



PASSAGE, NON-PASSAGE
de l'îl(e)logisme à l'aporie dans
***The Trespasser* de D. H. Lawrence**

Mélanie LEBRETON

Université de Rouen

The Trespasser. Le titre — premier « pré-texte », première *voie de passage* vers l'ailleurs poétique de Lawrence — s'apparente à une instable *passerelle*. Ce titre contient les germes d'un verbe (passer) dont le sémantisme suggère *déjà* le passage de l'Être et gomme *de facto* toute tentative de fixer l'essence du langage par un seul article défini (*the*). Au seuil même du roman, l'écriture est *déjà* affectée par un passage involutif. Songeons au passage génétique que décrivent les divers titres imaginés par Lawrence : *The Saga of Siegmund*, *Trespassers in Cythera*,¹ *The Livanters* ; les titres passent et se succèdent jusqu'à la formule finale, *The Trespasser*. Une formule qui semble désormais à l'abri de tout effacement et qui pourtant introduit subrepticement une corrosion, un passage ontologique au sein même du texte : c'est *déjà* là une friction entre passage et non-passage, une torsion ontologique au cœur de l'Être. Bien avant de se plonger dans la lecture, nous apprécions une écriture couchée sur papier, des pages immuables, une couverture (protection — peut-être vaine ? — du texte), une forme matérielle finie que l'on peut saisir, *toucher*. Mais à l'image des freins du train transportant Siegmund vers son idylle insulaire [57], l'écriture devient grinçante, poreuse, le texte s'effrite jusqu'à l'effacement.

« And death is on the air like a smell of ashes! »² nous dit Lawrence. Comme le suggère le suicide de Siegmund McNair, le passage de l'Être est dans l'air de *The Trespasser*.³ Le texte *se donne des airs*, il joue à se travestir derrière des apparences de non-passage d'un texte fini, stable, imprimé tout en multipliant les Verbes caustiques. Songeons à l'adage suivant : *c'est dans l'air du temps*. Le temps et le rythme de la musique qui scande le roman viennent soumettre l'Être à un passage forcé : le récit est clair nous ne sommes que des hôtes de passage parmi les restes (« ashes ») d'un passage *déjà* accompli, mais pas tout à fait parachevé. Le récit nous invite à franchir le seuil, la limite du titre, sans toutefois nous garantir qu'elle pourra être

¹ Voir les notes à la fin de l'édition Cambridge University Press de *The Trespasser*, [242, 210. 24].

² D. H. Lawrence, « The Ship of Death », *David Herbert Lawrence Selected Poems*, 253.

³ D. H. Lawrence, *The Trespasser*, ed. E. Mansfield (Cambridge : Cambridge University Press, 2002). Les numéros de pages entre crochets renvoient à cette édition.

dépassée —les *airs* du texte nous charment pour mieux dissimuler la corrosion verbale. Ainsi, force est au lecteur de constater la *manducation* de l'Être, de la *lettre* : de l'omniprésence de la mort qui règne depuis le simple fait divers marquant la vie d'Helen Corke et Herbert Baldwin Macartney — dont les images textuelles ne sont autres qu'Helena et Siegmund — en passant par la *coupure* de presse dédiée à cette « tragédie », la gangrène des « cordes » textuelles du roman a bel et bien débuté. Dans une ironie mordante, à chaque page, Lawrence fait un peu plus tomber son héros typiquement Wagnérien dans les cercles concentriques de l'Enfer Dantesque pour le ranger parmi les derniers damnés, les suicidés. Et son trépas est progressivement dessiné comme intrinsèque :

“You are not dead with Siegmund, “he persisted,” so you can't say you live with him. You may live with his memory. But Siegmund is dead, and his memory is not he—himself. “

“Siegmund now—he is not a memory—he is not your dead red leaves—he is not Siegmund Dead. And you do not know him, because you are alive, like me, so Siegmund Dead is a stranger to you.” [46]

Débutant par une périphrase, Lawrence ne fait qu'associer Siegmund à la mort par le biais de la préposition « *with* » — préposition qui se veut moteur du passage car le nom disparaît pour laisser place tour à tour au pronom personnel « *him* » (« *with him* ») puis au simple reste d'anamnèse « *with his memory* ». Apothéose *limite*, Siegmund — être indéfini, passé et *en transit* — subit un nouveau passage ontologique pour finalement franchir le pas et passer de simple sujet grammatical à un attribut conceptuel, une Essence hors de toute portée : « But Siegmund *is* dead [...]—he is Siegmund Dead. And you do not know him ». Le passage est imminent : dans notre première proposition, Siegmund est encore un sujet grammatical à qui la copule *be* attribue la qualité *dead* ; ensuite, le sujet grammatical se transforme en une troisième personne du singulier anaphorique. Mais le tiret [—] précédant ce sujet convoque physiquement et syntaxiquement la ligne du passage ontologique comme tel. Certes, la copule *be* est toujours à l'œuvre mais le passage de la frontière du trépas par le sujet « Siegmund » l'a transformé en une nouvelle entité, un nouvel *eidos* de la Mort, une notion intrinsèquement insécable, inaccessible à l'entendement : « Siegmund Dead ». Au prix d'une lettre *capitale* attribuée à l'adjectif attribut du sujet, *Dead*, le glissement de Siegmund vers la mort est maintenant inscrit dans les fibres du texte qui — telles un *Memento Mori* — soulignent son appartenance à la mort dans une relation insécable de nature pré-construite. Autrement dit, le texte pose le passage de l'Être en discours, nous assistons à l'élaboration du passage — le passage du passage est en pleine gestation :

He could get his razor, *or* he could hang himself. He had thought of the two ways before. Yet now he was unprovided. His portmanteau stood at the foot of the bed, its straps flung loose. A portmanteau strap would do. Then it should be a portmanteau strap. [202]⁴

⁴ Nous soulignons.

