Textes et contextes
ISSN : 1961-991X
: Université de Bourgogne

7 | 2012
D'un début de siècle à l'autre : les littératures du début des XXe et XXIe siècles dans leur rapport au siècle précédent

La relation texte/illustrations dans les *Alice* : « La question […] est de savoir qui sera le maître » (1990 : 317)

The Text/Illustration Relationship in Alice: "The question […] is who will be the teacher" (1990: 317)

Article publié le 01 décembre 2012.

Virginie Iché

http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=366

Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Virginie Iché, « La relation texte/illustrations dans les *Alice* : « La question […] est de savoir qui sera le maître » (1990 : 317) », *Textes et contextes* [], 7 | 2012, publié le 01 décembre 2012 et consulté le 05 mai 2024. Droits d'auteur : Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=366

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

La relation texte/illustrations dans les *Alice* : « La question […] est de savoir qui sera le maître » (1990 : 317)

The Text/Illustration Relationship in Alice: "The question […] is who will be the teacher" (1990: 317)

Textes et contextes

Article publié le 01 décembre 2012.

7 | 2012
D'un début de siècle à l'autre : les littératures du début des XXe et XXIe siècles dans leur rapport au siècle précédent

Virginie Iché

http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=366

Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

---

1. De la collaboration d'un auteur et d'un illustrateur…
2. … à la coordination du texte et des illustrations
3. De la tentative de maîtrise du langage…
4. … à une tentative de maîtrise du lecteur
5. Résistance et imposture du lecteur : l'exemple des illustrateurs

---

Traduction de la citation du titre d'Henri Parisot. Version anglaise : « The question is […] which is to be master » (2000 : 224).

---

1 « [À] quoi peut bien servir un livre sans images ni dialogues? »[1] (1990 : 97) : cette question rhétorique, qui figure dans l'*incipit* d'*Alice's Adventures in Wonderland*, souligne à quel point, tant pour Alice que pour Lewis Carroll, les illustrations sont essentielles pour pouvoir apprécier un livre à sa juste valeur. Loin d'être considérées comme secondaires et donc subalternes[2], les illustrations des *Alice* sont ainsi présentées comme indispensables au sein du texte carrollien. À la

Licence CC BY 4.0

question : « qui sera le maître ? », il semble alors que l'on ne puisse que répondre : « personne ».

1. De la collaboration d'un auteur et d'un illustrateur…

2 L'étude de la genèse des *Alice* permet de confirmer cette coexistence nécessaire du texte et de l'illustration pour Carroll. Dès que Charles Lutwidge Dodgson se met à coucher par écrit, suite à la requête d'Alice Liddell, le récit des aventures qu'il a conté aux sœurs Liddell lors d'une promenade en bateau sur la rivière Isis le 4 juillet 1862 (Carroll 2000 : 7), il dessine également de sa propre main, pourtant malhabile car inexpérimentée, trente-sept illustrations [3]. Par la suite, quand il décide – encouragé par George MacDonald – de publier ce conte, il ne souhaite pas publier ses illustrations qu'il trouve trop peu professionnelles (Carroll 2008 : 17). Jamais cependant ne songe-t-il à publier son livre sans illustration. Il se met immédiatement à la recherche d'un illustrateur ; ce sera John Tenniel. De la même manière, c'est avant de commencer à écrire le deuxième volume des aventures d'Alice que Carroll veut s'assurer les services de Tenniel. Sans cela, si l'on en croit ses journaux et sa correspondance, il semble que Carroll ne parvienne pas à se mettre au travail d'écriture [4]. C'est également une fois qu'il a reçu les vingt illustrations colorées et élargies pour *The Nursery "Alice"* qu'il se met à travailler sur le texte de cette nouvelle version (Sundmark 1999 : 168).

3 L'étroit lien entre texte et illustration ne s'arrête pas là. Carroll exerce, ou, tout du moins, essaie d'exercer, un contrôle strict de la production de Tenniel. Il ne reste que très peu de sources primaires témoignant de leurs échanges, mais Stuart Dodgson Collingwood, le neveu et premier biographe de Dodgson, rapporte que Carroll n'hésite pas à donner des indications très précises à Tenniel concernant la façon dont Alice est vêtue, ou concernant l'apparence d'autres personnages (130), indications que Tenniel respecte de façon variable. À l'inverse, il semble que Tenniel soit à l'origine de la suppression du chapitre « The Wasp in a Wig » : dans une lettre du 1er juin 1870, ce dernier signale à Carroll l'impossibilité d'illustrer cet épisode et lui suggère de raccourcir son livre [5]. Michael Hancher en conclut : « tout

Licence CC BY 4.0

indique que la collaboration Carroll-Tenniel n'était en aucune manière unilatérale »[6] (Je traduis).

2. … à la coordination du texte et des illustrations

4 La mise en page des premières éditions des *Alice*[7] est, en outre, un chef d'œuvre d'ingénieuse coordination entre le texte et les illustrations. Le texte carrollien et les illustrations de Tenniel s'agencent selon plusieurs modalités, que je vais dissocier ici pour des raisons de clarté, mais qui sont évidemment souvent combinées.

5 En premier lieu, l'illustration peut 'traduire littéralement' le texte dans un autre médium, c'est-à-dire opérer ce que Pereira appelle une traduction littérale intersémiotique (« literal intersemiotic translation », 2008 : 109). C'est le cas, par exemple, des illustrations du poème « You're old Father William » récité par Alice à la Chenille, ou encore des illustrations du poème « The Walrus and the Carpenter » récité par Tweedledee à Alice. Quand le jeune homme demande au Père William s'il est bien raisonnable qu'il se tienne en équilibre sur les mains, l'illustration de Tenniel en regard montre un Père William se tenant en équilibre sur les mains, et, quand la quatrième strophe de « The Walrus and the Carpenter » indique que les personnages principaux pleurent à chaudes larmes, l'illustration de Tenniel montre que le Morse et le Charpentier pleurent effectivement à chaudes larmes. Les illustrations répondent ainsi immédiatement à un appel du texte, de manière à le mettre en valeur ; Lawrence Gasquet compare d'ailleurs l'illustration chez Carroll au procédé typographique de la mise en italiques (2009 : 81).

