

Postface à *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*

de Lewis Carroll

Nouvelle traduction de Françoise Armengaud et Marie-Claire Pasquier

Editions La Bibliothèque, 2023

Marie-Claire Pasquier

On sait par un certain nombre de documents (lettres, journal de l'auteur, témoignages) que Lewis Carroll commença très tôt, dès 1866, à envisager une suite aux *Aventures d'Alice au pays des merveilles* (publié en 1865). C'est cette quasi-simultanéité qui permet à Jean Gattégno, dans son éclairante introduction au volume *Lewis Carroll* de la Pléiade, de parler des « Deux voyages d'Alice » et d'affirmer qu'on peut « de ce point de vue, considérer les deux contes comme n'en faisant qu'un. » Pour simplifier, nous dirons *Alice* pour le premier, et *Miroir* pour le second. On notera l'expression « Contes », que nous souhaitons pour notre part retenir pour mentionner ces deux ouvrages. Carroll l'utilise lui-même à plusieurs reprises, ainsi dans le poème qui prélude au premier « Voyage d'Alice », où l'on trouve *tale* en alternance avec *story*.

Pour *Miroir*, divers titres furent envisagés, dont *Derrière le miroir* (*Behind the Looking-Glass*) ou *La Maison du miroir* (*Looking-Glass House*) qui reste le titre du premier chapitre, dans lequel Alice explique au chaton Kitty que, dans la maison du miroir, tout est inversé. Carroll commença, comme pour Alice, par raconter certains épisodes à ses amies-enfants — quand il ne leur apprenait pas, entre autres jeux de société, à jouer aux échecs, jeu qui constituera dans *Miroir* l'équivalent du jeu de cartes dans *Alice*.

Les jeux étaient alors, dans l'Angleterre aristocratique ou bourgeoise du XIXe siècle, une partie importante de la vie en famille, et pendant les vacances, au presbytère de Croft, Carroll y participait assidûment, et avec inventivité, pour distraire sa ribambelle de jeunes frères et sœurs : au final, trois garçons et huit filles. Charles Dodgson — alias, depuis 1866, Lewis Carroll — était l'aîné des trois garçons. Parmi les favoris, le jeu de croquet, qui avait l'avantage de se pratiquer en plein air et à plusieurs. On le retrouve dans *Alice*, au chapitre 8, où les boules sont des hérissons, et les maillets des flamants vivants. Un dessin de Carroll pour le manuscrit des *Aventures d'Alice sous terre*, premier titre choisi par l'auteur, montre Alice retenant sous le bras, non sans peine, un très grand flamant.

Carroll était, et ceci dès sa jeunesse, un brillant mathématicien, et il se passionna toute sa vie pour les jeux fondés sur le langage. Dès 1855, si l'on en croit son Journal, il avait entrepris la rédaction d'un *Traité de logique*.

Pour lui, qui souhaitait instruire les enfants, il pensait, en bon pédagogue, que les mathématiques, en particulier la logique symbolique, pouvaient être présentées sous forme de jeux, de problèmes auxquels il fallait trouver des solutions, de « nœuds » auxquels il fallait trouver des réponses, d'énigmes, de paradoxes qu'il convenait de résoudre. À propos d'Achille et la tortue, il s'interroge sur « ce que se dirent Achille et la tortue ». Euclide, avec ses propositions et ses axiomes, est un filon que Carroll ne se lasse pas d'explorer. Dans sa préface à *Un conte embrouillé*, il explique qu'il veut, comme on fait pour un enfant malade, glisser le médicament dans de la confiture. Il rédige *A guide to the Mathematical Student, The Game of Logic*. Il propose des sophismes et leur solution. Exemples de ce qu'il appelle « propositions de relation » : Un chauve n'a pas besoin de coup de peigne. Aucun lézard n'a de cheveux. Réponse : Aucun lézard n'a besoin d'un coup de peigne. Aucun homard n'espère l'impossible. Tous les lapins noirs sont jeunes. Il invente des méthodes, des règles à propos de tout et de rien, des problèmes mentaux dont un, « compliqué, à neuf chiffres », ou encore « le singe et le contrepoids », dont il discute avec ses collègues.

