

DES EMPRUNTS DE MOTS BLANCS

les néologismes d'Antonin Artaud

Lewis Carroll et James Joyce

(communication du 25.05.91,

Congrès S.A.E.S)

Quelle différence y a-t-il entre un slictueux tove et un vliqueux tarand ? Aucune si l'on considère que ce sont là deux traductions de « slithy toves », créatures de fantaisie de « Jabberwocky », le poème « nonsensique » de *Through the Looking-Glass*¹. La première est due à Henri Parisot², la seconde à Antonin Artaud³. Toutefois, la traduction d'Henri Parisot est plus fidèle au projet carrollien que celle d'Antonin Artaud. Ce dernier avoue avoir réécrit, plus que traduit, le chapitre intitulé « Humpty Dumpty », dans lequel se trouve reprise la première strophe de « Jabberwocky », « fragment [...] que d'ailleurs je n'aime pas » affirme-t-il dans l'esquisse d'une lettre à Henri Parisot, « [c]ar j'ai toujours trouvé que cet écrit

¹ Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. London : Macmillan, 1872, in *The Annotated Alice*, ed. M. Gardner, Harmondsworth : Penguin, (1965), 1970, pp. 191-197.

² Lewis Carroll, *Tout Alice*, traduction par H. Parisot. Paris : Garnier-Flammarion, 1979.

³ Antonin Artaud, « L'arve et l'aume, tentative antigrammaticale contre Lewis Carroll », in « Lettres de Rodez », 1945, *Oeuvres complètes t. 9*. Paris : Gallimard (1971), 1979, pp. 133-147.

manquait d'âme »⁴. « [...] Jabberwocky n'est qu'un plagiat édulcoré et sans accent d'une œuvre par moi écrite et qu'on a fait disparaître de telle sorte que moi-même je sais à peine ce qu'il y a dedans »⁵, finira-t-il par lui écrire dans la version définitive de cette lettre qui manifeste bien l'ambivalence d'Artaud face au texte de Carroll et notamment à l'égard de ce chapitre.

Quelle différence y a-t-il donc entre des « slithy toves » et des « vliqueux tarands » ? Le manque et la jouissance, le sujet et l'être, deux pratiques du sens diamétralement opposées, qui prennent racine dans deux structures subjectives radicalement hétérogènes.

*

Monstruosité de la langue, le néologisme inquiète la langue et plonge le lecteur dans la perplexité car il interroge le sens à partir d'un radical non-sens apparent. Certains diagnostics psychanalytiques, négligeant que le langage se fonde du non-sens, concluraient parfois un peu trop vite à l'insensé quand ils le rencontrent. Ce « trouble du langage » et quelques autres soi-disant symptômes ont valu à Carroll quelques étiquetages malheureux, selon une nosographie contestable, au point que l'on pourrait se demander s'il ne s'agit pas tout simplement de ramener à la pathologie une transgression dérangeante.

Gilles Deleuze a, pour sa part, tenu à distinguer Carroll du schizophrène qu'est Artaud, selon sa propre approche de ce concept. Artaud représente pour lui un destructeur des surfaces, lieu idéologique de production du sens. Le langage du poète, indique-t-il, touche les profondeurs du corps. Au prix de sa folie, Artaud est en quelque sorte un révolutionnaire né, un

⁴ Antonin Artaud, Lettre à H. Parisot du 20 sept. 1945, in « Lettres complémentaires à H. Parisot », *Ibid.* t. 9, p. 201.

⁵ Antonin Artaud, Lettre à H. Parisot du 22 sept. 1945, in « Lettres de Rodez », *Ibid.*, t. 9, p. 169.

authentique praticien de la schizolinguistique prônée par le philosophe. En revanche, les jeux de langage carrolliens, affirme-t-il dans *Logique du sens*⁶, désignent la surface comme lieu d'articulation des deux séries, signifiante et signifiée, « qui convergent », dit-il, « vers un élément paradoxal qui est comme leur différentiant »⁷, élément qui « manque toujours à sa place »⁸, « case vide [qui] assure la donation de sens »⁹ par sa double fonction d'être « à la fois mot et objet : mot ésotérique, objet exotérique »¹⁰. Telle serait en particulier la fonction des néologismes de Carroll : ils montrent, selon Deleuze, ce qu'il en est de l'articulation du signifié et du signifiant à la surface du langage et de l'être. Le néologisme carrollien dévoile que la production du sens se fonde d'une « case vide ». En revanche, il indique que pour Artaud, le langage est « taillé dans les profondeurs des corps »¹¹, « pour lui il n'y a pas, il n'y a plus de surface »¹²:

La conséquence en est que le corps tout entier n'est plus que profondeur, et emporte, happe toutes choses dans cette profondeur béante qui représente une involution fondamentale.¹³

A l'encontre de la dichotomie établie par Deleuze entre surface et profondeur, nous prendrons appui sur l'analyse structurale lacanienne et sur une lecture attentive des textes pour montrer qu'Artaud comme Joyce déconstruisent la langue afin d'« exprimer » l'être ou de fonder la chaîne signifiante. Chacun tente ainsi, à sa manière, de créer un signifiant qui

⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris : Minuit, 1969.

⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹¹ *Ibid.*, p. 103.

¹² *Ibid.*, p. 106.

¹³ *Ibid.*, p. 106.

représente le sujet. Tous deux travaillent le sens plus qu'ils ne le mettent en question. Toutefois, la lecture de leurs œuvres nous laisse parfois perplexes devant l'énigme fondamentale d'une langue ravagée, qui permet d'entrevoir que rien d'autre peut-être ne fonde le langage si ce n'est un vide ou un non-sens radical. C'est de ce vide fondamental dont la symbolisation manque à Joyce et Artaud que part Carroll. Comme le dévoilent les fondements ontologiques de son œuvre logique, il cherche à améliorer un outil imparfait, à saisir le lieu du sens dans les structures, notamment les structures syntaxiques, indépendamment de l'énonciation. Son écriture littéraire, toutefois, ne cesse de désigner le vide qui se trouve au fondement du langage et de l'être. Les néologismes carrolliens se présentent comme une figure qui ouvre paradoxalement le champ de la création. La révolution littéraire portée par les œuvres de Joyce et d'Artaud qui vont jusqu'à mettre le langage en miettes, et désacraliser le signifiant, s'avère soutenue en revanche par une impossible entreprise de fonder la langue. Le vide, le non-sens que ces œuvres nous laissent percevoir sont, de ce fait, voués à ne pas coïncider parfaitement avec le projet des auteurs, puisque la lecture et l'interprétation mettent en jeu différentes structures subjectives radicalement hétérogènes. En revanche cette révolution semble amorcée dans l'œuvre de Carroll, contre laquelle Artaud s'insurge et dont Joyce s'inspire sans le clamer. Il ne s'agit pas ici de jouer Carroll contre Joyce ou Artaud, mais de proposer une interprétation des enjeux de l'écriture néologique qui se départisse de l'approche clinique et idéologique de Gilles Deleuze pour montrer la complexité de la destruction radicale que font subir Artaud et Joyce à la langue. Il s'agit de rétablir également l'enjeu de ce vide qui se fait jour dans l'œuvre de Carroll et contre lequel l'auteur lui-même lutte car il n'est que la marque d'une ontologie impossible, l'intuition de la structure béante du sujet. Il s'agit alors de montrer comment les néologismes condensent ces enjeux et ne peuvent se laisser réduire à une appréhension unique fût-elle clinique.

