

LA LANGUE AU MIROIR

par Jean-Jacques LECERCLE

Je commencerai par évoquer mon ours en peluche. Comme tous les intellectuels nostalgiques, j'en possède un en effet. Je n'ai pas, que l'on se rassure, l'intention d'énumérer ici ses éminentes qualités morales et spirituelles, mais de décrire ce qui se passe quand il se regarde, quand je le regarde, dans un miroir. Certes mon ours n'est pas un Adonis, mais dans la vie courante il est d'apparence plutôt agréable, *a personable bear*. Or, à peine est-il placé devant un miroir, qu'il donne de lui-même une image presque monstrueuse: l'œil torve, l'oreille de guingois, le rictus mauvais. Cette expérience, maintes fois répétée, nous afflige l'un et l'autre. Malgré ma présence rassurante et paternelle, la contemplation de son image en miroir ne suscite chez mon ours ni babil ni jubilation - seulement un morne et pesant silence. Loin de le constituer en sujet, le stade du miroir le fait au contraire retourner au stade pré-subjectif d'ours mal léché. On sait l'origine de cette expression: une légende médiévale prétendait que les ours

naissaient à l'état informe, et que c'était la mère ourse qui leur donnait, à grands coups de langue, leur forme définitive. Comme on le voit, le petit d'homme n'est pas le seul à naître dans un état de prématuration.

*

Il apparaît donc que, dans le cas de mon ours en peluche, et contrairement au sens commun, la fonction du miroir n'est pas de représenter qui s'y mire, mais d'en déformer l'image, interdisant tout narcissisme. Mais sortir ainsi du sens commun fait problème, et demande explication. Mon ours et moi l'avons cherchée chez les phénoménologues. Nous avons donc lu Merleau-Ponty (dont il m'a expliqué les passages les plus difficiles). A lire la *Phénoménologie de la perception*, je me rends compte que, dans la vie courante, je perçois mon ours, comme tout le reste, avec mon corps, avec mon monde, que mes anticipations perceptives *lick him into shape*, que sa beauté est dans mon œil, à moi qui le contemple. Voici ce que Merleau-Ponty dit de son ours à lui: l'ours «est ce qui sollicite de moi une certaine manière de regarder, ce qui se laisse palper par un mouvement défini de mon regard. C'est un certain champ ou une certaine atmosphère offerte à la puissance de mes yeux et de tout mon corps»¹. Bien sûr, il ne parle pas de son ours, mais de la couleur bleue: sensible certes moins complexe, mais non de nature foncièrement différente. La sensation est donc ce mélange irréductible d'information et de

¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1948, pp. 243-244.

formation, d'attente et de réceptivité, que l'on peut décrire sous la métaphore de la communion:

Les rapports du sentant et du sensible sont comparables à ceux du dormeur et de son sommeil: le sommeil vient quand une certaine attitude volontaire reçoit soudain du dehors la confirmation qu'elle attendait. Je respirais lentement et profondément pour appeler le sommeil et soudain on dirait que ma bouche communique avec quelque immense poumon extérieur qui appelle et refoule mon souffle, un certain rythme respiratoire, tout à l'heure voulu par moi, devient mon être même, et le sommeil, visé jusque-là comme signification, se fait soudain situation. De la même manière je prête l'oreille ou je regarde dans l'attente d'une sensation, et soudain le sensible prend mon oreille ou mon regard, je livre une partie de mon corps, ou même mon corps tout entier à cette manière de vibrer et de remplir l'espace qu'est le bleu ou le rouge. Comme le sacrement non seulement symbolise sous des espèces sensibles une opération de la Grâce, mais encore est la présence réelle de Dieu, la fait résider dans un fragment d'espace et la communique à ceux qui mangent le pain consacré s'ils sont intérieurement préparés, de la même manière le sensible a non seulement une signification motrice et vitale mais n'est pas autre chose qu'une certaine manière d'être au monde qui se propose à nous d'un point de l'espace, que notre corps reprend et assume s'il en est capable, et la sensation est à la lettre une communion.²

Ce texte décrit à merveille les relations, aussi intenses qu'intimes, que j'entretiens avec mon ours en peluche. Mais il ne me dit rien, sauf par exclusion, du miroir. Car il est clair que le détour par le miroir interrompt cette communion, que l'image en miroir est image mauvaise parce que seconde, simulacre et non icône; que la perception indirecte, loin d'être répétition, fait toute la différence. Cela demande à être expliqué.

² *Ibid.*, pp. 246-247.

D'autant plus que cette non-représentation, aussi étrange qu'inquiétante, introduit une faille dans l'ordre des phénomènes. Car je ne sais plus qui est qui, où est l'ours réel, c'est-à-dire si mon ours est *formosus* ou informe. Est-ce ma perception qui représente et le miroir qui trahit? Est-ce au contraire une perception directe qui, parce qu'elle informe, déforme, et ma perception indirecte qui défait cette illusion, qui dénude et reconstruit? On comprend que l'expérience du miroir ne soit pas pour mon ours source de jubilation - c'est au contraire l'expérience, toujours synonyme d'horreur, de l'*Unheimlich*. L'image de l'ours est en effet à la fois familière, *homely*, et inquiétante parce qu'étrange. On comprend également les innombrables utilisations que le genre fantastique fait du miroir.

