

Antal Bokay\*

## Narration et trauma dans l'oeuvre de Lewis Carroll\*\*

L'étrange vie et le caractère étrange de Charles Lutwidge Dodgson, l'énigmatique auteur Lewis Carroll (dont le nom de plume fut créé à partir de Charles, qui devint Carroll, et de Lutwidge qui devint Lewis, et où le nom du père, "Dodgson" fut clairement et de façon significative écarté) et Alice, sa production fantasmatique, ainsi que les acteurs de cet étrange monde des profondeurs parfois perçus à travers le miroir, semblent des reflets l'un de l'autre ou même se créer l'un l'autre. La question est de savoir ce qu'ils nous apprennent d'une réalité intérieure hétérogène et ce qu'ils nous révèlent d'une textualité interne qui peut faire référence aux propres failles et fractures qui caractérisent notre propre identité.

La psychanalyse s'est intéressée à Alice assez tôt, En Mai 1933, A.M. E. Goldsmid donne d'elle une courte interprétation dans les pages du *New Oxford Outlook*. Bien entendu, elle avait amené là avec elle sur le divan son père fondateur. Dans la presque centaine d'années précédente, ils sont tous restés en analyse, mettant en évidence des signes de divers processus inconscients. L'aspect dont je voudrais parler et celui du "trauma", un processus narratif vivant qui peut être la cause de différents actes étranges, symptômes qui sont analysés dans les différentes interprétations.

Cet aspect particulier, le traumatisme, suggère l'existence de trois lignes différentes d'interprétations:

1. Il est très possible que Dodgson ait eu une enfance "traumatique",
2. Comme adulte, il mena une existence qui paraît loin d'avoir été normale, montrant bien des signes étranges d'une vie amoureuse perverse susceptible d'avoir un effet traumatique sur des petites filles de 7 à 10 ans,
3. Et finalement (ceci sera le thème essentiel du présent travail), je pense qu'il projeta, transcrivit, ces éléments traumatiques de base en des signifiants caractéristiques, soient les personnages et les péripéties qui forment le conte d'Alice.

On connaît peu de choses sur l'enfance de Dodgson (Phyllis Greenacre, a tenté de la reconstruire (1955)). Nous savons que les Dodgson venaient d'une famille religieuse et que lui-même devint membre du clergé. Il était l'aîné et après lui vinrent onze enfants, tout à fait comme dans la famille royale du jeu de cartes; Signe sérieux d'un possible traumatisme, lui-même et quelques autres membres de la famille étaient atteints d'un grave bégaiement.

\* Université de Pecs, Hongrie.

\*\* Version française de la communication donnée en anglais lors du 35ème Congrès International "Psychology of the Arts", 27 juin-30 juillet 2018, Dubrovnic.

La personne adulte de Lewis Carroll était quelqu'un d'étrange mais plein de talent. Mathématicien à Christ Church, Oxford, il n'alla pas jusqu'à la prêtrise probablement à cause de son bégaiement. Il ne se maria jamais et très tôt dans sa vie, aux alentours de 23 ans, il prit beaucoup d'intérêt à amuser les petites filles. Il refusa souvent de s'intéresser aux garçons. Dans une lettre à une petite fille, il écrivit: "Ma plus grande pensée amoureuse pour toi, pour ta mère, mes respects les plus aimables, à ton frère, gros et impertinent, toute ma haine." [My best love to yourself--to your mother my kindest regards--to your small, fat, impertinent brother my hatred"] (Cité par Skinner, 1947, 298). Dodgson adorait les animaux de compagnie, mais certaines espèces seulement. Il n'aimait pas les chiens, mais "les petits animaux le charmaient et il les traitait curieusement comme supérieurs aux humains." (Greenacre, 1955a, 324). Les chats occupaient chez lui une place centrale. Comme chercheur et comme mathématicien, il s'intéressait à l'espace et au temps, et donna bien des conférences sur le thème "Où commence le jour?", mais par se désintéressa par ailleurs tout à fait de la "Conférence" qui décida d'une date internationale commune (Greenacre, 1955a, 318). Le lapin, dans *Alice*, s'inquiète toujours de l'heure qu'il est, et *De l'Autre Côté du Miroir* parle du temps dès le début de la grande horloge près du miroir, et Alice, de l'autre côté, se rend compte qu'il s'agit du visage d'un vieil homme. "Pendant vingt et un ans, Dodgson écrivit à l'encre violette, puis s'arrêta puis cessa soudain de choisir cette couleur (Greenacre, 1955a, 318), exactement de la même manière que le lapin de *L'Autre Côté du Miroir*. Ce type d'interprétation révèle bien des secrets des personnages de l'oeuvre de Carroll, et peut éclairer des événements auparavant désespérément dépourvu de sens. Nous pouvons, en tout cas, en conclusion, être "raisonnable certains que les petites filles sont des substituts d'objets d'amour incestueux", bien que Carroll semble avoir été protégé par "un fort surmoi et un fort sens moral" (Schilder, 1938, 291). Il se peut qu'il y ait eu en Carroll un désir de passivité féminine et en même temps une protestation contre un tel désir. Il joue le rôle de la mère des petites filles, mais la fillette est aussi pour lui une manière de compléter son propre corps. Les petites filles peuvent devenir des symboles du phallus. La fillette est son objet d'amour, substitut de la mère et substitut de la soeur. Au-delà de cette relation d'objet, a dû exister une forte tendance à l'identification aux membres féminins de la famille, spécialement.

Comme dans toutes les formes de sexualité primitive, la promiscuité qu'entretenait Carroll avec les enfants est intéressante. Il semble qu'il ait essayé d'entrer en contact avec un très grand nombre d'enfants. Un fort surmoi et un fort sens moral le protégeaient, même s'il fut toujours habité par une grande culpabilité. Dans plusieurs de ses lettres, il mentionna le personnage fictionnel de Mrs Grundy: "J'étais un vieil homme qui ne pouvait s'aventurer sur un terrain où Mrs Grundy n'aurait jamais permis à un jeune homme d'aller, comme d'avoir pour invité chez moi un jeune ami. Mon dernier invité fut la fillette qui tint plus tard le rôle d'Alice." (cité par Skinner, 1947,301). Voici une autre allusion à Mrs Grundy: "J'aimerais pouvoir me débarrasser de toute forme de vêtement; les enfants nus sont si parfaitement purs et beaux [lovely], mais Mrs Grundy serait furieuse--ça ne pourrait pas aller. Alors, la question est celle-ci: quel vêtement lui paraîtrait suffisant? (...) J'admets que je n'admire pas les images de garçons nus. Il semble toujours qu'ils aient besoin de quelque vêtement --alors qu'on ne voit pas pourquoi il faudrait toujours couvrir les aimables formes des petites filles." (Skinner, 1947, 302) Nous n'avons aucune information qui indiquerait que ses relations avec des enfants ait conduit à des actes de nature pédophile et aucun de ses petits "invités" n'y a plus tard faire allusion dans ses souvenirs. Mais peut-être faut-il faire une exception en ce qui concerne le cas de sa petite amie la plus aimée, Alice Liddell, pour qui les contes d'Alice furent écrits. Alice et ses deux soeurs étaient les filles du doyen du *College* où Dodgson enseignait les

mathématiques. Il y eut un moment où on interdit les visites à l'ami de la famille ainsi que tout contact avec les fillettes. Les pages du Journal de Carroll où fut consignée l'histoire de cette interdiction furent plus tard effacées du Journal. Nous savons aussi, et ceci est clairement une démarche érotique à quoi Mrs Grundy se serait fortement opposée, qu'il fit à Alice une demande en mariage que la famille refusa.

