

***Alice : une petite fille écrite,
une écriture sans destin***¹

Marie-Hélène Inglin-Routisseau

Au fil de l'eau : la genèse d'un conte

Le 4 juillet 1862, Charles Lutwidge Dodgson (son nom de plume est Lewis Carroll) et son ami Robinson Duckworth organisent une expédition en bateau sur l'Isis pour les petites Liddell, les filles du Doyen de Christ Church, à Oxford. Il y a là Alice, âgée de dix ans, Edith et Lorina, ses sœurs. Tout en ramant, Dodgson improvise un conte pour divertir l'auditoire. « J'avais, en guise de point de départ, envoyé mon héroïne au fond d'un terrier de lapin sans avoir la moindre idée de ce qui arriverait ensuite » explique-t-il dans *Alice à la scène*². Au vrai, tous les protagonistes de ce voyage sur l'eau seront expédiés sous terre. Dodgson deviendra *Dodo*, Duckworth, *Duck*, Lorina, *Lory*, et Edith, *Eaglet*. Alice, bien entendu, tient le premier rôle.³

-
1. Cet article est un extrait remanié de *Alice dans la littérature française*, à paraître aux éditions de L'Harmattan, fin 2005.
 2. L. Carroll, *Alice à la scène*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1990, p. 247.
 3. Rarement, l'histoire de l'invention d'un récit, n'a été aussi édulcorée et enjolivée. Rarement, l'invention d'un conte pour enfants a donné lieu à tant de conjectures et de commentaires. Nabokov à qui l'on demandait quelles scènes il aurait aimé filmer,

Le conte est donc à l'origine un récit oral raconté pour faire plaisir à une enfant aimée. Dodgson semble avoir été coutumier, à cette époque, de ces histoires qui « vivaient, puis mouraient, comme des moucheron de l'été, dans leur belle après-midi. »⁴ Jusqu'à la fin de son existence, il ne cessa d'ailleurs de raconter des histoires aux enfants. Toutefois, la nature improvisée du conte a donné lieu à des commentaires, qui mettent surtout en évidence l'origine inconsciente du processus créatif. Jean Gattégno observe ainsi que le « mécanisme même de la création d'Alice, sur la barque qui remontait l'Isis, l'improvisation tellement surprenante [...] sont le signe que Dodgson, ce jour-là, s'exprima lui-même aussi librement que le malade fait sur le divan du psychanalyste. »⁵ Si la comparaison paraît excessive – nulle introspection, nulle analyse de rêve ne viennent heureusement alourdir la vivacité de ce conte et l'auditoire offre bien peu de ressemblance avec une assemblée d'analystes risquant une interprétation –, demeure un contexte favorable à la liberté de l'inspiration, une insouciance, un ton libre et joyeux empreint d'ironie moqueuse.

Les Aventures d'Alice seront écrites et réécrites. Et ce n'est pas avant le 26 novembre 1864 que le manuscrit sera envoyé à Alice Liddell. La publication des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* sera encore plus tardive. Elles paraîtront chez Macmillan en 1865, enrichies des épisodes du procès du Valet de Cœur, du *Thé chez les fous*, et de *Cochon et poivre*. Quant à *De l'autre côté du miroir*, il est en propre un projet scriptural et sera publié cinq ans plus tard, en 1872.

Le texte définitif des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* n'a cependant rien perdu de la fraîcheur qui présida à son invention. Il porte en lui tous les attraits de la séduction mais aussi tous les poisons d'un sadisme, que la spontanéité de l'inspiration et la qualité de l'auditoire n'ont pu réprimer. Les *Aventures d'Alice* ont l'ambition de captiver, d'attacher, de fasciner, de terrifier et de plaire.

