



HAL
open science

L'écriture du non-humain dans la poésie de D.H Lawrence.

Sarah Bouttier

► **To cite this version:**

Sarah Bouttier. L'écriture du non-humain dans la poésie de D.H Lawrence.. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030186 . tel-01334911

HAL Id: tel-01334911

<https://theses.hal.science/tel-01334911>

Submitted on 21 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III
ÉCOLE DOCTORALE 514 – EDEAGE :
ÉTUDES ANGLOPHONES, GERMANIQUES ET EUROPÉENNES

THÈSE
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Paris III

Discipline : Études du Monde Anglophone

Présentée et soutenue publiquement par
Sarah BOUTTIER
Le 2 décembre 2011

L'ÉCRITURE DU NON-HUMAIN DANS LA POÉSIE DE D. H. LAWRENCE

Sous la direction de
M. le Professeur André TOPIA

JURY :

M. le Professeur Pascal AQUIEN (Université Sorbonne – Paris IV)
M. le Professeur Michael BELL (Université de Warwick)
M. le Professeur Carle BONAFIOUS-MURAT (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III)
M. le Professeur Jean-Marie FOURNIER (Université Paris-Diderot – Paris VII)
M. le Professeur André TOPIA (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III)

L'écriture du non-humain dans la poésie de D. H. Lawrence

Chez D. H. Lawrence, le non-humain correspond à la fois à une forme de vitalité primordiale et aux créatures végétales et animales que cette vitalité anime bien davantage que les hommes, étouffés par une civilisation moderne qui les rend inertes. Le non-humain apparaît comme le dépositaire d'une présence pure, existant avant ou hors de la culture. Lawrence est donc confronté à la difficulté de représenter cette présence pure par un moyen intrinsèquement « humain », le langage poétique. Il ne se pose alors pas simplement en anti-humaniste : son écriture poétique du non-humain procède d'un conflit permanent entre la volonté de se libérer du carcan humain et la nécessité de demeurer dans la sphère humaine, voire de réinstaurer la limite entre humain et non-humain.

Ce conflit s'exprime déjà dans le non-humain comme simple matière vivante, sous la forme d'une tension entre une conception de la matière comme pure présence extérieure à tout discours humain et une vision de la matière comme objet scientifique par excellence. Dans l'évocation des créatures, le conflit incite Lawrence à réinventer spécifiquement pour elles des rapports au monde (émotions, perception, agentivité) qui leur permettent de préserver leur présence. Dans le rapport de Lawrence aux créatures non-humaines, le conflit demeure car Lawrence remet en question la limite qui le sépare du non-humain mais la réaffirme également. Enfin, la dialectique entre la volonté de saisir la présence du non-humain et la crainte de l'abstraire complètement en l'incluant dans le langage semble particulièrement présente dans ce que nous tentons de définir comme un langage poétique propre au non-humain, au-delà de sa simple utilisation chez Lawrence.

Mots clés : *D. H. Lawrence, Non-humain dans la littérature, Écocritique, Poésie XXe siècle, Littérature britannique XXe siècle, Modernisme.*

Writing the Non-Human in D. H. Lawrence's Poetry

In D. H. Lawrence's poetry, the non-human is both a form of primordial vitality and the living world of non-human creatures. Non-human creatures are seen as more able to embody this vitality than modern men, stifled by their civilization. The non-human stands outside the sphere of culture, and its mode of existence is consequently an untouched, pure form of presence. Therefore, Lawrence faces the difficulty of representing this pure presence through an inherently "human" means, poetic language. However, his stance is not entirely anti-humanist: his poetic writing of the non-human is founded on an unceasing conflict between the will to break free from the constraints of humanity and the necessity to remain within a human sphere, and even to reinstate the limit between human and non-human.

In the representation of the non-human as mere living matter, this conflict is already manifest, taking the shape of a tension between matter as existing completely outside human discourse, and matter as a scientific object *par excellence*. When Lawrence evokes the creatures, this conflict brings about a reconfiguration of specific non-human modes of being in the world (emotions, perception, agency), which allow the creatures to interact with each other without diminishing or abstracting their presence. In the poet's own relationship with the non-human creatures, the conflict appears again as Lawrence questions the limit between human and non-human while reinstating it. At last, the dialectic between a will to capture non-human presence and the fear of abstracting it when including it within the sphere of language seems particularly present in what we have attempted to establish as a poetic language specific to the representation of the non-human, in Lawrence and other poets.

Keywords: *D. H. Lawrence, Non-Human in Literature, Ecocriticism, XXth Century Poetry, XXth Century British Literature, Modernism.*

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

École doctorale 514 – EDEAGE Études Anglophones, Germaniques et Européennes

Équipe d'accueil 4398 – PRISMES Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone

Institut du Monde Anglophone, 5 rue de l'École de Médecine, 75006 Paris.

REMERCIEMENTS

Je souhaiterais avant tout remercier Monsieur André Topia, qui a dirigé cette thèse avec une rigueur et un dévouement constants. Sa disponibilité, ses relectures fines et nos longues conversations m'ont été d'une aide inestimable.

Merci à Messieurs Pascal Aquien, Michael Bell, Carle Bonafous-Murat et Jean-Marie Fournier qui ont accepté de prendre le temps de lire cette thèse pour en donner leur appréciation et qui me font l'honneur de participer à ce jury.

Ces années de travail m'ont amenée à rencontrer des chercheurs de grande qualité dont la compagnie et les commentaires m'ont été précieux : Merci à Mesdames Emily Alder, Élise Brault, Una Chaudhuri, Ginette Katz-Roy, à Messieurs Claude Delmas et Jeff Wallace, ainsi qu'aux contributeurs *d'Études Lawrenciennes* de Nanterre, au *D. H. Lawrence Research Centre* de Nottingham, et au *Gonville and Caius College* de Cambridge.

Mes parents, Ellen et Guillaume Bouttier, mes frères et sœur, Charles et Elizabeth Bouttier, et mes amies, Aloysia Calleux, Sophie Chapuis, Jaine Chemmachery et Mélanie Heydari pour leurs encouragements quotidiens. Leur générosité et leur bienveillance était indispensable à l'accomplissement d'un si long travail.

Je dédie cette thèse à Laurent Bach, qui en a suivi tous les méandres et m'en a merveilleusement distraite quand c'était nécessaire.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	9
INTRODUCTION.....	11
L'humain et le non-humain chez Lawrence	11
L'héritage humaniste et l'héritage darwinien	19
Non-humain et présence.....	24
Présence et représentation	28
Présence, poésie et non-humain	32
ÉTAT DE LA QUESTION CRITIQUE	37
Critique sur la poésie de Lawrence	37
Critique sur le non-humain chez Lawrence.....	48
Critique sur l'esthétique de Lawrence.....	54
PREMIÈRE PARTIE : LE « NON-HUMAIN » LAWRENCIEN OU LE VIVANT.....	59
Chapitre I : Le mouvement du vivant	69
1. Vitalisme naïf et vitalisme critique.....	70
2. Le souffle vital à peine révélé	76
3. Le mouvement du vivant : résistance et dissolution.	79
Chapitre II : Le protoplasme : la matière vivante par excellence	93
1. Le protoplasme ou l'incarnation du vivant	96
2. Le protoplasme et la science	104
3. La lumière vitale, à la croisée de la science et du miracle	114
Chapitre III : Le vivant à l'épreuve de l'individu : la <i>fitness</i> lawrencienne	125
1. <i>Fitness</i> et sélection naturelle	128
2. La <i>fitness</i> lawrencienne	147
DEUXIÈME PARTIE : LES CRÉATURES NON-HUMAINES ET LE MONDE.....	161
Chapitre IV : Les émotions non-humaines	167
1. Sentiments humains, émotions non-humaines	167
2. Les émotions du lecteur.....	172
3. La joie de vivre, unique émotion non-humaine ?.....	177
Chapitre V : La nudité du non-humain	187
1. La nudité absolue du non-humain	188
2. Conscience de la nudité et corps historique	193
3. L'individualité du corps non-humain.....	197
4. Nudité protectrice et vulnérabilité active	203
Chapitre VI : L'agentivité multiple ou le sujet non-humain réinventé	215
1. L'agentivité multiple, un fonctionnement non-humain.....	219