Ce trait caché mais dans un sens toujours présent, signe d'un désir pédophile voilé et révélateur d'un traumatisme, se constate dans les photographies prises par Carroll. C'était un excellent photographe, et ce dans les années 1850! Il prit des photos de ses petites amies souvent vêtues de costumes particuliers aux suggestions érotiques, et parfois --en signe d'opposition à Mrs Grundy--nues. La commémoration n par la BBC de la cent cinquantième année de la parution d'*Alice*, en trois parties intitulées "Le Monde secret de Lewis Carroll", mit à jour une photo de la soeur d'Alise, Laura Lidell, nue, photographie qui aujourd'hui pourrait être considérée comme un acte pédophile.

Il est probable que Carroll avait de sérieux souvenirs traumatiques de sa propre enfance; dans sa vie adulte, il connut la vie amoureuse d'un pervers, évitant toutefois de traumatiser les fillettes qu'il rencontra. C'est mon opinion qu'au lieu d'actes réellement traumatisants, ce qu'on pourrait tenir de traumatisant était présenté en images ou en récits, comme dans *Alice*.

Le traumatisme est un événement qui intervient dans la constitution du sujet et a un fort pouvoir affectif. Il dérange fortement le cours normal d'une vie et la cohérence du moi et entraîne la production d'une imagerie répétitive liée ou non à une réalité obscène et inoubliable mais qui essentiellement ne peut être contrôlée.

Dans l'ouvrage sur l'hystérie de 1895 et dans les premières théories de Freud concernant la névrose, ce dernier affirma "qu' à la base de chaque cas d'hystérie se trouvent--reproductible par le travail analytique malgré l'intervalle de temps embrassant des décennies--un ou plusieurs vécus d'expérience sexuelle prématurée, qui appartiennent à la jeunesse la plus précoce. Je tiens ceci pour un dévoilement important , pour la découverte d'un *caput Nili* de la neuropathologie." . (*Oeuvres complètes* III, 1894-1899, Paris, P.U.F., 162.)

An 1895, dans le texte non encore publié alors du *Projet pour une Psychologie Scientifique*, Freud décrit le cas d'une femme, nommée Emma, que sa phobie empêchait d'entrer seule dans les magasins. Dans le traitement, Freud l'aida à reconstruire certaines "scènes", événements qui d'une certaine façon se répétaient les uns les autres mais étaient construits en partant du plus proche vers le plus lointain. La scène phobique actuelle, la plus présente, renvoyait à la scène d'une visite dans magasin à l'âge de la puberté où elle dut faire face à des vendeurs hilares et d'où émergea une troisième scène lointaine où, enfant de huit ans, elle était entré dans un magasin pour acheter des bonbons et que le vendeur l'avait saisie et avait touché ses parties génitales à travers sa robe. C'était là un double ou triple récit, une répétition qui illustre un trait caractéristique unique du trauma qui est bâti dans l'après-coup, soit "une action défermée" touchant une situation passée. Je suggère que l'amour que Carroll portait aux petites filles, et ses relations avec elles, et aussi son oeuvre romanesque, représentent de tels actes défermés liés à un traumatisme subi par dans son enfance et demeuré inconnu.

Un des plus proches collaborateurs de Freud, peut-être le second psychanalyste le plus important du groupe originel , Sándor Ferenczi, est revenu à l'idée du trauma comme une force centrale dans la

formation de l'individu humain. Dans les travaux d'entre 1925 et 1932 et laissés après sa mort, l'événement traumatique est considéré comme autre chose et davantage qu'une agression sexuelle venue de l'extérieur. Cette constatation s'inscrit contre la conception d'un moi construit dans la période pré-oedipienne, et la blessure dont il est question, essentielle et existentielle, est constamment ré-ouverte dans la vie de l'individu. et ce chaos pré-oedipien lui interdit de mener une vie normale et équilibrée. Pour Ferenczi, l'événement le plus traumatique était l'attaque sexuelle ou agressive de l'adulte sur l'enfant, un événement qu'il considérait comme beaucoup plus fréquent qu'on le pensait généralement. Cette attaque passionnée de la part de l'adulte n'avait pas besoin d'être une acte directement pédophile, ce pouvait être un agresseur déni d'amour ou une réaction amoureuse passionnée, ou une expérience (comme lors de la scène primitive) vécue par l'enfant. Ferenczi parlait de la "confusion des langues=", un conflit qui concerne deux modalités différentes: amoureuses: infantile ou adulte. Dans son *Journal Clinique*, tout d'abord, il parla des formes des représentations traumatiques. Le trauma originel n'a pas un contenu refoulé et inconscient, mais se trouve dissocié et constitue une construction imaginaire. La personne humaine traumatisée crée et conserve de telles constructions dissociées, ce qui constitue plusieurs personnalités qui toutes vivent leur vie propre. Ce que nous qui reste vraiment de nos traumatismes sont des représentations métonymiques, un mélange d'histoires imaginées et d'événements dérangeants. Les événements traumatiques créent dans le moi une fracture, et les fragments opèrent comme des récits et des images séparés souvent hallucinés par les personnes traumatisées. Ces précipitations traumatiques sont comme une "collection de cicatrices", modèles "photochimiques" qui créent des "masques", "une sorte de photographie de ce corps extérieur qui apparaît, dès que, conscient de ma faiblesse, je souhaite disparaître"; Ferenczi, d'une manière similaire à ce que fait Lacan, parle de mimiques constituant fondamentalement une activité du moi, et il mentionne plusieurs images métonymiques, emblèmes caractéristiques de ce que construit le moi lors du processus narratif du traumatisme. Il est probable que l'élément le plus important de ce type de fragment ou "partie du moi" est l'enfant intérieur que nous, en parallèle, dans notre être adulte. Je pense que Carroll a recréé cet enfant interne dans les figures dissociées, personnages et événements dans ses Contes. Ce qui est encore plus intéressants, c'est qu'il s'est continuellement interrogé sur la nature de ces figures et événements, constituant ainsi une sorte de méta-niveau de lecture--souvent avec les mots d'Alice--où est exprimé de quelle manière le trauma se présente.

Il est à remarquer qu'Alice, dans chacun des deux ouvrages, et en dépit des événements traumatiques qui surviennent la concernant ou concernant les personnages autour d'elle, demeure absolument saine d'esprit et reste l'enfant post-oedipien tout à fait intégrée au sein de cet univers superbement fou. En dépit d'événements essentiellement traumatiques (tels que sa chute, son changement spectaculaire de taille, le danger que représente une décapitation...), elle n'est jamais traumatisée et observe le plus souvent calmement ce qui se passe ou réfléchit, dirigeant un regard impassible vers les deux mondes et leurs habitants.