Siegmund est donc face à deux instances de l'impossible, matérialisées par cette conjonction de coordination, « or » ; l'arrivée du trépas se fait par une succession de « pas » symbolisés par ces points qui scandent le texte et qui en même temps accélèrent l'imminence du *possible de l'impossible*, lui conférant une allure de syllogisme. Mais la déduction finale, en apparence logique, introduite par le mot de liaison « then » illustre parfaitement cette tension entre *passage* et *non-passage*, cette torsion de la langue qui se loge d'une part au sein du morphème « TH- » marquant la reprise anaphorique des données causales (« A portmanteau strap would do ») et d'autre part dans la déduction qui « projète » Siegmund dans le « déjà » du franchissement (« it *should* be a portmanteau strap ») bien que cette déduction ne repose que sur la juxtaposition arbitraire de ces phrases. « Would », « should », le passage s'apparente à une inscription des Saintes Écritures, l'impossible tragédie de Siegmund doit s'œuvrer. Ainsi, l'impossible *translation* au-delà du trépas devient possible, Siegmund franchit le pas de l'étant — le *tré-pas* — et se trouve étranglé par la friction entre passage et non-passage à l'image de la sangle qui vient serrer son cou :

The man hauled the body of Siegmund, with much difficulty, onto the bed, and with trembling fingers tried to unloose the buckle in which the strap ran. It was bedded in Siegmund's neck. [208]

Si la finitude de Siegmund est inscrite dans le texte, son irrémédiable *passage* prend donc une allure de *fatum* textuel : le *finis*, la limite à franchir entre la vie et la mort est aussi celle qui est *tracée*. Au chapitre I, notre première rencontre avec Siegmund se fait par le biais du dessin, ébauche ontologique de notre héros qui se tient au-dessus du piano :

She turned to gaze at a photograph that hung over the piano. It was the profile of a handsome man in the prime of life. He was leaning slightly forward, as if yielding beneath a burden of life, or to the pull of fate. He looked out musingly, and there was no hint of rebellion in the contours of the regular features. [45-46]

Lawrence procède ici au *tracé* du passage de Siegmund qui est réduit à un simple « profil » à savoir ce contour qui révèle bien le tracé d'une *limite*, ce *finis* qui fait basculer Siegmund dans le *fatum* textuel (« as if yielding beneath a burden of life, or to the pull of fate »). Et pourtant, par un retournement, un *dépassement* idiosyncratique de la langue, cette *limite* est elle-même limitée par la structure « as if ». Dans ce tour idiomatique composé de « as », une valeur d'actualisation affirme la réalité de l'événement proposé (« yield/to the burden of life »). Cependant, l'introduction du subordonnant « if » vient bouleverser cette actualisation par le biais de sa valeur *déréalisante*. Ce passage dans le virtuel aurait pu se manifester par l'introduction de la forme aspectuelle du subjonctif *in extenso* : « as if he *were* yielding beneath a burden of life. » Autrement dit, la structure « as if » souligne la tension même entre passage et non-passage de l'être car elle « permet simultanément d'envisager l'existence effective d'un fait (AS) tout en indiquant qu'il n'est pas pleinement acquis (IF) ». ⁵

⁵ J. R. Lapaire & W. Rotgé, *Linguistique et Grammaire de l'Anglais*, 277.

Et le *tracé* du « tré-pas » se profile dans les fibres du texte où passage et non-passage convergent en de simples tirets, matérialisation physique et syntaxique de cette friction caustique :

Gwen sidled up to her mother and tried to break the tension.
 “Mam, there was a lady had a dog, and it ran into a shop, and
 it licked a sheep, mam, what was hanging up ———.” [188]

“Mam! — there was a lady had a dog ———.” [188]

Ces tirets s'apparentent à cette *limite* de l'étant de la mort, ligne à passer mais qui pourtant, à ce stade du récit, n'est pas encore *passée* par Siegmund ; le passage est alors « dis-continu » et s'apparente au non-passage tout en suivant, selon l'expression de Montaigne, la mouvance d'un « branloire perenne ».⁶ Ainsi, Siegmund incarnerait — si incarnation il y a — ce que Heidegger appelle « l'Être-vers-la-Mort » ou « l'Être-pour-la-Mort », cet être qui, dès ses premiers germes, contient déjà les prémisses d'une dissolution inévitable, idée qui sera aussi de passage dans *Women in Love* lorsque Birkin lance : « *Nothing materialises! Everything withers in the bud* ».⁷ Siegmund, l'Être et la *lettre* sont en un perpétuel transit ontologique vers le trépas, premier pas vers le passage du passage.

Mais l'alcôve d'Helena, par laquelle le lecteur pénètre dans le roman au chapitre premier, est elle-même un lieu de transit. Le nom de la propriétaire — Helena Verden — fait résonner l'inévitabilité du devenir dans les oreilles du lecteur qui ne lit plus un simple « V » mais un « W »... « *Werden* »⁸ ou encore la préposition « vers » décrivant une *pro-jec-tion* indéfinie. D'ailleurs, le passage d'Helena dans le salon de ses parents, laisse des traces, des restes d'un passage, d'un devenir réalisé.⁹ La description des objets présents dans son salon s'apparente à une « dé-scription » car ils sont définis comme soumis au passage — Helena a beau meubler le passage ontologique, les meubles sont par définition destinés à être ontologiquement « dé-placés » [41-42] :

Two light wicker arm-chairs by the fire, the two frail stands of dark,
 polished wood, the couple of flimsy chairs and the case of books in the
 recess—all seemed uneasy.