« Un cadeau d'amour » : les vertiges du ravissement

La correspondance de Lewis Carroll témoigne d'une inventivité constante ainsi que de l'irrésistible envie d'amuser ses amies en leur racontant des histoires hérissées de charmes et de piques. Ses anecdotes, ses saynètes ont toujours une visée.

répondait : « Les pique-niques de Lewis Carroll », in *Partis pris*, Paris, Robert Laffont, 2001, 10-18, p. 73. La création des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* pourrait à elle seule faire l'objet d'une étude tant le mythe d'Alice est subordonné au mythe de sa genèse.

4. L. Carroll, p. 247.

5. J. Gattégno, *L'Univers de Lewis Carroll*, Paris, J. Corti, 1990, p. 201.

Leur dessein est d'amuser, d'étonner et d'effrayer. Elles sont l'œuvre d'un séducteur et mêlent inextricablement les registres affectifs, doux et durs, aimants et haineux. Denis de Rougemont voit juste quand il déclare : « *Alice au pays des merveilles* est née de l'amour des "nymphets", refoulé par la conscience du *clergyman*, mais avoué par certains de ses poèmes et trahi par les plaisanteries souvent féroces de ses lettres à des petites filles. »⁶

La composition des *Aventures d'Alice* n'échappe donc pas à cette exigence paradoxale. Le conte est inventé pour Alice Liddell. « 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 », nous dit Jacques Lacan⁷. Il s'agit de divertir l'auditoire certes, mais encore de s'approprier le destinataire de l'œuvre en le mettant en scène dans une fiction. En somme, l'autre participe pleinement à la genèse du *pays des merveilles*. Cette stratégie singulière, extrêmement sophistiquée, n'est pas sans conséquences.

Elle modifie d'abord la personne même de l'allocutaire. Alice Liddell devient du même coup une muse, mais surtout une petite fille qui, parce qu'elle charme, se pare des atours de la séductrice. Cette représentation dominera la conception surréaliste de la femme tout à la fois femme et enfant, femme que l'on voudrait aussi enfant, spontanée, innocente, espiègle, intemporelle, inspiratrice d'une œuvre à laquelle elle prend part. Cette figure porte, sous-jacente, la tentation de l'inceste – peut-être moins, au fond, d'un inceste du père pour sa fille que celui du garçon pour sa mère.⁸

Les poèmes acrostiches que Carroll adresse, et plus particulièrement celui qui clôt *De l'autre côté du miroir*, témoignent bien de l'incorporation de l'identité du sujet, à l'œuvre. « Dodgson regarde Alice et Alice écoute Carroll » résume Pierre Sabourin.⁹ L'enfant est un fétiche manipulé. Pareil à un mets que l'on dévore, il alimente la créativité et, sans doute, les métaphores capables de rendre compte de ce phénomène seraient nombreuses, si ne s'imposait comme une évidence celle de

6. D. De Rougemont, *Comme toi-même*, Paris : Albin Michel, 1961, p. 56.

7. Jacques Lacan dans son hommage rendu à l'œuvre de Lewis Carroll. Jacques-Bernard Brunius, *Alice est revenue : Lewis Carroll, maître d'école buissonnière*, émission diffusée le 31 décembre 1965, sur France-Culture.

8. Phyllis Greenacre suppose ainsi que l'attrait de Dodgson pour les petites filles est un effet inversé de l'amour œdipien pour sa mère : la femme et l'enfant se confondent. Ph. Greenacre, *Swift and Carroll: a psychoanalytic study of two lives*, New York, International Universities Press, 1955.

9. P. Sabourin, *Lewis Carroll et ses fantasmes : psychopathologie*, Thèse non publiée pour le Doctorat de médecine, Paris, 1968, p. 34.

l'écrivain assoiffé d'encre :

« Tant que la confusion ne règne que dans l'esprit, ce n'est pas trop grave. Mais quand on en vient à mettre le pain et le beurre, et la marmelade d'orange, dans l'encrier ; et ensuite à tremper les plumes en soi-même, et à se remplir d'encre, alors, voyez-vous, c'est horrible ! »¹⁰

Le travail de l'écrivain est comparable à la *vampirisation*. L'encre y est une métaphore du sang. L'autre, autant que « soi-même », en est la substance.¹¹

Cet aspect de la création d'*Alice* présente une étonnante similitude avec celle du *Peter Pan* de James Matthew Barrie. Pour lui aussi, l'enfant est un objet de désir. L'auteur se focalise sur celui-ci comme pour fouiller du regard la question cruciale et irrésolue de ses origines et des différences sexuelles.