★

Mais, en réfléchissant un peu, je me rends compte que je savais déjà, que j'ai toujours su, que le miroir est défaite de l'image (ce qui n'est pas synonyme, on vient de le voir, de déformation). Deux expériences bien connues le montrent: l'anamorphose et le défaut de symétrie. Je ne m'attarderai pas sur l'anamorphose, cette remontée vers la forme, cette fabrique de monstres-rébus. J'y lis, sous une forme inversée, l'expérience que je viens de décrire: des taches informes et monstrueuses sont reconstituées dans un miroir cylindrique ou conique et offrent à notre vue un sensible redevenu intelligible. L'image en miroir de mon ours n'est pas une ana- mais une catamorphose, révisant à la baisse la cohérence des formes, et le miroir

qui l'accomplit, peut-être parce qu'il n'est pas cylindrique mais simplement plan, est un instrument tératologique. La seconde expérience est moins monstrueuse et elle a l'avantage de m'amener enfin à mon sujet. C'est l'expérience de la petite fille à l'orange. Elle fut rapportée dans le *Times* en 1932 par une cousine d'Alice Liddell et ancienne amie de Lewis Carroll. Carroll l'invita un jour à contempler un spectacle curieux: il la pria de se regarder dans un miroir, une orange à la main, et lui demanda de lui expliquer pourquoi elle tenait l'orange dans sa main gauche, tandis que son image la tenait dans sa main droite. La réponse, paraît-il, enchantait Carroll: la jeune personne lui expliqua que si elle était de l'autre côté du miroir, l'orange serait toujours dans sa main gauche. Cette réponse nonsensique est censée être à l'origine de *Through the Looking-Glass*³. En réalité, la jeune personne nous plonge dans le paradoxe: nous ne savons plus qui est l'image et qui est le modèle, où est la main droite et où est la gauche. Mais ce paradoxe est fertile. Il en est sorti non seulement une image bizarre, mais un texte différent, avec son cortège de monstres de langue.

★

Ce passage de l'image en miroir au texte qui en surgit est artificiel et contingent. Il indique un objectif, que je suis loin encore d'avoir atteint. Je reprends donc mon chemin, ma dérive, à petits pas.

³ Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, ed. M. Gardner, Harmondsworth: Penguin, 1965, p. 180.

Jusqu'ici, j'ai décrit une expérience de miroir ratée, dont le ratage bloque la subjectivation. On en trouve une autre dans *Frankenstein*, lorsque le monstre se contemple dans une eau calme: «I had admired the perfect forms of my cottagers - their grace, beauty, and delicate complexions: but how was I terrified when I viewed myself in a transparent pool! At first I started back, unable to believe that it was I indeed who was reflected in the mirror»⁴. Cette scène est en réalité fort différente de la mienne. Elle rate parce que nul adulte ne garantit la subjectivité de l'observateur, mais surtout parce que l'observateur est effectivement monstrueux, - le texte ajoute: «and when I became fully convinced that I was *in reality* the monster *that I am*, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification» (c'est moi qui souligne). *In reality* et *that I am*: le monstre est, dans le texte, bien entouré. Et le miroir est fidèle, il donne représentation de la réalité. Le mien au contraire semble déformer un ours nullement monstrueux. Le miroir de *Frankenstein* refuse de construire un sujet, tandis que le mien le déconstruit, le révèle dans son horreur brutale, le rend à lui-même étrange, l'anamorphose. Le miroir de *Frankenstein* est merveilleux, il conforte la loi de représentation que localement il dénie; le mien est fantastique, car il inquiète et subvertit cette loi et n'offre rien pour la remplacer.

★

⁴ M. Shelley, *Frankenstein*, London: Everyman, 1912, p. 117.

Il est temps que je me rende compte que ces deux scènes se répondent en miroir, qu'au cours du stade du même nom le miroir est en même temps barre à la subjectivation et cadre de subjectivation, que dans le même temps il pose une structure et la défait. Prenons - le point de vue de la construction. Toutes les expériences de miroir ne sont pas *unheimlich*. Souvenez-vous de l'expérience de Brunelleschi. Si un trou est percé dans un tableau représentant le baptistère de Florence à l'endroit du point de fuite, et si le tableau est placé face à un miroir, et face au baptistère lui-même, le résultat obtenu est une répétition à petite échelle qui est reproduction parfaite⁵. On sait l'importance de cette expérience dans l'histoire de la perspective. On sait également qu'elle ne peut réussir que si l'objet représenté est symétrique par rapport à un axe vertical: l'expérience échouerait avec la petite fille à l'orange.

Les liens entre miroir et point de fuite ne s'arrêtent pas là. Au début de la Renaissance en effet, les peintres faisaient volontiers figurer ce dernier sur la toile au centre d'une cavité, d'une fenêtre, d'un miroir, marquant par cet encadrement à la fois son intériorité au tableau (il y figure comme un point sur la toile) et son extériorité (il remplit en effet la fonction d'un miroir, assignant à peintre et spectateur leur place vis-à-vis du tableau, c'est-à-dire leur renvoyant une image idéale d'eux-mêmes, une place). J'emprunte ces analyses à l'ouvrage de Brian Rotman, *Signifying Nothing*⁶, qui étudie l'importance sémiotique du

⁵ B. Rotman, *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero*, London: Macmillan, 1987, p. 15.

⁶ *Ibid.*, chap. 1 et 2.

concept de *zéro* en mathématiques, en histoire de l'art - où il est représenté par le point de fuite - et en économie, où il est représenté par la monnaie fictive. Ainsi, le point de fuite, comme le zéro en mathématiques, est caractérisé par sa dualité sémiotique: il est signe sur la toile, mais signe vide, car situé à l'infini, et donc ne pouvant être rempli par aucun objet visible; et il est méta-signé, dont la fonction est d'organiser, en tant que point où se rejoignent toutes les illusions de parallèles du système perspectif, les autres signes en une image cohérente, en une perspective. A ce titre, il assigne également, hors tableau, à un sujet regardant sa place symétrique. Il est donc point de subjectivation, de construction d'un sujet. Voilà enfin une scène de miroir réussie - celle qui pointait son museau sous le texte de *Frankenstein*.