6 Cette traduction intersémiotique peut prendre des formes extrêmement complexes chez Carroll et Tenniel, notamment lorsque la narration progresse exactement au même rythme dans les illustrations et au sein du texte[8]. C'est le cas notamment lors de la chute du Lapin Blanc dans le châssis à concombres. Mou Lan Wong expose la parfaite synchronisation entre cet épisode narré et son équivalent illustré. Tout d'abord, l'illustration de Tenniel condense deux moments narratifs successifs : le moment où Alice tend la main, tout à coup, à travers la fenêtre, et celui où le Lapin Blanc tombe (2009 : 140). Toute-

Licence CC BY 4.0

fois, comme les mots : *hand*, *it* (le Lapin) et *cucumber frame* sont disposés parfaitement en regard de l'illustration, ce qui, pour Wong, ne peut pas être une coïncidence (139), elle en tire la conclusion suivante : « Carroll persuade ses lecteurs que l'illustration est un récit visuel continu comparable au texte »[9] (Je traduis). De même, le récit avance exactement au même rythme que les illustrations lors de la traversée du miroir par Alice. Dans l'édition de 1871, les deux illustrations montrant Alice d'un côté puis de l'autre du miroir étaient imprimées sur la même feuille, la première sur le recto et la seconde sur le verso. Hancher souligne l'ingéniosité de cette disposition, qui fait de la page du livre le miroir qu'Alice traverse, et montre que les moindres détails ont été l'objet d'une réflexion approfondie de la part de Carroll et Tenniel. Il signale que les deux illustrations se superposent parfaitement, l'une étant la représentation inversée de l'autre ; même la signature de Tenniel est inversée dans la seconde illustration (1985 : 130). Aussi le lecteur, en tournant la page, permet-il à Alice de traverser le miroir et, d'une certaine façon, l'accompagne. Wong décrit, à la suite de Hancher, ce dispositif, et explique ainsi la participation du lecteur à ce dispositif :

> La précision avec laquelle récit, texte et illustration sont coordonnés souligne une nouvelle dimension de la structure même du livre, une dimension personnelle qui repose sur l'action du lecteur. Grâce aux inversions et renversements visuels, ainsi qu'à l'ajout de visages souriants sur des objets inanimés, la seconde illustration invite le lecteur à voir Alice depuis l'autre côté du miroir, c'est-à-dire, dans le monde du miroir. De plus, en jouant sur la mécanique de l'objet-livre en plaçant les deux illustrations de cette façon étonnante, Carroll est à l'origine d'un phénomène visuel qui nécessite du lecteur une action ou une ré-action physique. En fait, Carroll conçoit les illustrations de sorte que le lecteur soit projeté dans le monde nonsensique de Carroll par sa propre action.[10] (Je traduis.)

7 Des jeux similaires avec le livre en tant qu'objet sont à l'œuvre dans les deux volumes des aventures d'Alice de 1865 et 1871. Ainsi, si le texte carrollien indique que le Chat du Cheshire disparaît, le lecteur peut reproduire cette disparition en tournant la page de son livre. Les deux illustrations ne sont pas ici imprimées sur le recto et verso d'une même page, mais sur le recto de deux pages se succédant, permettant de créer un effet d'optique saisissant[11]. De même, alors que

Licence CC BY 4.0

le texte carrollien indique que la Reine Rouge se transforme en chaton à la fin de *Through the Looking-Glass*, le lecteur reproduit cette transformation en tournant la page de son volume, car les illustrations de la Reine minuscule dans les mains d'Alice et du chaton dans la même position sont imprimées sur le recto de deux feuilles successives[12].

8 En second lieu, l'illustration peut compléter le texte, donner à voir des éléments passés sous silence[13]. Alice a beau être le personnage principal de ces ouvrages, elle n'est jamais décrite en détail. Si l'on sait que ses cheveux ne frisent pas (2000, 23), qu'elle devrait les faire couper (72) et qu'elle porte une jupe (123), cela ne suffit pas pour se forger une idée précise de son apparence physique (Kelly 1982 : 65). C'est aussi grâce à l'illustration de Tenniel que le lecteur peut se rendre compte, dès le chapitre VI, du physique très particulier de la Duchesse, de sa figure très masculine, et de la disproportion entre sa tête et son corps, alors que ce personnage est sobrement appelé « the Duchess » sans être plus précisément décrite au chapitre VI, et qu'elle est simplement qualifiée de « very ugly » au chapitre IX d'*Alice's Adventures in Wonderland* (2000, 95). De même, le lecteur étourdi qui n'a pas remarqué l'homophonie des termes *Hatter* (le Chapelier du volume de 1865) et *Hatta* (l'un des messagers du volume de 1871) et des termes *Hare* (le Lièvre du volume de 1865) et *Haigha* (l'autre messager du volume de 1871) comprend qu'il s'agit là des mêmes personnages grâce aux illustrations de Tenniel, où les oreilles du Lièvre ne sont que peu dissimulées sous son costume de messager, et où Hatta porte le même chapeau, et a le même profil que dans le volume de 1865. Enfin, la fonction explicative de l'illustration est mise explicitement en évidence à deux reprises lorsque le narrateur invite le lecteur à observer l'illustration pour savoir ce qu'est un griffon au chapitre IX, et pour se représenter la façon dont le Roi parvient à porter à la fois une couronne et une perruque sur la tête au chapitre XI d'*Alice's Adventures in Wonderland*.

9 En troisième lieu, l'illustration peut introduire le texte, comme lors de la partie de thé, quand le Chapelier va chanter « Twinkle, twinkle little bat » (Nières 1990 : 70). C'est aussi le cas lors du procès du Valet de Cœur quand le Lapin Blanc lit l'acte d'accusation. Dans ces deux exemples, l'illustration est insérée au moment précis où le personnage représenté va se mettre à chanter ou prendre la parole, ce qui

Licence CC BY 4.0

est une façon très efficace de susciter chez le lecteur l'impression qu'il visualise le personnage en question en train de chanter ou de lire.

10 En quatrième lieu, le texte sert parfois de légende aux illustrations, comme c'est le cas à la fin de la course à la Caucus quand le Dodo remet à Alice le dé de la victoire, ou quand la Reine de Cœur s'emporte après une Alice qu'elle trouve impertinente. Dans ces deux exemples, l'illustration occupe une grande partie de la page, et la place accordée au texte est relativement limitée, renforçant l'impression qu'il s'agit bien là d'une légende.