2.	Impulsion vitale et agentivité	227
3.	Un fonctionnement mécanique.....	232
TROISIÈME PARTIE : NON-HUMAIN ET ALTÉRITÉ.....		245
Chapitre VII : L’anthropomorphisme, malgré tout		249
1.	L’anthropomorphisme en question	249
2.	La limite politique réaffirmée.....	260
a.	Pouvoir et impouvoir distinguent l’humain du non-humain	260
b.	L’abstraction du non-humain comme imposition du pouvoir auctorial	263
c.	Au-delà du sentimentalisme.....	269
d.	Le non-humain transgresse la limite politique qui le sépare de l’humain.....	277
3.	Un autre anthropomorphisme	282
a.	Un anthropomorphisme lucide ?.....	282
b.	Élargir la sphère du non-humain.....	293
Chapitre VIII : Perception et altérité		303
1.	Ajustement et réciprocité	306
2.	Où l’inanimé prend sa place dans le monde lawrencien	317
Chapitre IX : Le signe non-humain comme excès		323
1.	L’excès comme mode de représentation du non-humain	331
2.	Les signes non-humains sont-ils limités ?.....	340
QUATRIÈME PARTIE : LE LANGAGE DU NON-HUMAIN		351
Chapitre X : Une esthétique de la particularité : les adjectifs dans la poésie de Lawrence		355
1.	L’adjectif contre la catégorisation	356
2.	Un transfert de pouvoir	368
Chapitre XI : Vers une typologie du langage du non-humain : le manque et la plénitude		373
1.	Approcher le non-humain.....	375
a.	« Of », séparation syntaxique et unité avec le non-humain	376
b.	La localisation spatiale, figure de l’unité	386
2.	Le nécessaire et le superflu	404
a.	« And » et l’excès conscient.....	404
b.	L’intransitivité.....	411
CONCLUSION.....		431
CHRONOLOGIE DES PRINCIPALES ŒUVRES CITÉES.....		441
INDEX DES NOMS PROPRES.....		442
INDEX DES POÈMES DE D. H. LAWRENCE.....		445
RESSOURCES UTILISÉES		447
BIBLIOGRAPHIE		449

LISTE DES ABRÉVIATIONS

N. B. Seules les œuvres de Lawrence font l'objet d'abréviations. Tous les textes de Lawrence existant dans une édition de Cambridge University Press sont cités dans cette édition.

<i>A</i>	<i>Apocalypse and the Writings on Revelation</i>
<i>CP</i>	<i>The Complete Poems</i>
<i>EE</i>	<i>England, My England</i>
<i>EP</i>	<i>Sketches of Etruscan Places and Other Essays</i>
<i>F</i>	<i>The Fox, the Captain's Doll, the Ladybird</i>
<i>K</i>	<i>Kangaroo</i>
<i>L (I, II, III...)</i>	<i>The Letters of D. H. Lawrence, Vol. I, II, III...</i>
<i>LCL</i>	<i>Lady Chatterley's Lover</i>
<i>MM</i>	<i>Mornings in Mexico and Other Essays</i>
<i>P</i>	<i>Phoenix : The Posthumous Papers of D. H. Lawrence</i>
<i>PII</i>	<i>Phoenix II : Uncollected, Unpublished and Other Prose Works by D. H. Lawrence</i>
<i>PS</i>	<i>The Plumed Serpent</i>
<i>PU</i>	<i>Psychoanalysis and the Unconscious : and, Fantasia of the Unconscious</i>
<i>R</i>	<i>The Rainbow</i>
<i>RDP</i>	<i>Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays</i>
<i>SL</i>	<i>Sons and Lovers</i>
<i>SM</i>	<i>St. Mawr</i>
<i>SS</i>	<i>Sea and Sardinia</i>
<i>STH</i>	<i>Study of Thomas Hardy and Other Essays</i>
<i>TI</i>	<i>Twilight in Italy and Other Italian Essays</i>
<i>TP</i>	<i>The Princess and Other Stories</i>
<i>TSM</i>	<i>The Symbolic Meaning</i>
<i>VG</i>	<i>The Virgin and the Gipsy and Other Stories</i>
<i>WL</i>	<i>Women in Love</i>
<i>WP</i>	<i>The White Peacock</i>
<i>WR</i>	<i>The Woman Who Rode Away and Other Stories</i>

INTRODUCTION

L'humain et le non-humain chez Lawrence

A la fin de sa courte vie, D. H. Lawrence (1885-1930) constate :

Whether I am a worldly success or not I really don't know. But I feel, somehow, not much of a human success.

By which I mean that I don't feel there is any very cordial or fundamental contact between me and society, or me and other people. There is a breach. And my contact is with something that is non-human, non-vocal. (« Autobiographical Sketch », *P II* 595)

Pour W. H. Auden, cette affinité avec le non-humain a des répercussions sur la qualité de ses textes :

Lawrence possessed a great capacity for affection and charity, but he could only direct it toward non-human life... Whenever, in his writings, he forgets about men and women with proper names and describes the anonymous life of stones, waters, forests, animals, flowers, chance travelling companions and passers-by, his bad temper and his dogmatism immediately vanish and he becomes the most enchanting companion imaginable, tender, intelligent, funny, and above all, happy.¹

Le « non-humain » qu'évoque Lawrence, est associé à « something non-vocal » : on pourrait donc à la fois le prendre pour quelque chose d'intensément corporel, qui existe hors du langage, et pour quelque chose de très abstrait, qui ne se manifeste pas, ou plus précisément ne se fait pas entendre. Dès lors, ce non-humain pourrait sembler moins tangible

¹ W. H. Auden, *The Dyer's Hand and Other Essays*, 289.

que la « vie non-humaine » mentionnée par Auden, composée de fleurs, de plantes, d'animaux et même d'hommes, pourvu qu'ils n'aient pas d'identité. Cependant, Lawrence lui-même, quelques lignes plus loin, alors qu'il oppose la vitalité de la classe ouvrière à l'absence de toute attention portée au corps dans la bourgeoisie, associe ce qu'il a appelé « something non-human » avec le paysage :

I cannot make the transfer from my own class into the middle class. I cannot, not for anything in the world, forfeit my passional consciousness and my blood-affinity with my fellow-men and the animals and the land, for that other thing, spurious mental conceit, which is all that is left of the mental consciousness once it has made itself exclusive. (« Autobiographical Sketch », *P II 596*)

Ainsi, le « non-humain », pour Lawrence, correspond tout à la fois à une forme de vitalité primordiale et à ceux qui en sont les dépositaires, tels que « the animals and the land », ou, de manière plus surprenante, « my fellow-men », c'est-à-dire les membres de la classe ouvrière. Lawrence n'est pas, dans cet essai, dans une démarche polémique, tendant à montrer l'animalité de la classe ouvrière. Il ne cherche pas non plus, d'ailleurs, à idéaliser ces hommes, puisqu'il reconnaît : « But the working class is narrow in outlook, in prejudice, and narrow in intelligence. This again makes a prison. One can belong absolutely to no class » (*P II 595*). Il établit simplement une sphère dans laquelle il souhaiterait que sa vie puisse se dérouler, bien qu'il ait conscience de l'impossibilité de retourner dans la « prison » de l'esprit que constitue pour lui l'étroitesse de vue de la classe ouvrière.

D'autre part, on peut déduire que l'humain auquel s'oppose ce « non-humain » avec lequel Lawrence se sent plus d'affinités est un ensemble de conventions sociales et culturelles. L'inclusion des hommes dans cette sphère du non-humain, qu'Auden a d'ailleurs perçue, est possible car ce que Lawrence appelle l'humain ne correspond pas exactement à l'homme, mais à une sorte de carcan que constituent la civilisation, la psychologie, et d'autres structures, dont l'homme est parfois capable de se dégager. Le pouvoir de ces structures est particulièrement visible dans la « middle class » que Lawrence considère comme

complètement dévitalisée. D'ailleurs, c'est ce système de classe, selon lui, qui l'empêche de ressentir pleinement l'impulsion vitale qui l'anime :

As a man from the working class, I feel that the middle class cut off some of my vital vibration when I am with them. I admit them charming and educated and good people often enough. *But they just stop some part of me from working.* Some part has to be left out. (*P II 595*)

Dès lors, tout ce qui est de l'ordre du système, de l'imposition du concept sur la chose, sera pour Lawrence du côté de l'humain. Le système de classe figure la construction humaine par excellence, puisqu'il empêche physiquement le contact vital entre différentes catégories d'hommes, Lawrence, écartelé entre deux classes, ressentant cela avec plus d'intensité que personne. Il résume d'ailleurs ce qu'il appelle « humain » dans « Absolute Reverence » (*CP 622*) :

I feel absolute reverence to nobody and to nothing human
neither to persons nor things nor ideas, ideals nor religion nor institutions,
to these things I feel only respect, and a tinge of reverence
When I see the fluttering of pure life in them.