Quand il veut faire comprendre à ses jeunes élèves ce qu'est un syllogisme, il ne s'en tient pas à « Tout homme est mortel, Socrate est homme, donc Socrate est mortel », mais propose : « Aucun fossile ne peut être malheureux en amour. Une huître peut être malheureuse en amour. Une huître n'est pas un fossile. » (*Album Lewis Carroll*, p. 332).

L'huître fait, avec insistance, partie du bestiaire de Carroll. Tout comme, dans *Alice*, le lapin blanc (qui parle), le homard (qui danse le quadrille), la tortue (vraie ou fausse), le lièvre (de mars) ou le chat (du Cheshire). Ou bien, dans *Miroir*, le faon (au doux pelage), la brebis (qui ressemble de plus en plus à un porc-épic), le morse (compagnon du charpentier) au chapitre 4, ou, au chapitre 7, le lion et la licorne. Peut-être, huîtres et homards, ainsi que les poissons, sont-ils un souvenir de ses vacances, l'été, à Eastbourne, station balnéaire du Sussex au charme victorien, dont Carroll aimait les plages et les dîners d'hôtel. Dans *Miroir*, au chapitre 4, le Morse et le Charpentier emmènent les huîtres « sans pieds » se promener avant de les manger. Et au chapitre 9, à la fin du poème récité par la Reine blanche, la solution à la devinette finale n'est autre que : des huîtres. On trouve dans le même chapitre, parmi les convives du dîner, avec une imprécision (une autorité ?) toute biblique des « créatures à long bec » et des quadrupèdes (en anglais *animals*) et des oiseaux. Sans oublier la très vieille grenouille qui, elle, porte aux pieds d'énormes bottes. Ce qui prouve que, contrairement aux huîtres, elle a des pieds. Elle est raisonneuse, et s'intéresse aux lois du langage : elle fait bien partie des « animaux du miroir » : « Répondre à cette porte ? dit-elle. Qu'a-t-elle demandé ? »

Si *Miroir* est, comme on a pu le dire, un roman d'apprentissage, ou un voyage initiatique, avec des étapes à franchir, ce n'est pas seulement le passage de l'enfance à l'âge adulte (inéluçtable hélas, ah, si l'on pouvait s'arrêter à sept ans !) mais c'est aussi l'apprentissage de la langue. Humpty Dumpty, au chapitre 6, attire l'attention d'Alice sur l'arbitraire du signe, et sur le pouvoir manipulateur du langage : « Un mot signifie exactement ce que je veux lui faire dire. » Pour conclure : « Il s'agit de savoir qui est le maître ». De quoi désarçonner, dans un premier temps, la pauvre Alice. Et, dans un deuxième temps, la faire réfléchir (et nous par la même occasion). Quand il demande à un mot de dire trop de choses à la fois, Humpty Dumpty explique qu'il le rémunère pour ses efforts.

Lewis Carroll était lui-même un fervent joueur d'échecs. Il emportait avec lui, quand il se déplaçait, en particulier pour les longs voyages en chemin de fer, ou séjours à l'hôtel, un « échiquier de voyage », souvent mentionné dans son Journal, pour tromper l'ennui, avec un partenaire, des longues heures d'inconfort et d'oisiveté forcée (cf. le voyage en Russie où il se rend en 1867 pour un périple de deux mois, avec son ami Liddon). Ce jeu de société était très pratiqué à l'époque, dans les clubs mais aussi dans les familles : on voit sur une photo prise par Carroll, vers 1868, ses deux tantes maternelles, Margaret et Henrietta Mary Lutwidge

(deux des sœurs cadettes de Carroll portent leurs prénoms), disputant une partie d'échecs : face à face, de profil sur la photo, l'échiquier entre elles deux.