11 Enfin, et c'est la cinquième et dernière modalité d'agencement du texte carrollien et des illustrations de Tenniel que j'identifierai ici, le texte peut parfois commenter l'illustration, ce qui renverse l'équilibre traditionnel entre texte et illustrations, équilibre penchant conventionnellement en la faveur du texte. Au lieu de 'traduire' (modalité n°1), compléter (modalité n°2) ou introduire (modalité n°3) un texte originel, les illustrations se font alors images et deviennent véritablement premières par rapport au texte. Le texte n'est plus occasion à illustration ; c'est l'image qui suscite un commentaire textuel. Ce n'est toutefois pas dans tous les *Alice* que l'on peut observer cette prédominance des images par rapport au texte, mais uniquement dans la version d'Alice racontée aux tout-petits, *The Nursery "Alice"* (Susina 2010 : 93). En effet, alors que pour ce volume, le texte a été abondamment modifié, simplifié et tronqué [14], les renvois aux images, eux, sont beaucoup abondants que dans les premières versions des *Alice* [15]. Ils incitent notamment le lecteur à observer les couleurs qui ont été rajoutées pour cette édition, dont Carroll était particulièrement fier (Susina 2010 : 89), comme c'est le cas au chapitre I :

> N'a-t-il pas de jolis yeux roses […]; et des oreilles roses ; et un joli veston brun ; et l'on peut tout juste entrevoir son mouchoir rouge qui dépasse de la poche de son veston ; et que dire de sa cravate bleue et de son gilet jaune ? Il est vraiment habillé de manière *exquise*. [16] (1990 : 229)

12 Toutes les couleurs des éléments de la tenue du Lapin Blanc sont mentionnées ici, à l'exception de celles de son parapluie et de sa montre à gousset. C'est la première illustration à laquelle le texte fait

Licence CC BY 4.0

référence (le frontispice n'étant mentionné que lors de la scène du procès, comme dans *Alice's Adventures in Wonderland*), et l'on sent dans ce passage toute la délectation de Carroll à passer en revue les moindres couleurs[17]. Au-delà des couleurs, le texte renvoie à certains éléments des illustrations qui n'avaient pas été soulignés dans *Alice's Adventures in Wonderland*, et qui ne sont nullement essentiels à l'avancement de la narration, comme le nombre de tasses sur la table chez le Chapelier, ou encore le nom des animaux qui sont membres du jury du procès du Valet de Cœur. Le récit devient par conséquent second, tant sur le plan logique (le texte est un commentaire de l'image) que chronologique (Carroll écrit cette version des aventures d'Alice une fois que les illustrations ont été colorées et modifiées par Tenniel), et s'efface au profit des images de Tenniel, qui jouent désormais un rôle prééminent. La voix de Tenniel vient même concurrencer celle de Carroll au sein du texte, lorsque Carroll fait appel à ce dernier pour identifier les animaux du tribunal : « M. Tenniel dit que l'oiseau criard est un *cigogneau* […] et que la petite tête blanche est celle d'un *souriceau*. N'est-il pas *adorable* ? »[18] (1990 : 245). Le discours indirect permet un entremêlement des voix de l'auteur et de l'illustrateur, qui met en valeur l'appel redoublé à l'autorité de Tenniel dans *The Nursery "Alice"*.

13 Ainsi, si Humpty Dumpty cherche à asservir le langage, à entretenir une relation de maître et d'esclave, ou tout du moins de maître et de valet, avec le langage, Carroll n'entretient pas du tout ce type de relation avec Tenniel, son illustrateur. Les illustrations ne sont clairement pas conçues et exploitées comme si elles étaient secondaires, subalternes, au service d'un texte littéraire supérieur. La relation texte / illustrations dans les œuvres carrolliennes n'est aucunement une relation hiérarchique, mais une relation d'interdépendance. Toutefois, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille ignorer la question des relations de pouvoir.

3. De la tentative de maîtrise du langage…

14 En effet, la coordination soignée entre texte et illustrations révèle tout d'abord le rêve d'une maîtrise parfaite du langage, le rêve d'un langage limpide. Comme Jean-Jacques Lecercle l'explique, c'est l'un

Licence CC BY 4.0

des objectifs inavoués du Nonsense (dont les *Alice* sont l'un des exemples paradigmatiques), que de « conserver au langage sa fonction de communication » (1981 : 129), en mettant en scène les ratés de la communication, les ambiguïtés, les illogismes, etc. Si le Nonsense montre les failles inhérentes au langage et en joue, c'est pour mieux « véhicule[r], en filigrane, une théorie de la communication » (1981 : 132). Le Nonsense met alors au jour toute l'opacité du langage, « pour mieux en faire tourner les rouages, pour mieux en asseoir les règles, et même les multiplier » (1995 : 60). C'est donc « un genre pédagogique » (1995 : 277). Le fait que les illustrations de Tenniel, beaucoup mieux réalisées que les illustrations de Carroll, et donc beaucoup plus facilement recevables et intelligibles pour le lecteur, aient été privilégiées par Carroll, renforce cette idée qu'il y a dans les *Alice* une volonté de rendre le langage transparent. On voit bien à quel point l'illustration du griffon remplit une fonction d'explicitation, d'éclaircissement, une fonction didactique[19]. Si les illustrations de Carroll et de Tenniel ont toutes deux cette fonction, l'illustration de Tenniel permet au lecteur qui ne connaissait pas cette créature mythologique, de comprendre qu'il s'agit là d'une créature dont le haut du corps est celui d'un aigle et le bas du corps celui d'un lion, contrairement à l'illustration de Carroll, grâce à laquelle il serait tout aussi possible d'imaginer qu'il s'agit d'un mélange de perroquet et de chien. Le fait que Carroll n'ait jamais imaginé utiliser ses propres illustrations pour *Alice's Adventures in Wonderland*, et le fait qu'il ait choisi un professionnel[20] pour illustrer son texte, montre à quel point il souhaitait que les illustrations non seulement ne troublent pas, mais améliorent la communication.

15 La fonction didactique du texte carrollien et des images de Tenniel est encore plus explicite dans la version d'Alice pour les tout-petits (Susina 2010 : 92), où, comme je l'ai déjà mentionné, le narrateur invite le lecteur à reconnaître les couleurs utilisées dans les images, à compter les tasses sur la table du Chapelier, ou à donner les noms des animaux qui sont les membres du jury du procès du Valet de Cœur. De façon encore plus explicite, si cela était possible, le narrateur profite d'un détail d'une image, une digitale pourpre au pied de l'arbre sur lequel se trouve le Chat du Cheshire, pour donner une leçon au lecteur, à propos de l'origine du terme « Fox-Glove ». Carroll explique que le nom de cette plante signifie non pas le gant du renard

Licence CC BY 4.0

comme l'on pourrait s'y attendre, mais le gant des fées, parce que le premier élément de ce mot composé, « fox », est une transformation de « folks », terme utilisé autrefois pour dire fées. Cette origine ne fait actuellement certes pas l'unanimité, mais c'était celle qui prévalait à son époque, et l'on pouvait lire dans l'ouvrage *English Botany, Or Coloured Figures of British Plants*, paru en 1866, soit trois décennies avant la parution de *The Nursery "Alice"*, une explication en tous points similaires :

> Il se trouve, de plus, que le nom « Folksglove » est très ancient, et apparaît dans une liste de plantes qui date d'une époque aussi reculée que le règne d'Edward III. Le terme « gens » (« folks » en anglais) employé par nos ancêtres signifiait « fées », et il n'est rien de plus probable que les belles cloches colorées de cette plante étaient désignées par le nom « Folksgloves », et que ce terme devint plus tard « Foxglove ». [21] (Je traduis.)