Mes deux scènes de miroir sont donc bien en contradiction. La scène-Brunelleschi est le versant diurne, merveilleux au sens de Caillois⁷, car confortant l'ordre du monde et déconstruisant le sujet de la perception. Mais si l'on en croit Rotman, le passage de l'un à l'autre terme est déjà en germe dans le concept de point de fuite. Il retrace en effet - il n'est pas le premier - l'histoire de la perspective depuis son invention toscane jusqu'à ses développements hollandais (il analyse en particulier le tableau de Pieter Saenredam, *Intérieur de l'église Saint-Bavo à Haarlem*⁸ et *L'Atelier du peintre de Vermeer*⁹). Ce chemin peut se résumer dans le passage du point de fuite au

⁷ R. Caillois, "De la licorne au narval", *Le Monde*, 24 déc. 1976, pp. 11-14.

⁸ Rijksmuseum, Amsterdam.

⁹ Kunsthistorisches Museum, Vienne.



Pieter Jansz. Saenredam
Intérieur de l'église Saint-Bavo à Haarlem, 1636.
 Huile sur panneau, 95,5 x 57 cm.
 Rijksmuseum, Amsterdam.

punctum, c'est-à-dire d'un point perspectif matériel, assignant déictiquement une place à un spectateur qui s'y incarne en tant que sujet regardant, à un lieu immatériel, c'est-à-dire purement abstrait, source d'un regard immatériel. Regard immatériel parce que secondaire dans le tableau de Saenredam, où le personnage regardant, à l'intérieur du tableau, est le point d'entrée visuel dans celui-ci, et où l'organisation de l'espace est conçue d'un point de vue dédoublé: le point de vue premier de l'observateur interne et le point de vue second du regard immatériel que nous sommes, point de vue zéro, c'est-à-dire d'un observateur absent, dont l'absence même est induite par l'organisation du tableau. D'où la forme étrange de cet orgue et de ce tableau à l'intérieur du tableau, conçus pour être vus du point de vue de l'observateur interne, et néanmoins aussi, nécessairement, d'un regard extérieur.

Rotman résume cette évolution en quatre étapes, qui sont aussi quatre étapes de la subjectivation (nous éviterons de les prendre exagérément au sérieux):

1. Dans l'art gothique, le sujet est complètement extérieur - sa présence n'est en aucune manière inscrite dans le tableau; c'est le stade antérieur au miroir.

2. Avec la Renaissance italienne vient l'invention de la perspective: le point de fuite représente à l'intérieur du tableau (telle une anaphore visuelle, un pronom) un spectateur incarné, à qui il assigne une place déterminée à l'extérieur du tableau.

3. L'observateur interne de la perspective hollandaise, par sa présence dans le tableau, marque l'absence de l'observateur externe, réduit à un regard immatériel.

4. La disparition de l'observateur, cette marque interne, mène ce mouvement à son terme: elle met le spectateur externe dans une position paradoxale. Son regard soutient bien le tableau qui s'offre à lui, mais sa présence n'est plus inscrite en tant que point de vue perspectif, c'est-à-dire organisateur. Il n'y a plus de monde préexistant au tableau et récupérable dans une image, c'est-à-dire dans cette reconstruction qu'est l'illusion perspective. Ce qui s'annonce à ce terme, c'est la clôture de la représentation, c'est-à-dire l'impossibilité de concevoir le monde représenté comme antérieur et extérieur au sujet regardant. L'histoire ultérieure de la peinture est en germe dans ce *punctum* et son méta-sujet corrélatif. On comprend donc pourquoi le miroir déconstruit - c'est que notre regard a changé, et avec lui notre attente de représentation. Ce que mon ours et moi contemplons nécessairement dans le miroir, c'est un ours cubiste, revu et corrigé par Picasso. Qui s'étonnera qu'il ait l'oreille de guingois?

★

Arrivé à ce point, et par un saut conceptuel que vous me pardonneriez, je vais passer au langage. Ce faisant, je suis fidèle à mes deux références, car je ne fais que suivre le mouvement qui mena Lacan du stade du miroir à la centralité du langage, et celui qui amène Rotman à analyser l'histoire de la perspective en termes sémiotiques.

c'est-à-dire en fin de compte en termes de langage. C'est ce passage à la langue, qui met l'accent sur son rôle dans la subjectivation, qu'indique mon titre, «la langue au miroir». On pourra le retranscrire dans les termes des quatre moments de Rotman:

1. A la représentation gothique correspondront les illusions adamiques d'un langage de vérité, d'un langage-représentation nommant le réel.

2. Au point de fuite et à la première perspective correspondra la prise de conscience du rôle des *shifters*, ces éléments qui n'ont de définition qu'intra-linguistique (la définition de *je* est «pronom qui renvoie à la personne qui dit *je*»), mais qui assignent une place à des locuteurs réels dans une situation d'énonciation déterminée.

3. A la perspective hollandaise et à sa dualité de regards correspondront les jeux ambigus de renvoi réciproque entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation. Que ces jeux aident quelque part à la constitution du sujet, à la subjectivation par le langage, nous l'avons appris en lisant Luce Irigaray¹⁰.