Un conte inventé pour des enfants, même s'il vise un public plus large, est nécessairement illustré. Carroll commença par illustrer lui-même la première version d'*Alice au pays des merveilles*, celle qui porta d'abord le titre des *Aventures d'Alice sous terre*. Carroll fut, surtout dans sa jeunesse, illustrateur de ses propres écritures, qu'il s'agisse de fiction, de lettres ou de documents. Ses dessins, considérés comme naïfs ou enfantins par ses amis et commentateurs, un peu comme ceux d'Edward Lear, n'avaient pas vocation à être publiés, même s'ils le furent quand il fut devenu célèbre, et même s'il continua toute sa vie à faire des illustrations pour ses propres textes. Sa passion pour la photographie, découverte par lui en 1855, à vingt-trois ans, le poussa à devenir beaucoup plus professionnel dans ce domaine. Il avait acquis tout le matériel compliqué, à l'époque, y compris, son « attirail », comme il dit, avec sa « panoplie » de bouteilles et de plaques, pour effectuer ses propres développements et ses propres tirages. L'instantané n'étant pas possible à l'époque, il fallait faire poser le ou les modèles — ce qui invitait à la mise en scène. Le photographe de studio préparait le tableau choisi par ses clients, (on disait aussi « scène de genre »), puis se dissimulait sous un drap, derrière l'objectif, pour préserver l'obscurité pendant la pose.

Les portraits réalisés par Carroll furent principalement, après ceux de sa famille, de ses proches, ou des personnalités qu'il avait souhaité rencontrer, ceux de ses amies-enfants, parfois allongées sur un canapé, parfois même « en déshabillé » ; souvent déguisées (Alice en Chinoise, en mendicante ou en Petit Chaperon rouge), regardant fixement l'objectif. On imagine les « Ne bougez pas ! » qui devaient présider aux séances. On sait que Carroll abandonna brusquement la photographie en 1880. Pour quelle raison ? On en est réduit aux hypothèses, mais on peut supposer une pression extérieure, peut-être une forme de censure (ce qu'il appelle dans son Journal « des commérages mal intentionnés ») visant ses mises en scène.

Pour les illustrations des deux « voyages d'Alice », Carroll fit appel à John Tenniel. Que John Tenniel ait finalement été choisi, bon gré mal gré, pour illustrer ces textes, contribue au sentiment que le deuxième est bien la continuation du premier. On peut dire aujourd'hui de ce John Tenniel (1820-1914), caricaturiste renommé de *Punch*, hebdomadaire humoristique et satirique, qu'il renvoie Carroll à son époque, et que cela fait partie de son charme. Mais on a pu dire, à l'inverse, que ses illustrations étaient « datées », ou « réductrices », et cela explique

sans doute la réticence reconnue de Carroll à son égard. Or, à part une connivence qui se rencontre rarement, comment un écrivain ne se sentirait-il pas un peu dépossédé lorsqu'un illustrateur met sa « patte » sur son écriture, son originalité propre. Un bon exemple : Oscar Wilde et le jeune Aubrey Beardsley. Certains écrivains, au nom de ce même principe, défendent même que l'on « dépose de la musique » sur leurs vers. Imaginons l'audace insensée de qui aurait voulu se lancer, du vivant de Perec, à vouloir illustrer *La Vie mode d'emploi...* La prudence recommande peut-être d'attendre que l'écrivain ne puisse plus se plaindre : Cervantes et Gustave Doré, Proust (*horresco referens*) en BD...

Les relations avec Tenniel n'étaient pas sans volonté de mainmise d'un côté, et résistance de l'autre. C'est ainsi que Tenniel refusa de mettre une perruque à une guêpe, du coup le chapitre avec la guêpe fut supprimé !

C'est en 1871 que Macmillan publia *Le Miroir*. Carroll note dans son Journal du 6 décembre 1871 : « Reçu le premier exemplaire terminé du *Miroir* ». Dans le Journal du 8 décembre de la même année : « Reçu de Macmillan trois exemplaires du *Miroir* en maroquin, et cent en toile ». L'année suivante, Carroll note, le 27 janvier : « Mon anniversaire a été marqué par l'annonce que quinze mille *Miroir* ont déjà été vendus, et qu'il y en a cinq cents autres en commande ! ». Heureux auteur, né le 27 janvier 1832, qui fête en beauté ses quarante ans !