Dans *Through the Looking-Glass*, le chapitre « Humpty Dumpty » se présente comme une sorte d'auto-parodie des propres thèses de Lewis Carroll sur le langage. La lecture de son œuvre logique montre qu'il ne put rompre avec la syllogistique aristotélicienne en raison de son attachement à une conception classique de l'ontologie. Il tenta de préserver l'engagement ontologique du langage en opérant un resserrement du mot et de la chose ainsi qu'en luttant contre la polysémie. Il refusa, en outre, de revenir sur l'interprétation existentielle de la copule « est » pour les propositions universelles¹⁴, comme les diagrammes de Venn y conduisaient. L'œuvre littéraire participe du même mouvement. Elle recherche un langage idéal, tente de conférer au signe une plus grande efficacité, et d'organiser la fiction selon un ordre logique. Le chaos apparent du monde des merveilles et du monde du miroir dévoile en réalité les structures de ces univers de fiction. Mais, y sont mises en cause toutes les opérations logiques qui, au fondement de *Symbolic Logic*, visent à parfaire les langues naturelles et à maintenir un rapport étroit du nom à l'objet : attribution d'un nom, classification, définition. Tout en voulant prouver la nécessité de ces opérations, l'écriture au sein des *Alice Books* joue sur leurs limites¹⁵. Il en ressort l'esquisse d'un constat : celui de l'hétérogénéité du signifiant et du signifié, du mot et de la chose et de leur articulation arbitraire. Les *Alice Books* semblent dès lors gouvernés par l'intuition du sujet de l'inconscient, fondé par un non-sens radical mais néanmoins lesté par sa jouissance.

L'organisation d'ensemble du chapitre « Humpty Dumpty » élabore cette contradiction et ouvre sur une approche du langage qui dénonce les fondements aristotéliens sur lesquels

¹⁴ Sophie Marret, *Lewis Carroll : la logique à l'œuvre*, thèse de doctorat, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1990.

¹⁵ Les *Alice Books* comprennent : *Alice's Adventures in Wonderland*. London : Macmillan, 1865, in *The Annotated Alice* et *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, op. cit.

l'auteur s'appuyait. Le texte s'écarte d'un discours sur l'être et sur l'enjeu ontologique du langage pour ouvrir à l'intuition du sujet de l'inconscient.

Quand Humpty Dumpty, personnage du monde du miroir, souligne avant Saussure l'arbitraire du signe, il le fait en réalité à des fins de maîtrise. Il affirme : « When I use a word, [...] it means just what I choose it to mean – neither more nor less »¹⁶. Il cherche ainsi à se rendre maître du sens et des mots, pour acquérir un pouvoir sur l'être voire maîtriser son propre destin et éviter la chute que présagent les paroles d'une comptine. Il inverse pour cela noms propres et noms communs de sorte que selon lui, seuls les noms propres possèdent un signifié. « Humpty Dumpty » dit sa forme, exprime l'essence de son être, comme Alice le croit naïvement, lorsqu'elle l'aperçoit : « She saw clearly that it was HUMPTY DUMPTY himself »¹⁷. L'inscription du signifiant en lettres majuscules dans le texte, renforce la portée de cette croyance. L'œuf-linguiste perçoit enfin les mots comme des êtres qu'il domine à travers le rapport économique qu'il a établi avec eux puisqu'il se présente comme leur employeur.

Tel se dessine l'enjeu de la maîtrise du langage doté d'une portée ontologique, comme le confirme encore le refus de Humpty Dumpty d'être dépourvu de « sense », bon sens et sens à la fois. Quand Alice lui fait remarquer : « The question is, [...] whether you can make words mean so many different things », Humpty Dumpty répond : « The question is, [...] which is to be master – that's all »¹⁸. Mais cette tentative de maîtrise est aussitôt dénoncée. Lui-même est sous le joug du signifiant, réductible aux paroles d'une comptine dont il est issu, il ne sait pas compter, ses interprétations littérales et ses exigences logiques sont une entrave à la communication. Au revers des affirmations de Humpty Dumpty, Carroll souligne en outre, le

¹⁶ Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, p. 269.

¹⁷ *Ibid.*, p. 261.

¹⁸ *Ibid.*, p. 269.

caractère immotivé des signes et l'absence de signifié spécifique au nom propre. Enfin, les interprétations que donne Humpty Dumpty des néologismes de « Jabberwocky » ne suffisent ni à convaincre ni à éclairer ce poème. Elles trahissent plutôt le processus d'association libre sur lequel elles reposent puisqu'elles conduisent Alice à laisser divaguer sa propre imagination pour l'interpréter. Les néologismes deviennent alors des marques vides, propres à laisser proliférer les significations. Leur fonction était d'établir qu'il y a nécessairement un lien essentiel entre le mot et la chose, car ils invitent à rejeter comme insensée une telle monstruosité du langage. Ils sont toutefois conduits à figurer le fonctionnement même du langage, à accentuer la barre qui sépare radicalement le signifiant du signifié. Dès lors, l'assertion de Humpty Dumpty sur l'arbitraire du signe se charge de vérité. Toutefois il ne reste maître que du signifiant et non « du signifié où son être a pris sa forme », comme le souligne Jacques Lacan¹⁹. Les néologismes témoignent que le langage se déploie à la croisée du symbolique et de l'imaginaire sans donner accès au réel. Quand Alice prend connaissance de ce poème, elle s'exclame :

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

Chaque mot lui suggère une idée. Alice associe la fonction de représentation à une donnée ontologique (« what they *are* ») mais aucun mot ne suffit à présenter un être ni, de surcroît, à

¹⁹ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », in *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 293.