4. Au *punctum*, à cette absence présente et nécessaire, qui introduit une faille décisive dans le système de représentation sous la forme paradoxale du signe de l'absence de signe, correspond le *punctum* langagier qu'est le *nonsense*, cette utilisation de signes pour signifier l'absence de sens. Le représentant linguistique de ce *punctum*, c'est le «nothing» ou le «nobody» que voit et ne peut pas voir Alice, dans *Through the Looking-Glass*: «I see nobody on the

¹⁰ L. Irigaray, *Parler n'est jamais neutre*, Paris: Éd. de Minuit, 1985.

road', said Alice. 'I only wish I had such eyes,' the King remarked in a fretful tone. 'To be able to see Nobody! And at that distance too! Why, it's as much as I can do to see real people, by this light!'¹¹ C'est ce quatrième point qui, bien sûr, va me retenir, et ce dont je vais parler maintenant, c'est du préfixe négatif du mot *nonsense*, autre équivalent langagier du *punctum* perspectif.

*

Je vais me pencher sur la langue en miroir à partir d'un des rares textes de la littérature anglaise qui est, matériellement et littéralement, issu d'un miroir. Je veux parler, bien sûr, du poème *Jabberwocky* :

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

"Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!"

¹¹ *The Annotated Alice*, op. cit., p. 279.

He took his vorpal sword in hand:

Long time the manxome foe he sought -
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.

And, as in uffish thought he stood,

The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through

The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

"And hast thou slain the Jabberwock?

Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!"
He chortled in his joy.

'Twas brillig, and the slithy toves

Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogroves,
And the mome raths outgrabe.¹²

¹² *Ibid.*, pp. 191-197.

On se souvient qu'à peine passée de l'autre côté, dans la maison du miroir, Alice y trouve un livre, et tente de lire un poème, lequel est imprimé en miroir - tout au moins le titre et la première strophe. Afin de les déchiffrer, Alice doit tenir le texte devant un miroir (un miroir en abyme). Elle découvre alors le poème bien connu, cette fois dans sa totalité. Toutefois, même rétabli dans son ordre, le poème reste écrit en miroir, dans un sens second et plus important, puisqu'il est à première vue difficilement intelligible, et devra attendre l'explication de texte de Humpty-Dumpty pour être clarifié. Je vais tenter de montrer, ce qui du reste est banal, que coexistent dans *Jabberwocky* un ordre langagier - le texte est vraisemblable - et la subversion de cet ordre - le texte est fantastique. Je vais donc tenter de montrer que le texte au miroir offre une image de la langue, image qui n'est pas représentation fidèle et désagrège ce qu'elle tentait de former.

Contrairement aux apparences, et à la réputation que lui fait sa première strophe, *Jabberwocky* est un texte fort régulier. En témoignent sa division en phrases, et en strophes. Voilà un texte propre à réchauffer le cœur du roi de cœur: il commence au début, et ne s'interrompt que lorsqu'il a atteint sa fin. Même la première strophe, tout incompréhensible qu'elle demeure (on ne peut dire que les explications de Humpty-Dumpty sont des plus convaincantes), fournit un exercice obligé pour cours d'introduction à la linguistique structurale. La charpente syntaxique de la phrase y est en effet scrupuleusement respectée, ce qui veut dire que l'on peut assigner à chaque mot sa partie du discours. C'est à peine s'il y a une ambiguïté syntaxique dans «And the mome raths outgrabe», où l'on pourrait, en

forçant le texte, construire «raths» comme un verbe à la troisième personne du présent, et «outgrabe» comme un adverbe. Mais il faudrait bien forcer le texte: la concordance des temps nous impose un verbe au prétérit, et «outgrabe» serait un adverbe bizarre, un hapax morphologique, tandis qu'en tant que passé irrégulier de «outgribe», il n'existe pas mais mérite d'exister. Même si l'ambiguïté parvenait à s'établir, ce ne serait qu'une ambiguïté, désordre local et provisoire qui ne remet nullement en cause l'ordre de la langue. Le choix est limité à deux possibilités, empêchant la fuite en avant par multiplication des constructions. Il suffit de remettre la phrase en perspective pour que l'hésitation disparaisse. Le rôle d'un point de fuite, on le sait, est d'arrêter les lignes de fuite.

Ce vraisemblable syntaxique n'a d'égal que le vraisemblable phonologique. Ce qu'on appelle phonotactique de l'anglais est en effet pleinement respecté. Le texte est éminemment prononçable, - il demande à être dit au gueuloir, ou dans une de ces récitations dont les Victoriens étaient friands. Si, à la suite d'Etienne Souriau, on distingue, parmi les langues imaginaires, entre le baragouin, ou imitation d'une langue étrangère, le charabia, création de mots vraisemblables, et le lanternois, expression obsessionnelle de phonèmes chargés d'affect pour le locuteur, on notera que les mots forgés appartiennent massivement à la seconde catégorie, celle qui est la plus proche de la langue qu'elle est censée inquiéter - seules les interjections du vieux père, «Callooh! Callay!» semblent ressortir au lanternois, ce qui n'est point anormal, puisque justement elles expriment des émotions.

A ce vraisemblable linguistique (phonologique, morphologique, syntaxique) vient s'ajouter un vraisemblable narratif, qui accomplit partiellement la «vraisemblabilisation» du quatrième niveau de l'analyse linguistique, le niveau sémantique. Ce texte n'est pas seulement cohérent, il est aussi compréhensible, et Alice exagère lorsqu'elle affirme, après l'avoir entendu, «it's rather *hard* to understand». Mais elle a dû auparavant reconnaître que «it seems very pretty», c'est-à-dire lui attribuer la cohérence riche de sens d'une œuvre d'art. Ce n'est cependant pas un poème abstrait, car il raconte une histoire, met en scène un héros, un vieux père, un monstre, bref les ingrédients les plus communs du conte de fées ou de la ballade héroïque. J'y perçois même quelques fonctions proppiennes: épreuve (un père donateur avertit son fils du danger: «Beware the Jabberwock»), mise à la disposition d'un objet magique («he took his vorpal sword in hand», - ce n'est pas n'importe quelle épée), déplacement vers l'objet de la quête («Long time the manxome foe he sought»), combat et victoire sur l'agresseur, enfin retour au pays natal («Come to my arms, my beamish boy»). Je m'étonne qu'Alice se sente mal à l'aise dans cet univers trivial, - c'est qu'elle n'a pas dû lire Propp. Le canevas est si clair, et si contraignant, qu'il nous aide fort à comprendre le sens des mots forgés. On comprend que le dictionnaire ait retenu «galumph» et «chortle», qui ont depuis ce jour perdu tout leur mystère. L'impression de déjà vu, c'est-à-dire l'intertexte quasi-explicite, le pastiche d'un genre, contribuent bien sûr à rendre le texte vraisemblable.