Un premier titre d'*Alice*, on l'a dit, avait été *Les Aventures d'Alice sous terre*. Cette fois, après l'aventure verticale — il s'agissait d'explorer le monde d'en dessous — ce sera l'aventure horizontale : il s'agit d'explorer le monde d'en face. Et comme les changements d'échelle avaient dominé *Alice*, cette fois ce sera le monde à l'envers qui servira de ligne directrice. Les psychanalystes n'ont pas manqué de souligner que « l'obsession du renversement » chez Carroll n'était pas sans lien avec le fait qu'il était gaucher — comme l'ensemble de ses frères et sœurs. Même le choix de son pseudonyme répondrait à la même logique : Charles Ludwige, en latin, étant Carolus Ludovicus, c'est Ludovicus Carolus qui devient Lewis Carroll. On possède le manuscrit d'une lettre rédigée par lui, en 1891, de droite à gauche, et de bas en haut, une autre, en 1893, « à l'envers », « en miroir », comme Léonard de Vinci avant lui. Jouant non seulement avec les mots mais avec leur mise en page, il aima faire de ses messages, jusqu'au soir de sa vie (rappelons qu'il meurt au tout début de l'année 1898) des énigmes à déchiffrer.

Sur le plan des indispensables accessoires d'un monde magique, le jeu de cartes sera remplacé dans *Miroir* par l'échiquier et ses pièces, ce qui permet de garder comme personnages deux Reines, une blanche et une rouge, couleurs traditionnellement appliquées, plutôt que le blanc et le noir, aux deux camps adverses. On sait que « dame » est le nom qui correspond au *queen* du jeu anglais mais, pour l'instant, et pour les besoins de la cause, oublions-le. En nous appuyant sur la réplique sans réplique de Humpty Dumpty sur le sens à donner aux mots qu'on emploie, au chapitre 6 : « La question est de savoir, qui sera le maître, un point c'est tout ». Dès le premier chapitre, Alice s'adressant à Kitty, déclare : « Kitty, faisons semblant de croire que tu es la Reine rouge, » Mais échec de cette tentative (le jeu de mots en français est ici involontaire) : « ... parce que le chaton refusait de croiser convenablement les bras ». Préfiguration des huîtres du chapitre 4, qui ont des souliers mais pas de pieds ! (Edward Lear avait déjà inventé une créature, le Pobble, « *who had no toes* »)... La veille (dit le narrateur), lorsqu'Alice avait dit à sa sœur « Faisons semblant d'être des Rois et des Reines », sa sœur, « soucieuse d'exactitude », avait fait remarquer qu'elles n'étaient que deux. Piètre argument, dont Alice se débarrassa bien vite : « Toi tu seras l'une des Reines, et moi toutes les autres, et aussi tous les Rois ». Qui sera le Maître ? Ah mais !

Dans sa Préface à l'édition de 1896, Carroll tient à préciser que les « coups » (en anglais « *moves* »), donc les déplacements, en particulier « échec » du Roi blanc au sixième coup, et « mat » final du Roi rouge « sont strictement conformes aux règles du jeu ». Ah mais !

Au chapitre 2, Alice découvre le paysage : des ruisseaux le parcourent, et le terrain est divisé en carrés par de petites haies vertes perpendiculaires aux ruisseaux : « On dirait vraiment les cases d'un immense échiquier », dit Alice ravie. Elle voudrait aussitôt faire partie du jeu, en étant de préférence une Reine !

Qui dit jeu dit règles du jeu. Et s'imposer une contrainte formelle a un pouvoir libérateur sur l'imagination. Intituler « fable » un récit. Commencer par « il était une fois », et savoir qu'on va terminer par le happy ending. Brièveté du haïku : l'image, éphémère, doit s'imposer dans sa force. Forme codifiée du sonnet : quatorze vers formés de deux quatrains sur deux rimes embrassées, et de deux tercets avec un vers de chute. L'ingéniosité et la surprise dans un cadre rigoureux. Influence directe sur les poèmes et les illustrations de Carroll, les *limericks* de quatre vers, chez Edward Lear, dont le dernier reprend le premier.