Malgré la permanence de ces meubles dans le salon, la fragilité de l'Être est soulignée par cette accumulation d'adjectifs épithètes qui font du passage la raison d'être de toute chose : « light »; « frail »; « flimsy »; « uneasy ». En traçant ce trait —, Lawrence trace la marque de la « de-scription » ou « desécriture », cette forme de passage qui mange le livre (« the case of

⁶ « Or les traits de ma peinture ne foudroient point, quoy qu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'un branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Égypte et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une yresse naturelle. » M. de Montaigne, « Du Repentir », *Essais III*, 20.

⁷ D. H. Lawrence, *Women in Love*, 8.

⁸ Ce verbe allemand signifie « devenir » et suggère donc le passage.

⁹ « Presently Mrs. Verden cleared the supper table, sweeping together a few crumbs from the floor in the place where Helena had sat, carefully putting her pieces of broken bread under the loaf to keep moist. » [215]

books in the recess »). Soulignant la torsion verbale, le non-passage n'est qu'une dissimulation du passage notamment par l'emploi du mot « look » (« a transitory look » [45]) et le verbe « seem » (« all seemed uneasy »). Autrement dit, telle l'image de la tasse ébréchée, l'écriture lawrencienne utilise le vernis du non-passage afin de camoufler les traces du passage : « It was chipped, and a stain had gone under the glaze » [50]. Le passage se trouve être à peine masqué. La *limite* de la « de-scription » est inscrite et une « projection » de l'Être s'opère — c'est là le « *Geworfenheit* » heideggerien.¹⁰ En fait, les bibelots exposés d'Helena s'avèrent soit soumis par essence à l'altération, soit être déjà de simples restes de passage : le Buddha sur la cheminée est fait de stéatite — « soapstone » [46] — variété compacte de talc que l'on trouve dans certaines roches métamorphiques ; les tablettes chinoises gravées de symboles calligraphiques sont faites d'une pierre « *trans-lucide* » : « two tablets of translucent stone beautifully clouded with rose and blood, and carved with Chinese symbols. » [46] ; et des restes marins dont l'évidement en fait toute la beauté trônent parmi ces bouts de passage ontologiques : « and shells, and scraps of seaweed » [46]. Mais l'état des lieux dans la cuisine de Siegmund laisse aussi à désirer :

The table was spread with a dirty cloth that had great brown stains betokening children [...]. The cheese, on another plate, was wrapped in a red-bordered fringed cloth, to keep off the flies, which even then were crawling round, on the sugar, on the loaf, on the cocoa tin. [50]

La ternissure prospère et toute tentative de trouver une parade à la manducation ontologique — tel le tissu à bordure rouge pour le fromage — s'avère vaine car les mouches viennent quand même procéder à la destruction textuelle. En peignant le passage, l'écriture Lawrencienne *fait mouche*, notamment grâce à l'accumulation ternaire de compléments de lieux où les mouches sévissent : le passage ronge tous les recoins du texte. Mais du processus de « dé-composition » en cours (« were crawling round »), qui laisse donc une marge au non-passage de par son caractère inachevé, au parachèvement du « tré-pas », il n'y a qu'un pas à franchir en passant au paragraphe suivant, nouvelle frontière de « dé-composition » :

The room was drab and dreary. The oil cloth was worn into a hole near the door. [...] In the black stove the ash lay dead, on the range were chips of wood, and newspapers, and rubbish of paper, and crusts of bread, and crusts of bread-and-jam. [51]

Danger du *faux pas*, chaque pas marque le franchissement d'une limite périlleuse comme le montre Siegmund : « As Siegmund walked across the floor, he crushed two sweets underfoot » [51]. Simultanéité ou cause logique de l'écrasement de la matière, le lien logique « as » est déjà un pas de franchi, une projection vers un au-delà mortel déjà amorcée qui culmine avec la pendaison du héros : « The man *hauled* the body of Siegmund, with

¹⁰ « As if they might be *tossed out* to leave the room clear, with its green floor and walls, and its white rim of skirting-board, serene » [42]. Nous soulignons.

much difficulty, onto the bed » [208]. Dès le début du roman, le temps lui est compté, c'est l'affirmation de l'Être comme Être-vers-la-mort.

Dans *The Trespasser*, l'intrigue ne suit pas un déroulement fidèle à un axe temporel linéaire. La ligne du temps — dont l'origine est définie comme le passé, et le futur comme sa direction, mouvement de gauche à droite similaire à l'écriture — s'avère être bouleversée par une distorsion. Le texte « travaille » tant et si bien que cette ligne temporelle se trouve être éclatée en un « kaléidoscope » [55] n'offrant aucun point stable.¹¹ Le présent ne se laisse pas penser ni même écrire et le passage se travestit « sous une apparence fausse de présent »¹²; la dilution de la ligne du temps se veut imminente :

“Why, what time is it?”
He took his watch, holding it in his hand. Helena still held his left hand, and had one arm round his neck.
“I can't see the figures,” he said. “Everything is dimmed, as if it were coming dark.” [...] “I can't,” he repeated, and he was rather surprised, “I can't see the time.” [149-50]

Lawrence fait de son écriture une *tékhnê* illusoire qui marque le passage tout en le dissimulant.¹³ Il nous fait passer d'un repère temporel à un autre effaçant du coup toute linéarité du temps, et les mots produisent une expansion ou une compression du temps de sorte que le langage se veut être à la fois déploiement et repliement du repère temporel tout comme les guillemets qui tentent en vain de retenir l'essence du passage temporel :

“It is time, Siegmund,” she said. [148]
“It is half past one,” she said. [150]
“It is now 10.12.” [192]