Rappelons brièvement les circonstances de la naissance de ce récit. Le personnage de *Peter Pan* est inspiré par et composé pour les cinq enfants Llewlyn Davies, George, Jack, Peter, Nico et Michael. Barrie rencontre George, qui a alors quatre ans, à Londres dans *Kensington Gardens*. Le petit garçon joue avec le chien de Barrie, Porthos, et Barrie se lie d'amitié avec George avant de faire, par hasard, la connaissance de ses parents dans un dîner. Devenu l'intime de la famille Llewlyn Davies, il fréquente assidûment tous les enfants et voue une admiration sans borne à leur mère, Sylvia, fille de l'écrivain George du Maurier. En 1901, durant les vacances d'été, Barrie et les enfants inventent un jeu d'île et de pirates. Barrie tient le rôle du photographe et du metteur en scène. Plus tard, il publie, en deux exemplaires, un compte rendu de ces vacances. Le texte intitulé *The Boy castaways of black lake island*, dont Peter est censé être l'auteur, est illustré de photographies des garçons dans leurs divers rôles. La création de *Peter Pan* prend ainsi forme au cœur de l'insouciance joyeuse de belles journées d'été, sous la direction d'un demiurge inventif et plein de ressources.

A la mort prématurée du père et de la mère des enfants, en 1907 et 1910, Barrie devient leur père adoptif. « Étrangement, ce fantasme de Barrie de ne jamais grandir, de prendre en charge un groupe de garçons perdus, devient effectivement réalité après la publication de son œuvre, et tourne au tragique »,

10. Lettre à Marion Richards du 26 octobre 1881, *Œuvres*, p. 891.

11. L'image annonce aussi l'investissement symbolique du créateur donnant de son sang pour son œuvre. Tel Jean Cocteau : « C'est du sang que je saigne, c'est de l'encre qui coule », cité par Anne Clancier. « Jeux et masques dans l'inconscient de Jean Cocteau », dans *Cocteau aujourd'hui : actes du colloque de Montpellier*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, pp. 191-201.

observe Jackie Wullschläger¹². Et en effet, comment ne pas être frappé de stupeur par l'incroyable mise en œuvre, dans le réel, du fantasme représenté dans la fiction ? Barrie devient le père, le protecteur de ces orphelins. Enfant, il avait voulu occuper la place laissée vacante par son frère aîné mort à l'âge de treize ans. Hanté par l'idée de ne jamais grandir, le voici, à présent, éternel enfant, suspendu à la jeunesse par le fil fragile de la mort - enfant mais père. Quant aux Llewelyn Davies, ils sont, eux aussi, parts du fantasme.

La genèse de *Peter Pan* mêle donc curieusement, comme celle d'*Alice*, les plaisirs de la création ludique à l'appropriation fantasmatisée des garçons. Les prénoms des protagonistes sont toujours ceux des enfants Llewelyn Davies et l'histoire est inventée pour eux. La passion de Barrie et de Carroll pour les enfants les détourne aussi d'une sexualité génitale accomplie. Tous deux restent figés dans une posture rendant impossible toute relation sexuelle. L'identification de Barrie avec son frère aîné mort, qui lui donne l'aspect d'un garçon pré-pubère de 1m 55, son mariage avec Mary Ansell jamais consommé, disent combien l'infantile guide encore sa vie.¹³

Barrie et Carroll partagent également ce même goût pour la photographie d'enfants qu'immobilise l'image capturée par l'objectif. Toutefois, là où Carroll fera subir à Alice les distorsions physiques de la croissance et de la dé-croissance, Barrie pétrifie l'enfant dans une inaltérable jeunesse que Carroll n'aurait certainement pas désavouée.