### **Rêve et hallucination - le monde d'Alice, modalités.**

La plus visible des méta-positions que Carroll avança et discuta fut la nature onirique des Contes d'Alice. Les deux ouvrages sont "rêvés" de façon très complexe par plusieurs personnes. Alice, tout d'abord, est rêvée par Carroll. Dans l'introduction à *Alice aux Pays des Merveilles*, l'auteur parle de cet après-midi doré, "*this golden afternoon*", où l'histoire fut racontée lors d'une journée de rêve, "*beneath dreamy weather*", et qui parlait d'une enfant de rêve, "*a dream-child*". Le dernier poème

de LOOKING GLASS revient sur le même moment, une promenade en bateau sous le "ciel ensoleillé"  
et se termine par le vers: "Le vie, mais qu'est-ce sinon un rêve?", *Life, what is it but a dream?*

Un bateau, sous un ciel d'été,

Sur l'eau calme s'est attardé,

Par un après-midi doré...

Trois enfants, près de moi blottis,

Les yeux brillants, le coeur ravi,

Ecoutent un simple récit...

Ce jour a fui depuis longtemps.

Morts sont les souvenirs d'antan.

Dispersés au souffle du vent,

Sauf le fantôme radieux

D'Alice, qui va sous les cieux

Que le rêve ouvrit à ses yeux.

Je vois d'autres enfants blottis,

Les yeux brillants, le coeur ravi,

Prêter l'oreille à ce récit.

Ils sont au Pays Enchanté,

Des rêves leurs jours sont peuplés

Tandis que meurent les étés

Sur l'eau calme voguant sans trêve...

Dans l'éclat du jour qui s'achève...

Qu'est notre vie sinon un rêve?

Ce poème, et le second Conte, fut écrit dix années après que le premier Conte, *Alice au Pays des Merveilles*, ait dit à Alice. Alice Liddell avait alors, à la date de la publication de l'ouvrage et vivait très loin de Carroll. Mais dans le livre elle avait toujours dix ans, Carroll (Dodgson) était toujours en vie, et rêvait de l'amour de ma fillette. Ce type de rêve, le rêve de l'auteur des deux Contes, joue de toute évidence un rôle de satisfaction d'un désir.

Mais l'histoire était le produit d'un autre rêve: le rêve d'Alice. Nous avons là des rêves qui s'enchaînent: Carroll "rêve" Alice, et Alice rêve l'histoire et les personnages. Dans le Conte, toutefois, Alice "se rêva" elle-même et nous introduit à un nouveau niveau d'existence. D'après l'histoire, Alice vivait dans la réalité quotidienne que représente sa soeur et ses chats et, de là elle glisse dans une autre réalité (de rêve), dans le Pays des Merveilles et dans le monde derrière le miroir. Pour elle, le rêve n'était pas simplement une situation où la réalité n'était que fiction; ce n'était pas une question de satisfaire un désir, il s'agissait en fait d'un autre type d'existence (intérieure). Les deux niveaux existentiels étaient nettement séparés par les objets: le terrier et le miroir. Ces rêves n'étaient pas loin de ressembler à des hallucinations ou même étaient tout simplement des hallucinations où les objets fantasmés acquéraient la même existentielle réalité que de vrais objets, souvenirs qui régressaient au point de devenir des perceptions.

Dans les ouvrages consacrés à Alice, de plus, un troisième niveau onirique apparaît aussi. Dans *De l'Autre Côté du Miroir*, Tweedledee et Tweedledum, lorsqu'ils trouvent le Roi Rouge ronflant sous l'arbre: s'exclament: "Vous n'êtes qu'une des choses dans ce rêve. Vous savez très bien que vous n'êtes pas réel." et Alice éclata aussitôt en larmes, refusant la possibilité que l'angoisse à propos du fait que son existence était rêvée puisse jamais disparaître. Elle revint à ce thème dans le chapitre "C'est ma propre invention" et le reprit après son retour dans le monde réel.

Dans les Contes sur Alice, Phyllis Greenacre analysa un autre phénomène psychanalytique qui peut servir de modèle pour d'autres formes où est communiqué un sens caché. C'est la forme du *souvenir écran*, cette catégorie spéciale de représentation des sens cachés, le *Deckerinnungen* conçu par Freud dès 1895 et utilisé ensuite plusieurs fois et particulièrement dans le chapitre IV *Psychopathologie de la Vie Quotidienne* (1901)

Greenacre découvrit une intéressante ambiguïté dans les souvenirs qui concernent l'origine du Pays des Merveilles. L'histoire fut d'abord racontée lors d'une promenade en bateau le 4 Juillet 1862. Les personnes présentes--Dodgson, son collègue C. Duckworth et, parmi les petites Liddell, Alice -- toutes se souvinrent qu'elles avaient passé "un superbe après-midi d'été", "un après-midi doré", "l'atmosphère chaude d'été tremblant sur les prairies" (Greenacre, 1955b, 444-445). Et malgré cela, Greenacre apprit en consultant le temps qu'il avait fait ce jour-là que le jour de l'excursion il avait plu et fait froid. Les souvenirs des participants à la sortie étaient si peu fiables probablement à cause de l'expérience intérieure qui avait été la leur lors de l'excursion. Le souvenir de cette journée devint une sorte de souvenir écran grâce auquel le monde extérieur était transformé afin qu'il soit en harmonie avec leurs sentiments. Les souvenirs écrans possèdent cette même nature double dans les Contes d'Alice que dans les rêves. Non seulement les histoires contées par Lewis étaient nées de tels souvenirs écrans mais le texte des Contes lui-même contenait des souvenirs écrans. Greenacre (1955b, 448) en mentionne un tiré de *L'Autre Côté du Miroir*:

Plusieurs années plus tard, elle pouvait évoquer toute la scène comme si elle s'était passée la veille: les doux yeux bleus et le bon sourire du Cavalier...le soleil couchant qui donnait sur ses cheveux et brillait sur son armure dans un flamboiement de lumière éblouissante...le cheval qui avançait paisiblement, les rênes flottant sur son cou, en broutant l'herbe à ses pieds...les ombres profondes de la forêt à l'arrière-plan: tout cela se grava dans sa mémoire comme si c'eût été un tableau, tandis que, une main en abat-jour au-dessus des yeux, appuyée contre un arbre, elle regardait l'étrange couple formé par l'homme et la bête, en écoutant, comme en rêve, la musique mélancolique de la chanson.

Ce souvenir-écran d'*Alice au Pays des Merveilles* fait suite au souvenir-écran d'Alice Liddell dans la réalité. formant ainsi une chaîne de souvenirs-écrans qui nous assurent de la qualité existentielle des sentiments. Le mécanisme et l'essence de cette chaîne sont les mêmes que dans le rêve. Les souvenirs-écrans sont aussi produits à partir d'expériences qui constituent le matériel d'associations ultérieures. Enfin, l'expérience et le souvenir n'ont pas besoin d'être liés l'une à l'autre dans le monde extérieur, mais existent ensemble par leur signification intérieure. La différence entre le rêve et le souvenir-écran c'est que le souvenir a toujours plus ou moins une forme fixe, est plus fiable et semble plus richement composé d'objets. Mais les souvenirs-écrans ont le pouvoir du rêve. Ils occupent nos pensées, nous les conservons et tentons de les interpréter. Ils ne sont pas en général réductibles à des "complexes" inconscients, mais indiquent de manière plus générale notre identité personnelle et notre attitude vis-à-vis de nous mêmes et du monde. L'élément particulier du souvenir-écran mentionné par Greenacre c'est qu'il appartient à la mémoire de Carroll, à la façon dont Carroll imaginait et créait le propre souvenir-écran d'Alice. Et la personne, le Chevalier Blanc qui apparaît sur cet "écran", est Carroll lui-même.