16 Carroll intègre dans son récit des éléments de science naturelle, qu'il présente explicitement comme un discours pédagogique, ainsi qu'en témoignent les termes *a little lesson*, *teach* et *the lesson* (2010 : 34-35). Le texte et les images de *The Nursery "Alice"*, de façon explicite, mais aussi les *Alice* de 1865 et de 1871, de façon plus implicite, cherchent à effacer toutes les zones d'ombres du langage.

4. … à une tentative de maîtrise du lecteur

17 Ce rêve de transparence, de contrôle du langage, va de pair avec la volonté de contrôler le processus d'idéation du lecteur. En effet, tenter de contrôler le langage, c'est aussi tenter de contrôler celui ou celle qui reçoit le langage, tenter de faire en sorte que le récepteur reçoive le message exactement comme l'émetteur a prévu qu'il le reçoive. Comme Gasquet l'affirme, dans les *Alice*, des formes non créées par le lecteur lui-même lui sont imposées, formes qui « limite[nt] l'activité imaginaire » et « stérilisent […] les capacités du lecteur » (2009 : 63). Ce « lavage de cerveau » (63) va bien au-delà de la simple représentation des personnages alors que le texte carrollien est très peu descriptif. Le contrôle de l'idéation est tout particulièrement prégnant en ce qui concerne les créatures imaginaires, que le lecteur

Licence CC BY 4.0

n'a pas l'habitude de se représenter, et qu'il pourrait donc se représenter de nombreuses façons diverses, telles que le Laquais-Poisson et le Laquais-Grenouille, le Jabberwock, ou encore les créatures mentionnées dans le poème « Jabberwocky ». Si la juxtaposition des termes *laquais* et *poisson* ou *laquais* et *grenouille* convoque une créature hybride, à la frontière de l'animal et de l'humain, rien dans le texte carrollien n'invite le lecteur à imaginer que ces laquais sont à la fois vêtus en grande livrée et bipèdes. Rien n'invite le lecteur à imaginer que ces laquais n'ont d'animal que leur visage, et, pourtant, c'est bien cette représentation là qu'impose l'illustration de Tenniel. De même, rien dans le poème « Jabberwocky » qu'Alice trouve dans le salon du miroir, ne permet de se représenter la créature qui est l'objet de la quête du jeune homme. Le lecteur sait que c'est une créature dangereuse, aux mâchoires puissantes, aux griffes redoutables et aux yeux de feu, mais il n'en sait pas plus : l'illustration de Tenniel impose une image fixe à ce monstre. Désormais, le Jabberwock a une tête de poisson, des ailes de chauve-souris ou de dragon, des mains à mi-chemin entre les serres d'un rapace et les pattes poilues d'un insecte, la queue et les écailles d'un reptile, etc. Quelques années plus tard, Carroll refuse que Henry Holiday, l'illustrateur de *The Hunting of the Snark*, représente le Snark. Il souhaite en effet que cette créature demeure inimaginable (Carroll 1990 : 1710). Si Carroll accepte que le Jabberwock soit représenté dans *Through the Looking-Glass*, on peut en conclure que c'est précisément de manière à le rendre imaginable et saisissable.

18 C'est ce même processus d'éclaircissement du poème « Jabberwocky » qui est à l'œuvre au chapitre VI, lorsque Humpty Dumpty donne des définitions (fantaisistes) aux néologismes de la première strophe du poème. Il définit *toves*, *borogove* et *rath* en ces termes : « Well, '*toves*' are something like badgers—they're something like lizards—and they're something like corkscrews » (2009 : 226), « a '*borogove*' is a thin shabby-looking bird with its feathers sticking out all round—something like a live mop » (227) et « a '*rath*' is a sort of green pig » (227)[22]. Humpty Dumpty fait entrer les néologismes dans le dictionnaire, en donnant des définitions à des termes qui n'en ont pas, et, de plus, crée des créatures inconnues à partir d'éléments connus, ce qui en réduit l'étrangeté. C'est ainsi qu'un blaireau, un lézard, et un tire-bouchon, éléments faisant partie de l'encyclopédie commune,

Licence CC BY 4.0

forment tous ensemble une créature inconnue, mais moins inconnue que ce que le terme « tove », qui ne ressemble que peu à un autre nom de créature connue [23], pouvait laisser supposer. L'illustration de Tenniel répond au même rêve de transparence. Si Alice s'exclame, suite aux explications de Humpty Dumpty : « Cela doit faire des créatures bien bizarres » [24] (1990 : 318), cela sous-entend qu'elle a tout de même quelques difficultés à se représenter ces créatures improbables. Or, grâce à l'illustration, il n'y a pas de difficulté de cet ordre pour le lecteur. En outre, non seulement Tenniel a choisi d'illustrer ce passage plutôt que de ne pas le faire, mais encore Carroll a décidé de placer l'illustration de Tenniel une page avant que Humpty Dumpty ne donne les définitions des noms des créatures inconnues de ce poème, prévenant ainsi pour le lecteur la difficulté de représentation signalée par Alice.

19 Cette volonté de contrôle et de maîtrise, identifiée dans *Alice's Adventures in Wonderland* et dans *Through the Looking-Glass*, va encore plus loin dans *The Nursery "Alice"*. Dans la version d'Alice pour les tout-petits, le narrateur cherche en effet à maîtriser les moindres réactions du lecteur et à préconstruire son jugement. Dès le début de l'ouvrage, après avoir orienté la perception de l'image du Lapin Blanc, en invitant le lecteur à observer les couleurs des yeux, des oreilles, du gilet et du mouchoir de ce dernier, le narrateur lui enjoint de croire qu'il a très peur : « ne voyez-vous pas comme il tremble ? Secouez seulement un peu le livre, de droite et de gauche, et vous ne tarderez pas à le voir trembler » [25] (1990 : 229). À l'aide de cette proposition interro-négative [26], le narrateur préconstruit le jugement du lecteur. En effet, comme John Heritage l'a montré, les propositions interro-négatives sont fréquemment reçues par les interlocuteurs non comme des questions, mais comme des assertions [27]. Le lecteur ne peut alors qu'acquiescer, et accomplir le geste préconisé par le narrateur. Au chapitre II, le narrateur tente même de contrôler la vision du lecteur. Dans un premier temps, il attire son attention sur la table basse à trois pieds : « elle s'approcha d'une petite table tout en verre et à trois pieds (il y a *deux* des pieds sur l'image, et seulement le *commencement* de l'autre pied, voyez-vous ? » [28] (6), et deux paragraphes plus loin, il attire l'attention du lecteur sur le flacon dont se saisit Alice : « La pauvre Alice referma donc la porte, et reposa la clé sur la table : et, cette fois, elle trouva tout autre chose sur ladite table (à

Licence CC BY 4.0

présent, regardez de nouveau l'image), et que pensez-vous que c'était ? C'était une petite bouteille »[29] (6). En découpant ainsi la vision de l'image, en privilégiant d'abord un élément, puis en mettant en évidence un autre élément, le narrateur cherche à reproduire chez le lecteur l'expérience d'Alice, qui n'avait tout d'abord pas vu de flacon sur la table basse.