²⁰ Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, op. cit., p. 197.

en exprimer l'essence. Chaque néologisme renvoie à une infinité d'interprétations propres à chaque sujet interprétant et évoque le non-sens au fondement du langage. Le texte carrollien porte en effet l'intuition que le signifiant qui désigne le sujet est vide de sens et marque ainsi le sujet d'un non-sens radical. Il est clair, dès lors, que l'être est laissé pour compte par le signifiant. Le nom propre de Humpty Dumpty en témoigne. A l'inverse de sa théorie délirante, démentie au cours du chapitre, son nom se présente comme une forme vide, quand Alice s'exclame : « it was HUMPTY DUMPTY himself ». Cet énoncé résonne comme une tautologie. Humpty Dumpty, en effet, reste un pur signifiant pour le lecteur ainsi que le soulignent encore les majuscules. Dans l'ensemble de l'œuvre, le nom propre fonctionne comme le signifiant de l'être. Rien ne désigne mieux Alice que son nom propre. Mais celui-ci reste une marque vide qui la préserve de toute signification réductrice. Le sujet, dès lors, se fonde de ce vide radical, et l'intuition du sujet divisé par le signifiant, qui se déploie dans le texte de Carroll, met en cause ses propres positions ontologiques. S'attaquant au nom commun et à l'articulation du signifiant et du signifié, le néologisme porte cette intuition à son paroxysme, invalidant les thèses aristotéliennes de Carroll.

En modifiant quelques éléments du texte original, la traduction d'Artaud, en revanche, annule le fonctionnement du texte carrollien pour y substituer une autre vision de l'être. En effet, Artaud est parvenu à s'appropriier le texte de Carroll et à abolir le renversement des thèses de Humpty Dumpty qui s'y produisait, pour renforcer les affirmations de celui-ci concernant la maîtrise du langage. Il est fascinant de constater que quelques modifications suffisent à donner à ce texte une orientation toute différente. Artaud affirmait retrouver ses propres thèses dans le texte de Carroll, mais il lui a fallu le réécrire pour qu'elles apparaissent, comme il l'indique en post scriptum à sa traduction :

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, ce sentiment, que ce petit poème c'est moi qui l'avais pensé et écrit, en d'autres siècles, et que je retrouvais ma propre œuvre entre les mains de Lewis Carroll. Car on ne se rencontre pas avec un autre sur des points comme : être et obéir ou vivre et exister. [...] D'ailleurs ce petit poème, on pourra le comparer avec celui de Lewis Carroll dans le texte anglais, et on se rendra compte qu'il m'appartient en propre et n'est pas du tout la version française d'un texte anglais.²¹

Il dit partager les interrogations de Lewis Carroll sur l'être, mais là se joue aussi toute leur différence, comme l'implique ce post-scriptum paradoxal. En effet, il est bien difficile d'affirmer que la chanson de Humpty Dumpty, qu'Artaud prétend avoir aimée, traite de l'opposition entre être et obéir ou vivre et exister. Le poème se déploie autour d'une menace de mort voilée, proférée à l'encontre de petits poissons. Elle s'avère le message inversé de ce qui menace Humpty Dumpty lui-même : être mangé. Artaud a non seulement réécrit cette chanson, mais il lui a rajouté douze strophes qui traitent effectivement de l'opposition entre être et obéir ou vivre et exister. Il y a tout lieu de penser qu'Artaud a tenté de donner sens à un poème qui, dans sa version originale, présente l'énigme du sens. L'évocation éparse de fantasmes de dévoration articulés aux angoisses du récitant, placent au cœur du poème la division du sujet. Le récit presque incohérent, en forme d'énigme, invite à déchiffrer sa signification au delà de la surface des

²¹ Antonin Artaud, « L'arve et l'aume, tentative antigrammaticale contre Lewis Carroll », *Post-scriptum*, op. cit., t.9., p. 147.

propositions, mais il souligne, en réalité, le non-sens qui le fonde, l'énigme de ce qui l'oriente au delà de ce qui peut en être lu. Dans le reste de sa traduction, Artaud s'en prend, en effet, au non-sens. Il s'attaque notamment aux néologismes de Carroll comme s'il avait saisi que là se joue le renversement des thèses de Humpty Dumpty sur l'être.

L'analyse lacanienne de la structure psychotique permet de saisir ce qui fonde l'opposition de ces deux auteurs. On ne peut en effet parler du vide au fondement de la structure du sujet qu'à se situer hors du champ de la psychose puisque, selon Lacan, la spécificité de la structure psychotique tient en ce que le sujet n'a pas accès à la symbolisation du manque. Artaud, qui fut sujet à des accès de délire, relevait de cette structure, de même que Joyce, comme Lacan l'a suggéré, qui lui n'a jamais déliré, grâce aux mécanismes compensatoires et stabilisateurs qu'il est parvenu à mettre en place²².

Pour un sujet de structure psychotique, en effet, la séparation du corps de la mère (forclusion généralisée, valable pour tout sujet), ne peut être symbolisée et l'enfant reste ou ne se perçoit que comme objet de jouissance de l'Autre. Le sujet n'a pas à sa disposition le signifiant du manque mis en place par le Nom-du-Père, concept que l'on peut approcher comme la pure fonction référentielle, et qui lui permettrait de représenter la perte et de la localiser dans un objet extérieur à lui, hors corps, si bien qu'il est déchiré par le sentiment d'une perte sans cesse actualisée dans le réel. Il est alors parasité par cette jouissance non localisée puisqu'il n'est pas séparé de l'objet qui envahit le corps, la pensée ou les signifiants du sujet. Lacan

²² Jacques Lacan, *Séminaire* « Le sinthome », texte établi par J. A. Miller, *Ornicar ?*, revue du champ freudien, n°6 mars-avril 1976, pp. 3-12, n°7, juin-juillet 1976, pp. 3-17, n°8, hiver 1976-77, pp. 5-20, n°9, avril 1977, pp. 32-40, n°10, juillet 1977, pp. 5-12, n°11, septembre 1977, pp. 2-9 ; Jacques Lacan, « Joyce le symptôme I », conférence du 16 juin 1975, texte établi par J.A. Miller et « Joyce le symptôme II » (*Joyce et Paris*, Presses universitaires de Lille et Editions du CNRS, 1979), in *Joyce avec Lacan*. Paris : Navarin, 1987.