Dans chacun de ces exemples, les guillemets signalent la restitution de paroles directes mais surtout ils fonctionnent comme une barrière contre le passage, et sont peut-être le dernier moyen de *s'accrocher* au présent et de donner l'illusion de présence. Si le guillemet, tel un crochet, ouvre sur un

¹¹ Soulignons à ce propos que le chapitre I s'ouvre sur trois personnages Louisa, Helena et Cecil Byrne, jouissant de morceaux de musique quelques mois après la mort de Siegmund, comme le trahissent les brûlures sur les bras d'Helena : « “And that was August, and now it's February!” he exclaimed » [43]. Mais dès le chapitre II, la distorsion s'intensifie. Nous passons à un temps antérieur au chapitre I, comme l'indique l'emploi du *pluperfect* : « Siegmund's violin lay in the dark, folded up as he had placed it for the last time, with hasty familiar hands, in its red silk shroud » [48]. Ici, l'emploi du prétérit de *have* opère une synthèse, un lien entre le moment de l'énonciation et le temps antérieur de la relation prédicative < *he placed it for the last time* >. Il serait en fait pertinent de noter que le complément circonstanciel de temps « for the last time » s'avère être une « im-passe » puisque le seul indice qui permet de définir cette dernière fois, c'est sa relation à ce moment antérieur exprimé par le *pluperfect* (« he had placed it »), mais un moment antérieur qui restera voilé. Dans un même paragraphe, la phrase suivante permet à Lawrence d'accélérer le rythme du passage, et de transporter le lecteur deux mois après la mort de Siegmund : « After two dead months, the first string had snapped, sharply striking the sensitive body of the instrument. The second string had broken near Christmas, but no one had heard the faint moan of its going » [48]. Cette citation illustre non seulement la fugacité du temps mais en fait aussi un vecteur de passage du passage.

¹² M. Blanchot, *Le pas au-delà*, 22.

¹³ « Lying close together on the beach, Siegmund and Helena let the day exhale its hours like perfume, *unperceived* » [122]. Nous soulignons.

temps présent, les crochets sont aussi ces dents venimeuses du passage, prêtes à ravir, à effacer le présent dès qu'elles seront fermées et donc prêtes à « dé-passer » toute présence. Comme le souligne Derrida,

Ça décamponne. Comme des crampons qui décamponnent. Comme des pinces ou des grues (j'ai comparé quelque part, je crois, les guillemets à des grues) qui saisissent pour désaisir.¹⁴

« Saisir pour désaisir » le non-passage du présent c'est justement la tâche des guillemets : placer le présent « *entre guillemets* » c'est lui donner un début, une fin, le borner sur la page, lui conférer une instance temporaire tout en affirmant son passage programmatique. Et ces crochets, tels des petits clous, ne sauraient fixer la présence même du roman comme le souligne D. H. Lawrence :

Everything is true in its own time, place, circumstance, and untrue outside of its own place, time, circumstance. If you try to nail anything down, in the novel, either it kills the novel, or the novel gets up and walks away with the nail.¹⁵

Cet *entre guillemets* pourrait se lire comme l'invocation du véritable présent, de cet instant situé au-delà du passage, ce que Heidegger nommait « la présence du véritable présent » (*das Anwesen des eigentlich Anwesenden*).¹⁶ Les guillemets ne permettent toutefois que d'entrevoir le *présent*, et toute présence au-delà des guillemets n'est déjà plus présence ontologique mais devient « ce qui dans la présence du présent ne se présente pas. La différance où la trace ne se présente ». ¹⁷ En effet, une fois que l'on a dépassé les guillemets, en dehors de toute tentative de cramponnement au présent, nous pouvons lire ce non-présentable : « She gazed once more at the photograph over the piano, and forgot all the present » [46]; « For him, Helena was a presence » [57]. De même, les tirets sont les seuls éléments qui permettraient de lutter contre le passage du temps :

She looked at the clock on the mantel-piece and counted. "One-two-three-four-five hours, thirty five minutes. It is an age yet," she laughed. [142]

Ce deuxième exemple illustre la nécessité de combler les vides ontologiques causés par le temps. Les mots s'apparentent à des wagons que l'on raccroche afin de donner une apparence de continuité de l'Être, ultime tentative de différer le passage temporel. Si les tirets tentent de stopper le passage, de s'accrocher à ce qui est condamné à passer, ils sont aussi la manifestation physique de la ligne de l'au-delà franchie au moment du trépas ontologique et qui ouvre sur un vide métaphysique. La friction — « this pulsing, frictional to-and-fro »¹⁸ — fait travailler le texte tant et si bien que passage et non-passage se fondent le temps d'un tiret « — » que l'on ne peut que parcourir sans jamais « dé-passer ».

¹⁴ J. Derrida, « Entre Crochets », *Points de Suspension*, 17.

¹⁵ D. H. Lawrence, « Morality and the Novel », *Phoenix*, 528.

¹⁶ M. Heidegger, « La Parole d'Anaximandre », *Chemins qui ne mènent nulle part*, 417.

¹⁷ J. Derrida, « Le presque rien de l'imprésentable », *Points de Suspension*, 85.

¹⁸ D. H. Lawrence, « Foreword to *Women in Love* », *Women in Love*, 486.