5. Résistance et imposture du lecteur : l'exemple des illustrateurs

20 Toutefois, et ce dernier exemple le montre bien, il est impossible de contrôler à ce point les réactions de son lecteur. Il est fort peu probable que le lecteur n'ait pas remarqué qu'Alice tient un flacon, tout comme il est fort peu probable que la volonté de contrôler le processus d'idéation du lecteur atteigne tout à fait son objectif. On peut voir un indice de la possibilité de l'affranchissement du lecteur dans le fait que les *Alice* aient été illustrés à de nombreuses reprises. Les illustrateurs sont autant de lecteurs qui ont leur idéation propre du monde des merveilles et des créatures qui y vivent, révélant que, même si les illustrations de Tenniel ont incontestablement un fort impact sur l'idéation de ce monde, cela n'empêche nullement d'autres idéations. C'est ainsi que Maria Kirk choisit de représenter la chute dans le terrier du Lapin alors que Tenniel ne l'avait pas fait, que Gwynedd Hudson représente les digitales en forme de carreau ou de cœur, que les « mome raths » du poème « Jabberwocky » ne ressemblent aucunement à des cochons verts dans le film d'animation de Disney, que Salvador Dalí fait fondre la montre du Chapelier et la transforme en table sur laquelle la partie de thé a lieu, que Ralph Steadman représente un Lapin Blanc rebondi, typiquement britannique avec son chapeau melon et son parapluie, qu'Anthony Browne empile chapeau sur chapeau sur la tête du Chapelier, et que Rebecca Dautremer représente la maison du Lapin Blanc sur pilotis.

21 Enfin, contrôler le processus d'idéation ne signifie pas contrôler le processus interprétatif et inhiber ce qu'Eco appelle les « promenades inférentielles »[30]. En dépit de la stratégie déployée dans les *Alice*, qui consiste à essayer de limiter « l'autonomie interprétative » du lecteur (Gasquet 2009 : 63), le lecteur n'est pas complètement déterminé par le narrateur et l'illustrateur. Comme Lecercle l'expose dans *Interpre-*

Licence CC BY 4.0

tation as Pragmatics, le lecteur occupe certes une place précise, car il est interpellé par le texte, l'auteur, l'encyclopédie et le langage (1999 : 116). Lecercle adopte en effet ici la pensée althussérienne telle qu'elle est développée dans « Idéologie et appareil idéologique d'État », selon laquelle l'idéologie, via les Appareils Idéologiques d'État tels que l'école, la famille ou l'Église, assigne une place spécifique à l'individu en l'interpellant, et ce faisant le transforme en sujet à proprement parler (Althusser 1976 : 174). Toutefois, à la suite de Judith Butler dans *Bodies that Matter* en particulier, Lecercle rappelle que l'assujettissement est double, en ce sens qu'il soumet l'individu en même temps qu'il lui permet de devenir sujet ; ainsi, si le sujet ne peut échapper à son assujettissement, qui détermine et est la condition de son identité, il lui est possible de faire resignifier son interpellation initiale, de manière à renégocier la place qui lui a été attribuée (Butler 1993 : 122). En outre, Lecercle introduit le concept de contre-interpellation du Sujet interpellant par le sujet interpellé, selon les dispositions du modèle ALTER[31] (1999 : 116). Aussi le lecteur selon Lecercle peut-il être actif et être lui-même à l'origine d'une contre-interpellation de l'Auteur. Dès lors, l'interpellation du lecteur par la structure narrative et illustrative peut être suivie d'une contre-interpellation de la part de ce dernier. C'est le cas des illustrations de Ralph Steadman, qui peuvent être considérées comme autant de resignifications de l'œuvre carrollienne, ou, pour reprendre les termes de Steadman lui-même dans l'introduction à son *Alice in Wonderland*, comme autant d'extensions des histoires de Lewis Carroll (Carroll 2009 : 9). Steadman est certes interpellé par le texte original, qui lui dicte un certain nombre d'éléments (le Chapelier est accoudé sur la tête du Loir ; le Chat du Cheshire sourit de toutes ses dents ; les jardiniers se disputent devant le rosier). Mais c'est précisément cette interpellation qui constitue Steadman en sujet et qui crée la possibilité même de l'insurrection de la resignification, avec et contre les règles du texte. C'est ainsi que le Chapelier a une physionomie extrêmement inquiétante, alors que le texte carrollien n'en faisait aucunement mention : sa bouche ressemble à la gueule d'un animal, mais est constamment ouverte, donnant à voir un gouffre sombre toujours béant, à moins qu'elle ne ressemble au filtre d'un masque à gaz (car les lunettes que porte le Chapelier ne sont pas sans rappeler les protections oculaires des masques à gaz). Le Chat du Cheshire devient sous le crayon de

Licence CC BY 4.0

Steadman un présentateur, dont le spectateur ne peut oublier le sourire figé même une fois que l'émission est terminée[32]. Les jardiniers sont représentés non seulement comme des cartes du monde du miroir, mais comme des syndicalistes – Deux, Cinq et Sept n'étant pas seulement les numéros de cartes numérales, mais ceux de cartes de syndicaliste. Grâce à ses illustrations, Steadman propose ainsi des lectures-impostures[33] du texte carrollien : interpellé dans le modèle ALTER, Steadman se fait imposteur, impose ses resignifications du texte, et se construit de la sorte comme auteur-de-l'auteur. Ce que les illustrations de Steadman révèlent en outre tout particulièrement, c'est le rôle de la conjoncture dans le processus de resignification imposé par le lecteur imposteur. Si l'interprétation d'un texte littéraire repose sur les connaissances (achroniques) de l'œuvre, elle repose tout autant sur les connaissances linguistiques et encyclopédiques, qui, elles, sont contingentes, et dépendent de la conjoncture historique. Illustrer les jardiniers sous les traits d'ouvriers syndicalistes tient certes de l'anachronisme, mais est tout à fait permis par l'évolution de l'encyclopédie, le terme « card » signifiant certes selon l'*Oxford English Dictionary* au XIXe siècle : « L'un des éléments d'un « jeu (de cartes) » ou paquet de petits cartons rectangulaires, utilisé lors de jeux de hasard, ou de hasard et d'adresse à la fois : désormais appelées plus spécifiquement cartes à jouer »[34], mais aussi au début du XXe siècle : « Une carte détenue par un délégué lors d'une réunion ou d'un congrès syndicaliste et représentant un certain nombre de membres de ce syndicat »[35]. Steadman ne sombre donc pas dans un solipsisme délirant en illustrant *Alice's Adventures in Wonderland* ainsi, mais fait reposer sa lecture-imposture sur le texte, le langage, et l'encyclopédie telle qu'elle existe désormais. Ses illustrations permettent alors de comprendre la double fonction de l'interpellation, qui s'inspire de la double fonction de l'assujettissement selon Butler : l'interpellation soumet, place le lecteur dans une position passive, mais elle le constitue dans le même temps en sujet, et crée ainsi la possibilité de l'insurrection, de la contre-interpellation de sa part. La question est bien de savoir qui sera le maître.