### **Le signifiant pervers - sémiotique et symbolique dans les Contes d'Alice.**

#### **Qui est fou? Le cas de la folie réelle et simulée.**

Un autre aspect psychanalytiquement intéressant dans les Contes d'Alice est la façon dont Carroll dispose sémiotiquement la langue des deux mondes. Le centre de ce problème est la fonction du "nonsense" et son rapport à la folie. Une des plus intéressantes analyses de cette "folie" et de sa représentation par le "nonsense" se trouve dans le dernier ouvrage de Géza Roheim, *Magie et Schizophrénie*. Selon Roheim, la schizophrénie est un processus psychologique, un fantasme particulier qui présente des similitudes avec la magie. Il est possible, en se servant de l'une et de l'autre, d'interpréter les deux. Et comme "un traumatisme oral est à la base du processus schizophrénique" (Roheim, 1955, 221) la schizophrénie a un rapport étroit avec un langage spécial ou la création d'un langage, "car le mot et l'objet schizophréniques, symbole et contenu, sont la même chose;" ( Roheim, 1955, 108). Alice apparaît dans ce débat à cause d'une similitude frappante avec une patiente dont Roheim se sert comme exemple central. Pour lui, le nourrisson n'a pas de moi après sa naissance, "il n'a pas encore développé la capacité de supporter l'attente [*suspense*]" et son

but est "l'élimination de la tension et ceci est obtenu grâce à la nourriture et au sommeil." Roheim parle de la "base orale du moi". "L'origine de la réalité et l'origine du moi ont la même signification parce que le moi est cette partie de la réalité qui est incorporée dans la psyché (ou est cette partie de la psyché qui représente la réalité." (Roheim, 1955, 224) C'est un intéressant raisonnement qui avance que "le moi est cette partie extrovertie du ça qui a la même origine que le surmoi, c'est-à-dire à travers l'introjection", aussi est-il davantage lié au corps du nourrisson, c'est le fait de sucer le pouce plutôt que de s'accrocher au sein;" (Roheim, 1955, 225) Ceci signifie qu'à lieu une sorte de présentation sur le corps même du bébé, une construction destinée à maîtriser la distance à la mère. Cette production inclut les premiers sons, ce qui est de l'ordre de la voix de l'enfant également et qui fonctionne comme des actes magiques. Roheim relie les Contes d'Alice à ce moment du développement, et suggère que Carroll a inventé une sorte de langage qui était similaire au langage du schizophrène et au langage de la magie. Il a remarqué dans les Contes ces événements extrêmement fréquents, ces problèmes qui tournent autour de l'oralité, le fait que la nourriture, les gâteaux disparaissent et ces boissons qui font rapetisser Alice ou au contraire lui donnent une taille colossale. Pour Roheim, il y a une relation entre les fréquents problèmes liés à la nourriture et la langue étrange utilisée dans les Contes d'Alice. La langue subjective d'une personne fait partie de ce que cette personne utilise pour se "réaliser", c'est une réponse à la question qui porte sur son identité. Si quelqu'un possède une maîtrise suffisante de sa langue comme sujet c'est le signe qu'à travers le langage il maîtrise son identité. Les schizophrènes échouent à maîtriser ce langage parce qu'ils le renient puis essaient de le recréer afin de tenter de faire face aux terreurs de leur monde.

A un moment dans *Au-delà du Miroir*, dans le chapitre "Insectes du miroir", Alice arrive dans le pays où les choses perdent leur nom et elle aussi perd son nom. "Nous avons décrit de façon adéquate la peur de notre patient de perdre son nom [...] la perte de perdre notre nom reflète la séparation des mots et des objets. Dans la schizophrénie, la relation entre l'investissement préconscient et le monde des objets disparaît d'abord et est ensuite suivie par une tentative pour rétablir cette relation." (Roheim, 1955, 211) Pour Roheim, "le rétablissement de ces liens rompus, comme ils étaient auparavant, est représenté par Humpty Dumpty; (*Id.*) C'est la raison pour laquelle Humpty Dumpty devient le théoricien, ou même davantage, le prophète du langage subjectif, l'expert en sémiotique.

L'oeuvre de Lewis, on peut toujours en faire une sorte de conte schizophrénique. D'anglais  
psychanalystes imprudents le firent: le corps télescope d'Alice, ses emboitements et  
déboitements, ses obsessions alimentaires manifestes, et excrémentielles latentes, les  
morceaux qui désignent aussi bien des morceaux de nourriture que des "morceaux choisis",  
les collages et étiquettes de mots alimentaires prompts à se décomposer...

(Deleuze, 1990, 112-113)

Le centre de l'explication de Deleuze, cependant, n'est pas ce parallèle, mais la similitude et la différence de base entre le texte de Carroll et le discours du schizophrène puisque

Un grand poète peut écrire dans un rapport direct avec l'enfant qu'il a été et les enfants  
qu'il aime; un fou peut entraîner avec lui l'oeuvre poétique la plus immense, dans un



rapport direct avec le poète qu'il fut et qu'il ne cesse pas d'être. Cela ne justifie

nullement la grotesque trinité, de l'enfant, du poète et du fou. (*Id.* 101)

L'exemple parallèle présenté par Deleuze est Antonin Artaud qui non seulement produisit des textes dénués de signification (nonsense texts) mais qui, à l'époque de son séjour à l'asile de Rodez, à la suggestion de son psychiatre, se mit à traduire Lewis Carroll (Maclagan, 1990, 84) Mais Artaud ne donna suite que peu de temps et arrêta la traduction assez vite. Il expliqua l'arrêt de la traduction dans une lettre à son psychiatre:

Je n'ai pas fait se traduction de Jabberwocky. J'ai essayé d'en traduire un fragment mais cela m'a ennuyé. Je n'ai jamais aimé ce poème qui m'a toujours paru d'un infantilisme affecté [...] 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'appuyât-il sur l'anus mais sans y mettre de l'âme et du coeur. (cité par Deleuze, 103)

A la suite d'Artaud, Deleuze fait la différence entre langage de surface et langage des profondeurs, ce qui peut paraître similaire, mais "les similitudes crues tendent un piège", et on ne pourrait pas sérieusement confondre la chanson de Babar avec les hurlements d'Artaud; (1990, 93) Tandis que la langue de Carroll est un jeu fantasque, "un légère brume incorporelle", Artaud opère dans les profondeurs du corps qui n'arrivent jamais jusqu'à la surface du moi.