Si l'île de Wight n'est qu'un lieu de passage pour Siegmund et Helena c'est aussi l'ancre où tout semble poser problème, où *ça coince*,¹⁹ où l'on perd son chemin, son passage :

Crossing the down, scattered with dark bushes, they came directly opposite the path through the furze.
"There it is!" she cried. "How could we miss it?" [118]

Lawrence semble suggérer que ce que l'on nous *donne* à voir ou à lire peut être trompeur; l'île serait en fait le royaume de l'« *il(e)lusion* » où la laque trompeuse de l'eau induit en erreur.²⁰ Ainsi, notre lecture semble être une éternelle tentative de pénétrer le texte, une sempiternelle *entrée en matière*. Notre *entrée en matière* se veut être délicate car notre propos dénonce une *matière* ontologique qui vient toujours à passer, à nous échapper.²¹ Si d'entrée de jeu nous pouvons voir, il n'est pas sûr que nous puissions *entrer en matière*. Le titre même — *The Trespasser* — nous propulse au-delà des frontières de ce prétexte (*très-*) pour mieux nous faire passer (*-passer*) à côté de la vérité ou au contraire pour mieux nous happer. Mais pouvons-nous vraiment pénétrer et le texte et sa Matière? Tout comme Périmèle qui fut changée en île,²² la matière même de l'île c'est le passage, la transformation de la matière en une autre forme, une Némésis qui vient punir toute tentative de regarder la vérité en face. Ainsi l'on retrouve le paon,²³ oiseau né de la métamorphose d'Argus aux cents yeux²⁴ ou encore la Méduse, tête à chevelure de serpents travestie ici en petite fille que Siegmund et Helena rencontrent sur la plage.²⁵

Et pourtant, tenter de « dé-voiler » la vérité n'est autre qu'une « im-passe » ; et la perte du chemin dans la quête ontologique mène à l'illogisme. L'excursion insulaire est effectivement synonyme de perte — perte de chemin, des repères, de la mémoire : « "And there shall be no more sea," she quoted to herself, she knew not wherefrom » [119]. Dès les premiers pas de Siegmund et Helena sur l'île, un brouillard — métaphore de l'aveuglement herméneutique — vient les envelopper, ils sont littéralement *dans le brouillard*, « in the fog » [58, 59, 60].

¹⁹ Savoir quel chemin emprunter est une pomme de discorde entre Siegmund et Helena : « They argued concerning the way. Siegmund, as usual, submitted to her. They went quite wrong » [86].

²⁰ « Meanwhile the sun was slanting behind the cross far away to the west, and the light was swimming in silver and gold upon the lacquered water » [94]. « "I was mistaken," he said. "It was an illusion." » [136]

²¹ « He would tease the expectant anemones, causing them to close suddenly over his fingers. But Helena liked to watch without touching things. » [94]

²² Ovide, *Les Métamorphoses*.

²³ « "Tennyson!" she exclaimed. "Not peacocks and princesses—but the bigger things" ». [77]

²⁴ « Argus, te voilà gisant, la lumière dont tu animais tous tes regards s'est éteinte et tes cents yeux sont plongés dans la même nuit. La fille de Saturne les recueille, elle en couvre le plumage de l'oiseau qui lui est cher et les répand comme des pierres précieuses sur sa queue étoilée. » Ovide, *Les Métamorphoses*, I, 717-45, [68].

²⁵ « They came to a little girl who was bending over a pool. Her black hair hung in long snakes to the water. She stood up, flung back her locks to see them as they approached [...]. She looked at him with grave blue eyes, and accepted his gift. » [85]

Telle le Léthé,²⁶ cette brume trompeuse — une autre forme de l'eau *laquée* — vient ravir toute certitude, la langue se retourne sur elle-même et le passage nous est maintenant barré. Si l'il(e)lusion règne, explorer l'île entraîne une perte de repère pour nos deux amants en sursis :

The lane twisted among meadows and wild lands and copses, a wilful little lane, quite incomprehensible. So they lost their distant landmark, the white cross. [97]

À mesure que les protagonistes poursuivent leur escapade sur l'île, le langage continue de trahir cette perte de passage vers l'expérience herméneutique, freinant ainsi la quête de la matière.²⁷ La perte de repère géographique et logique est dénoncée — ainsi Siegmund n'a plus de bases solides sous ses pieds²⁸ — et toute tentative de saisir un sens directionnel et métaphysique semble caduque : « "We certainly did not come this way before," she said, triumphantly. The idea of being lost delighted her » [106]. Toujours repoussée vers le *bord* du passage — « "Has she come?"—and there were hasty steps along the passage » [184] — la matière ontologique leur échappe à jamais, à l'image des nuages qui révèlent toute la dimension *nomade* de la vérité :

Siegmund and Helena lay side by side upon the dry sand, small as two resting birds, and the great cliffs towered beyond, and high up over the cliffs and the multitudinous clouds were travelling, a vast caravan en route. [78]

Siegmund and Helena, two grains of life in the vast movement, were travelling a moment side by side. [78]

« Seule *demeure* l'affirmation *nomade* »,²⁹ cette formule de Blanchot met justement le doigt sur l'il(e)lisibilité du roman qui s'amuse à nous perdre, à nous *mener en bateau*, à brouiller les pistes : « "No good," he said, "no vestige of a path. Not a rabbit-run" » [98]. Et il serait pertinent de noter que la carte d'Helena épouse le corps d'un livre dans lequel le tracé semble impossible, immobile ou s'apparente à une simple trace d'effacement.³⁰ Autrement dit, *ça ne passe plus*.³¹ L'île, l'antre de l'il(e)lusion, dessine des traces sans traces et une paralysie herméneutique :

²⁶ La perte de mémoire est effectivement dénoncée : « "The mist is Lethe. It is enough for us if its spell lasts five days." » [61]

²⁷ « "Yes, I *think* it is the right way," said Helena, and they set off again, as if gaily » [105]. « "I *believe* we are lost," Helena interrupted him. "Lost! What matter!" he answered indifferently » [105]. « "Are you sure this is the right way?" he whispered to her. "Quite, quite sure" she whispered confidently in reply » [108]. Nous soulignons.

²⁸ « "I have flown out into life beyond my strength to get back. What can I set my feet on, when this is gone?" » [147]

²⁹ M. Blanchot, *Le pas au-delà*, 49.