Althusser, Louis (1976). « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », in : *Positions*. Paris : Les Éditions sociales, 67-125.

Licence CC BY 4.0

Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York ; Londres : Routledge.

« card, n. 2 », in : *Oxford English Dictionary* (Deuxième édition, 1989 ; version en ligne, septembre 2011). Document électronique consultable à : http://www.oed.com.faraway.u-paris10.fr/view/Entry/27830. Page consultée le 19 septembre 2011.

Carroll, Lewis (2000). *The Annotated Alice – The Definitive Edition. Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. Introduction et notes de Martin Gardner. Allen Lane : The Penguin Press.

Carroll, Lewis (1990). *Oeuvres*. Paris : Gallimard.

Carroll, Lewis (1990 [1971]). *Alice in Wonderland. Authoritative Texts of* Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking-Glass, The Hunting of the Snark; *Backgrounds*; *Essays in Criticism*. Gray, Donald J., ed. New York : W. W. Norton & Company, Inc.

Carroll, Lewis (2008). *Alice's Adventures under Ground*. Introduction de Sally Brown. Londres : The British Library.

Carroll, Lewis (2009 [1967]). *Alice in Wonderland Illustrated by Ralph Steadman*. New York : Firefly Books.

Carroll, Lewis (2009). *Alice au pays des merveilles* suivi de *La Traversée du Miroir*. Paris : Librairie Générale Française.

Carroll, Lewis (2010). *The Nursery "Alice"*. Basingstoke ; Oxford : Macmillan Children's Books.

Cohen, N. Morton / Wakeling, Edward, eds (2003). *Lewis Carroll and his Illustrators. Collaborations and Correspondence, 1865-1898*. Ithaca, New York : Cornell U. P.

Collingwood, S. D. (1899). *The Life and Letters of Lewis Carroll*. New York : The Century Company. Document électronique consultable sur Gutenberg.org. (https://www.gutenberg.org/) Page consultée le 27 janvier 2009.

Eco, Umberto (1985 [1979]). *Lector in Fabula – Le rôle du lecteur*. Paris : Grasset & Fasquelle.

Gasquet, Lawrence (2009). *Lewis Carroll et la persistance de l'image*. Pessac : P. U. de Bordeaux.

Goodacre, Selwyn H. (1975). « The Nursery "Alice" – A Bibliographical Essay », in : *Jabberwocky : The Journal of the Lewis Carroll Society* ; 4/4, 100-120.

Hancher, Michael (1985). *The Tenniel Illustrations to the "Alice" Books*. Columbus : Ohio State U.P.

Heritage, John (2002). « The Limits of Questioning: Negative Interrogatives and Hostile Question Content », in : *Journal of Pragmatics* ; 34/10-11, 1427-1446.

Kelly, Richard (1982). « "If you don't know what a Gryphon is": Text and Illustration in *Alice's Adventures in Wonderland* », in : Guiliano, Edward, ed. *Lewis Carroll : A Celebration*. New York : Clarkson N. Potter, 62-74.

Lecercle, Jean-Jacques (1981). *Le Nonsense : Genre, Histoire, Mythe*. Thèse de doctorat d'État, sous la direction de M. le Professeur Antoine Culioli.

Lecercle, Jean-Jacques (1994). « À propos d'*Alice's Adventures in Wonderland* : le conte pour enfants à l'ère de sa re-

Licence CC BY 4.0

productibilité technique », in : *Études anglaises*, 47/4, 407-417.

Lecercle, Jean-Jacques (1999). *Interpretation as Pragmatics*. Houndmills (Basingstoke) ; Londres : MacMillan Press.

Lovell-Smith, Rose (2003). « The Animals of Wonderland: Tenniel as Carroll's Reader », in : *Criticism*, 45/4, 383-415. Document électronique consultable sur *Literature Online*. Page consultée le 23 janvier 2009.

Lecercle, Jean-Jacques (2007). « Eggs and serpents: natural history reference in Lewis Carroll's scene of Alice and the pigeon », in : *Children's Literature*, 35, 27-53. Document électronique consultable sur *Literature Online*. Page consultée le 23 janvier 2009.

Lull, Janis (1982). « The Appliances of Art: The Carroll-Tenniel Collaboration in *Through the Looking-Glass* », in : Guiliano, Edward, ed. *Lewis Carroll: A Celebration*. New York : Clarkson N. Potter, 101-111.

Morris, Frankie (2005). *Artist of Wonderland. The Life, Political Cartoons, and Illustrations of Tenniel*. Charlottesville : U. of Virginia P.

Nikolajeva, Maria / Scott, Carole (2000). « The Dynamics of Picturebook Communication », in : *Children's Literature in Education*, 31/4, 225-239.

Nières-Chevrel, Isabelle (1990). « Lewis Carroll : une écriture entre image et langage », in : Montandon, Alain, ed. *Iconotextes*. Paris : Ophrys, 59-75.

Nières-Chevrel, Isabelle (1991). « Lewis Carroll/ John Tenniel et la fabrique d'Alice », in : *Littérales, L'écrivain et la fabrication du livre*, 9, 13-24.

Nières-Chevrel, Isabelle (1994). « Tenniel: The Logic Behind His Interpretation of the Alice Books », in : Fordyce, Rachel / Marello, Carla, eds. *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds*. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 194-208.

Ogée, Frédéric (1998). « Images et conversation, ou comment Alice s'illustra », in : Lecercle, Jean-Jacques, ed. *Alice*. Paris : Éditions Autrement, 81-119.

Pereira, Nilce M. (2008). « Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words », in : *Meta: Translators' Journal*, 53/1, 104-119.

Sowerby, James, John Thomas I. Boswell, Mrs Lankester *et al.* (1866 [3ème édition]). *English Botany, Or Coloured Figures of British Plants*. Vol. VI. Londres : Robert Hardwicke, 192, Piccadilly.

Sundmark, Björn (1999). *Alice in the Oral-Literary Continuum*. Lund : Lund U. P.