But to something unseen, unknown, creative
From which I feel I am a derivative
I feel absolute reverence. Say no more!

Très brièvement, on voit déjà ici que le non-humain lawrencien s'oppose à toute forme d'individualité (« persons » – on retrouve l'idée d'Auden que c'est le « nom », c'est-à-dire l'existence sociale, qui fonde cette humanité que Lawrence abhorre), de système de pensée (« ideals and religion ») et de structures politiques et sociales (« institutions »).

Pourquoi Lawrence oppose-t-il si souvent à son immense amour des hommes une telle misanthropie? Outre la tension liée à une forme d'ascension sociale, la guerre a bouleversé l'attitude du poète vis-à-vis de l'humanité : assigné à résidence en Cornouailles et soupçonné d'espionnage pour avoir épousé une Allemande, le jeune Lawrence craint que les atrocités de la guerre ne soient l'aboutissement de la mécanisation de la société et de l'exaltation de passions hypocrites. Il ne cesse de répéter son dégoût des hommes (« I am terribly weary in

my soul of all things, in the world of man » *L III* 252, 14 juin 1918), et son impression que c'est en particulier l'humanité moderne, celle qui a mené à la guerre, qui est sans espoir :

Humanity is a bad egg : there is no more meat in it. As for republics, they are the imaginary chickens of an addled egg. Nothing will save us now : we must lapse sheer away from the extant world, reject it all, become indifferent, and listen beyond.(...) One must go beyond, and try for the sheer understanding, inhuman. (*L III* 139 – 21 juillet 1917)

La référence aux républiques et à la pourriture de l'œuf montrent que c'est bien l'humanité moderne, celle qui a eu le temps de construire de telles institutions et de subir un processus de détérioration, qui est l'objet de sa colère et de sa déception. Même si la véritable misanthropie qui le fait dédier un recueil entier de poèmes aux créatures non-humaines (*Birds, Beasts and Flowers*, 1923) s'atténue par moments, notamment dans *Lady Chatterley's Lover* (1929), son intérêt pour tout ce qui peut échapper à l'emprise de cette humanité abhorrée ne se tarira jamais.

Cette conception de l'humain donne lieu à quelques phénomènes qui méritent d'ores et déjà d'être clarifiés. Tout d'abord, les adjectifs « non-human » et « inhuman » sont utilisés indifféremment dans l'œuvre de Lawrence pour référer à cette qualité vitale.

Ensuite, la connotation négative du terme « inhuman » (voire son amalgame avec le terme « inhumane », qui a une connotation morale) disparaît au fur et à mesure que l'optimisme de Lawrence vis-à-vis de l'humanité moderne décline. Ainsi, dans *The Rainbow*, considéré comme le dernier roman optimiste de Lawrence parce qu'il n'est pas encore marqué par la guerre, l'épithète « inhuman » est attribuée à la voix de Mr Brunt, l'instituteur qui doit former Ursula :

The children were her masters. She deferred to them. She could always hear Mr Brunt. Like a machine, always in the same hard, high, inhuman voice he went on with his teaching, oblivious of everything. (*R* 350)

Alors qu'Ursula fait preuve d'une éthique presque trop lawrencienne, respectant le comportement sauvage de ses élèves au point de se laisser déborder, Mr Brunt, lui, les

maîtrise, les « dresse », et c'est ce processus même de civilisation qui est qualifié d'inhumain : ce qui est « inhuman » ici est précisément ce que Lawrence, lorsque se sera affirmé son dégoût de l'humanité moderne, qualifiera d'humain. D'ailleurs, dès le roman suivant, *Women in Love*, « inhuman » a pris une connotation positive, puisque Ursula voudrait atteindre « the pure, inhuman otherness of death » et affirme : « To know is human, and in death we do not know, we are not human. And the joy of this compensates for all the bitterness of knowledge and the sordidness of our humanity » (WL 194).

Enfin, on aura compris que ce « non-humain », pour Lawrence, n'est absolument pas situé en deçà de l'humain. D'ailleurs, pour désigner cette qualité vitale, il lui arrive aussi d'utiliser le terme de « more than human », comme dans le cas des Indiens du Nouveau-Mexique, dont il mentionne dans « Turkey-Cock » (CP 369), « the primordial Indian obstinacy / The more than human, dense insistence of will ». Cette surhumanité n'a pas tout à fait la portée de celle de Nietzsche, car pour Lawrence, non-humain et plus qu'humain peuvent être synonymes, alors que pour Nietzsche, l'être surhumain embrasse l'impulsion vitale non-humaine (c'est-à-dire, dans son cas, la volonté de puissance), mais la transfigure ensuite en art ou en philosophie (il mentionne « [with the appearance of] those true *men*, those no longer animals, the philosophers, artists and saints ... nature, who never jumps makes her only jump, and it is a jump for joy »¹). A l'inverse, pour Lawrence, l'être indifféremment non-humain et surhumain semble, comme dans cet extrait de « Turkey-Cock », se contenter d'un contact intense avec l'impulsion vitale. Ainsi, l'activité de ces Indiens plus qu'humains est la suivante : « prise open the new day ». La production d'une pensée ou d'un art n'est cependant pas forcément antithétique avec le non-humain lawrencien : aussi bien que les humains, une fleur, pour Lawrence, peut s'épanouir en fleurissant dans une expression qu'il jugera tout

¹ Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer as Educator*, 54.

aussi artistique et aboutie qu'une expression artistique humaine. Néanmoins, pour Lawrence, cette expression « artistique » ne nécessite pas qu'une créature dépasse sa non-humanité.

Le concept de non-humain lawrencien comme qualité vitale des choses sera analysé puis illustré dans notre première partie. Il diffère, par sa nature abstraite, de ce que nous, et non Lawrence, appellerons le « non-humain » dans le reste de notre thèse, et de ce qu'Auden a appelé « non-human life » : les plantes, animaux, fruits et fleurs non-humaines que Lawrence ne cesse de représenter dans sa poésie. Il semble cependant que la différence entre les deux concepts ne soit qu'une question d'incarnation : le « non-humain » lawrencien est simplement plus aisé à percevoir et à représenter lorsqu'il est incarné dans les créatures non-humaines. Pour Lawrence, cette incarnation est difficile à percevoir chez l'homme, enfermé dans un carcan de conventions et de représentations qui lui permet à peine d'être en contact avec la force vitale. Le fait que la différence entre le non-humain lawrencien comme impulsion vitale et les créatures non-humaines ne soit qu'une question de degré de concentration explique pourquoi, dans les extraits de « Autobiographical Sketch » cités plus haut, son « affinité avec le non-humain », inclut à la fois dans ce non-humain l'impulsion vitale (« my vital vibration ») et ses dépositaires, la terre et les animaux.

Notre étude du non-humain chez Lawrence s'attachera donc ensuite aux plantes, animaux, fleurs et arbres qui s'avèrent, pour Lawrence, davantage porteurs que les humains de l'impulsion vitale qu'il célèbre et veut réhabiliter. Nous parlerons de « créatures » non-humaines, et non d'« êtres », car l'abstraction du terme « être » ne correspond pas à la volonté de Lawrence d'ancrer sa pensée dans la matière vivante, alors que l'adverbe anglais « creaturely », fréquemment utilisé de nos jours chez les penseurs du non-humain¹, rappelle qu'il y a dans « créature » une dimension véritablement corporelle. De plus, le terme de « créature », que Lawrence lui-même utilise à de très nombreuses reprises, par exemple dans

¹ Voir par exemple l'ouvrage de Eric L. Santner, *On Creaturely Life : Rilke, Benjamin, Sebald*, 2006.