³⁰ « Helena sat sideways with a map spread out on her bench under the bushy little laburnum tree, tracing the course of their wandering. It was very still ». [89]

³¹ Dans *Treasure Island*, la carte que Long John consulte n'est en fait qu'une copie erronée de l'original, l'indication du trésor n'apparaît pas : « This was not the map we found in Billy Bones's chest, but an accurate copy, complete in all things—names and heights and soundings—with the single exception of the red crosses and the written notes. Sharp as must have been this annoyance, Silver had the strength of mind to hide it ». R. L. Stevenson, *Treasure Island*, 85.

Helena, like a white butterfly in the shade, her two white arms for antennae stretching firmly to the bench, leaned over her map. She was busy, very busy, out of sheer happiness. She traced word after word, and evoked scene after scene. As she discovered a name, she conjured up the place. As she moved to the next mark she imagined the long path lifting and falling happily. [90]

Une fois sur l'île il n'y a plus de passage, de droit chemin — rappelons-le, l'île est comparée à un vaste désert [96] — ni même de voie de la raison comme le souligne Prospero :

You do yet taste
Some subtleties o' th' isle, that will not let you
Believe things certain.³²

L'exploration de l'île de Wight s'avère donc être une métaphore d'une quête métaphysique avortée au cours de laquelle la matière de l'Être ou de la *lettre* se dérobe laissant nos deux protagonistes dénués de connaissance : « Immediately he awoke, this surbordinate knowledge vanished » [112]. Dès le début de leur séjour sur l'île de Wight, la Discorde semble éradiquer toute certitude chez Siegmund et Helena, notamment au sujet de leur art musical :

"What is the pitch?" asked Helena.
"Where it is horizontal?—It slides up a chromatic scale—" said Siegmund.
"Yes, but the settled pitch—is it about E?"
"E!" exclaimed Siegmund. "More like F."
"Nay, listen!" said Helena. [...]
"There!" exclaimed Siegmund, imitating the sound. "That is not E." He repeated the sound. "It is F."
"Surely it is E," persisted Helena.
"Even F#," he rejoined, humming the note.
She laughed, and told him to climb the chromatic scale.
"But you agree?" he said.
"I do not," she replied. [60]

Si l'île est le noyau de l'îl(e)logisme, le langage traduit ce non-passage de la raison et de la vérité. Tout passage et toute tentative de saisie métaphysique tombent dans le gouffre du trépas comme le soulignent les tirets :

"What is the music?" he asked [...].
"Of what dear?"
"What music do you think holds the best interpretation of sunset?"
His skin was gold, his real mood was intense. She revered him for a moment.
"I do not know," she said quietly.
"A Beethoven symphony—the one——" and he explained to her. [61]

Malgré le fait qu'elle est la clé de l'énigme — « the key of the castle » [71] — Helena demeure insondable : « She was a book written in characters unintelligible to him and to everybody. » [155] — elle est l'incarnation même de l'« îl(e)lisible ». Ainsi, reposer sur une logique s'avère impossible car le *logos* est *passé, dé-passé*, si bien que la connaissance ne passe plus, toute conclusion est avortée : « Siegmund was also exhausted : but his thoughts laboured like ants, inspite of himself, striving towards a

³² W. Shakespeare, *The Tempest*, V.1, l. 123-125, 194.

conclusion »[146]. Soyons prudents — le texte est clair : « towards a conclusion ». Même s'il y a tentative d'atteindre une conclusion ou une vérité, nous ne pouvons que rester dans un passage indéfini car la vérité ne passe pas, tant et si bien que notre périple logique n'est qu'un *acheminement* dont on ne sait s'il aboutira ou non. Face à la corrosion verbale qui est à l'œuvre, même l'effort taxinomique tombe à plat :

They lay with their latticed fingers over their eyes, looking out at the sailing of ships across their vision of blue water.
"Now, that one with the greyish sails—" Siegmund was saying.
"Like a housewife of forty going placidly round with the duster—yes—" interrupted Helena.
"That is a schooner—you see her four sails, and——."
He continued to classify the shipping, until he was interrupted by the wicked laughter of Helena.
"That is right, I am sure," he protested.
"I won't contradict you," she laughed [...].
"So you have lain there amusing yourself at my expense all the time?"
[78-79]

À un mot près, le *passage* de la vérité est faussé et nié : le *non-passage* du raisonnement devient la seule vérité et toute compréhension ne se laisse prendre — « she did not *take* his meaning » [58]³³ — écho au nomadisme de la vérité dénoncé dans *Women in Love* [131] : « Things she knew perfectly well at one moment, seemed to become doubtful the next ». L'entrée en matière est de nouveau problématique, la percée au cœur de l'herméneutique nous est refusée, et, du coup, l'« im-passe » aporétique, ce non-passage — cette porte qui ne veut pas s'ouvrir³⁴ et nous laisse sur le seuil du texte — pointe son nez³⁵ pour seulement ouvrir sur l'il(e)logisme :

As Siegmund walked across the floor, he crunched two sweets underfoot. He had to grope under sofa and dresser, to find his slippers: and he was in evening dress. [51]³⁶

Cette phrase dessine sa propre frontière, un passage qui est donc pour le lecteur tout tracé, à savoir ces deux points « : » ». Ces deux points se veulent ouverture, porte qui donne directement sur une autre proposition dont l'addition logique « and » semble effectivement pertinente. Cependant, peut-on dire quel est le lien logique entre la première proposition < he/have to grope under sofa and dresser to find his slippers > et la nouvelle proposition vers laquelle on nous invite à passer < he/be in evening dress > ? Le lecteur ne saurait se prononcer. Par conséquent, ces deux points — qui invitent au passage — se présentent comme une porte qui ne s'ouvre pas, un non-

³³ Nous soulignons.