La haine ainsi exprimée par l'envahissement du subjectif, puis par la fixation dans l'écriture d'un destin, n'est pas sans danger. Si Alice Liddell y a survécu, Peter, qui donne au héros son prénom, n'en sort pas indemne. Il semble avoir souffert de l'identification avec un petit garçon éternellement jeune. Il sera la risée de ses camarades de classe et ce « chef d'œuvre terrible », comme il le nomme, a sans doute affreusement empoisonné son existence. En 1957, Peter se suicide à

12. J. Wullschläger, « J.M. Barrie : le petit garçon qui ne veut pas grandir », dans *Enfances rêvées*, Paris, Autrement, 1997, p. 125.

13. La sexualité, d'ailleurs remarquablement absente des deux aventures d'Alice, se cantonne à des représentations archaïques et infantiles, davantage du côté de l'excitation que d'une génitalité accomplie. Les figures sautillantes et frétilantes du *Père William* et du *Très vieil homme* en sont les incarnations. Les explosions de rage, si fréquentes dans les deux rêves, ont dans leur gradation, leur forme paroxystique, bientôt suivie d'une dépression, des analogies avec un orgasme, mais elles évoquent plutôt un orgasme redouté comme destructeur. Les feux de la sexualité brûlent et consomment plus qu'ils ne libèrent. Les dénouements des deux aventures d'Alice, eux-mêmes, en constituant l'acmé du rêve, s'achèvent par une explosion si destructive et si radicale qu'elle met un terme au sommeil.

Sloane Square sous une rame de métro. Veut-il ainsi échapper au sortilège d'un conte, à cette usurpation de soi qui le cantonne à un *Neverland* où la vieillesse n'arrive *jamais* ? Être prisonnier du fantasme d'un autre est proprement invivable : comme si le ravissement broyait et écrasait, le rapt fantasmagorique est mortifère. La mère d'Alice jugea plus prudent de mettre un terme aux relations de sa fille et de Carroll.

Mais revenons-en à l'histoire. Le fait que le conte soit adressé à la petite fille, à Alice Liddell, en altère la nature. Le récit se matérialise, en effet, sous la forme d'un présent. Il s'agit d'un « cadeau d'amour » capable d'enchanter et de satisfaire cet appétit de rêves dont l'enfance se nourrit¹⁴.

En outre, la qualité de la représentation attachée au récit doit tenir compte de son destinataire. C'est pourquoi, les *Aventures d'Alice* sont un récit initiatique dans lequel l'enfant peut se voir cheminant vers l'âge adulte, 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 selon une stratégie qui lui est propre. En somme, le texte est la réalisation d'un désir : « désir de désir » ou « désir de mort par le "faire-voir" ou le "faire-peur" »¹⁵. Les deux livres frappent ainsi par la force et l'originalité de leurs images.

La conséquence ultime de la rédaction d'*Alice* sera le passage de l'histoire du domaine privé au domaine public. Nous devenons ainsi les témoins involontaires de cet art consommé de séduire par les lettres, autrement dit de l'écriture comme art de l'introjection du destinataire du récit ou plus simplement de l'art d'aimer quand on est auteur.

Un récit venu des profondeurs : « mais qui parle par ma bouche ? »

Quand il raconte comment l'inspiration lui vient, Carroll évoque des pensées surgies spontanément, des éclairs fugitifs attrapés au vol lors d'une longue promenade ou apparus dans les méandres d'un rêve. Il explique sa méthode de composition dans la préface de *Sylvie et Bruno* en développant une théorie de l'écriture qu'il nomme « *amassed litter-ature* ». En anglais, *litter* signifie, tout à la fois, détrit et fouillis. Ainsi la *litter-ature* est-elle formée d'éléments épars, amassés, sans lien apparent.