Birds, Beasts and Flowers où il qualifie indifféremment un éléphant, un âne ou une tortue, permet de rendre le vitalisme qui imprègne la pensée de Lawrence : une créature n'est pas seulement le résultat d'une combinaison de processus moléculaires qui aboutissent à la vie, mais provient d'une création de nature miraculeuse, impulsée par le souffle vital. Enfin, à l'occasion, nous traiterons dans notre étude de personnages humains, si ceux-ci sont investis des qualités vitales que Lawrence reconnaît comme non-humaines.

On pourrait se demander dans quelle mesure le concept de « non-humain » est adéquat pour parler de créatures aussi diverses qu'un moustique, une nèle ou un puma. Il nous semble néanmoins que le traitement des créatures non-humaines ne varie pas, chez Lawrence, selon les espèces : il apostrophe avec la même vigueur un figuier et un poisson, et ce qui fait l'originalité de chaque poème est une combinaison différente de traits que l'on retrouve dans de nombreux poèmes.

De nos jours, englober tout ce qui n'est pas humain dans le « non-humain » semble une démarche très anthropocentrique, puisqu'elle n'évalue une créature que selon son appartenance ou non à l'humanité. Derrida, par exemple, justifie son utilisation du terme *animot* dans « L'animal que donc je suis » non seulement par la volonté de rappeler qu'il s'agit d'un mot et non pas de la présence de l'être ainsi nommé, mais par la volonté de rendre une pluralité et une diversité au monde animal :

Par la chimère de ce mot singulier, *animot*, je voudrais donner à entendre le pluriel d'animaux dans le singulier : il n'y a pas l'animal au singulier général, séparé de l'homme par une seule limite indivisible. Il faut envisager qu'il y ait des « vivants » dont la pluralité ne se laisse pas rassembler dans la seule figure de l'animalité simplement opposée à l'humanité. (...) La confusion de tous les vivants sous la catégorie commune et générale de l'animal n'est pas seulement une faute contre l'exigence de pensée, la vigilance ou la lucidité, l'autorité de l'expérience, c'est aussi un crime : non pas un crime contre l'animalité, justement, mais un crime contre les animaux, contre *des* animaux.¹

¹ Jacques Derrida, « L'Animal que donc je suis », *L'Animal autobiographique*, 298.

Si la confusion de tous les êtres vivants dans la catégorie de « l'animal », ou, dans notre cas, qui inclut les végétaux, du « non-humain », est vue comme un crime par Derrida, c'est parce qu'elle n'accorde aucune importance à chaque animal ou créature en particulier. Par « *des animaux* », Derrida entend par exemple un certain petit chat noir qu'il connaît, par opposition à l'entité abstraite « chat », au nom d'espèce « chat » ou au représentant « chat » de l'animalité. De même, on pourrait imaginer que le terme du « non-humain » utilisé pour désigner l'ensemble des créatures non-humaines fasse disparaître la réalité corporelle et individuelle d'une créature non-humaine et la rende suffisamment abstraite pour qu'on puisse la tuer ou la manipuler sans scrupule. A travers le personnage d'Elizabeth Costello, J. M. Coetzee oppose les mêmes arguments à une vision écologique du monde :

In the ecological vision, the salmon and the river-weeds and the water – insects interact in a great, complex dance with the earth and the weather. The whole is greater than the sum of the parts. In the dance, each organism has a role : it is these multiple roles, rather than the particular beings who play them, that participate in the dance. As for actual role-players, as long as they are self-renewing, as long as they keep coming forward, we need pay them no heed. I called this Platonic and I do so again. Our eye is on the creature itself, but our mind is on the system of interactions of which it is the earthly, material embodiment.¹

Pour Coetzee, on oublie la créature en elle-même, son existence corporelle éphémère, non pas lorsqu'on l'inclut dans la catégorie de l'animalité ou du non-humain, mais lorsqu'on l'imagine prise dans un système d'interactions dont chaque partie importe peu pour elle-même. Pourtant, cette vision écologique, qui tend à prouver l'interdépendance de toutes les créatures vivantes, semble de prime abord bien intentionnée : mais toute pensée généralisatrice, même bien intentionnée, est vouée à faire disparaître la corporalité de l'existence d'une créature non-humaine. Alors, le terme « non-humain », en ce qu'il inclut toutes les créatures qui ne sont pas humaines, semblerait trop généralisateur. A cette objection, nous pouvons opposer deux arguments. D'abord, Lawrence lui-même ne parle de non-humain

¹ J. M. Coetzee, *The Lives of Animals*, 53-54.

que pour nommer l'impulsion vitale qui anime tous les êtres vivants – certes, son traitement des créatures non-humaines diffère peu selon l'espèce représentée, mais la responsabilité de la création de cette catégorie nous revient. Deuxièmement, à l'objection qu'en dehors même de toute catégorie explicite, Lawrence n'accorde pas assez d'attention à la différence entre les créatures, nous pouvons répondre d'abord que cette préoccupation n'est pas nécessairement celle de son époque : il faut déjà, à l'époque de la modernité et après des siècles de pensée humaniste (c'est-à-dire de pensée qui place l'homme comme valeur absolue), redonner une valeur à ce qui n'est pas humain, avant de pouvoir se consacrer à la différence entre les créatures ; d'autre part, nous verrons que le problème de la présence corporelle de chaque créature, en tant qu'individu, est justement l'une des questions majeures que pose la représentation du non-humain dans la poésie de Lawrence.

L'héritage humaniste et l'héritage darwinien

L'humain, donc, formerait comme une « croûte » de civilisation empêchant les hommes d'être en connexion avec l'impulsion vitale qui régit tout le reste du vivant. Le fait que Lawrence assimile tout système culturel, toute civilisation, à « l'humain », mais qu'il donne à ce terme une connotation négative permet de distinguer les héritages culturels presque contradictoires qui forment la conception lawrencienne de l'humain, et donc du non-humain. Tout d'abord, lorsque Lawrence oppose l'humain au non-humain, il demeure fidèle à des catégories antérieures au XIX^e siècle. En effet, ce qui sépare l'homme de l'animal est, au Moyen-Âge, depuis Thomas d'Aquin, son âme immortelle, qui aspire au divin, alors que son corps mortel, en proie à des passions qu'il doit surmonter, le renvoie à son animalité. Le prestige de la philosophie et de la science s'étant accru, Descartes redéfinit à la fin du XVI^e siècle la limite entre l'humain et le non-humain selon la possession ou non d'une pensée rationnelle : c'est la philosophie humaniste, qui place l'homme, et non plus le divin, au

centre de son système. Seule importe l'existence de l'homme, car seul l'homme, doué de la capacité de penser rationnellement, existe véritablement. Les animaux ne sont que des machines, et, avec le reste de la nature, peuvent être dominés par l'homme au moyen d'une exploitation rationnelle.

Bien que Lawrence associe encore (et d'ailleurs, c'est le plus souvent notre cas aussi) la limite entre humain et non-humain à la possession ou non de la pensée rationnelle, il ne se satisfait pas, contrairement à la philosophie humaniste, de cette distinction : c'est sans doute parce qu'il est aussi l'enfant du XIXe siècle, période durant laquelle cette humanité cesse d'être un refuge, parce qu'elle est remise en question. En effet, la diffusion des savoirs et la situation de Lawrence sont telles qu'alors qu'il tente de trouver une alternative au christianisme dans lequel il a été élevé, ce sont d'abord les théories de l'évolution, en débat au XIXe siècle, suivies de Nietzsche¹, qui l'influencent. Lawrence se trouve donc immergé dans un siècle de pensée où définir ce qui est humain, le distinguer de ce qui ne l'est pas, est à nouveau primordial.