Voilà donc une expérience positive de miroir de langue, une scène-Brunelleschi. Ce texte apparemment autre, au sens inquiétant de ce terme, n'est en réalité qu'un texte même, une reproduction en plus petit d'un conte de fées ou d'une ballade, aussi fidèle que le baptistère peint selon les lois de la perspective. Texte point de fuite, qui assigne sa place à un sujet qui le maîtrise pleinement.

Ce que je suis en train de dire, c'est que *Jabberwocky* est un texte merveilleux - du Tolkien concentré. Je ne suis pourtant pas sûr d'avoir raison, et une discrète inquiétude me gagne, par quoi se laisse attendre le fantastique. En effet, mon analyse concerne le corps du texte, mais non ses marges, c'est-à-dire la strophe *leitmotiv* qui l'encadre - la seule strophe que le lecteur doit lire deux fois (trois fois, s'il a joué le jeu et déchiffré le texte imprimé en miroir). Or, à cet excès de texte correspond un manque de sens, car cette strophe trois fois lue est la seule à laquelle le lecteur ne comprend goutte. C'est d'ailleurs sur elle que les explications farfelues portent, et l'on remarquera que la langue s'est bien gardé d'y choisir les mots qu'elle entendait faire entrer dans le dictionnaire. Il apparaît, structure familière à qui lit les textes du *nonsense* victorien, que l'excès de vraisemblable, la multiplication des règles et des structures que j'ai analysée plus haut, n'est que la face diurne d'un manque, d'un non-sens qui les subvertit nécessairement. Le conte de fées banal arrive en effet trop tard. Le lecteur a déjà perdu pied en lisant la première strophe, il n'est pas arrivé, il ne peut plus arriver, à se constituer en sujet de la lecture. C'est Alice qui a raison, lorsqu'elle s'écrie que «somehow it seems to fill my head with ideas - only I don't exactly know

what they are». Elle a saisi le battement du texte, cette incessante hésitation entre la construction d'un sens et d'un sujet qui en serait le destinataire, et leur ruine. Le lecteur est en effet happé par ce miroir que constitue la première strophe. Il est condamné à la multiplication compulsive des interprétations, dont celle de Humpty-Dumpty n'est que la première. La même situation se produit à propos du *Snark*. Carroll trouva alors la formule qui exprime le mieux cette irresponsabilité sémantique, ce refus de l'autorité qui caractérise le texte nonsensique: «le poème veut dire tout ce que vous voudrez, mais ne venez pas me demander son sens, car je n'en suis que l'auteur.»

Dans cette optique, la parodie prend une autre valeur. Le corps du poème est en effet un pastiche. La strophe liminaire le transforme en pastiche d'un pastiche, c'est-à-dire en parodie. Nous nous trouvons dans une situation familière et platonicienne. Le pastiche, ou texte vraisemblable, est une bonne imitation du vrai texte, une icône; la parodie, imitation seconde et donc mauvaise («mauvaise» est à prendre aussi au sens familier, - imitation méchante parce qu'elle caricature), en est le simulacre. Mais le vecteur linéaire d'éloignement se transforme vite en spirale. Le lit peint par l'artiste se retrouve, en spirale, situé juste au-dessus du vrai lit, c'est-à-dire de l'idée de lit. Il est à la fois le plus éloigné et le plus proche du lit véritable. De même la parodie, parce qu'elle est imitation seconde, est un mensonge sur le texte parodié, mais qui en dit la vérité. Une vérité curieuse, prise dans le battement de l'icône et du simulacre, du vrai et du faux (la spirale est

sans fin) - une vérité qui ne se laisse saisir que dans l'illumination qui est aussi horreur, la vérité de l'*Unheimlich*.

Si la parodie produit cet effet fantastique de construction/déconstruction d'un sujet lecteur (ceci est un texte merveilleux, dans lequel m'est ménagée la place du lecteur; ceci est un texte inclassable - est-ce d'ailleurs un texte? - qui me refuse la place de lecteur et me condamne à la multiplication compulsive d'interprétations toutes aléatoires), c'est que le non-sens y domine, qu'il est ce *punctum* langagier qui interdit l'incarnation d'un lecteur, qui l'immatérialise. Au lieu d'une circulation de sens qui boucle le texte, nous avons affaire à la prolifération de séries partielles (rimes, allitérations, parallélismes syntaxiques) au sein desquelles émerge de l'affect, car le lanternois s'insinue vite au milieu du charabia. Même si la première strophe semble préserver le système de la langue, le non-sens qui y domine a un effet destructeur : la charpente se fait carcasse.

On comprend toutefois que dans *Jabberwocky* la scène-Brunelleschi finisse par dominer la scène-ours, le merveilleux, le fantastique. Car la répétition même du *leitmotiv*, si elle constitue une forme d'excès inquiétant, finit aussi par rassurer. Introduite sous la forme la plus *unheimlich*, comme le texte dans le miroir, redoublée sous forme de non-sens à l'orée du poème, la strophe répétée en finale perd de son aspect inquiétant. Le détour par le compréhensible et le merveilleux fait retomber la parodie dans le pastiche. Nous savons, à la fin de *Jabberwocky*, ce qu'est la première strophe: un de ces refrains, dont le caractère nonsensique est dû au fait que le

musical y domine l'intelligible. C'est pourquoi la première strophe a été si souvent et si bien traduite.