Cela commence généralement, chez Lear, par « There was an old man of... » suivi de trois vers rimés, par exemple :

*There was an old man of Dunbree
Who taught little owls to drink tea,
For he said : To eat mice is not proper or nice...*

Il était un vieux bonhomme de Dunbree
Qui apprenait à boire du thé aux vieux hiboux
Car, disait-il, manger des souris
Ne se fait pas, mais alors pas du tout...

The Book of Nonsense, publié en 1846 (Lear avait alors trente-quatre ans), avait eu un immense succès, et avait connu trois éditions.

Comme Carroll, Lear était en contact avec les enfants de ses amis de l'époque victorienne, il composait pour leur amusement. On s'invitait souvent pour des séjours à la campagne en ce temps-là, les vastes demeures des aristocrates étaient accueillantes. Ainsi c'est pour les enfants de Lord Stanley que Lear rédigea, en 1865, la même année qu'*Alice*, une *History of the Seven Families of the Lake Pipplepopple*, dont les héros sont entre autres sept *guinea pigs* (cochons d'Inde). Carroll, de son côté, bénéficia dans les années 1870, de l'hospitalité du Marquis de Salisbury, chancelier de l'Université d'Oxford, pour les fêtes du Nouvel An, dans sa splendide demeure familiale modestement appelée Hatfield House. En échange il distrait les enfants de la maison en leur racontant des histoires de son cru. « *Sing for your supper* », en quelque sorte. On sait qu'il finit par se lasser de ce statut ambigu de précepteur/invité.

Dès 1855, Edward Lear avait rédigé, comme cadeau de Noël pour les enfants de Tennyson, *A Nonsense Alphabet*. C'est sans doute cet alphabet-là qui, reproduit en multiples exemplaires, fut épinglé à l'époque au mur des salles de classe. Et puis en 1862, trois ans avant la publication d'*Alice*, il publia une suite à son ouvrage de 1846, sous le titre *The Complete Nonsense and Other Verse*. Notons que lui-même ne parlait jamais de *limericks* (l'origine du terme est mal connue), mais de *nonsense poems*.

Réputé par ailleurs comme entomologiste et comme aquarelliste, inventeur d'animaux imaginaires, Edward Lear constitua clairement un modèle pour Lewis Carroll — pour le nonsense comme pour les illustrations. Rappelons que Ludwig Dodgson, né en 1832, vingt ans donc après Edward Lear, n'avait que quatorze ans en 1846. Et il se mit aussitôt à composer lui-même quelques *limericks*. Mais on ne trouve pas trace de commentaires de sa part sur Edward Lear — chaque artiste se veut original et masque ses sources. On sait tout de même qu'il offrit l'un des ouvrages de Lear à deux de ses sœurs.

C'est en 1849 - trois ans après *The Book of Nonsense* — que pour et avec ses frères et sœurs, Carroll se lançait pendant les vacances dans la rédaction d'un magazine « familial » illustré de dessins « maison », à la Edward Lear. Parmi eux, *Mischmasch*, *The Rectory Magazine*, *Le Parapluie du Presbytère* (titre original *The Rectory Umbrella*), le « Rectory » en question étant Croft, la résidence familiale). Déjà vers et prose, sense et nonsense, oral et écrit, textes et illustrations, personnages et lieux, sont étroitement liés. Certains de ces textes brefs ont été repris dans les œuvres ultérieures : par exemple la première strophe de Jabberwocky, au chapitre 1 de *Miroir*.

Comment Lewis Carroll crée-t-il ses personnages ? Par exemple à partir de jeux de cartes (*Alice*) ou d'échecs (*Miroir*). Des rois et des reines, blanches ou rouges, couronne sur la tête. Mais aussi des chevaux et des cavaliers (*Miroir*), un blanc et un rouge. « Pas tous les chevaux », dit le roi, parce qu'il fallait « en laisser deux dans le jeu ».

Certains personnages voyagent d'une œuvre à l'autre. Le messenger du roi au chapitre 7 (Le Lion et la Licorne) est dessiné par Tenniel sous les traits du Lièvre de Mars, cependant que le deuxième messenger a les traits du Chapelier fou et porte le nom de Hatta.