Le darwinisme pose que l'apparition de l'homme, comme de toute autre espèce, n'est plus le résultat, à un moment donné, de l'intervention d'une puissance surnaturelle, mais l'aboutissement d'un nombre infini de variations minimes. Dans un contexte très largement chrétien, où les animaux ne sont pas dotés de caractères spirituels, cela implique que tous les aspects de l'homme, y compris ses facultés mentales, relèvent de la nature. Dès lors, à la suite de la publication et de la vulgarisation de *The Origin of Species*, on se voit contraint de considérer ce qui a différencié depuis le XVIIe siècle l'humain du non-humain, la faculté de penser rationnellement, comme une question de degré, et non plus d'essence. La limite entre humain et non-humain disparaît au profit de notions comme le degré, la transition,

¹ Voir Robert Montgomery, *The Visionary D. H. Lawrence, Beyond Philosophy and Art* : "We know from Jessie Chambers that Lawrence discovered Nietzsche at Croydon [1908-1911]. (...) During his years at Croydon Lawrence was immersed in the most modern thought and could not have escaped at least the indirect influence of the philosopher whose name was on everyone's lips. The influence was deepened when he visited Germany with Frieda and was exposed to the highly intellectual circle surrounding the von Richtofen sisters." (74)

l'évolution : « Natural selection can act only by taking advantage of slight successive variations ; she can never take a leap, but must advance by the shortest and slowest steps. »¹

D'autre part, l'homme et le monde matériel qui l'entoure sont pris dans un scénario, l'évolution, qui ne connaît ni morale, ni lois, si ce n'est celles de la préservation de l'espèce. En effet, en développant l'idée que les variations aléatoires d'une espèce peuvent être, à très long terme, la cause de la divergence d'une espèce à l'autre et de l'adaptation d'une espèce à son environnement, les théories de Darwin mettent le « hasard aveugle », avec la « nécessité » (c'est-à-dire les lois de l'hérédité) au rang des lois qui créent et gouvernent le vivant, en lieu et place de la Providence divine à laquelle les hommes s'en étaient remis jusqu'alors. L'immense inquiétude qui s'ensuit favorise la diffusion de la philosophie pessimiste de Schopenhauer, formulée au début du XIXe siècle : gouvernée par la « volonté », un principe vital dont le seul but est la préservation de l'être et de l'espèce, l'existence n'est que souffrance et chaos. De plus, le règne du hasard confère un nouveau statut aux créatures vivantes, dont les hommes font partie. S'il y a sélection naturelle à partir de variations aléatoires, cela signifie qu'une créature, voire un être humain, pris individuellement, n'est pas forcément une fin en soi : il se peut que cette créature soit une vaine tentative, dont l'adaptation n'est pas certaine et dont la reproduction n'est pas nécessaire à la préservation de l'espèce.

Si l'homme pensant est fait de la même matière que l'animal, et s'il subit le même traitement que l'animal de la part des lois naturelles, il faut, pour les penseurs du XIXe siècle, trouver un critère qui le différencie, qui affirme son humanité. Pour ce faire, le débat s'oriente d'abord sur la morale. Alors que pour Herbert Spencer et Ernst Haeckel, ce qui est moral, c'est ce qui contribue au progrès inévitable de l'évolution, tendance à laquelle Nietzsche appartient également, T. H. Huxley² affirme que la nature redéfinie par l'évolution est

¹ Charles Darwin, *The Origin of Species*, 194.

² T. H. Huxley, *Evidence as to Man's Place in Nature*, 1863

profondément amoral et qu'il appartient à l'homme de préserver son esprit et la morale qu'il a créée, car c'est cela qui fait son humanité. Avant lui, Schopenhauer insistait sur le fait que la sagesse de l'homme, étant donné l'amoralité et la souffrance de l'existence, commandait de se couper de cette existence autant que possible. Rester humain, pour ces penseurs, c'est reconnaître l'animalité de l'homme et en même temps chercher à tout prix à s'en dégager en maintenant une moralité proprement humaine.

Une autre tentative destinée à sauver l'humain consiste à recentrer l'esprit sur le corps sans que le premier disparaisse sous l'emprise du second. Pour Nietzsche, la véritable humanité tient à la spiritualisation des instincts naturels, la sublimation des pulsions animales qui les transforment en art, en pensée, en sagesse. En « spiritualisant » ces pulsions naturelles, l'homme permet à la nature de se réaliser et de rendre visible le but auquel son infinie puissance créatrice est subordonnée. Animé par une volonté similaire, Ernst Haeckel affirme dans *The Riddle of the Universe* (traduit en anglais dès 1902), que pour empêcher la disparition de l'humanité, il faut revenir à un paganisme qui vénère la nature et le soleil, c'est-à-dire la nature dans sa matérialité :

Indeed, the whole of our bodily and mental life depends, in the last resort, like all other organic life, on the light and heat rays of the sun. Hence, in the light of pure reason, sun-worship, as a form of naturalistic monotheism, seems to have a much better foundation than the anthropistic worship of Christians and of other monotheisms who conceive their god in human form. As a matter of fact, the sun-worshippers attained, thousands of years ago, a higher intellectual and moral standard than most of the other theists.¹

Dans ces deux cas, ce n'est pas en niant la parenté de l'esprit et du monde matériel (qu'il s'agisse du corps humain chez Nietzsche ou de la « matière » du soleil chez Haeckel) mais en l'affirmant que l'humain est réhabilité : le véritable humain est celui qui n'oublie pas son lien au monde matériel mais sait transfigurer ce que ce monde lui apporte pour créer une « culture », proprement humaine.

¹ Ernst Haeckel, *The Riddle of the Universe* (1902), 100.

On peut, et cela a souvent été fait, associer la pensée de Lawrence à celle de Nietzsche¹ ou de Haeckel : le non-humain, soit sous forme de pulsion vitale, soit en tant qu'il est incarné, serait la source de vitalité que Lawrence préconise à l'humanité. Cependant, il semble qu'en dehors de tout projet pour l'humanité, Lawrence éprouve un certain plaisir à contempler le non-humain *en soi*. En appelant cette qualité vitale des êtres le « non-humain », Lawrence fait référence aux catégories établies avant le XIXe siècle, qui fondent l'humanité sur la notion de pensée rationnelle et de civilisation. Cependant, en ne trouvant plus en l'humanité une catégorie satisfaisante, Lawrence est l'héritier du XIXe siècle : sa pensée est donc en tension constante entre une philosophie humaniste qui fonde notre culture, et le sentiment que la raison n'est plus un socle sur lequel il est aisé de fonder l'humanité et donc la valeur d'un être. Avec un vocabulaire et un système de pensée nécessairement anthropocentrés, Lawrence s'efforce néanmoins de sortir de la catégorie de l'humanité, et c'est cette tension qui rend son entreprise intéressante.

Si l'écriture du non-humain est nécessairement en proie à cette tension, l'écriture d'une thèse sur le non-humain l'est également : nous nous sommes souvent retrouvée face à des dilemmes lexicaux, car notre langage tout entier est construit autour de l'assertion de la suprématie de l'espèce humaine. Est-il possible de parler de sujet non-humain, de signe non-humain, d'intériorité ou d'affect concernant le non-humain ? Il nous a bien fallu employer ces mots (et bien d'autres), qui s'appliquent habituellement aux hommes, puisqu'il n'en existe pas pour les signifiés équivalents concernant le non-humain. Ces signifiés, cependant, existent, du moins dans la poésie de Lawrence, et il fallait pouvoir les désigner.

¹ Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de Robert Montgomery, *The Visionary D. H. Lawrence*.

Non-humain et présence

Pour Lawrence, ces signifiés existent même davantage que leurs équivalents humains ; c'est le concept de la présence, qu'il lie à celui de la matière :

Strange as it may seem, for thousands of years, ever since the mythological "Fall", man has been preoccupied with the constant preoccupation of the denial of the existence of matter, and the proof that matter is only a form of spirit. And then, the moment it is done, and we realize finally that matter is only a form of energy, whatever that may be, in the same instant matter rises up and hits us over the head and makes us realize that it exists absolutely, since it is compact energy itself.