*

Pour illustrer la ruine du merveilleux par le fantastique, du sujet-locuteur par le miroir de la langue, j'aurai recours à une lettre de Lear à son ami Evelyn Baring. Il est clair ici que le non-sens est total, la construction d'un sens impossible, l'interprétation interdite, et qu'aucun sujet ne peut se constituer en lecteur de cette lettre, mais que pourtant, et paradoxalement, il y a bien un lecteur, puisque ceci est une lettre, et qu'elle eut un destinataire réel :

Thrippsy pillivinx,

Inky tinky pobblebookle abblesquabs? - Flosky!
beebul trimble flosky! - Okul scratchabibblebongibo,
viddle squibble tog-a-tog, ferrymoyassity amsky flamsky
ramsky damsky crocklefether squiggs.

Flinkywisty pomm,

Siushypipp.¹³

Bien que nous ayons affaire à un texte explicitement en miroir - pour dire vite à une mauvaise plaisanterie, aussi informe que l'image de mon ours, bien que ce texte soit plus miroitant que de véritables écritures en miroir (le «Geb nodrap!») de Watt, et les passages où Watt marche à reculons et parle de même¹⁴, ou encore la lettre de Carroll à Helen

¹³ Cf. J.-J. Lecercle, "Texte (in)interprétable", *Tropismes* 2, 1985.

¹⁴ Cf. S. Beckett, *Watt*, London: John Calder, 1963, chap. 3.

Bowman où l'ordre des mots est inversé¹⁵, nous allons tenter d'y construire un sens, de nous constituer en sujet de la lecture, de découvrir un point de fuite et de perspective. Pour ce faire, nous disposons des instruments du linguiste structural : le découpage en unités minimales, à quatre niveaux (phonologique, morphologique, syntaxique et sémantique), le classement en paradigmes et la combinaison des syntagmes.

Bien entendu, ce texte présente un trait tout à fait frappant : il est lisible à haute voix. Même si ces mots ne sont pas anglais, le texte, lui, l'est, et ce serait le trahir que de le lire avec l'accent de Maurice Chevalier. «The Englishness of English phonemes»: ce texte est bien écrit en charabia. Des siècles d'histoire et de culture sont nécessaires pour que l'on puisse prononcer «crocklefether squiggs» de façon appropriée. En d'autres termes, le texte respecte la phonotactique de l'anglais, et n'utilise que des mots possibles. «Abblesquabs» n'est pas encore un mot de la langue anglaise - il mérite de le devenir. Cette analyse ne dit rien du sens du poème, mais elle commence à construire le texte: je n'ai pas affaire à du chaos. Elle a cependant ses limites: certains mots, comme «scratchibblebongibo» ne sont guère anglais.

J'ai parlé de mots. Me voici donc dans la morphologie. Là aussi des formes se dessinent: il s'agit bien de mots. Des blancs les séparent, des signes les pontuent. Il y a même un mot composé, avec ses tirets : «tog-a-tog». Certains mots, et certaines terminaisons et parties de mot

¹⁵ M.N. Cohen ed., *The Letters of Lewis Carroll*, London: Macmillan, 1979, vol. 2, p. 867.

me rappellent quelque chose: «ferry-», «scratch-», «inky» sont des mots de la langue anglaise. Dans «flosky» le -y ressemble fort à un suffixe adjectival. Cette analyse a des limites certaines. Non seulement elle ne me rapproche pas du sens du texte, mais, n'étant que partielle, elle est de valeur nulle: ou bien on analyse tout le texte en morphèmes, ou bien on n'a rien analysé. (N'exagérons pas : la langue tombe quelquefois dans ce travers : «cranberry» est à la fois analysable et inanalysable en morphèmes; «berry» est un morphème, mais non «cran-»).

Peut-être aurons-nous plus de chance avec la syntaxe. La cohérence de la ponctuation nous donne ici aussi un découpage. Ce texte est composé de quatre phrases. Qui plus est, je peux assigner - toujours la ponctuation - une modalité de phrase à chacune d'entre elles. La première est interrogative, la seconde et la troisième exclamatives, la dernière déclarative. La seconde phrase est visiblement elliptique (c'est un de ces mots-phrases qu'analyse Jakobson), et la troisième est une expansion de la seconde qu'elle répète. Les limites de l'analyse à ce niveau sont évidentes; je suis incapable de donner une analyse interne de ces phrases, soit sous la forme de constituants immédiats, soit sous celle d'arbres de Chomsky.

Ce début de construction s'écroule quand j'arrive au quatrième niveau. Je ne peux rien dire sur la sémantique du texte. Un indice le montre: je ne suis même pas sûr que les mots anglais réels que j'y ai découverts ont ici leur sens habituel. Mais peut-être devrais-je sauter une case, et passer directement à la pragmatique. Si le sens de dénotation fait défaut, peut-être faut-il chercher du côté de la