Susina, Jan (2010). « Too Gaudy or Not Gaudy Enough: Lewis Carroll's *The Nursery "Alice"* », in : Susina, Jan. *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*. New York ; Londres : Routledge, 85-94.

Wong, Mou Lan (2009). « Generations of Re-generation: Re-creating Wonderland through Text, Illustrations and the Reader's Hands », in : Hollingsworth, Cristopher, ed. *Alice beyond Wonderland: Essays for the Twenty-First Century*. Iowa City : U. of Iowa P., 135-154.

Licence CC BY 4.0

---

1 Traduction d'Henri Parisot. Version anglaise : « [W]hat's the use of a book […] without pictures or conversations? » (2000 : 11)

2 Nilce M. Pereira rappelle l'opinion communément répandue selon laquelle les illustrations, en tant qu'œuvres secondes, dérivées d'un texte premier, sont nécessairement accessoires et superflues (2008 : 105).

3 Dans l'introduction à *Alice's Adventures under Ground*, Sally Brown affirme en effet : « The thirty-seven illustrations—fourteen of them full page—had taken a long time to complete, and caused Dodgson, who was completely untrained as an artist, a certain amount of anguish. He borrowed a natural history book from the Deanery to help with the animal subjects, and took infinite trouble with many trial sketches » (Carroll 2008, 13-14).

4 Nières affirme : « Pendant deux ans (été 1866 – automne 1868), Lewis Carroll a un projet. Celui-ci ne prend forme que du jour où il *tient* son illustrateur » (1990, 63).

5 « Don't think me brutal, but I am bound to say that the "*wasp*" chapter doesn't interest me in the least, and I can't see my way to a picture. If you want to shorten the book, I can't help thinking, with all submission, that *there* is your opportunity. » (Cohen et Wakeling 2003 : 15)

6 « all the evidence suggests that the Carroll-Tenniel collaboration was by no means one-sided » (1985 : 105). Vingt ans plus tard, Frankie Morris en arrive à la même conclusion : « They coordinated closely on all aspects of the work, Carroll benefiting from Tenniel's long experience with authors, publishers, and engravers, and they adjusted amicably to one another's wishes » (2005 : 141-142).

7 Les éditions suivantes n'ayant pas respecté la mise en page soigneusement calculée par Carroll.

8 Nières-Chevrel parle d'une « conscience aiguë des pouvoirs plastiques du livre » (1990 : 69).

9 « Carroll persuades his readers that the illustration is a continuous visual narrative comparable to the text » (2009 : 140)

10 The coordinated precision of narrative, text, and illustration opens a new dimension in the actual structure of the book, a personal dimension that relies on the reader's action. With its visual inversions and reversals as well as

Licence CC BY 4.0

by bestowing smiling faces on inanimate objects, the second illustration entices the reader to see Alice from the other side of the glass, that is, in the Looking-Glass World. Furthermore, by incorporating the mechanics of a book through its uncanny placing of the two illustrations, Carroll generates a visual phenomenon that necessitates a physical action or re-action from the reader. In fact, Carroll designs the illustrations so that the reader is propelled through his or her own action into Carroll's nonsense world. (2009 : 144)

11 Wong suggère même que le lecteur peut jouer à faire disparaître et réapparaître le Chat du Cheshire : « The reader is able to flip the page back and forth and enjoy the optical illusion of making the Cat disappear and reappear » (2009 : 145).

12 Nières-Chevrel indique que les silhouettes de la Reine Rouge et du chaton sont parfaitement superposables, et qu'un pan de vêtement a été rajouté pour correspondre à la queue du chaton (1990 : 70). Il s'agit en fait de la cape de la Reine Rouge, que celle-ci possède depuis le début du volume, mais qui ne descendait pas plus bas que sa jupe à crinoline auparavant.

13 Gasquet explique en effet : « Carroll avait décidé qu'il n'y aurait pas de redondance entre le textuel et le visuel, et que l'un serait là pour pallier les insuffisances de l'autre. Les deux allusions métafictionnelles du narrateur sont la preuve de cette interdépendance. La première est située au chapitre 9, et renvoie le lecteur à l'illustration du Griffon : "Si vous ne savez pas ce qu'est un griffon, regardez l'image" (fig. 19). La seconde prend place au chapitre 11, lors du procès du valet de cœur » (2009 : 49).

14 Carroll ajoute certes l'anecdote concernant le chiot Dash au chapitre VI, mais la tendance générale dans la version pour les tout-petits est bien celle de la suppression et de la condensation.

15 Pour n'en citer que quelques uns : « look at the picture » (2010 : 8) ; « Now we come to the picture » (20) ; « you can see » (50).

16 Traduction d'Henri Parisot. Version anglaise : « Hasn't it got pretty pink eyes […]; and pink ears; and a nice brown coat; and you can just see its red pocket-handkerchief peeping out of its coat-pocket: and, what with its blue neck-tie and its yellow waistcoat, it really is *very* nicely dressed. » (2010 : 2)

17 Comme Selwyn Goodacre l'explique, c'est Tenniel qui s'est chargé de colorer les illustrations qu'il avait réalisées pour *Alice's Adventures in Wonderland*, et de modifier légèrement certaines d'entre elles. Comme cela avait déjà été le cas pour les autres versions, quand Lewis Carroll voit les pre-

Licence CC BY 4.0

miers exemplaires de *The Nursery "Alice"*, il exige que l'impression soit recommencée. Goodacre cite un extrait d'une lettre de Carroll à ce propos, datée du 23 juin 1889 : « It is a great disappointment to me to have to postpone, till Xmas, the publication of *The Nursery Alice*, but it is absolutely necessary. The pictures are far too bright and gaudy, and vulgarise the whole thing. […] Mr Evans must begin again and print 10,000 with *Tenniel's coloured pictures before him* […] » (1975 : 102-103). Lewis Carroll n'était donc pas prêt à transiger avec la qualité des couleurs (tout comme pour les précédents *Alice*, il avait été extrêmement exigeant concernant la reproduction des illustrations de Tenniel).

18 Traduction d'Henri Parisot. Version anglaise : « Mr. Tenniel says the screaming bird is a Storkling […] and the little white head is a Mouseling. Isn't it a little darling? » (2010 : 53)

19 Ogée parle d' « aide à la lecture » (1998 : 107).

20 Comme Hancher le rappelle, quand Carroll fait appel à Tenniel, ce dernier était « the chief cartoonist of *Punch* » (3). Auparavant, ainsi que Morton Cohen et Edward Wakeling le soulignent, Tenniel fut encensé par la critique pour ses illustrations de l'édition d'*Aesop's Fables* de Thomas James publiée en 1848 et il fut également chargé de réaliser l'illustration de la couverture du catalogue officiel de la première exposition universelle de Londres de 1851 (2).