Cézanne felt it in paint, when he felt for the apple. Suddenly he felt the tyranny of mind, the white, worn-out arrogance of the spirit, the mental consciousness, the enclosed ego in its sky-blue heaven self-painted. He felt the sky-blue prison. And a great conflict started inside him. He was dominated by his old mental consciousness, but he wanted terribly to escape the domination. He wanted to *express* what he suddenly, convulsedly knew! the existence of matter. (« Introduction to these Paintings », 1929, P 568)

La matière que Cézanne s'efforce d'exprimer est doublement non-humaine : elle s'oppose à ce qui pour Lawrence résume la civilisation humaine, c'est à dire la suppression aussi complète que possible du corps et de la matière, et elle s'exprime le mieux à travers le sujet non-humain par excellence de la peinture de Cézanne, la pomme. Le problème du non-humain chez Lawrence pourrait bien être celui de la simple présence de la matière dans un monde où tout est nécessairement interprété et abstrait, le monde tel qu'il est perçu et représenté par les humains. Le non-humain serait ce qui peut échapper à la culture, pourvu que l'on croie, mais c'est le cas de Lawrence, qu'une telle issue est possible ; il serait, sous la forme d'une qualité vitale et de son incarnation chez les créatures non-humaines, l'expression ultime de cette présence hors signification.

Hans Ulrich Gumbrecht oppose présence et « meaning », que nous traduirons par « signification » dans un extrait qui nous permet de mieux saisir le lien entre non-humain et présence :

The word 'presence' does not refer (at least does not mainly refer) to a temporal but to a spatial relationship to the world and its objects. Something

that is 'present' is supposed to be tangible for human hands, which implies that, conversely, it can have an immediate impact on human bodies. (...) All objects available in 'presence' will be called the 'things of the world'. Although it is possible to claim that no worldly object can ever be available, in an unmediated way, to human bodies and human minds, the concept 'things of the world' does include, as a connotation, a reference for the desire for such immediacy. (...) If we attribute a meaning to a thing present, that is, if we form an idea of what this thing may be in relation to us, we seem to attenuate, inevitably, the impact that this thing can have on our bodies and our senses.¹

Si les « choses du monde » sont ce qui ne peut être appréhendé en l'état par le corps ou l'esprit humain, alors ces choses sont par définition non-humaines. Dès qu'elles sont « médiées » pour permettre à l'esprit ou au corps humain d'y accéder, il se peut qu'elles perdent leur présence. La présence est donc le mode d'être de la matière dans l'espace avant la culture, ou du non-humain avant l'humain. La présence se mesure à l'impact de ce qui est présent sur les corps humains, ce qui rappelle la matière dont Lawrence dit, dans l'extrait cité plus haut, que malgré nos efforts millénaires pour l'abstraire, elle revient nous « cogner sur la tête » (« hits us over the head »). Dès que cette matière est investie d'une signification, son impact sur le corps humain s'affaiblit, or cet impact étant la seule chose permettant de mesurer sa présence, on peut dire que la présence de cette matière diminue, voire disparaît alors.

Surtout, cette présence est supposée être à la fois matérielle (elle a un impact physique sur nos corps) et abstraite – au sens étymologique du terme, c'est-à-dire retirée, écartée – de notre perception, puisque Gumbrecht reconnaît qu'il n'est pas sûr qu'il soit possible de percevoir des objets non-humains de manière immédiate, avant qu'ils ne soient intégrés dans nos représentations culturelles. Afin de contourner cet obstacle, il imagine que le simple désir de percevoir ainsi les choses devrait permettre une forme de présence de ces choses – et ce désir est évident chez Lawrence. Ainsi, le non-humain, la présence des choses avant la culture, serait à la fois l'expérience la plus concrète et la plus abstraite pour les hommes. Cette tension

¹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence*, xiii-xiv.

rappelle celle que Heidegger articule souvent entre l'Être avant la culture et l'Être tel qu'il peut être, un instant, perçu par les hommes. Pour Heidegger¹, l'Être est dans les choses visibles, c'est-à-dire toujours déjà révélé, il n'est pas abstrait comme le serait une idée platonicienne. Cependant, l'Être ne peut être représenté aux hommes que dans un double mouvement de dévoilement et de dissimulation, c'est-à-dire qu'au moment même où il se dévoile, et donc passe du côté humain, de la représentation et de la culture, il est obligé de se dissimuler à nouveau, afin de ne pas être annihilé par ce passage dans la sphère de la culture. Il y a donc là encore tension entre l'abstraction, l'impossibilité complète de perception et de représentation humaine, et la volonté de représenter cet Être, cette présence, comme absolument concret.

C'est exactement la tension que l'on retrouve entre l'impulsion et la qualité vitales que Lawrence appelle « non-humaines », et sa volonté de les représenter dans la matière et plus particulièrement, parce que c'est là qu'elles peuvent le mieux s'exprimer, dans les créatures non-humaines. Charles Burack la résume ainsi :

This problem of abstractness was always inherent in Lawrence's emphasis on the sacredness of the impersonal and the non-human (the animal) in human relationships. (...) It is difficult to convey a sense of how these qualities – impersonality and animality – operate in a single body (...).²

L'originalité de Lawrence, à son époque, tient d'ailleurs à sa volonté d'ancrer cette présence dans la matière – et donc de se poser plus que personne le problème de l'abstraction non seulement comme ce qui est hors de notre portée mais comme ce qui est dépourvu d'existence sensible. Il existe en effet, chez d'autres modernistes, la volonté de subvertir la temporalité linéaire qui avait jusque là présidé aux récits de l'humanité moderne. Catherine Driscoll en fait d'ailleurs l'un des traits distinctifs du modernisme : « From this influential modernist standpoint, time and space are assembled, like representations of the past, from

¹ Trouver ref dans Gumbrecht 66.

² Charles Burack, *D. H. Lawrence's Language of Sacred Experience*, 72.

competing and unstable perspectives »¹. De nombreuses raisons ont été avancées pour expliquer ce changement dans la perception de la temporalité. Linda Hughes et Michael Lund lient ce changement à la nouvelle suprématie de la physique sur la biologie au tournant du XXe siècle, arguant que la physique du XXe siècle résiste activement à la temporalité linéaire qu'a renforcée au XIXe siècle le récit de l'évolution, et remet en question non seulement la linéarité mais aussi toute notion simplifiée de causalité.² Dans *Modernism and Time*, Ronald Schleifer voit le modernisme comme l'époque de la collision entre le passé et le présent, une altération de la perception du temps due à la seconde Révolution Industrielle. En remplaçant le besoin par l'abondance, cette période a substitué le choix latéral permanent entre diverses marchandises au simple processus linéaire qui va du manque à la satisfaction, ce qui a entraîné un sentiment durable de complexité et de crise qu'un récit linéaire du temps n'était pas apte à exprimer.³ La linéarité est ainsi souvent subvertie à travers le discours indirect libre chez Joyce, la multiplicité des voix narratives chez Virginia Woolf, procédés que Lawrence considérerait probablement comme désincarnés, et qu'il appellerait « self-conscious », les attribuant à ce qu'il appelle dans un extrait cité au début de cette introduction « a spurious mental conceit » (P 596). En effet, Michael Bell note que le formalisme de la littérature et de la peinture moderniste, qu'il appelle « formal self-consciousness », ne restaure pas pour Lawrence la perception de la présence, du temps présent, mais équivaut à ce qu'il appelle « a further, indulgent symptom » de la condition de la modernité en tant qu'elle abstrait systématiquement la présence.⁴

C'est d'ailleurs cette volonté originale d'ancrer la présence dans la matière, et non nécessairement uniquement dans l'humain, qui justifie que la science soit, surtout dans notre première partie sur le vivant et la matière vivante, une grille de lecture privilégiée pour

¹ Catherine Driscoll, *Modernist Cultural Studies*, 158.

² Linda Hughes et Michael Lund, "Linear Stories and Circular Visions : The Decline of the Victorian Serial." *Chaos and Order : Complex Dynamics in Literature and Science*, 167.

³ Ronald Schleifer, *Modernism and Time*, 145.

⁴ Michael Bell, "Lawrence and Modernism", *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, 183.

aborder la question du non-humain. En effet, pour connaître les propriétés du monde matériel en soi, et non en tant qu'il signifie autre chose, l'observation de cette matière et la déduction de lois s'imposent, or elles constituent précisément d'une démarche scientifique. Le caractère scientifique de nombreuses images liées au non-humain, telle celle du protoplasme, peuvent s'expliquer ainsi. Des poètes plus récents, comme par exemple Pattiann Rogers, dont nous analysons quelques poèmes dans la quatrième partie, font d'ailleurs encore une grande part au vocabulaire scientifique dans leur représentation du non-humain. Cela dit, Lawrence, comme nous le verrons, considère que le discours scientifique concourt à l'abstraction de la présence des choses : il nous faudra donc étudier avec attention l'expression de ce conflit dans les images scientifiques qu'il utilise dans la poésie.