Antonin Artaud enfonce l'enfant dans une alternative extrêmement violente, conforme aux deux images en profondeur de passion et d'action corporelles: ou bien que l'enfant ne naisse pas, c'est-à-dire ne sorte pas des boîtes de son épine dorsale à venir, sur lesquelles les parents fornicent (le suicide à rebours) ou bien qu'il se fasse un corps fluide et glorieux, flamboyant sans organes et sans parents (comme celles qu'Artaud appelait ses "filles" à naître). Carroll au contraire attend l'enfant, conformément à son langage du sens incorporel: il l'attend au point et au moment où l'enfant a quitté les profondeurs du corps maternel, pas encore découverts les profondeurs de son propre corps, court moment de surface où la petite fille affleure l'eau, comme Alice dans le bassin de ses propres larmes. (Deleuze, 113-114)

Demeurer dans les profondeurs et venir à la surface sont des états radicalement différents, mais comme tous deux sont liés à et représentent une source inoubliable mais irréprésentable, ils correspondent à un signifiant similaire. Les soi-disant "mots ésotériques", "portemanteaux" ou "onomatopées--termes que Deleuze utilise--sont analysés dans ce sens. Deleuze, et Artaud, peuvent avoir raison de différencier ces deux différents langages intérieurs selon leur "profondeur", et en un sens selon sur leur sérieux. Carroll mena une existence étrange et en un sens pathologique mais ne

fut jamais admis dans une clinique psychiatrique. Mais je pense cependant qu'il avait une connaissance essentielle de ce sens intérieur caractéristique du monde pré-oedipien du bébé. D'une certaine façon, il était tout à fait conscient de cela.

La signification subjective et le problème de son articulation sont régulièrement le sujet de débats dans les deux conte de la part de leurs personnages souvent tout à fait imbus de philosophie. Au chapitre VI d'*Alice* arrive jusqu'à une étrange maison om elle trouve la Duchesse, un bébé, un cuisinier et le Chat de Cheshire et son curieux sourire. Ayant quitté la maison, le bébé dans ses bras, Alice prend soudain peur parce que le bébé s'est soudain transformé en un cochon et s'est enfui dans les bois. Incapable d'agir, comme à l'habitude, Alice s'adresse alors au Chat, soudain apparu devant elle et demande dans quelle direction elle devrait aller. Mais elle est cependant incapable de répondre à la question du Chat quant à l'endroit où elle veut aller. Aussi le Chat montre-t-il à Alice "toutes les directions":

"Dans cette direction" dit le Chat, en faisant un vague geste de sa patte droite, habite un Chapelier, et dans cette autre direction", faisant un geste de sa patte gauche, "habite un Lièvre de Mars. Tu peux aller rendre visite à l'un ou à l'autre , ils sont fous tous les deux." (81)

L'espace perdait ainsi son importance et une nouvelle dimension de la folie se trouvait exprimée. Mais il semblait bien que la petite fille en avait assez des gens fous: "Mais je ne veux pas aller parmi les fous", fit remarquer Alice. "Impossible de faire autrement, fit le Chat; nous sommes tous fous ici. Je suis fou, tu es folle." Et il offrit une irréfutable réponse à la question pleine de doute d'Alice: "Comment savez-vous que je suis folle?" demanda Alice; "Tu dois l'être, répondit le Chat, sinon tu ne serais pas venue ici." . Le Pays des Merveilles, le monde des rêves et des souvenirs écarlates est aussi le monde de la folie. Toute l'histoire, dans le Conte, baigne dans une atmosphère de réalité subjective. C'est un univers où le subjectif commande aux relations avec la réalité extérieure.

Cette qualité subjective disqualifie les séquences *temporelles* du monde extérieur, la chronologie disparaît et seulement existe la répétition telle qu'est présentée lors de la "*Tea Party*" au prochain arrêt d'Alice dans son voyage. Dans ce monde temporairement glacé, la vie est organisée selon la loi qui régit nos rêves et nos désirs. Le Lapin de Mars, la Belette et le Chapelier Fou vivent dans un éternel après-midi où on prend le thé. Dans la vie normale de telles répétitions sont construites selon un processus fondé sur la continuité. La répétition est toujours perçue d'une manière qui permet le retour de quelque chose qui est craint ou aimé. Le "répété" est encadré par le continu : le temps chronologique que représente l'horloge dans la folle séance du thé. Afin de représenter la continuité, toutefois, l'horloge aurait du posséder des éléments qui fassent apparaître ce sens de la continuité. Et l'horloge de la folle après-midi n'affiche ni les minutes ni les heures mais seulement les mois. De cette façon, la continuité échappe au rythme de la vie de tous les jours. Le temps est effacé de la surface de la planète et réduit à une question d'agrément avec celui qui dit l'heure. Alice, qui arrive finalement à la réception, imagine combien la vie serait agréable si c'était toujours l'heure du dîner. L'essence du temps, qui dans la vie ordinaire est liée à l'attente relative à l'accomplissement d'un souhait, se verrait alors remplacée par une satisfaction continue et complète

(cette idée est formulée un peu plus tard par Humpty Dumpty qui évoque la possibilité d'un non-anniversaire (*an unbirthday*)).

Cet univers subjectivement organisé possède sa propre sémantique. Le premier signe est sans doute fourni par le Chat du Cheshire. Cetr étrange animal sait sourire, mais il peut également disparaître dans le même temps. De plus, il arrive plusieurs fois qu'après que son corps a disparu, son étrange sourire demeure visible. Alice remarque: "Ma parole! J'ai souvent vu un chat sans sourire mais jamais un sourire sans chat!". Ce sourire, "*grin*", et l'expression d'un sentiment personnel, et lorsqu'il est séparé de son "véhicule", le corps, il se trouve alors qu'est soulevée une importante question, à savoir, un signifiant peut-il exister indépendamment de son signifié et comment cela peut-il apparaître dans tel ou tel objet? Cette manière de penser est à l'opposé de la conception saussurienne du langage. Selon la sémantique saussurienne, les signes articulent tout un monde de concepts, la signification est fournie au moyen de la différence. Le sourire du Chat du Cheshire est de l'ordre d'une essence; il existe pour lui-même de façon absolue sans le signifiant que représenterait le signifié, le corps, auquel il pourrait appartenir.

Dans la conversation, s'élève un important conflit touchant le problème de la signification. Une devinette est présentée à Alice et elle est se dit certaine qu'elle peut la résoudre. Voici les instructions du Lapin de Mars: "En ce cas, tu devrais dire ce que tu penses" et Alice réponds vivement: " Mais c'es ce que je fais. Du moins...du moins...je pense ce que je dis...et c'est la même chose, n'est-ce pas?" Mais les deux expressions n'ont pas le même sens, comme le Chapelier s'empresse de le souligner. Dans son séminaire de 1953-54, Lacan soulève le même problème: "C'est la grande erreur que l'on commet toujours--s'imaginer que les gens pensent toujours ce qu'ils dissent." (Lacan, 1988,169); ceci à cause de la nature de l'inconscient. Le Lapin de Mars demande à Alice de dire ce qu'elle ressent, alors qu'elle pense que ce qu'elle dit est ce qu'elle ressent Le Lapin de Mars croit au principe d'une signification autonome inconsciente intérieure qui peut d'autant plus échapper à notre propre pouvoir de nommer, alors qu'Alice soutient l'idée que les signes, les mots, utilisés peuvent signifier ses sentiments intérieurs.