14. « 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. » Le français, plus évasif, a recours au terme général d'« hommage ». Poème introductif à *De l'autre côté du miroir*, p. 255.

15. P. Sabourin, p. 2.

« Je jetai sur le papier, à divers moments, toutes sortes d'idées et de fragments de dialogues qui me venaient à l'esprit, qui sait de quelle façon ? [...] Il était parfois possible de retrouver la source de ces éclairs intellectuels jaillis au hasard, soit qu'ils fussent suggérés par le livre que je lisais ou produits par le choc, sur le « silex » de mon esprit, de l'« acier » d'une remarque faite tout à coup par un ami [...] ce fut le cas également pour des passages qui me vinrent à l'esprit au cours de rêves, et qu'il m'a été impossible de rapporter à la moindre cause antérieure. »¹⁶

Dans *Alice à la scène*¹⁷, Carroll s'explique sur l'invention des *Aventures* et confirme la nature de ce processus créatif, l'attribuant soit à « l'humeur » du narrateur assailli de « rêves et d'idées qu'il n'avait point recherchées », soit à un « trop-plein » de pensées fantasmagoriques. Il évoque, ensuite, la spontanéité de son inspiration :

« Mais [...] chacune de ces idées et pratiquement chacune des expressions utilisées *naquit d'elle-même* [...] quelles que soient les circonstances de sa naissance, elle (*l'idée*) *naît spontanément* [...] *Alice* et *De l'autre côté du miroir* sont faits presque totalement de pièces et de morceaux, d'idées isolées nées spontanément. »

Ces témoignages de la genèse des *Aventures d'Alice* sont des plus précieux. Rares sont les confidences de Lewis Carroll, rares aussi les confidences sur la nature du processus créatif. L'insistance avec laquelle il souligne le caractère spontané d'idées auxquelles il semble n'avoir aucune part – « *come of itself* » est trois fois répété dans un texte, par ailleurs bref – mérite d'être relevée. Carroll trouve son inspiration dans les rêves: les éléments narratifs sont constitués de *bits and scraps*, de morceaux, de *litterature* que le narrateur devra organiser pour construire le récit. Il observe, en outre, que ces idées surgissent, pareilles à des « éclairs » qui, comme les images fugitives du rêve, s'évanouissent lentement : elles sont issues du préconscient et sont composées pour l'essentiel de fantasmes archaïques.¹⁸ Le logicien qu'est Carroll s'étonne du caractère « illogique » de ces

16. L. Carroll, Préface de *Sylvie et Bruno*, p. 404.

17. Ibidem, pp. 246-250.

18. L'agressivité et la frustration orale, le cannibalisme, les menaces de dévoration, une terreur fascinée pour la castration (décapitation et perturbation du langage), la destruction spatio-temporelle, l'animisme et l'anthropomorphisme, le mode de persécution paranoïaque, les troubles du schéma corporel et les transformations des personnages suivant des associations en processus primaire, la toute puissance de la pensée et les caractéristiques correspondantes de domination sadique, la culpabilité diffuse en sont les principaux aspects.

associations qu'il attribue à un « effet sans cause ». Les fragments narratifs paraissent étrangers au rêveur éveillé, assailli qu'il est par des fantasmes jaillis « d'on ne sait où ».

Sensible à cette dimension de l'inspiration créatrice, Carroll inflige à Alice une expérience comparable : les mots s'échappent de sa bouche sans avouer leur origine, ils sont exprimés avant même d'avoir été pensés, le sens se joue du dire. Le texte ressemble à un « *verbal asylum* »¹⁹ qui accueillerait sans discernement toutes les pensées, aussi folles soient-elles. L'énonciateur n'a pas accès au sens qu'il énonce.