Présence et représentation

Le propre de la représentation est de référer par un instrument présent (pictural, linguistique, etc.) à un signifié, un être qui demeure absent. Dès lors, plus qu'aucune autre activité humaine, la représentation, qu'elle soit artistique ou qu'elle ait pour but la simple communication entre humains, tend nécessairement à abstraire la matière pure, le non-humain, l'être avant la culture. Comme l'explique Gumbrecht, depuis Descartes, puis les Lumières, non seulement l'objet de la représentation demeure absent, mais la présence du moyen de représentation est elle aussi oubliée :

(...) that any form of communication, through its material elements, will 'touch' the bodies of the persons who are communicating in specific and varying ways may be a relatively trivial observation – but it is true nevertheless that this fact had been bracketed (if not – progressively – forgotten) by Western theory building ever since the Cartesian *cogito* made the ontology of human existence depend exclusively on the movements of the human mind.¹

Gumbrecht parle de « communication », mais dans cette acception, la communication équivaut à l'activité humaine que nous nommons ici « représentation », c'est-à-dire l'activité

¹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence*, 17.

dont le but est de rendre présent quelque chose qui ne l'est pas. Il nous semble que l'une des choses à laquelle peut viser un artiste qui, comme Lawrence, tient à restaurer le sentiment d'une présence matérielle, est d'atténuer la tendance de la représentation à l'abstraction en réhabilitant la présence, si ce n'est de l'objet représenté, au moins du moyen de communication, ou de représentation. Il s'agirait, pour un peintre, de rendre visible ses coups de pinceaux, et pour un poète, de ne pas tenter de faire oublier l'épaisseur du langage, qui n'est jamais directement référentiel. Cela nous permet d'éclairer l'affirmation de Jean-Luc Nancy : « Presence does not come without effacing the presence that representation would like to designate (its fundament, its origin, its subject). »¹ En effet, lorsque la représentation arrive à convoquer une forme de présence, il s'agit de la présence du moyen de représentation, qui, en s'imposant, efface le sujet originel de cette représentation : la présence du moyen ne donne pas accès à la présence du sujet, mais vient la remplacer. Ainsi, arriver à rendre quelque chose présent, par la re-présentation, reviendrait non pas à parvenir à rendre compte de la présence propre de cette chose avant toute médiation humaine, ce qui est impossible, mais à construire un artefact (une parole, une sculpture, un poème) qui soit en lui-même si présent qu'il donne une idée de ce en quoi consiste la présence matérielle en général. Cette interprétation renvoie au célèbre exemple du temple grec qu'analyse Heidegger :

Standing there, the building rests on the rocky ground. This resting of the work draws up out of the rock the mystery of that rock's clumsy yet spontaneous support. Standing there, the building holds its ground against the storm raging above it and so first makes the storm itself manifest its violence. The luster and gleam of the stone, though itself apparently glowing only by the grace of the sun, yet first brings to light the light of the day, the breadth of the sky, the darkness of the night.²

La présence du temple ne révèle pas directement la présence d'un dieu, mais révèle sa propre présence en relation avec la présence des choses – non-humaines – qui l'entourent. Or c'est ce type de présence avant toute interprétation qui est également celle du dieu : quelque

¹ Jean Luc Nancy, introduction à *The Birth to Presence*, recueil d'articles traduits en anglais (*The Birth to Presence*, 4).

² Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art", 42.

chose de la présence de dieu a donc été communiqué, indirectement, par la présence, la matérialité de l'œuvre d'art qui le représente.

Parmi les genres littéraires, la poésie est sans doute l'un de ceux dans lequel cette volonté d'accéder à la présence des choses, et donc à ce que Lawrence appellerait le non-humain, est la plus intense. Il y a également le théâtre : mais sans doute à cause de la nature très sociale du discours qu'il véhicule ainsi que pour des raisons pratiques de mise en scène, le théâtre de Lawrence ne se préoccupe que très peu du non-humain. Le poème est, davantage que toute forme de récit, d'emblée considéré dans son entier, comme une sorte d'objet littéraire dont l'existence en soi n'est pas complètement abstraite derrière le sens des mots qui le composent. Ainsi, lorsque Gumbrecht oppose une volonté de « présentification » (« production of presence ») à une volonté, générale dans les activités humaines, d'interprétation (« meaning ») il voit dans le poème le lieu où le conflit entre ces deux tendances est le plus intense :

The intuition, in contrast, that instead of being subordinated to meaning, poetic forms might find themselves in a situation of tension, in a structural form of oscillation with the dimension of meaning, turned out to be another promising starting point toward a general reconceptualization of the relationship between effects of meaning and effects of presence.¹

Gumbrecht montre également qu'en rendant le corps inutile à l'existence, le cogito a supprimé l'importance de la dimension dans lequel ce corps évolue, c'est-à-dire l'espace. C'est pourquoi, alors qu'il évoque des philosophes susceptibles de lui être utiles dans sa réflexion sur la présence, il déclare : « any philosophical and theoretical positions that are critical of the Cartesian dismissal of the body as *res extensa*, and, with it, critical of the elimination of space, can become potential sources for the development of a reflection on presence ».² Cette volonté de réhabiliter non seulement le corps mais l'espace explique, elle aussi, l'importance que Gumbrecht accorde à la poésie, genre littéraire où la volonté de

¹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence*, 18.

² *Ibid.*, 17.

« présentification » serait particulièrement intense. En effet, la poésie est à même de faire une place beaucoup plus importante à l'espace que d'autres formes littéraires. Dans la mesure où elle n'est pas forcément narrative, la chronologie peut y être moins importante que dans la fiction, ce qui peut permettre de mettre en avant l'espace plutôt que le temps dans lequel une chose est représentée. De plus, l'espace qu'occupe le poème sur la page est un élément essentiel à la poésie puisque, contrairement à une page de roman remplie de la première à la dernière case de l'imprimeur, le poème forme une sorte de dessin sur la page. Si la présence des choses passe par une réhabilitation non seulement du corps, mais de l'espace, la poésie apparaît comme un moyen particulièrement pertinent de rendre compte de cette présence. Dans la mesure où la présence des choses est ce qui correspond au non-humain chez Lawrence, à ce qui existe avant toute activité humaine d'interprétation, alors on comprend pourquoi la poésie constitue pour Lawrence un moyen d'expression privilégié de son idée du non-humain et de l'incarnation de celle-ci dans les créatures non-humaines.

Cependant, Lawrence, fait parfois également preuve dans ses œuvres de prose d'une volonté d'accéder à la présence de la matière, à la présence du non-humain dans ses personnages ou dans le monde matériel qui les entoure. Certes, la préoccupation principale de ses œuvres fictionnelles demeure les actions humaines, car les conséquences de celles-ci permettent de faire progresser le récit, là où la simple évocation d'une présence non-humaine relève majoritairement de la stase. Cependant, Lawrence, que Graham Hough qualifie de « poet who happens to be writing in prose »¹, fait parfois peu de cas de cet impératif de progression du récit, et certains passages de ses textes en prose, comme par exemple la longue description des montagnes du Nouveau-Mexique à la fin de *St. Mawr*, égalent sa poésie dans leur évocation du non-humain. Pour Robert Montgomery, même ses essais ont une intensité qui les distingue de la simple logique argumentative : « We will also

¹ Graham Hough, *The Dark Sun*, 191.

have to recognize that his didactic and expository works are products of the same creative imagination and that they exploit the imaginative resources of language to communicate to the feelings as well as to the intellect »¹. Cet appel à l'imagination et à l'émotion du lecteur n'est pas très différent de l'effet de la poésie. Nous ne nous interdirons donc pas de référer à l'ensemble de l'œuvre de Lawrence.