Si l'on ne voit ni abeilles ni souris, on évoque du moins une ruche et une souricière, inventées par le cavalier. Pourquoi un brassard à son cheval ? Pour le protéger contre les morsures de requins.

Il est rare qu'Alice, dans *Miroir*, rencontre des animaux sur son chemin. Au chapitre 9, une vieille grenouille qui porte aux pieds d'énormes bottes, ce qui lui permet de donner des coups de pied dans la porte qu'Alice cherche à ouvrir.

Ils sont le plus souvent des pièces rapportées, contenues, encadrées comme des tapisseries dans les poèmes ou *nursery rhymes*, dont certaines traditionnelles (Le Lion et la Licorne) insérées dans le cours du récit. Au chapitre 8, un vieil homme qui ressemble à un corbeau et renâcle comme un buffle, cherche des papillons et transforme les yeux de morue en boutons de gilet. Chapitre 9, c'est le poisson qu'il faut préparer avant que la devinette demande de deviner que c'est une huître. Notons que les animaux sont volontiers (mais pas de leur plein gré) faits pour être mangés : les huîtres, mais aussi pour dîner chez la reine, au chapitre 9, les chats qu'on met dans l'huile et les rats dans la bière ! À l'inverse, un gigot de mouton qu'on vient de servir se met debout dans le plat pour s'incliner devant Alice. Certains des invités ressemblent à des kangourous, ou à des oiseaux (on se croirait dans la Bible) et les bouteilles, s'adjoignant des ailes, se transforment en oiseaux et se mettent à voler.

Pour son plaisir, et pour le nôtre, Françoise Armengaud nous propose cette nouvelle traduction d'*À travers le miroir*. Tout grand texte invite à la traduction, et à la retraduction. Plus un livre est vivant, plus il est riche en traductions. Comme le rappelle dans une postface Guy Leclerc, traducteur, en l'an 2000 d'*Alice* (sous le titre *Alice au pays du merveilleux ailleurs*) : si la première a le mérite d'être la première (traduction-découverte), la dernière en date a celui d'être la dernière, contemporaine de ses lecteurs - provisoirement. Pour Lewis Carroll, la traduction de référence est celle d'Henri Parisot (1970), c'est celle que Gattégno choisit de retenir pour le *Lewis Carroll* de la Pléiade (1990).

On dit parfois que l'espérance de vie d'une traduction est d'une dizaine d'années (à l'exception de celles qui sont devenues à leur tour des « classiques » : François-Victor Hugo ou Yves Bonnefoy pour Shakespeare, Baudelaire pour Edgar Poe, Giono pour Melville...) Entre hier et aujourd'hui on peut évoquer de nombreux facteurs justifiant une retraduction : nouvelle attention portée aux différences entre deux langues, à la revitalisation de l'une par l'autre ; réflexions théoriques sur l'acte de traduire — Walter Benjamin, Henri Meschonnic, Antoine Berman ; évolution de l'acte même de lire ; meilleure connaissance par les lecteurs des cultures « autres ». Et, à l'intérieur même de la langue de départ ou d'arrivée, changements dont il faut tenir compte : néologismes, nouveaux argots, innovations qui ne sont plus perçues comme telles (mots-valises par exemple), nouvelles règles d'oralité ; simplification d'une langue littéraire « adulte » pour faire connaître un texte — *Alice* ou *Robinson Crusoé* — à de très

jeunes enfants : Lewis Carroll lui-même fut l'auteur, en une trentaine de pages, d'une *Alice racontée aux tout-petits*.

Problème que doit affronter, entre autres, qui veut traduire Lewis Carroll de l'anglais en français : le tutoiement. Absent dans l'original, il faut choisir entre le « vous » et le « tu » ou « toi » pour traduire « you » (et ne pas oublier de s'y tenir !). Et puis le genre, en particulier chez les animaux, lorsqu'il est différent dans les deux langues : *mouse* (souris) au masculin, *crab* au féminin. Ou encore neutre en anglais *cook* (cuisinier/cuisinière). Alice montre sa perplexité en hésitant : « sous le... sous la... sous ça ! » Chaque traducteur a ses stratagèmes : Guy Leclerc traduit *mouse* par mulot, pour garder le masculin, en conformité avec les illustrations de Tenniel. La chenille (*caterpillar*) devient chez lui le ver à soie. Françoise Armengaud s'en tire parfois en donnant deux versions, dont l'une littérale, par exemple : *horsefly* « la mouche du cheval, ou taon », *dragonfly* « la mouche du dragon, ou libellule », « la mouche du beurre (*butterfly*), ou papillon » !