qualifie cette absence de symbolisation de la perte de « forclusion du Nom-du-Père », ce que l'on peut comprendre encore en disant que pour le psychotique le manque manque, ou qu'il lui manque le signifiant du manque qui représente le sujet et le divise puisque ce dernier n'est pas tout entier dans le signifiant qui le désigne. Ne parvenant pas à se constituer comme sujet divisé, le sujet psychotique s'identifie radicalement tantôt à une image de soi, à son moi, tantôt aux autres, tantôt à un pur objet de jouissance ou à un être de déchet sans médiatisation par le fantasme. La forclusion a souvent pour effet de pousser le sujet à en appeler à un principe paternel et à chercher un fondement au langage. D'autre part, du fait que pour le psychotique, le langage n'est pas fondé par le manque (pour certains, le mot dit la chose même), la jouissance est présente dans le langage, ce que marquent à l'extrême les divers troubles du langage des délires psychotiques dont Artaud souffrait. C'est cet envahissement par la jouissance qui est la cause de l'extrême douleur ressentie par le sujet. L'écriture peut marquer une tentative de localiser cette jouissance dans la lettre, pour en soulager le sujet ²³.

Pour Carroll, le néologisme désigne le vide au fondement de la structure du sujet et figure le signifiant du manque qui fonde la chaîne signifiante. Artaud, quant à lui, est en quête d'un signifiant qui le représente tout entier faute d'être divisé, qui puisse, de surcroît, assurer l'unité de son être, et dans lequel puisse se localiser, hors corps, cette jouissance qui l'encombre ²⁴. Telle est pour lui la fonction des néologismes, notamment des glossolalies

²³ Jean-Claude Maleval, « Fonction de l'écriture pour le psychotique », in *Samedis Psychanalytiques de Bretagne*, n°4, *Transfert et symptôme*, Rennes : ECF, 1991, pp. 89-98.

²⁴ Jean-Claude Maleval, « Un baladin tragique du littoral : Antonin Artaud à Rodez », in *Sublimation et suppléances*, ouvrage collectif du Groupe de recherche et d'application des concepts psychanalytiques à la psychose. Paris : Navarin, 1990, pp. 20-36.

vers lesquelles son œuvre évolue ²⁵, par lesquelles il tente de construire une langue solipsiste, propre, qui le représente. Artaud reproche à Carroll de ne pas investir tout son être dans ses néologismes, ce qu'il écrit à Henri Parisot :

[...] je n'ai pas fait de 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 ; j'aime les poèmes jaillis et non les langages cherchés. [...] 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 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 se déchirer d'y perdre aussi son âme, et il n'y a pas d'âme dans Jabberwocky. ²⁶

Pourtant, Artaud reconnaît bien l'extraordinaire proximité du texte carrollien qui met l'être en question, à force de jouer sur les limites du langage :

Car Lewis Carroll est en réalité un esprit de colère, de revendication et de fureur – une sorte d'émeutier-né de la perception et du langage [...] et l'émeute que toute son œuvre

²⁵ Antonin Artaud, « Cahiers de Rodez », in *Œuvres complètes*, t. 9, op. cit., pp. 15-19.

²⁶ Antonin Artaud, Lettre à H. Parisot du 22 sept. 1945, in «Lettres de Rodez», *ibid.* t.9, p. 169.

appelle est une émeute contre le moi et les conditions ordinaires du moi. ²⁷

Artaud indique-t-il qu'il partage avec Carroll l'intuition du sujet portée par ses écrits ? Il ne faut pas s'y tromper, Artaud vise l'insuffisance du « moi ordinaire », auquel doit se substituer plus de totalité, plus de complétude. Artaud s'est approprié le texte de Carroll en le réécrivant, parce qu'il était peu satisfaisant pour lui. En effet, lorsque Carroll s'attaque à l'imaginaire du moi, il laisse poindre son intuition du sujet divisé, fondé par le vide, et auquel échappe la maîtrise du langage. Selon l'appréhension d'Artaud, qui ne peut se soutenir d'une telle position, Carroll ne fait que renvoyer d'une part à la surface de l'être et du langage, d'autre part à la dissolution des profondeurs de l'âme, de l'unité de l'être, qui fait l'objet de sa propre quête. Il écrit à Henri Parisot : « Carroll a vu son moi comme dans une glace, mais il n'a pas cru en réalité à ce moi » ²⁸. Artaud reproche en effet à Carroll de s'en tenir à ce qu'il appelle « moi pervers » ²⁹, dans lequel on pourrait reconnaître la fonction du sujet divisé, par opposition au non-moi qui signifie pour lui l'être plein.

Cette opposition oriente sa traduction et sa propre conception des néologismes. L'ironie qui frappe les paroles et le sort de Humpty Dumpty (autre quêteur d'être) y est abolie à tel point que les assertions de l'œuf-linguiste sur la maîtrise du signifiant sont émaillées de « MOI » en lettres majuscules, qui tentent d'exprimer la complétude de l'être. Il faut admettre qu'Artaud cherche à franchir les limites de l'imaginaire, à abolir les distances avec ce personnage, et qu'il parle *littéralement* à travers lui. Par ces « MOI » surajoutés, Artaud semble s'être approprié le discours du personnage pour l'animer de son être

²⁷ Antonin Artaud, « Variation à propos d'un thème », in « Cinq adaptations de textes anglais », *ibid.*, t.9, p. 130.

²⁸ *Ibid.*, p. 129.

²⁹ *Ibid.*, p. 130.

propre, cherchant à l'inscrire dans le langage. Le discours d'Artaud envahit le texte et se fait entendre par la voix de Humpty Dumpty. Carroll maintient la surface du miroir comme limite, tandis qu'Artaud cherche à la franchir. En effet, il faut admettre que la spécificité de la structure d'Artaud fait qu'il n'est pas à distance de ce qu'il écrit, mais qu'il y figure entièrement, paradoxe presque insaisissable pour nous, d'autant plus qu'il ne nous laisse que lettres mortes.