³⁴ Voir une des définitions possibles de l'aporie donnée par J. Derrida : « Dans un cas, le non-passage ressemble à une imperméabilité; tiendrait à l'existence opaque d'une frontière infranchissable : une porte qui ne s'ouvre pas ou qui ne s'ouvre qu'à telle ou telle condition introuvable ». J. Derrida, *Apories*, 44.

³⁵ « Le « j'entre », en passant le seuil, le « je passe » (*perâô*) nous met ainsi, si je puis dire, sur la voie de l'*aporos* ou de l'*aporia* : le difficile ou l'impraticable, ici le passage impossible, refusé, dénié ou interdit, voire, ce qui est peut-être encore autre chose, le non-passage, un événement de venue qui n'aurait plus la forme ou l'allure du pas : en somme une venue sans pas. » *Ibid.*, 25.

³⁶ Nous soulignons.

passage travesti en faux passage ; le langage devient absurde et l'aporie barre le chemin au *logos*. Par l'entremise de ces deux points qui devraient être expansion de la phrase, l'expansion est en fait faussée et le non-passage vient paradoxalement se placer à la porte de la proposition. Ainsi, cette frontière censée faciliter le passage perd toute sa substance, que les guillemets ne sauraient retenir plus longtemps :

Dans un autre cas, le non-passage, l'impasse ou l'aporie tient au fait qu'il n'y a pas de limite. Il n'y a pas encore ou il n'y a déjà plus de frontières à passer, plus d'opposition entre deux bords, la limite est trop poreuse, perméable, indéterminée.³⁷

Absence de toute logique, de tout sens, le passage est ainsi barré et la paralysie métaphysique et linguistique gangrène et immobilise toute lecture :

"and we can't stop it, once you've begun to leak."
 "What do you mean by 'leak'?" asked Siegmund.
 "Goodness knows—I talk through my hat." [110]

Mais si l'aporie envahit le texte et nous impose le non-passage, peut-on vraiment dire que l'expérience de l'aporie est possible ? Peut-on vraiment saisir l'essence même de cette aporie ? Peut-on dépasser son opacité et son hermétisme afin de la *comprendre* comme telle ? L'entendement ne peut plus passer face à cette aporie, ce seuil qui nous repousse sans cesse vers l'impossible. C'est là une voie sans issue :

Demandons-nous *ce qui arrive*, ce qui se passe avec l'aporie. Faire l'épreuve ou l'expérience de l'aporie, de l'aporie *comme telle*, est-ce possible ? [...] Passe-t-on alors au travers ? Ou bien s'immobilise-t-on devant le seuil, au point où il faut rebrousser chemin ou chercher une autre voie, la voie sans méthode ou sans issue d'un *Holzweg* ou un tournant (*Kelure*) pour tourner l'aporie autant de possibles de l'errance.³⁸

C'est là la *question*. Premier pas dans la quête ontologique, la question met en place les germes du passage en faisant appel au passage d'une logique. Elle demande un « laisser-passer » à la vérité par l'inscription du point d'interrogation.

"Take no thought for the morrow. Be quiet Helena!" he exclaimed as the reality bit him. He sat up suddenly.
 "Why?" she asked, afraid.
 "Why!" he repeated. [132]

Absence de savoir et de vérité symbolisée par le point d'interrogation (?), la question n'est point un passage vers un au-delà affirmatif, elle est plutôt passage vers un non-passage puisque Siegmund répond à la question posée par Helena par une répétition de cette question, qui d'ailleurs n'est plus une question mais une exclamation, comme le souligne la ponctuation (!) qui *déjà* décrit cette excentricité, la porosité de l'*à-propos*. Nous sommes donc *déjà hors*

³⁷ *Ibid.*, 44.

³⁸ *Ibid.*, 65.

de propos. S'excentrer de la sorte à la suite d'une question, c'est donc nier la recherche de l'interlocuteur, c'est bloquer le passage qu'il tente de se frayer et du coup lui imposer le non-passage de l'aporie. Et dans *The Trespasser*, si les questions pleuvent, il n'en reste pas moins qu'elles restent en suspens,³⁹ sans réponse. Ainsi, le point d'interrogation — « question mark » — qui *marque* tout sauf une question, prend une allure de point de suspension. La question est censée inviter le passage de l'Être, sa venue au sein du langage, mais dans *The Trespasser*, elle devient elle-même une entité qui demeure voilée. Et elle devient aussi non-passage car condamnée à demeurer une éternelle question, dont la réponse reste suspendue ou une « im-passe ». Ainsi, le livre lui-même se veut être une limite toujours à dépasser, se projetant éternellement vers un ailleurs hors de portée comme nous le dit Helena : « I have thrown overboard all my scrap-books of such stuff » [145]. Le texte se fait métaphore d'un infranchissable *peut-être* où règne toute la tension du passage et non-passage et du possible de l'impossible, murmurant au lecteur : « Je ne sais pas si on va laisser passer tout ça ». ⁴⁰ Dépasser l'il(e)lusion pour accéder au cœur de l'île, au cœur de l'être, de la lettre semble être une entêtante « im-passe ».

Siegmund, coupable d'adultère, décide de quitter le foyer familial le temps d'un voyage avec Helena et de mesurer la possibilité de leur histoire : il veut en avoir le cœur net. Si le cœur est métaphore de l'amour, de l'amour impossible entre les deux amants, c'est aussi le symbole de la vie. Ce cœur qui arrête de battre pour Siegmund. Mais le cœur c'est aussi l'épicentre du système ontologique, tout comme l'île qui s'apparente pour Helena à cet organe vital : « The roaring thud of the waves reminded Helena of a beating heart » [83].