Les nombreux poèmes ou fragments de poèmes, ballades, *nursery rhymes* ou refrains insérés dans le récit posaient un problème spécifique, étant parfois des parodies ou pastiches de textes appartenant à un fond de culture commun aux contemporains, jeunes ou moins jeunes, de Lewis Carroll. Les lecteurs étaient censés les reconnaître, malgré leur déguisement. Humpty Dumpty, *The Lion and the Unicorn* : tout enfant à l'époque, avait chanté ça, ou savait au moins de quoi il retournait. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, et en France : n'en parlons même pas. Disney a balayé tout ça.

La rédactrice de ces quelques lignes de postface avait estimé, à tort ou à raison, qu'il convenait, pour ces textes chantés ou récités, de suivre le modèle et de s'imposer à son tour, dans la version française, une contrainte formelle : en l'occurrence, la prosodie, rimée ou non. Elle fut aussitôt mise en demeure par Françoise Armengaud de mettre en pratique cette jolie théorie, et donc de s'en charger elle-même. N'ayant guère le choix, elle releva le défi, en plaidant toutefois pour une certaine souplesse. Au pentamètre iambique elle substituerait, suivant les cas, des octosyllabes ou des alexandrins, parfois des décasyllabes, et trouverait des rimes chaque fois que cela paraîtrait possible sans trop dénaturer le sens. Elle se prit au jeu : bonheur de découvrir que « fatigant » rime avec « arrogant », et que « se laisser choir » rime avec « perchoir », ou que « à nouveau » rime (à peu près) avec « chevaux » ! Et elle ne nie pas le plaisir qu'elle prit à être ainsi associée au *Miroir* ! Et à bénéficier de la bienveillance de la

nouvelle traductrice-en-chef ! Qui l'avait sollicitée, dit-elle, si on la questionne, pour avoir lu sa présentation de *Salomé* d'Oscar Wilde, dans Gallimard Folio/Théâtre (1996), ou sa préface à *Orlando* de Virginia Woolf, pour la mise en scène de Robert Wilson (1993).

Quant à Françoise Armengaud, on rappellera qu'elle avait déjà traduit et annoté *Alice au pays des merveilles*, publié en 2011 par les Éditions Philomèle, avec des illustrations de Laura Nillni.

Contemporaine de ses lecteurs, Françoise Armengaud use parfois, sans en abuser, d'anachronismes assumés. On trouvera sous sa plume « je ne suis pas scotchée à ce voyage », ou « ça ne colle pas », ou « en se creusant la tête », ou « tout ce tralala », ou « une douce ronflette », expressions qui signent une langue familière et passent sans se faire remarquer. Et puis il y a les notes, modestement placées en fin d'ouvrage, précieux outils dont certains éclairent fort à propos des obscurités qui n'en sont pas pour un public anglophone. Françoise Armengaud n'oublie pas en route sa formation de philosophe et de linguiste, et elle se livre dans ces notes à de très pertinentes interprétations des « structures qui façonnent le récit ». Elle nous rappelle ainsi que chaque lecture enrichit le livre. Guy Leclerc a bien raison de le dire : « Le livre de Carroll est à tous et à chacun ».

Quant à l'illustratrice, une sœur d'Alice, comme on le voit à son naturel, son trait juste et précis, sa fidèle inventivité. Lewis Carroll approuverait cet accompagnement. Françoise et moi soulignons la sobriété et l'élégance des dessins de Lucile Germanangue, les solutions ingénieuses trouvées aux difficultés posées par la fantaisie du texte carrollien et apprécions le choix minimaliste et original des couleurs. Lucile a l'élan de la jeunesse, cet élan de cavalière qui permet de diriger sa monture à vive allure et d'une traite — pardon, d'un trait.