21 « It happens, moreover, that the name Folksglove is a very ancient one, and exists in a list of plants as old as the time of Edward III. The "folks" of our ancestors were the "fairies," and nothing was more likely than that the pretty coloured bells of the plant would be designated "Folksgloves," afterwards "Foxglove". » (128)

22 Traduction d'Henri Parisot : « Eh bien, les *toves*, c'est un peu comme des blaireaux, un peu comme des lézards et un peu comme des tire-bouchons. » (1990 : 318) ; « Le *borogove* est un oiseau tout maigre, d'aspect minable, dont les plumes se hérissent dans tous les sens : quelque chose comme un lave-pont qui serait vivant. » (1990 : 319) ; « le *verchon* est une sorte de cochon vert » (1990 : 319)

23 Si la graphie de ce terme ressemble au terme bien connu « dove », la prononciation du terme « tove », telle qu'elle est préconisée par Carroll dans la préface à « The Hunting of the Snark », est bien différente de celle du terme « dove » : « As this poem is to some extent connected with the lay of the Jabberwock, let me take this opportunity of answering a question that

Licence CC BY 4.0

has often been asked me, how to pronounce “slithy toves.” The “i” in “slithy” is long, as in “writhe”; and “toves” is pronounced so as to rhyme with “groves” », 1992, 219).

24 Traduction d’Henri Parisot. Version anglaise : « They must be very curious-looking creatures » (2000 : 226)

25 Traduction d’Henri Parisot. Version anglaise : « Don’t you see how he’s trembling? Just shake the book a little, from side to side, and you’ll soon see him tremble » (2010 : 2-3)

26 Procédé récurrent dans *The Nursery “Alice”*. Pour ne citer que quelques exemples : « Wasn’t that a funny thing? » (2010 : 2) ; « Doesn’t Alice look pretty, as she swims across the picture? » (11) ; « Wasn’t that a curious sort of present to give her? » (16) ; « Wouldn’t that have been a pity? » (19 et 21) ; « Don’t you think she was right? » (33) ; « Isn’t she just a little shy of it? » (33) ; « Wasn’t that a pretty name for a Cat? » (35).

27 « Interviewees (IEs) recurrently treat questions formatted in this way as not “in search of information” but rather “taking a position”. They do this by responding that they “agree” or “disagree” with the interviewer. Such a statement treats the interviewer as having gone beyond merely questioning, and as having made an assertion. » (2002 : 1433)

28 Traduction d’Henri Parisot. Version anglaise : « she came to a little table, all made of glass, with three legs (There are *two* of the legs in the picture, and just the *beginning* of the other leg, do you see?) » (2010 : 6)

29 Traduction d’Henri Parisot. Version anglaise : « So poor little Alice locked up the door, and took the key back to the table again: and this time she found quite a new thing on it (now look at the picture again), and what do you think it was? It was a little bottle » (2010 : 6)

30 Il s’agit des « échappées hors du texte » du lecteur. Si « en principe, sa promenade est dirigée et déterminée par le texte », toutefois la métaphore d’Eco cherche à souligner « le geste libre et désinvolte avec lequel le lecteur se soustrait à la tyrannie – et au charme – du texte pour aller en trouver les issues possibles dans le répertoire du déjà-dit » (1985 : 151).

31 Que Lecercle représente ainsi : [A←[L←[T]→E]→R], les flèches indiquant les rapports de force entre chaque élément du modèle. Ainsi, le texte central [T] est le produit du langage [L] et de l’encyclopédie [E] ; l’auteur [A] est interpellé par l’ensemble [L←[T]→E]→R] et le lecteur [R] est interpellé par l’ensemble [A←[L←[T]→E].

Licence CC BY 4.0

32 Steadman le décrit en effet en ces termes dans sa préface : « The Cheshire Cat makes an ideal TV Announcer whose smile remains as the rest of the programme fades out » (Carroll 2009 : 8).

33 Concept forgé d'après la notion d'imposture de Lecercle. Cette notion, conceptualisée chez Lecercle, lui a été inspirée par un passage de l'autobiographie d'Althusser, dans lequel ce dernier narre la façon dont il a triché pour composer une dissertation, en recopiant le corrigé d'un devoir fourni une année précédente par le professeur ayant donné le sujet en question ; ayant obtenu une excellente note, Althusser relate l'impression d'inexistence qu'il a ressentie à la suite de cette tricherie, qu'il qualifie d'imposture. Lecercle définit l'imposture en ces termes dans *Interpretation as Pragmatics* : « imposture is the action through which interpellated subjects segment or invert the flow of interpellation » (1999 : 151).

34 « One of a "pack" or set of small oblong pieces of pasteboard, used in playing games of chance, or chance and skill combined: now called more specifically playing-cards »

35 « A card held by a delegate at a trade union meeting or congress and representing a certain number of the members of his union »

Français

Cet article s'intéresse à l'imbrication du texte de Lewis Carroll et des illustrations de John Tenniel dans les *Alice* (en particulier *Alice's Adventures in Wonderland*, *Through the Looking-Glass* et *The Nursery "Alice"*). Après avoir rappelé l'étroite collaboration entre ces deux artistes, l'auteur étudie les modalités selon lesquelles le texte carrollien et les illustrations de Tenniel s'agencent, de manière à révéler leur synchronisation particulièrement harmonieuse. Cette relation équilibrée entre le texte et les illustrations cache cependant un rapport de force sous-jacent, une tentative de contrôler le langage, de le rendre limpide, ainsi qu'une tentative de maîtriser le pouvoir d'idéation du lecteur. Le lecteur demeure toutefois un sujet actif capturé au sein de la structure narrative, et peut élaborer des lectures-impostures. C'est le cas de l'illustrateur britannique Ralph Steadman, qui fait resignifier le texte carrollien en introduisant dans ses illustrations des éléments anachroniques.

English

Licence CC BY 4.0

This article focuses on the extent to which Lewis Carroll's text and John Tenniel's illustrations are intertwined in the *Alice* books (namely *Alice's Adventures in Wonderland*, *Through the Looking-Glass* and *The Nursery "Alice"*). The author first insists on how closely together these two artists worked, then analyzes the lay-out of Carroll's text and Tenniel's illustrations in order to emphasize how harmoniously synchronized they are. This balanced relationship between the text and the illustrations nevertheless conceals an underlying power struggle, an attempt to control language, to make it crystal clear, as well as an attempt to master the reader's capacities of ideation. However, the reader remains an active subject captured by the narrative structure, and whose acts of interpretations can be seen as impostures. This is notably the case of British illustrator Ralph Steadman who makes Carroll's text resignify by including anachronistic elements in his illustrations.

Virginie Iché
CIEREC, Université Jean Monnet, 10 rue Tréfilerie, 42023 Saint-Étienne

Licence CC BY 4.0