Ainsi, quelque chose (ou quelqu'un) parle en Alice, quelque chose d'étranger qui la met en échec. En choisissant de donner à ces aventures un cadre onirique, Carroll *naturalise* le phénomène dont Alice est l'objet : un autre *moi* semble s'exprimer dans le rêve, un *moi* inconnu qui est peut-être un autre, Mabel ou Ada.²⁰ Mais une autre voix parle aussi *pour* elle. Ce texte, qui lui échappe, ces mots, qu'elle ne reconnaît pas comme siens, cet étranger qu'elle devine en elle, tout cela ressemble à la découverte du sujet de l'inconscient et figure ce que l'aventure onirique révèle en nous, de nous. Toutefois, cette trouvaille carrollienne condense surtout habilement en une même image le travail de l'auteur et le travail du rêve. Elle établit une analogie entre la spontanéité des pensées inconscientes du rêve et le jaillissement des pensées fantasmatiques issues du préconscient dont l'œuvre se nourrit. Carroll représente d'un coup le dessaisissement dont l'auteur est l'objet, et la dépossession dont le modèle fait les frais. Il le met astucieusement en image à travers l'épisode du Roi Rouge qui voit impuissant son texte s'écrire puis le métaphorise en supposant qu'Alice serait rêvée par le Roi Rouge²¹ :

« Il est présentement en train de rêver, dit Twideuldie ; et de qui croyez-vous qu'il rêve ?

– Nul ne peut deviner cela, répondit Alice.

– Allons donc ! il rêve de vous », s'exclama Twideuldeume en battant des mains d'un air triomphant. « Et s'il cessait de rêver de vous, où croyez-vous donc que vous seriez ?

19. J-J. Lecercle, *Philosophy of nonsense : the intuitions of Victorian nonsense literature*, London ; New York, Routledge, 1994, p. 208.

20. Voir le second chapitre des *Aventures* : « Je suis sûre de n'être pas Ada, se dit-elle, car elle a de longs cheveux bouclés, alors que les miens ne bouclent pas du tout ; je suis sûre également de n'être pas Mabel, car je sais toute sorte de choses, et elle, oh ! elle en sait si peu ! En outre, elle est *elle* et je suis *moi*, et – oh ! là là, que c'est donc compliqué ! », p. 105.

21. *De l'autre côté du miroir*, chapitre 1 et chapitre 4 (p. 296).

- Où je me trouve à présent, bien entendu, dit Alice.
- Jamais de la vie ! », répliqua d'un air de profond mépris, Twideuldie.
« Vous ne seriez nulle part. Vous n'êtes qu'une espèce d'objet figurant dans son rêve ! »

Les pensées préconscientes, les fantasmes qui tissent l'écriture du conte, enferment la fillette dans le rêve d'un autre. Soumise à la fatalité narrative que lui impose le conteur, rêvée par Dodgson, avant de l'être par le Roi Rouge, le rêve d'Alice Liddell devient une vaste métaphore de l'emprise tyrannique et du despotisme de l'artiste pour son modèle.

Une écriture du dessaisissement

La complexité du lien réel et fantasmatique entre Charles Lutwidge Dodgson / Lewis Carroll, et Alice Liddell / *Alice* est en fait assimilée par Carroll à la relation d'un père avec sa fille. Il l'interroge bien des années plus tard en ces termes : « Qu'étais-tu, Alice de rêve, aux yeux de ton père adoptif ? »²² Si la petite fille est un personnage imaginé, l'homme a adopté son modèle : il tisse un fil infrangible relevant de l'engendrement et du rapt.

Il s'agit en premier lieu, disions-nous, de « faire-voir ». L'auteur se met donc à nu, et se dessine avec une crudité déconcertante. Ce portrait qu'il destine à une petite fille, il le veut envoûtant, il le veut aussi féroce. Le conte est une idylle mais le contenu liminal demeure le cannibalisme et la castration. Carroll y apparaît sous les traits mélancoliques d'un loup qui se serait égaré dans une forêt, un loup dont les larmes aiguissent l'appétit²³. Les vampires sont toujours étrangement tristes. Le destin de l'œuvre s'inscrit dans sa genèse.