connotation. Car ceci est une lettre, avec sa signature, sa formule d'adresse, sa formule de politesse. La seule incertitude est que je ne peux dire si «Flinky wisty pomm» veut dire «Veuillez agréer, cher collègue, l'assurance de mes sentiments dévoués» ou «Va te faire voir chez les Grecs». A ce détail près, le sens pragmatique est clair: une question rhétorique est posée, une réponse exclamative y est faite, les conventions sont respectées. Faisons un pas de plus. Nous avons l'occasion d'écrire des lettres officielles, pour féliciter un collègue de sa promotion, ou solliciter de la haute bienveillance du ministre quelque dérogation. Le contenu sémantique de ces lettres n'est pas toujours important, et les formules conventionnelles y prennent souvent le dessus. La meilleure représentation de ce genre épistolaire ne serait-elle pas une lettre qui conserverait la charpente pragmatique, mais dont le vide sémantique dénoncerait ce que ce genre de missive a d'artificiel? Voici que la lettre de Lear se voit attribuer une valeur satirique. Et je fais remarquer que, par ce retournement, mon texte est complètement construit, ainsi que son lecteur. Car l'absence totale de sens, loin d'être le symptôme d'un chaos langagier, est la forme nécessaire que doit prendre l'intention de l'auteur pour se manifester. Quant au sujet lecteur, il est assuré pour une fois d'être totalement maître du texte qui lui est soumis, d'avoir *tout* compris. Pour être spécialiste de littérature, je sais à quel point ce *tout* est rare.

Je m'arrête un instant pour contempler la perspective. J'ai construit de mon texte une image en miroir. Je l'ai fait entrer dans le système de la langue (que j'ai pour l'occasion étendu aux maximes et conventions

pragmatiques); je lui ai fait remplir son rôle de construction de sujet parlant: cette image bien formée me permet d'accéder au stade du miroir linguistique. Enfin, ma construction est merveilleuse, comme la licorne de Caillois. Elle conforte l'ordre du monde, elle y décèle, et au besoin y dessine, de la symétrie.

Pourtant, l'inquiétude me saisit. Certes, la beauté de la construction me fait jubiler. Mais elle ne parvient pas à s'arrêter, et bientôt l'image se déforme, tel mon ours dans son miroir. L'analyse se fait excessive, et dissout le sujet grecien qui y était apparu. Par «sujet grecien» j'entends bien sûr un sujet-auteur maître d'un sens qui préexiste au texte dans une intention de sens¹⁶, et un sujet-lecteur qui reconstruit cette intention en calculant quelques implicatures¹⁷. Or, mes implicatures ont été calculées à partir d'un phénomène unique, et foncièrement ambigu: l'absence de sens du texte. Et cette absence, ce manque, est, comme d'habitude, source d'excès. L'analyse ne s'arrête pas à un sens global; des structures et des sens partiels se mettent à proliférer.

Si je reviens sur les sons du texte, je remarque que contrairement à *Jabberwocky* la lettre ne fait pas appel uniquement au charabia. On y trouve aussi du baragouin, par imitation d'une langue slave dans «amsky flamsky ramsky damscky». Et on y trouve du lanternois. Non seulement le mot «scratchibbblebongibo» me rappelle la créature éminemment learesque qu'est le Yonghi-Bonghi-Bò, mais le texte est

¹⁶ H.P. Grice, «Meaning», in D. Steinberg & L.A. Jakobits, *Semantics*, Cambridge University Press, 1971, pp. 53-59

¹⁷ H.P. Grice, «Logique et conversation», *Communications* 30, 1979, pp. 57-72.

le lieu d'une dissémination phonétique obsessionnelle. Visiblement, le groupe de consonnes *bl* fait jubiler Lear et réclame une interprétation phonético-psychanalytique à la manière de Fónagy¹⁸. Ce passage du charabia au lanternois est capital. Quelque chose y bascule: on passe du sens de langue à l'expression d'affect.

Les séries partielles alors se multiplient: rythme et prosodie («flinky wisty pomm» est un trimètre, iambique ou trochaïque, je ne sais, mais symétrique autour du deuxième accent), répétition «incremental», comme on dit des ballades («inky tinky», «Flosky! Bæbul trimble flosky!»), apparition d'un sous-texte énigmatique dans la série des mots de baragouin, si l'on enlève la terminaison russe, *am*, *flam(e)*, *ram*, *dam(e)*. Le sens s'insinue dans le texte.

Mais ce n'est pas le sens cohérent de la communication, c'est le sens au moins partiellement incohérent de l'affect. Les phonèmes compulsifs de Lear sont son *fort-da*. Et l'on peut imaginer de quel affect il s'agit. Je suis frappé en effet que toutes les lettres de Lear à Evelyn Baring comportent une grande densité de non-sens visuel ou verbal - une densité plus grande que dans ses lettres à d'autres correspondants, qui sont pourtant souvent réjouissantes. Et me revient à l'esprit cette remarque de Freud, qui disait que l'on fait des mots forgés avec des fragments de mots sexuels. Lear, on le sait, était homosexuel; il s'était pris d'amitié, peut-être plus, pour Evelyn Baring, jeune homme fort séduisant. C'est après une soirée passée avec lui qu'il écrivit la première version de *Cummerbund*, sa grande élégie

¹⁸ Cf I. Fónagy, *La vive voix*, Paris: Payot, 1983.

nonsensique: il y avait du *In Memoriam* dans l'air. Il ne pouvait peut-être pas lui dire ce qu'il éprouvait (Baring avait trente ans de moins que lui). Voilà Lear dans la position du président Schreber, incapable de dire à l'autre, de se dire à lui-même peut-être, cette phrase insoutenable: moi, un homme, je l'aime, lui, un homme. L'excès du délire est alors l'expression de l'excès du désir. L'image en miroir est le signe d'une souffrance, d'une construction subjective, fragile et précaire, non d'un locuteur satisfait de son langage et de lui-même.

★

Je reprends ma respiration une fois de plus. J'ai décrit les deux scènes de miroir. Dans l'une, un sujet regardant (un voyeur) se construit, ainsi qu'un monde symétrique, organisé par la perspective; dans l'autre, le même sujet se dissout, et son monde se déforme - au point que disparaît la priorité du monde représenté sur le regard qui informe le tableau ou l'image en miroir.