La traduction de « Humpty Dumpty » en « Dodu Mafflu » souligne combien il cherche à exprimer l'être dans le nom. Humpty Dumpty affirme que son nom représente sa forme, « Humpty » évoque en effet une bosse, un dos rond, ce qui ne rend pas parfaitement compte toutefois de la forme du protagoniste, guère plus que les qualités onomatopéiques de ce nom. Notons que Carroll se contente de transformer un nom commun en nom propre et que sa signification d'origine s'efface dès lors presque intégralement. L'inverse se produit en revanche dans la traduction d'Artaud puisqu'il introduit dans le nom propre un nom commun (dodu), qui fait effectivement référence à la forme de l'œuf, sans faire subir de modifications au second. Contrairement à Carroll, il tire le nom propre vers le nom commun, si bien que l'assimilation comique de Humpty Dumpty entre nom propre et nom commun a bien lieu dans le texte d'Artaud et renforce les prétentions ontologiques du personnage au lieu de les annuler. De même, dans *Through the Looking-Glass*, les maladresses de Humpty Dumpty, mettent en question sa maîtrise du signifiant. Dans la traduction d'Artaud, elles symbolisent l'inversion qui caractérise Humpty Dumpty : s'il tient à l'envers la feuille où Alice a inscrit sa soustraction, ce n'est pas parce qu'il ne sait pas lire mais plutôt parce que lui-même est un être du miroir, un être inversé. Loin de l'ironie carrollienne, Artaud exprime de la sorte, la différence, la singularité dont il se réclame :

Dodu Mafflu prit le carnet, et l'étudia avec soin.
« Cela semble être strictement juste, commença-t-il.

— Vous le tenez sens dessus dessous !
interrompit Alice.

— Pour en être sûr, je le suis ! »³⁰

Une analyse détaillée des autres transformations opérées par Artaud montrerait que toutes vont bien dans le même sens.

Son souci d'exprimer l'être dans sa singularité est enfin étroitement corrélée à sa tentative d'extraire ce qu'il qualifie d'âme³¹, terme qui semble bien désigner l'objet de jouissance que lui même incarne. Lorsqu'il tente de détacher de lui cet objet pour localiser sa jouissance, celui-ci est son être même. Ainsi peut-on comprendre son affirmation : « Je n'admets pas que l'on perde un excrément sans se déchirer d'y perdre aussi son âme »³². Il reproche à Carroll de ne rien perdre que partiellement et condamne par l'expression « manque d'âme » le vide originaire qui marque les néologismes carrolliens. Ceux-ci soulignent en effet la position subjective de Carroll, soumis au manque, tendu vers un objet déjà perdu, comme Artaud le laisse entendre :

Jabberwocky est l'œuvre d'un lâche qui n'a pas voulu souffrir son œuvre avant de l'écrire, et cela se voit. C'est l'œuvre d'un homme qui mangeait bien, et cela se sent dans son écrit. J'aime les poèmes des affamés, des malades, des parias, des empoisonnés : François Villon, Edgar Poe, Gérard de Nerval, et les poèmes des suppliciés du langage qui sont en perte

³⁰ Antonin Artaud, « L'arve et l'aume, tentative antigrammaticale contre Lewis Carroll », *ibid.*, t.9 p. 138.

³¹ Cf. extrait cité supra, p. 112, note 26.

³² Antonin Artaud, Lettre à H. Parisot du 22 sept. 1945, « Lettres de Rodez », *op. cit.* t.9, p.169.

dans leurs écrits et non de ceux qui s'affectent perdus pour mieux étaler leur conscience et leur science de la perte.³³

Artaud s'en prend avec virulence aux néologismes de « Jabberwocky » parce que ceux-ci condensent la position subjective de Carroll. L'enjeu de l'écriture néologique est autre pour Artaud dont l'œuvre évolue vers la production de glossolalies. Sa traduction est en effet émaillée de néologismes. Conservant le principe du poème nonsensique, mais non son cadre formel, il semble s'appuyer sur la particularité des néologismes pour soutenir la singularité d'un sens qu'il tente ainsi de souligner voire d'injecter dans ce chapitre. L'un des ajouts majeurs que fit Artaud au texte de Carroll en témoigne : quand Alice demande à Dodu Mafflu de lui expliquer « Jabberwocky », Artaud lui fait dénoncer l'insuffisance de ces néologismes à produire du sens. C'est pour lui l'occasion d'exposer une liste de traductions du titre plutôt que de trancher :

« Voudriez-vous être assez bon pour me dire ce que signifie le poème intitulé :

NEANT OMO NOTAR NEMO

« *Jurigastri—Solargulri*

Gabar Uli —Barangoumti

Oltar Ufi —Sarangmumpti

Sofar Ami —Tantar Upti

Momar Uni—Septfar Esti

Gonpar Arak—Alak Eli. »*

³³ *Ibid.*, p. 170.

— Si vous vous décidiez à choisir votre titre, dit Dodu Mafflu. Et puis quant à inventer des mots il faut au moins qu'ils se rapportent par quelque côté à quelque chose. Ceux là ne se rapportent absolument à rien.³⁴

Tel est bien le grief d'Artaud vis à vis de Carroll : ses néologismes ne se rapportent à rien, désignent le vide même, un vide interprété par Artaud en terme d'échec de la langue à représenter le sujet, voire l'être. Parce qu'Artaud ne peut pas le symboliser, ce vide évoque pour lui l'insupportable absence de fondement, voire une castration qui sans arrêt le menace dans le réel. Afin d'éviter que ses propres néologismes ne soient concernés par l'affirmation de Dodu Mafflu, il prend soin d'ajouter en note :

Si tout cela ne plaît pas on peut choisir comme titre une seule de ces phrases, par exemple :
MOMAR UNI ou GONPAR ARAK ALAK ELI,
qui veut dire : as-tu compris ?³⁵

Il introduit ainsi un décalage entre les néologismes de Carroll qu'il dénonce, « ces mots fautifs, ces mots fautards » selon Artaud³⁶, et les siens.

On peut constater, en outre, que tous les titres proposés par Artaud sont des variations de « Jabberwocky ». L'absence de signification de ce terme, ou de référent immédiatement saisissable, semble avoir conduit Artaud à s'emparer de ce signifiant vide pour jouer avec la lettre dans sa dimension phonétique. Ce qui devient pure jouissance de la lettre pourrait alors se développer infiniment sans qu'aucune signification ne

³⁴ Antonin Artaud, « L'arve et l'aume, tentative antigrammaticale contre Lewis Carroll », *ibid.*, t. 9, p. 140.

³⁵ *Ibid.*, t. 9, p. 140.

³⁶ *Ibid.*, t.9, p. 139.

viennne interrompre la chaîne. On peut penser que l'envahissement de la lettre par la jouissance, qui donne lieu à cette succession de titres, pousse Artaud à trancher – ce qu'il fait en expliquant l'un d'eux. La signification met alors un terme à cette prolifération et contamine l'ensemble des variations jusqu'au titre original puisque « as-tu compris ? » semble bien être une variation sur l'air de « Jabberwocky ». Ce n'est que lorsque ce néologisme a été rapporté à une signification par contiguïté phonétique qu'Artaud est satisfait.