Le principe de l'autonomie, ou même plus, de l'indisponibilité d'une signification interne est toutefois une position dangereuse. Dans le système Saussurien, et également dans le Symbolique de Lacan, la langue collective offre une arrière-plan fiable et ordonné quant à l'existence et à la disponibilité d'une signification. Si toutefois le Lapin de Mars a raison, la signification intérieure est construite sur un arrière-plan plus instable qu'arbitraire, signification fixe et socialement définie selon notre langue commune, parce qu'elle n'appartient pas au système collectif de signification que l'individu interprète, mais le sens intérieur qui crée une forme d'expression, plus ou moins de manière privée. Le sourire trouve le Chat du Cheshire et le "ce que vous voulez dire" produit du sens de soi-même. En termes généraux, dans le système Saussurien, la *connaissance* qui dit comment opère le sens peut être mise en doute, tandis que dans le cas d'un langage subjectif c'est l'*existence* d'un sens qui peut être mise en doute. Une telle signification intérieure est essentiellement secrète et doit être activement recherchée, parce qu'elle est privée et personnelle sans aucun critère collectif qui rendrait son existence crédible. C'est seulement un indice du fait que nous possédons normalement des signes internes: rêves, souvenirs écrans, plaisanteries, fantasmes, "*nonsense*", écrits littéraires, etc. La confiance que nous avons quant à leur existence ne peut se vérifier qu'à travers l'articulation et l'interprétation des traces laissées par ces sentiments intérieurs.

Plusieurs auteurs, et surtout Roheim, ont utilisé un autre texte de Carroll qui traite plus explicitement encore des dangers dont je parle. *The Hunting of the Snark*, La chasse au Snark, est un texte épique où *le nonsense* joue un grand rôle et où par exemple d'étranges chasseurs, chacun portant un nom qui commence par la lettre B, touchent terre après un long voyage en mer à la rencontre du Snark. Un d'eux, Beaver, perd tous ses bagages et également son nom lorsqu'il embarque. En un sens, il est semblable au Chat du Cheshire lorsque son corps disparaît, ce qui explique pour quelle raison ses compagnons essaient de lui trouver un nom, de trouver un signe qui convienne à son entité subjective. Un autre participant est le Boulanger qui avait été averti par son oncle de se méfier au cas où le serait un Boojun, parce qu'alors il pourrait fort bien disparaître dans le néant. La dernière partie du poème porte d'ailleurs le titre "La Disparition", *The Vanishing*. Le groupe de chasseurs rencontre le Snark, mais après leur cri de victoire ils comprennent qu'il s'agissait du Boojun. Et le Boulanger a disparu alors qu'il était en train de prononcer le nom, au beau milieu: on entendit le "Boo", mais le "jun" ne fut probablement que le bruit du vent. Le Snark, mot porte-manteau de *snake* (serpent) et de *shark* (requin), est la représentation de significations internes inarticulées dont l'essence est inconnue et où la connaissance de cette essence affecte l'existence même de celui qui sait. Il s'agissait de l'opposé de la Belette, qui existait sans nom, alors qu'ils avaient un nom mais pas d'existence articulée. De telles forces sont très dangereuses parce qu'on ne peut jamais vraiment savoir si on se trouve en face d'un Snark ou d'un Boojun. Des interprètes ont tenté de résoudre l'énigme et Carroll lui-même a écrit ce qui suit à une petite correspondante: "Bien entendu tu sais ce qu'est un Snark? Si tel est le cas, s'il te plaît dis le moi. Je n'ai aucune idée de ce que c'est et à quoi ça ressemble." (Skinner, 1947, 294) A une autre occasion cependant, il a suggéré que le Snark était "une allégorie de la poursuite du bonheur." Le nom et le processus complexe qui consiste à nommer et à perdre un nom apparaît aussi dans le chapitre sur Humpty Dumpty.

### **Humpty Dumpty et la Métapsychologie d'un Langage intérieur**

Humpty Dumpty est un curieux personnage *d'Au-delà du Miroir*. C'est une figure internationale, dans les comptines en France on l'appelle Boule Boule, en Suède Thille Lille, en Finlande Hillering Lillering, etc. (Petti, 1953,404) Aux yeux d'Almansi (1986) ce nom qui semble ne pas avoir de sens cache probablement une importante signification interne et l'on peut retrouver l'expérience de la naissance dans l'arrière-plan. Mais Humpty Dumpty, n'est pas seulement une tragique représentation du traumatisme de la naissance, de la chute hors du corps de la mère dans un monde extérieur où l'oeuf ne peut jamais retrouver son unité, il est aussi celui qui entend la signification, celui chez qui un certain sens intérieur et pré-oedipien opère. C'est là le thème principal de la courte conversation qu'il a avec Alice.

Il apparaît dans l'histoire lorsqu'Alice essaie d'acheter quelques oeufs dans un petit magasin sombre, des oeufs qu'elle achète pour les manger. Alice tombe alors dramatiquement, c'est le traumatisme, tout disparaît autour d'elle et elle se retrouve soudain face à un mur, un muret sur lequel un énorme oeuf est assis. Cet oeuf "vivant" émerge du brouillard d'une fantaisie hallucinatoire, et la première réaction de la fillette est de se souvenir d'une comptine et d'un nom:

Mais l'oeuf se contenta de grossir et de prendre de plus en plus figure humaine. Lorsque

Alice fut arrivée à quelques mètres de lui, elle vit qu'il avait des yeux, un nez et une bouche;

et, lorsqu'elle fut tout près de lui, elle comprit que c'était LE GROS COCO en personne. " Il

est impossible que ce soit quelqu'un d'autre pensa-t-elle. J'en suis aussi sûre que si son nom était écrit sur son visage.!"

Le premier acte par quoi elle identifie l'oeuf part de la forme de l'oeuf, puis, autre trait existentiel, est ajouté son caractère humain, le troisième mouvement intègre dans la texte la vision, c'est à dire le langage grâce à quoi il reçoit un nom lié à son humanité, son visage. Selon l'histoire cependant, non seulement Alice porte un intérêt à son nom, mais Humpty lui-même s'intéresse à ce dernier trait: son propre nom. Ainsi, le premier thème du dialogue concernera la définition de ce qui est l'espace personnel, soit le moi.

- Ne reste pas là à jacasser toute seule, dit le Gros Coco en la regardant pour la première fois, mais apprends-moi ton nom et ce que tu viens faire ici.

- Mon nom est Alice, mais...

- En voilà un nom stupide, déclara le Gros Coco d'un ton impatienté. Que veux-il dire?

- Est-ce qu'il faut vraiment qu'un nom veuille dire quelque chose? demanda Alice d'un ton de doute.

- Naturellement, répondit le Gros Coco avec un rire bref. Mon à moi veut dire quelque chose; il indique la forme que j'ai, et c'est une très belle forme, d'ailleurs. Lais toi, avec nom comme le tien, tu pourrais avoir presque n'importe quelle forme. (p. 80)

Les noms propres constituent purement une référence, selon Frege ils n'ont pas de signification. Mais Humpty n'est pas d'accord avec le linguiste et suggère que les noms doivent un sens. Cette scène déplace les noms et les élève à un statut figuratif, métaphorique. Ainsi, la différence entre langue et réalité est affaiblie. Cette présentation d'une dimension figurative fonctionne dans les deux sens: le nom définit le corps, le corps exprime le nom. Normalement (sauf dans le cas des surnoms) nous refusons cette opportunité et pensons que notre corps ne peut pas être lié à notre nom et nous sommes souvent profondément blessés lorsqu'une particularité physique est utilisée comme nom. Les surnoms sont toujours des métaphores, ce sont des personnifications, des prosopopées, des mors qui dénotent un visage.