Analogiquement, j'ai étudié des textes où se construit un sujet locuteur et un langage qui sert à informer et à communiquer - à parler d'un monde qui lui préexiste. Et l'on racontera une histoire, celle du Jabberwock, par exemple. J'ai aussi étudié des textes (bien évidemment ce sont les mêmes) où ce sujet locuteur ou bien n'arrivait pas à se constituer, ou bien se délitait, faisant apparaître la langue comme tout autre chose qu'un instrument de communication - le sujet est parlé par la langue bien plus qu'il ne la parle.

Le passage de l'image au langage n'est pas métaphorique. Je retire l'expression de *saut conceptuel* utilisée plus haut. On trouvera la description d'un tel passage dans un article important de Luce Irigaray¹⁹. Elle y montre comment le stade du miroir construit le petit d'homme en sujet de la communication spéculaire; elle y montre aussi, corrélativement, comment ce sujet accède au langage, prend la parole, en apprenant à utiliser les pronoms personnels, à dire *je*, devenant par là sujet de la communication linguistique. Elle montre aussi en quoi les deux structures sont homologues. On peut les représenter l'une et l'autre à l'aide du schéma en Z de Lacan²⁰.

Je voudrais généraliser ces résultats. Je voudrais dire que cette dualité, cette ambiguïté d'un miroir qui construit et déconstruit est une caractéristique fondamentale du langage. Je voudrais dire que *la langue* est inséparable de *lalangue*. Car cette langue au miroir que j'ai tenté de décrire, c'est *lalangue*, c'est-à-dire la langue en tant qu'elle n'est pas seulement ordre et système, mais langue maternelle, amas de structures proliférantes et hasardeuses, qui viennent déformer la belle symétrie de la langue, au sens technique, que construit le linguiste. *Lalangue* est ce qui subvertit les axiomes de la langue selon Saussure. Sur ce point je renvoie à Milner²¹, et ne citerai que la relation d'homophonie, qui vient contester le principe de l'arbitraire du signe (l'étymologie populaire, le calembour, la figure rhétorique de

¹⁹ L. Irigaray, "Communications linguistique et spéculaire", *op. cit.*, pp.15-34.

²⁰ Cf. J.-J. Lecercle, *Philosophy through the Looking-glass*, London: Hutchinson, 1985, pp. 61-62.

²¹ C. Milner, *L'amour de la langue*, Paris: Éd. du Seuil, 1978.

l'adnominatio, la remotivation sous toutes ses formes en sont des exemples). Le symptôme le plus criant en est la difficulté qu'il y a à distinguer, en phonie, *lalangue* de la langue.

Comme cela est bien abstrait, je m'affuble un instant de la casquette du linguiste, et propose une phrase: «I'm not so young as I used to was.» Si je trouvais cette phrase dans un thème, je la soulignerais d'un rouge agressif. Mais je l'ai rencontrée dans un roman de Somerset Maugham, *Cakes and Ale*, où elle est prononcée par une vieille femme, et ne fait l'objet d'aucun commentaire de la part du narrateur. Ce solécisme est paradoxal. Ce n'est pas de l'anglais, puisqu'une des règles fondamentales de la syntaxe (pas plus d'un verbe portant une marque temporelle par proposition) y est violée. Et pourtant, c'est de l'anglais, puisqu'elle figure dans un roman anglais, qu'elle est prononcée par une Anglaise, et comprise par son interlocuteur, qui est anglais lui aussi, ainsi que par tout lecteur anglophone. Il ne serait guère difficile d'expliquer, et même de justifier partiellement, ce solécisme, *used to*, qui ne possède pas de forme au présent, est un semi-modal instable, qui est en train de se transformer en adverbe. Mais on ne s'en tirera pas en faisant appel à la diachronie ni à une différence de dialecte, régionale (c'est du *cockney*) ou sociale (c'est du langage populaire). Nous comprenons tous cette phrase, quelle que soit notre (ou son) origine. C'est donc que les règles de la syntaxe, malgré Chomsky, sont *defeasible*, comme de vulgaires maximes pragmatiques²²: on peut, si besoin est, les violer

²² S.C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge University Press, 1983, p. 9, pp. 25-26.

impunément, c'est-à-dire sans tomber dans le chaos de l'inintelligible, sans sortir de la langue. Cette phrase est une phrase-ours, non une phrase-Brunelleschi : elle est dans la langue (dans la langue) et pourtant l'ordre de celle-ci y est défait. Que voulez-vous, quand on construit un système, c'est par exclusion (du non-pertinent). Ce refoulé, ce reste, se venge, c'est normal, en revenant hanter les énoncés corrects²³. Cette expérience de la langue au miroir n'est pas nécessairement triste, et la déconstruction du sujet locuteur peut, si elle n'est que temporaire, être source de grande jubilation. C'est ce qui arrive avec les plaisanteries sur la langue. En voici une tirée d'une publicité télévisée pour *British Gas*. Dans une salle d'attente, un homme fait anxieusement les cent pas. La porte s'ouvre et un individu en blouse blanche lui dit : «ça y est, elle est arrivée.» L'homme se précipite dans la pièce voisine. Sa femme a l'air fatiguée mais heureuse. Se penchant vers la caméra qui tient la place du nouveau né, il pose la question attendue : «Is it a boiler or a grill?» A quoi sa femme répond placidement : «Both!», et la caméra s'élève pour révéler une cuisinière flambant neuve. Lorsque nous nous regardons dans le miroir, mon ours et moi, c'est la question que j'ai envie de lui poser.

²³ Cf. J.-J. Lecercle, *The Violence of Language*, London: Routledge, à paraître.