Sa traduction du poème opère pareillement, et procède d'une véritable donation de sens, au delà de la signification, à l'encontre du vidage sémantique pratiqué par Carroll. N'oublions pas qu'Artaud a intitulé sa traduction : *L'arve et l'aume, tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*. L'a-grammaticalité, qui n'est pas caractéristique de l'ensemble de sa traduction est en effet l'enjeu de la transposition des néologismes carrolliens. Revenons donc au texte original :

'Twas brillig, and the slithy toves

Did gyre and gimble in the wabe :

All mimsy were the borogroves,

And the mome raths outgrabe.³⁷

Ronald Sutherland a montré que ce poème sans signification, n'est pas pour autant dépourvu de sens, tant il respecte une syntaxe rigoureuse. Les marques du pluriel, les « y » des terminaisons adjectivales permettent au lecteur d'assigner une fonction grammaticale à chacun des termes utilisés³⁸. On peut penser que, parallèlement à ses préoccupations de logicien, Carroll a cherché à désigner la

³⁷ Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, op. cit., p. 270.

³⁸ Ronald D. Sutherland, *Language and Lewis Carroll*, La Hague : Mouton, 1970.

structure comme lieu du sens, indépendamment de la sémantique. Telle semble alors la cible d'Artaud dans sa traduction. Il introduit en effet un troisième vers qui tient plus de la logorrhée que de la phrase et déstabilise la syntaxe dans les deux derniers vers :

Il était Roparant, et les vliqueux tarands

Allaient en gilroyant et en brimbulkdrifiant

Jusqu'à où la rourghe est a rouarghe a
rangmbde et rangmbde a rouarghambde :

Tous les falomitards étaient les chats-huants

Et les Ghoré UK'hatis dans le GRABUG-
EUMENT.³⁹

Pourquoi Artaud s'attaque-t-il donc à la syntaxe ? Parce que, semble-t-il, la grammaire n'est pour lui que règle de surface, seule l'intéresse l'âme des mots. Il cherche ainsi à atteindre un sens indicible, l'essence de l'être, au delà de la signification et des structures de la langue. Il écrivit en effet à Henri Parisot : « On peut inventer sa langue et faire parler la langue pure avec un sens hors grammatical, mais il faut que ce sens soit valable en soi »⁴⁰.

En quoi les néologismes d'Artaud auraient-ils donc plus de sens que ceux de Carroll ? Les néologismes carrolliens tentent de laisser la langue fonctionner seule à travers la syntaxe. Ils n'évoquent rien de précis si ce n'est l'atmosphère du conte à travers les créatures de fantaisie et les mouvements étranges que le poème, soutenu par la syntaxe, suggère. La régularité de la forme poétique, des tétramètres et de la rime, ainsi que la

³⁹ Antonin Artaud, « L'arve et l'aume, tentative antigrammaticale contre Lewis Carroll », *op. cit.*, t. 9, p. 140.

⁴⁰ Antonin Artaud, Lettre à H. Parisot du 22 sept. 1945, « Lettres de Rodez », *ibid.*, t. 9, p. 170.

relative fluidité de ses allitérations et assonances, renvoient à un univers proprement littéraire qui semble lié ici à l'imaginaire enfantin voire à la *nursery rhyme*. La traduction d'Artaud ne présente rien de comparable mais elle prend directement appui sur l'énonciation. Les deux premiers vers sont des alexandrins, mais le troisième et le cinquième rompent cette régularité si bien que le cadre poétique classique est volontairement détruit pour orienter sur la singularité de l'énonciation.

La prolifération des participes présents semble constituer un défi aux règles de l'élégance et du style. Les sonorités, quant à elles, prennent directement appui sur le corps, comme un arrachement du sens qui naît des profondeurs. Les combinaisons de « r » et de « an » ne se prononcent que du fond de la cage thoracique. Leur emploi répété semble s'inscrire dans le projet d'Artaud de fonder le langage sur le corps. Les syllabes gutturales, les sonorités à la limite de l'imprononçable, arrachent le son des profondeurs du corps et rendent compte de l'indicible de l'être. L'expression de l'être par le signifiant, souhaitée par Artaud, concerne jusqu'à la dimension phonétique de la lettre.

Il faut comparer ses néologismes à ceux d'Henri Parisot, qui a lui aussi traduit Carroll, pour bien en saisir le fonctionnement :

Il était reveneure : les slictueux toves

Sur l'allouinde gyraient et vriblaient ;

Tout flivoreux vaguaient les borogroves ;

Les verchons fourgus bourniflaient.⁴¹

Dans un article intitulé « Pour franciser les jeux de langage d' "Alice" »⁴², Henri Parisot explique s'être fondé sur le

⁴¹ Lewis Carroll, *Tout Alice*, op. cit., p. 282.

glossaire, plus ou moins fantaisiste, fourni par Humpty Dumpty en guise d'interprétation, ou, faute de telles références, sur l'étymologie apparente des termes voire sur son intuition, « compte tenu, affirme-t-il des exigences du mètre et de l'assonance »⁴³. Il s'est manifestement appuyé le plus possible sur le texte de Carroll ou à défaut sur des règles sémantiques ou poétiques, c'est-à-dire sur la langue elle-même (bien qu'il avoue nécessairement les limites d'une telle pratique). Si l'on décompose « slictueux », on y trouve le « s » et le « l » de souple et le « eux » de onctueux qui, par association et contiguïté sémantique, dans un champ déjà restreint par l'univers enfantin et poétique du conte, évoque quelque chose d'agréable. Notons que Lewis Carroll s'était refusé pour sa part à interpréter ses néologismes. Il se contentait de se retrancher avec humour derrière son personnage pour indiquer que sa théorie des mots-valises devait avoir une validité. Mais il affirmait en revanche ne pas connaître le sens des mots ainsi rassemblés. L'interprétation de Humpty Dumpty ne suffit effectivement pas à leur donner sens : on a du mal à imaginer une créature à la fois souple et onctueuse, mais elle trahit le processus d'association sur lequel elle repose et le relance. La traduction d'Henri Parisot reste fidèle au texte de Carroll dans la mesure où elle procède par associations sémantiques sans clore le champ d'interprétation, et fait jouer la dérivation associative par contiguïté phonétique.