Notre prénom et notre nom de famille sont attachés à nous-mêmes métaphoriquement; il s'agit d'une proximité sociale, familiale, ce sont des constructions sociales qui évitent une référence métaphorique au propriétaire du nom, ils ne sont pas reliés de façon inhérente à son essence subjective ou à la forme de son corps. Pour Humpty, les noms et les corps sont directement et mutuellement projetés les uns vers les autres (ils sont reliés métaphoriquement comme des prénoms), puisqu'ils ont les uns et les autres une existence matérielle, littéralement, et puisque ils sont une lecture les uns des autres. Pour lui, le nom est spectaculaire, reflète le corps et de cette façon la différenciation entre langage ordinaire et la personne se dissolvent, objet et sujet se confondent dans une unité indifférenciée. Comme Humpty Dumpty est un philosophe sérieux et conséquent, la même chose se produit lorsque le temps devient personnel comme lorsque sa cravate

devient le thème d'une dialogue. Ainsi, d'abord (et à nouveau en relation avec la forme de l'oeuf) Alice l'a prise par erreur pour une ceinture:

- C'est une cravate, mon enfant, et une très belle cravate, comme tu l'as fait remarquer toi-même. C'est un cadeau du Roi et de la Reine Blanche. Que penses-tu de ça?

- Ils me l'ont donnée, continua le Gros Coco d'un ton pensif en croisant les jambes et en prenant un de ses genoux à deux mains, comme cadeau de non-anniversaire.

- C'est un cadeau qu'on vous donne quand ce n'est pas votre anniversaire.

Alice réfléchit un moment.

Je préfère les cadeaux d'anniversaire, déclara-t-elle enfin.

- Tu ne sais pas ce que tu dis! s'écria le Gros Coco. Combien de jours y a-t-il dans l'année?

- Trois cent soixante-cinq.

- Et combien d'anniversaire as-tu?

- Un seul.

- Et si tu ôtes un de trois cent soixante-cinq que reste-t-il?

- Trois cent soixante-quatre, naturellement.

- Et un seul jour pour les cadeaux d'anniversaire. Voilà la gloire pour toi! (1965, 267-268)

Ici, la frontière entre le temps intérieur et le temps objectif et chronologique disparaît, la chronologie de la vie devient la fonction figurative des sentiments intimes et puisque chaque jour est un non-anniversaire. Avec les non-anniversaires, l'entité "anniversaire", à nouveau une métonymie du sujet, est projetée sur les autres jours. L'anniversaire est profondément personnel, et concerne l'être corporel, moment de la séparation de notre corps d'avec celui de l'Autre, soit le corps de la mère. Notre anniversaire est notre expression personnelle, qu'il nous plaît de transformer en une éternelle et interminable prosopopée. en une instance qui nous empêche de disparaître (on se souvient que tout le corps de Humpty est un visage et comment, plus tard, il critique Alice en disant: "Ton visage est le même que tout le monde")

Une fois réglé le problème posé par le non-anniversaire, Humpty s'attaque à un nouveau problème, celui de la langue et de la parole.

- Voilà de la gloire pour toi!

- Je ne sais pas ce que vous voulez dire par là.

Le Gros Coco sourit d'un air méprisant:

- Naturellement; Tu ne le sauras que lorsque je te l'aurais expliqué. Je voulais dire: "Voilà

un bel argument sans réplique!"

- Mais: " gloire" ne signifie pas "un bel argument sans réplique!"

- 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 si vous voulez obliger les mots à vouloir des choses différentes.

- La question est de savoir qui sera le maître, un point c'est tout.

La relation qu'a Humpty avec les mots traverse une frontière, de grammaticalité et de théoricité cette fois. Les mots, le langage sont normalement des instruments partagés qui ici deviennent des articulations personnelles. Humphry est un rhétoricien, il se sert des mots pour créer et non comme références. Et cette activité, clairement, n'est pas le problème de la grammaire mais d'un pur pouvoir personnel. A l'arrière-plan, ce qui est tranché est une question de philosophie: la question d'une langue privée, la possibilité d'un pouvoir illimité s'appliquant au langage. La qualité rhétorique essentielle et existentielle devient même beaucoup plus claire lorsque Alice demande à Humpty d'interpréter le sens d'un poème, le célèbre Jabberwocky:

- Vous avez l'air très habile pour expliquer les mots, Monsieur, dit-elle. Voudriez-vous être assez aimable pour m'expliquer ce que signifie le poème "Jabberwocky"?

- Récite-le moi. Je peux expliquer tous les poèmes qui ont été inventés jusqu'à aujourd'hui...et un tas d'autres qui n'ont pas encore été inventés.

Ceci paraissait très réconfortant: aussi Alice récita-t-elle la première strophe:

"Il était grilheure;

Les slictueux toves Gyraient sur l'alloinde et vriblaient;

Tout flivoreux allaient les borogoves;

Les verchons fourgus bourniflaient."

- Ca suffit pour commencer, déclara le Gros Coco. Il y a tout plein de mots difficiles là-dedans. "Grilheure", c'est quatre heures de l'après-midi, l'heure où on commence à faire griller de la viande pour le dîner. [*Brilling means four o'clock in the afternoon--the time when you begin boiling things for dinner.*]

- Ca me semble parfait. Et "slictueux"?

- Eh bien, "slictueux" signifie: "souple, actif, onctueux." Vois-tu, c'est comme une valise: il y

trois sens empaquetés en un seul mot.

- Je comprends très bien maintenant, répondit Alice d'un ton pensif. Et qu'est-ce que les "toves"?

- Eh bien, les "toves" ressemblent en partie à des blaireaux, en partie à des lézards et en partie à des tire-bouchons.

L'interprétation reposait sur deux méthodes principales. Une est anagrammatique et fonctionne grâce à la simple matérialité du langage en séparant les mots par des sons similaires. Ce sont là les mots portemanteaux, ainsi appelés, qui pour notre amusement s'ouvrent des deux côtés. L'autre méthode est métonymique-allégorique, puisqu'elle attache des associations métonymiques à une forme accidentelle et de cette façon crée de la signification. Les derniers mots d'Alice suggèrent que le processus non seulement "va très loin vers l'avant et très loin vers l'arrière"--mais "très loin des deux côtés."

Est omis cependant une autre ligne de raisonnement que possède le Conte. Plus tôt dans la discussion Humpty a demandé son âge à Alice:

- Dans 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.) Voici une question

à laquelle tu dois répondre: Quel âge a-tu dis que tu avais?

Alice calcula pendant un instant et répondit:

- Sept ans et six mois.

- C'est faux! s'exclama le Gros Coco d'un ton triomphant; <tu ne m'as pas dit un mot au sujet de ton âge.

- Je croyais que vous vouliez dire: "Quel âge as-tu?"

- Si j'avais voulu le dire, je l'aurais dit.

Alice garda le silence, car elle ne voulait pas entamer une autre discussion.