L'île est ce cœur qui conditionne la vie mais aussi le cœur de la matière dont le battement demeure un mystère :

Presently she laid her head on his breast, and remained so, watching the sea and listening to his heart-beats. The throb was strong and deep. It seemed to go through the whole island, and the whole afternoon, and it fascinated her: so deep, unheard, with its great expulsions of life. Had the world a heart?—. [79]

Voilà une question qui de nouveau restera en suspens, elle demeure impossible à dépasser et toujours à dépasser. Selon Heidegger, l'étant ne se laisse pas saisir mais seulement appréhender de par son repliement, son involution au cœur de son Être :

Nous devons nous tourner vers l'étant, penser à son contact même, ayant en vue son être, mais précisément de telle sorte que nous le laissons reposer en lui-même, dans son éclosion. [...] Une pensée qui tente de penser la chose ne devrait-elle pas, dès lors, faire confiance à

³⁹ La question barre ainsi le passage à toute affirmation. C'est ce qu'illustre la clôture du roman *The Lost Girl* qui, rappelons-le, s'intitule « *Suspense* » et qui ouvre paradoxalement sur le non-passage de la réponse : « "I'll come back," he said. "Sure?" she whispered, straining him to her ». D. H. Lawrence, *The Lost Girl*, 339.

⁴⁰ J. Derrida, « *Dialangues* », *Points de Suspension*, 162.

cet élément d'étrangeté et de repliement sur soi-même dans l'essence de la chose ?⁴¹

De même, l'essence peut effleurer nos personnages sans toutefois leur laisser libre passage vers le noyau ontologique : « "At any rate," he smiled as if sleeping, "I have had enough. If it's too much—what is too much?" » [150]. La dernière phrase de notre citation offre une parfaite construction carrée de deux fois quatre syllabes et au cœur même de ce syntagme, le cœur lui-même fait défaut, il s'est replié tant et si bien que deux tirets marquent le repli de l'Être, de la *lettre* et remettent en question — car il s'agit bien là d'une question — l'Essence au cœur de l'Être. À l'image d'une fleur, la vérité de l'Être, de la matière, ne va ouvrir son cœur qu'en secret, dans un repli toujours impossible à surmonter et à dépasser, ce qui est illustré au chapitre XXX quand Vera et Mr. Holiday s'amusent à observer les fleurs :

"Have you ever noticed, Mr. Holiday?" asked Vera, as if very friendly, "how awfully tantalizing these flowers are. They won't open while you're looking."
 "No," sniggered he, "I don't blame them. Why should they give themselves away any more than you do? You won't open while you're watched," he nudged Allport facetiously with his elbow—. [222]

— C'est là le cœur de l'Être (*lettre*) qui se refuse à s'ouvrir et qui pourtant dévoile son éclosion involutive. Et c'est au cœur de la nuit qu'une révélation, hélas trop fugace, se produit laissant Helena avec le goût amer du passage :

The night opened, revealing the ghostly landscape, instantly to shut again with blackness. Then the thunder crashed. Helena felt as if some secret were being disclosed too swiftly and violently for her to understand. The thunder exclaimed horribly on the matter. She was sure something had happened. [211]

Le Cœur de la Matière ne s'offre que pour révéler son passage, son repliement vers l'indivulgué, « *Ungesprochenen* » selon Heidegger.⁴²

Au-delà de la présence illusoire de l'Être, de la lettre, le passage se veut être la seule constance de l'écriture Lawrencienne qui décrit la « desécriture » :

He kept no track of time, and no longer thought of opening a book. The print, the printed letters, so like the depravity of speech, looked obscene. He tore the brass label from his paraffin stove. He obliterated any bit of lettering in his cabin.⁴³

Le passage de la lettre ne laisse aucune trace si ce n'est celle de son éclosion involutive en dehors de la scène textuelle : « The answer and the child's further talk were lost in the distance of the kitchen » [177].

⁴¹ M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, 31.

⁴² M. Heidegger, « La Parole d'Anaximandre », *Chemins qui ne mènent nulle part*, 392.

⁴³ D. H. Lawrence, « The man who loved Island », *Love Among the Haystacks and Other Stories*, 120.

REFERENCES

- BLANCHOT, M. *Le pas au-delà*. Paris : Gallimard, 1973.
- DERRIDA, J. *Apories*. Paris : Galilée, 1996.
- . *Points de Suspension*. Paris : Galilée, 1992.
- HEIDEGGER, M. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, collection *Tel*, 1962.
- LAPAIRE, J. R. & W. ROTGE. *Linguistique et Grammaire de l'Anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- LAWRENCE, D. H. *David Herbert Lawrence, Selected Poems*. Ed. and Intr. Keith SAGAR. Harmondsworth : Penguin Books, 1972.
- . *The Lost Girl*. Ed. John WORTHEN. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
- . *Love Among the Haystacks and Other Stories*. Harmondsworth : Penguin, 1960.
- . *Phoenix, the Posthumous Papers 1936*. Ed. and intr. Edward D. McDONALD. Harmondsworth : Penguin, 1978.
- . *The Trespasser*. Ed. Elizabeth MANSFIELD. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- . *Women in Love*. Eds. David FARMER, Lindeth VASEY & John WORTHEN, intr. and notes Mark KINKEAD-WEEKES. Harmondsworth : Penguin, 1995.
- MONTAIGNE, M. de. *Essais III*. Paris : Garnier Flammarion, 1979.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau. Paris : Gallimard, 1992.
- SHAKESPEARE, W. *The Tempest*. Oxford : Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1998.
- STEVENSON, R. L. *Treasure Island*, & « My First Book ». Londres : Oxford University Press, 1963.