Il n'en est pas de même pour la traduction d'Artaud : l'association sémantique y est plus restreinte, voire orientée de façon plus immédiate sur un seul mot. « Vliqueux » évoque « visqueux », et ce signifiant domine toute autre association. Il semble qu'au lieu de faire proliférer le sens, Artaud travaille la lettre pour atteindre l'essence du signifiant. Bien que Dodu

⁴² Henri Parisot, « Pour franciser les jeux de langage d' "Alice" », in *Lewis Carroll, Cahiers de l'Herne*, n°17, dirigé par H. Parisot, Paris : L'Herne, (1971), 1987, pp. 69-84.

⁴³ *Ibid.*, p. 78.

Mafflu explique que ce terme désigne vif et visqueux, son interprétation ne permet pas de rendre compte du « l ».

On peut tenter d'analyser cette modification de plusieurs manières, compte tenu de la spécificité de la structure subjective d'Artaud. La substitution du « l » au « s » semble en effet relever d'une orientation du sens sur le corps, le « l » faisant appel à une prononciation plus profonde que le « s ». La viscosité manifestement suggérée serait ainsi liée au corps, dès lors que le choix du signifiant, travaillé par la lettre, renvoie à l'expérience de l'écrivain qui se vit comme un être de déchet.

On peut également penser que « vliqueux » est un mot valise formé sur « visqueux » et « liquide », ce qui permettrait de rendre compte du « l ». En ce cas, c'est l'essence de la viscosité que Artaud chercherait ainsi à exprimer en intégrant, dans le terme dominant, le signifiant évocateur de l'une de ses caractéristiques. On voit ici comment Artaud vise le sens au-delà de la signification, en prenant appui sur un signifiant « maître » que le néologisme ne peut manquer d'évoquer et qui est retravaillé par la lettre.

Il ne serait pas impensable encore d'imaginer (à l'encontre de tous les enseignements de la critique contemporaine) qu'Artaud cherche à s'appuyer sur ce qui reste pour lui une suggestivité mimétique de la lettre. Le « l » serait plus propre à dire la viscosité que le « s », dans la mesure où, dans sa perspective, le signifiant doit se corrélérer à la chose même. Qu'il y parvienne, voilà qui est plus discutable. Il cisèle néanmoins le mot à la lettre afin d'en atteindre le sens, au-delà de la surface des significations.

Ce néologisme, en tout cas, est indiscutablement lié à l'énonciation. La lettre évoque une souffrance liée au corps, ainsi que les associations sémantiques qu'il produit. Celles-ci sont notamment générées par le fait que l'adjectif « vliqueux » se rapporte à un nom qui réfère à un être, ce que l'on peut déduire de sa position de sujet d'un verbe actif.

Artaud ne procède pourtant pas toujours ainsi. Pour « roparant », il a employé la même méthode qu'Henri Parisot en s'appuyant sur les interprétations de Humpty Dumpty pour

composer son néologisme. On voit bien que l'enjeu de ce terme qui ne désigne qu'une localisation temporelle n'est pas le même que celui d'un adjectif plus propre à évoquer son mal-être.

Le troisième vers, enfin, est gouverné par la jouissance de la lettre. Le déchaînement a-grammatical de cette série de signifiants semble prendre directement appui sur une jouissance délocalisée, qui encombre Artaud et qu'il tente de faire passer à la lettre. Ce vers, en outre, évoque l'indicible de l'être, corrélativement à sa tentative de construire un signifiant qui le représente dans son être de déchet, qui soit sa douleur même. Cette série de syllabes presque imprononçables, qui semblent s'arracher de ses entrailles, en témoigne. Elles viennent se figer enfin, en un signe écrit qui imprime et exprime cet au-delà du moi qui prend racine dans les profondeurs du corps.

Le texte de Carroll et la traduction d'Artaud s'opposent de la même façon en ce qui concerne l'interprétation que Humpty Dumpty fait de « Jabberwocky ». Elle trahit chez Carroll le processus associatif dont elle procède. Humpty Dumpty ne parvient pas à donner sens au poème et ne fait qu'évoquer un monde de fantaisie littéraire. Aucune représentation ne parvient à s'achever. Les illustrations de Tenniel ne réussissent pas plus à fixer un référent qui mette un terme à nos propres associations. A ce moment, Humpty Dumpty déchoît de sa position de maître des mots pour devenir, comme Alice, un sujet interprétant. Celle-ci, en effet, entre dans le jeu et propose ses propres associations, que Humpty Dumpty se contente d'entériner. Dans la traduction d'Artaud, Humpty Dumpty reste maître du signifiant et son interprétation confère un sens au poème. Prenons pour exemple l'explication qu' Humpty Dumpty donne de « toves », dans le texte original :

"And what are 'toves' ?

"Well, 'toves are something like badgers – they're something like lizards – and they're something like corkscrews."

"They must be very curious creatures." ⁴⁴

Dans la traduction d'Artaud ce passage devient :

— Et qu'est-ce que c'est que des *tarands* ?

— Parfait, des tarands sont des animaux qui taraudent en tournant et en raclant, quelque chose comme des fourmiliers, des blaireaux – lesquels sont à leur tour quelque chose comme une espèce de lézards – et qui sont eux comme des chacmants de la famille des tire-touffants. ⁴⁵

Le nom de la créature est en ce cas déterminé par ses actes, or cette dimension est absente du texte de Carroll. Dans la traduction d'Artaud, le nom propre prend ainsi appui sur le nom commun, ce qui tend à renforcer le sens de son interprétation. Enfin, à l'association incongrue d'un animal avec une chose (corkscrew), Artaud préfère le domaine de l'espèce animale, quitte à inventer un nouveau néologisme, évoquant un être insaisissable. Par contiguïté phonétique, celui-ci semble participer du monde mental d'Artaud et de l'innommable de l'être. C'est un univers de créatures immondes et révoltées, de suppliciés impies, comme le condense son expression « un chemin à faire sauter les croix » ⁴⁶, qu'évoque alors Dodu Mafflu, l'univers de la propre souffrance d'Artaud, inexprimable au sens littéral et ininscriptible.

Dans la traduction, Alice propose des interprétations qui convergent dans le même sens au lieu d'associations fondées

⁴⁴ Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, op. cit., p. 271.

⁴⁵ Antonin Artaud, « L'arve et l'aume, tentative antigrammaticale contre Lewis Carroll », op. cit., t. 9, p. 141.