- Sept ans et six mois, répéta le Gros Coco d'un air pensif. C'est un âge bien commode.

Vois-tu, si tu m'avais demandé conseil, à moi, je t'aurais dit: "Arrêtes-toi à sept ans...". Mais à présent, il est trop tard.

- Je ne demande jamais de conseil au sujet de ma croissance, déclara Alice d'un air indigné.

- Es-tu trop fière? demanda l'autre.

Alice fut encore plus indignée en entendant ces mots.



- Je veux dire, expliqua-t-elle, qu'un enfant ne peut pas s'empêcher de grandir.
- En enfant peut-être; mais deux enfants, oui. Si on t'avais comme il faut, tu aurais pu t'arrêter à sept ans.

Ce qui est en jeu ici c'est la sensibilité de celui qui parle, sa capacité à lire. Une intéressante suggestion c'est que cette capacité peut être améliorée grâce au dialogue, " un, peut-être, ne peut pas, mais deux si." suggère Humpty Dumpty. Cette citation a trait à la modalité de la perception, cet état spécial et particulier des approches du monde et du langage de façon radicalement différente. L'instrument de ce qui est relationnel cependant utilise la séquence temporelle qui conduit vers l'arrière, vers le passé personnel. et met en échec la principe connu qui dit "qu'on ne peut pas s'empêcher de vieillir". Ceci ne change pas vraiment la séquence temporelle mais tente d'arrêter le temps, de préserver quelque chose, de préserver une jeunesse personnelle. Le problème, bien sûr, c'est de savoir pourquoi nous avons besoin de quelque chose d'apparemment négatif, l'interdiction de grandir, pour réussir quelque chose qui soit positif, l'enrichissement de notre expérience. En réalité, quel âge a Humpty Dumpty? La très probable réponse c'est qu'il est sans âge (comme l'inconscient), il a toujours été un oeuf. Aura-t-il à jamais moins de sept ans? Qu'y a-t-il avant sept ans? Une période de la vie absolument essentielle: la petite enfance. Dans le développement de l'individu, la soi disant période de latence s'installe autour de l'âge de sept ans, c'est la perte de l'enfance. La plus grande réussite de cette période de latence, c'est le processus complexe du refoulement dont le résultat est l'oubli d'expériences qui ne peuvent être oubliées. Les accidents de mémoire frappent spécialement les souvenirs corporels instinctifs et la relation à l'autre positive et négative. Le refoulement est une relation de pouvoir qui reçoit sa force dynamique d'événements négatifs dangereux, le traumatisme de nos premières années. Les traumatismes, ou plus exactement les souvenirs de traumas, fragmentent toujours, mettent en danger notre unité incertaine et construisent leurs effets après nos premières années. Le refoulement a un rôle crucial dans la formation du "self", cohérente construction subjective qui bloque les souvenirs d'erreurs, d'absences ou de déficiences. c'est un déni universel qui épargne notre cohérence mais efface en même temps certaines régions de notre existence. Ce que Humpty suggère c'est d'accepter le risque que représentent la présence de ces dangereux traumas, le risque présenté par les effets de ces sévères et souvent horribles souvenirs afin d'accepter de permettre une vue plus élémentaire, plus vaste de l'existence.

Nous savons qu'il a payé très cher. Après son interprétation de Jabberwocky, il récita un poème à Alice "qui avait été écrit entièrement pour son amusement", un poème personnel, son poème à elle, mais un poème non terminé. A ce point, Humpty suggéra que le poème tirait sa cohérence du fait qu'il faisait référence aux quatre saisons de l'année, mais l'histoire qui se dévoile lentement est brutalement interrompue par le silence, "C'est tout" dit Humpty. "Au revoir". Alice s'éloigne lentement répétant un "mot long" de Humpty et entend alors "un fracas énorme qui secoue la forêt de bout en bout". La catastrophe brise l'oeuf en morceaux sans qu'apparaisse la promesse, même la fausse promesse, d'une nouvelle cohérence où on verrait l'oeuf grandir. C'est un retour au désordre, aux fragments indifférenciés d'un passé traumatique.

Dans l'ouvrage de Carroll, l'histoire d'Alice est optimiste. Humpty Dumpty n'accepte jamais la fragmentation, nous entendons seulement le bruit mais ne sommes pas témoins de la catastrophe. Alice, la petite fille de sept ans et demi, un peu mélancoliquement, continue de s'éloigner, son

identité oedipienne préservée et défendue. Nous connaissons toutefois les autres destins, les Humpty Dumpties détruits qui n'ont pas pu trouver leur identité et ont aussi disparus dans la catastrophe. Comme Friedrich Nietzsche et Antonin Artaud. Et il y en a un, James Joyce qui, dans *Finnegan's Wake*, a essayé de recréer la langue intérieure après la catastrophe, comme le "long mot", le mot imprononçable de Humpty.

#### REFERENCES

- Almansi, Renato J. (1986), "Humpty Dumpty: A Screen Memory and Some Speculations on the Nursery Rhyme", *American Imago* 43, pp. 35-49.
- Baum, A.L.(1977) (1977). Carroll's Alices: The Semiotics of Paradox. *American Imago*, pp. 34:86-108.
- Carroll, Lewis (1965) *The Annotated Alice*, London, Penguin Books.
- Deleuze, Gilles (1990) *The Logic of Sense*, Translated by Mark Lester, New York, Columbia University Press
- Freud, Sigmund (1896) The Aetiology of hysteria, S.E. III. 1960. 190-221.
- Freud, Sigmund (1899) Screen Memories S.E., III, 1960.
- Freud, Sigmund (1901) The Psychopathology of Everyday Life, S.E., VI, 1960.
- Goldschmidt, A. M. E. (1938) "Alice in Wonderland Psychoanalyzed." *New Oxford Outlook*, May, 68-72.
- Greenacre, Phyllis (1955a) *Swift and Carroll: A Psychoanalytic Study of Two Lives*, New York, International Universities Press.
- Greenacre, Phyllis (1955b) "It's My Own Invention": A Special Screen Memory of Mr. Lewis Carroll, Its Form and Its History", in P. Greenacre: *Emotional Growth*, New York, International Universities Press, 1971, vol. 2, pp. 438-78.
- Joyce, James (1992/1939/) *Finnegans Wake*, London, Penguin.
- Maclagan, D. (2000). The translation of Antonin Artaud. *Free Associations*, 7, pp. 52-61
- Petty, T.A. (1953). The Tragedy of Humpty Dumpty. *Psychoanalytic Study of the Child*, 8, pp. 404-412.
- Róheim, Géza (1955) *Magic and Schizophrenia*. New York, International Universities Press.
- Schilder, Paul (1938) "Psychoanalytic Remarks on Alice in Wonderland and Lewis Carroll." *Journal of Nervous and Mental Diseases* 87 (1938), pp. 159-68. Reprinted in Robert Phillips (ed.) *Aspects of Alice*, New York: Random House, 1971, pp. 283-92.
- Skinner, John (1947) "Lewis Carroll's Adventures in Wonderland," *American Imago*, no. 4 (December 1947), 3-31. Reprinted in Robert Phillips (ed.) *Aspects of Alice*, New York: Random House, 1971, pp.293-307.