A trop vouloir posséder ses songes, l'écrivain y transforme la petite fille en signifiant, un signe ciselé dans le corps de l'œuvre. L'Alice de Carroll, l'Alice imaginaire ressemble fort à un petit chaperon rouge, mille fois mâché, avalé et régurgité. Elle est part d'un récit qui la met « à la question », et si elle échappe à la mort, ce n'est que dans la mesure où le rêve lui fait cette grâce. La figure idéalisée d'Alice drapée de superbe et de morgue dans son manteau de princesse²⁴ nous ferait presque oublier qu'un conteur en tire les fils, et manipule son ange bien

22. « What wert thou , dream-Alice, in thy foster-father's eyes ? », dans *Alice à la scène*, p. 248.

23. L. Carroll partait littéralement à la chasse aux petites filles.

24. « ... exactement comme si elle était fille de Roi, et que son manteau fût tissé d'or », *Alice à la scène*, p. 248.

aimé. Voici Alice, comme *Humpty Dumpty*²⁵, devenue prisonnière d'une fatalité narrative, enfermée dans le rêve d'un autre.

Ainsi, Lewis Carroll introduit le sadisme dans la littérature onirique, un sadisme si délicat, si léger, si exquis, que l'on mesure mal la frontière entre sa malice et sa férocité. Il y a, d'un côté, ce qu'il devine d'angoissant chez l'enfant, l'obsession de la taille, la hantise de la castration, et de la mort, ce qu'il y a de charmant aussi, les associations saugrenues et inattendues de mots insolites, l'ingénuité des images, des idées biscornues; il y a donc la subjectivité enfantine qu'il ne cesse de flairer, de rechercher, de côtoyer, de partager, et où affleurent les images d'un rivage trop bien connu, la résonance de fantasmes archaïques toujours vivants et envahissants. Il y a, de l'autre côté, ce qu'il adresse à l'enfant, un imaginaire « non expurgé » dans lequel la petite fille sera pour une fois en pays de connaissance. Là est son génie, là est son talent, dans l'art de renvoyer, comme un miroir, à Alice Liddell, ses peurs embusquées. Qu'y voit-elle? Son reflet ou celui de Charles Dodgson? Elle se penche, et regarde à travers, "through", le miroir, et le miroir la regarde aussi. Elle pose alors cette question cruciale : "Which dreamed it?"²⁶ Qu'est-ce qui écrit? Qu'est-ce qui rêve? Réfléchissant à l'infini les astuces retorses de Carroll, le pays du miroir lui pose une énigme. Mais la glace se met à fondre. Elle devient un seuil, le seuil d'une autre habitation et, en la traversant, Alice opère une entrée en elle-même, elle entreprend une exploration de la *psyché*. Loin de s'y reconnaître pourtant, elle découvre un monde « à l'envers », un reflet déformé et pâle, l'ombre inquiétante des bois, des habitants menaçants, une lumière crépusculaire, un *moi* obscur et inconnu, autre dessaisissement. « L'envers de la vie », serait-il la mort, « l'envers du réel », une rêverie sur l'imaginaire? « L'envers de l'écriture », une tentative d'effraction fatale? Entre désir de fixer et désir de ravir, l'écriture n'aurait-elle, en somme, d'autre fin que de s'interroger sur ce qu'elle va dire, sur ce qu'elle dit, pour n'évoquer, nous dit Lacan, « ni genèse, ni tragédie, ni destin »²⁷?

25. *Humpty Dumpty* est un personnage de *nursery rhyme* mis en scène par Carroll dans *De l'autre côté du miroir* : Alice peut donc prophétiser son histoire avant qu'elle n'ait lieu.

26. *De l'autre côté du miroir*, dans le dernier chapitre.

27. Jacques Lacan dans l'émission de Jacques Brunius.