⁴⁶ *Ibid.*, t. 9, p. 141.

sur la syntaxe et la phonétique. Ses suggestions sont, en outre, reprises par Dodu Mafflu qui ne se contente pas de les approuver, mais qui explique à Alice la portée de l'image qu'elle a construite. Il garde ainsi l'entière maîtrise du sens. L'association du fourmilier, du blaireau et du lézard ne cherche pas plus que chez Carroll à produire une image saisissable et cohérente, mais autour de cet irréprésentable vient se former du sens.

Toute la portée du chapitre de Carroll est en ce cas modifiée par l'abolition de l'ironie développée par Carroll à l'égard de Humpty Dumpty. Celui-ci devient réellement et littéralement un porte-parole d'Artaud. Le chapitre se charge d'un sens qu'il n'avait pas, au point que l'on pourrait presque être conduit à réinterpréter, selon ce sens, certains éléments du texte original auxquels la traduction est restée fidèle. La transposition de « Jabberwocky » est au cœur de cette entreprise, bien plus encore que la chanson de Humpty Dumpty. La traduction d'Artaud est en effet émaillée de néologismes. Ils constituent des précipités de sens qui orientent l'ensemble du texte et le signent plus encore que les ajouts et les modifications. Signifiants singuliers, seuls ou dans le réseau du texte, ils évoquent l'énonciation et cherchent à se constituer en représentants uniques et fondamentaux du sujet, de l'âme, du non-moi d'Artaud. De signifiants vides qu'ils étaient chez Carroll, traces du vide au fondement de la structure du sujet, ils sont devenus au cours de ce processus de traduction des signifiants chargés de sens qui tentent de représenter authentiquement le sujet. Alors que les signifiants vides carrolliens ne sont qu'une figuration de son intuition du signifiant vide et imprononçable au fondement de la structure du sujet, les néologismes sont soumis pour Artaud à l'impératif de dire l'être même, faute de disposer d'une aptitude à la distanciation symbolique par rapport à la chose. Du fait de la carence paternelle, il est alors obligé de créer ces mots, pour fonder le langage sur le corps.

Une approche structurale d'un tel type ne suffit pourtant pas à rendre compte du fonctionnement spécifique des néologismes pour tout texte : il y a toujours une façon propre à chacun de composer avec la structure et le signifiant. Ainsi Joyce, dont Lacan a tenté de dégager la structure psychotique, a fondé *Finnegans Wake*⁴⁷ sur une écriture néologique dont le fonctionnement diffère considérablement de celle d'Artaud. On peut montrer que, pour Joyce, les néologismes opèrent comme des signifiants vides. Ils ont pour fonction de générer et de contenir comme une enveloppe toutes les significations (qu'on voudra bien leur donner) ainsi que de représenter Joyce en tant que sujet⁴⁸. Il s'agit, pour ce dernier, d'approcher au plus près la double fonction du signifiant du manque qui est de fonder la chaîne signifiante et de représenter le sujet, en créant un texte qui en tienne lieu. Joyce semble en cela presque plus proche de Carroll, qui lui pourtant ne cherche pas à fonder l'être ou la chaîne signifiante, mais qui désigne le vide au fondement du langage et du sujet. Cette différence pourrait expliquer pour partie que le néologisme soit accidentel chez Carroll tandis qu'il devient pour Joyce un mode d'écriture, de construction d'un texte, qui, en outre, porte la signature de son auteur.

*

Il n'est pas sans intérêt de noter que Joyce montre une ambivalence semblable à celle d'Artaud vis-à-vis de Carroll. Lui aussi a réécrit Carroll : deux de ses poèmes sont des variations sur la comptine retraçant le destin de Humpty Dumpty. Le thème de la chute qui ouvre *Finnegans Wake* s'apparente à s'y

⁴⁷ James Joyce, *Finnegans Wake*, London : Faber and Faber, (1939), 1975.

⁴⁸ Sophie Marret, « Les épiphanies joyciennes : l'indicible de la jouissance », N°6, *Le Dit et le non-dit*, sept.93, pp 131-156, *Tropismes*, revue du Centre de recherche anglo-américaines, Université Paris X-Nanterre.

méprendre à celui de cette comptine, même si celle-ci n'en est pas la source unique. Le nom de Humpty Dumpty apparaît, de surcroît, dès la première page de *Finnegans Wake* qui cite d'autres protagonistes carrolliens. Pourtant Joyce, à ma connaissance, ne semble pas avoir témoigné un grand intérêt pour Carroll, tandis que, à l'instar d'Artaud, il s'est emparé de son texte pour le mettre en pièce et le réécrire. Toutefois, on pourrait penser que les néologismes carrolliens assurent par rapport à *Finnegans Wake* – où le père de la théorie des mots valises se trouve cité d'emblée – le rôle de signifiants fondateurs extérieurs au texte joycien. Leur fonction serait semblable à celle de l'*Odyssée* pour *Ulysses*.

Est-ce à dire qu'Artaud et Joyce devraient à Carroll leurs projets d'écritures néologiques ? Certes non. Le néologisme est pour chacun une découverte spécifique liée aux impératifs de la structure. Leurs expériences littéraires sont radicalement différentes. Pourtant Carroll est là comme un gêneur, marquant un premier pas vers la modernité. L'affirmer, c'est sans doute aller trop loin, et ni Artaud ni Joyce ne semblent lui assigner cette place. Joyce en effet laisse Carroll dans l'ombre de son silence et Artaud le relègue au rang de « snob anglais »⁴⁹, d'apôtre de la règle, de la surface et de la bienséance. Toutefois, on ne peut pas tout à fait désavouer Artaud sur ce point, sans doute parce que le succès de l'œuvre de Carroll repose sur la mise en échec de ses propres thèses. Trop de silence, trop de virulence, Carroll est là, pourtant, dans les marges de leurs œuvres respectives. Que lui reprochent-ils ? Son conservatisme ? Au-delà de ce qu'ils saisissent chez lui avec pertinence, on peut se demander si leur ambivalence, pour des raisons de structure, ne concerne pas aussi le vide qui se fait jour chez Carroll et récuse toute construction ontologique, faute de pouvoir être par eux interprété de la sorte. C'est ainsi que ce vide devient pour Artaud le témoin des surfaces et peut-être de l'absence de fondement, si bien qu'il

⁴⁹ Antonin Artaud, Lettre à H. Parisot du 22 sept. 1945, « Lettres de Rodez », *op. cit.*, t. 9, p. 170.

cherche à l'abolir, tandis qu'il semble être pour Joyce une figure probablement imparfaite d'un signifiant vide fondamentalement manquant, qu'il lui reste à approcher et à créer par un signifiant qui en tiendrait lieu.

Sophie MARRET