Dès lors, on pourrait nous reprocher de ne pas mettre assez l'accent sur la poésie de Lawrence. Cependant, bien que nous accordions une importance primordiale aux analyses textuelles détaillées, nous avons tenté de montrer jusqu'ici que cette étude proposait avant tout une analyse du non-humain chez Lawrence tel qu'il apparaît notamment dans sa poésie, et non une exégèse de la poésie de Lawrence qui s'intéresserait particulièrement au problème du non-humain. De plus, la poésie étant, comme nous l'avons vu, le genre dans lequel la question de la présence, et dans notre cas de la présence non-humaine, se pose avec le plus d'intensité, elle demeure notre premier objet d'étude ; nous convoquerons surtout le reste de l'œuvre de Lawrence lorsque l'évocation du non-humain nous rappelle la poésie par son intensité, ou bien pour exposer les vues de l'écrivain sur le non-humain.

Présence, poésie et non-humain

Ainsi, l'objet des textes lawrenciens que nous allons étudier, c'est-à-dire le non-humain comme impulsion vitale et son incarnation dans les créatures, ainsi que le genre de ces textes, la poésie, appellent tout particulièrement une interrogation sur la présence d'une matière, d'un être hors culture. Il en va ainsi de la poésie car elle est le lieu où la présence peut se manifester sans l'entrave de la temporalité linéaire et de la volonté de réalisme de nombreux récits ; il en va de même pour le non-humain car il existe avant tout pour Lawrence en dehors d'une culture qu'il considère comme l'attribut principal de l'humanité.

¹ Robert Montgomery, *The Visionary D. H. Lawrence*, 3.

La question de la présence est donc essentielle dans l'étude de l'écriture du non-humain dans la poésie de D. H. Lawrence. Il ne s'agit pas principalement de savoir si le poète parvient à nous faire véritablement ressentir la présence du non-humain dans ses textes : nous laisserons à chaque lecteur de Lawrence la responsabilité de répondre à cette question. On peut néanmoins se demander à juste titre comment, dans la poésie de Lawrence, le conflit se joue entre cette volonté, voire cet impératif de présence, et l'abstraction, la disparition du non-humain qu'entraîne toute activité humaine le concernant, et parmi elles l'écriture.

Si l'on considère avec Lawrence que le « non-humain » est la qualité vitale des choses, on se rend compte que le problème de la présence de cette qualité, c'est-à-dire de sa matérialité, de comment elle s'incarne dans la matière tout en étant abstraite de la perception humaine, est au cœur du sujet. Dans notre première partie, qui examine ce que Lawrence appelle le non-humain, nous verrons que la présence de ce non-humain, qu'il ait la forme d'un mouvement, d'une matière, ou d'une qualité, est problématique justement parce qu'elle s'oppose à des forces qui la rendent abstraite. Parmi ces forces, on peut citer l'inertie que la matière oppose dans les premiers poèmes à l'impulsion vitale, et le pouvoir de la science, qui, en déduisant de l'observation de la matière vivante des lois et une histoire naturelle étendue sur plusieurs milliers d'années, ne s'arrête plus à la présence de celle-ci à un moment donné.

Cette présence trouve peut-être un refuge à l'intérieur du monde non-humain lawrencien, c'est-à-dire chez ce que nous appellerons parfois, même si le terme est problématique, des « individus non-humains », tels qu'ils sont représentés dans la poésie de Lawrence. Dans notre deuxième partie, où nous nous pencherons sur les créatures non-humaines en tant qu'individus, et ayant un rapport au monde spécifique, il apparaîtra que Lawrence imagine un monde non-humain à l'intérieur duquel les rapports entre les créatures sont tels qu'ils n'empêchent pas, contrairement aux rapports humains, l'expression de leur présence. En effet, les créatures semblent ne pas faire des autres créatures avec lesquelles

elles interagissent des objets, c'est-à-dire qu'elles ne font pas abstraction de leur existence présente et matérielle, et ne sont pas non plus abstraites par elles. Précisément parce que leur individualité, leur présence corporelle est d'emblée problématique, les créatures non-humaines reconfigurent des rapports au monde tels que l'émotion, la perception de soi ou d'autrui, et la capacité d'agir (l'agentivité) pour pouvoir évoluer dans un monde sans objet, un monde, donc, où rien n'est rendu abstrait par le contact avec autrui.

Si les créatures non-humaines ont un rapport au monde si spécifique, sont-elles véritablement « autres » pour le poète ? Considérer le non-humain comme autre, insaisissable, n'est-ce pas déjà ôter toute valeur à sa présence matérielle ? A l'inverse, envisager qu'il est complètement perceptible et représentable, n'est-ce pas lui ôter sa présence pure, en inscrivant les poèmes dans une économie parfaitement humaine ? Dans une troisième partie, nous verrons comment la présence du non-humain et l'autorité du poète interagissent et s'influencent : la présence des créatures non-humaines n'y est pas nécessairement toujours respectée. La question du respect de cette présence non-humaine et de son existence ou non hors du langage nous permettra de replacer Lawrence dans les débats contemporains sur la place de la nature non-humaine dans un monde devenu essentiellement humain.

Enfin, même si par ailleurs l'altérité du non-humain est remise en question, le langage demeure une barrière qui sépare l'humain du non-humain. Dans la mesure où convoquer dans le langage la présence d'un non-humain qui est pensé comme hors de la culture provoque nécessairement des tensions, nous nous demanderons s'il existe, chez Lawrence et chez des poètes anglophones postérieurs¹, des traits linguistiques communs à toute écriture du non-humain, qui naîtraient précisément de ce conflit particulièrement intense entre présence matérielle et représentation. Le caractère linguistique de notre approche ajoutera une nouvelle dimension à cette étude en élargissant nos méthodes d'analyse. De plus, une telle approche

¹ La langue et la période sont choisies pour faciliter une comparaison d'ordre linguistique entre ces poètes.

s'impose car dans une étude sur l'écriture du non-humain, il nous semble nécessaire d'aborder la possibilité d'un langage poétique propre au non-humain avec une certaine rigueur. Elle nous permettra de nous pencher notamment sur la question suivante : si la poésie et le non-humain appellent tous deux une attention particulière à la présence, vaut-il mieux, lorsqu'on écrit sur le non-humain, céder à l'illusion qu'il est possible de rendre cette présence en se plaçant au plus près du non-humain, ou construire, comme Heidegger le constate à propos du temple grec, un artefact qui puisse donner une idée, par sa propre présence, de la présence du non-humain ?

ÉTAT DE LA QUESTION CRITIQUE

Critique sur la poésie de Lawrence

Comparée à son œuvre romanesque et à ses nouvelles, la poésie de D. H. Lawrence est assez peu étudiée, peut-être à cause du sentiment très répandu durant tout le XXe siècle que Lawrence, poète en prose, ne maîtrise pas l'art du vers : le premier à imposer cette thèse est R. P. Blackmur. Dans « D. H. Lawrence and Expressive Form » (1935)¹, il reproche à Lawrence de croire qu'il suffit qu'une expérience soit vécue avec assez d'intensité pour que son expression atteigne une forme satisfaisante. Blackmur reconnaît à Lawrence « a furious underlying honesty »² et des obsessions parfois si intenses qu'il arrive malgré la forme défaillante des poèmes à les communiquer, mais dans l'ensemble, il désapprouve le caractère brut de sa poésie. Un poème doit certes, selon lui, trouver son origine dans une expérience forte, mais il nécessite également une imagination structurée et un vers finement travaillé. Il déplore par exemple la forme manquée et les rimes artificielles de « The Wild Common » (CP 33), et qualifie l'œuvre poétique de Lawrence de « ruins of great intentions »³. L'une des conclusions de l'article est la suivante : « in Lawrence, the reader is left to supply the reason

¹ R.P. Blackmur, "D. H. Lawrence and Expressive Form", *The Double Agent*, 1935.

² *Ibid.*, 144.

³ *Ibid.*, 136.

and the form ; for Lawrence only expresses the substance. »¹ Nous pourrions réinterpréter cette critique de la forme des poèmes de Lawrence en utilisant les catégories de l'humain et du non-humain : si une attention manifeste à la forme poétique donne au poème un poli « humain », et témoigne de l'activité humaine par excellence, la représentation, l'absence d'attention à la forme, et la simple attention à la substance font des poèmes le lieu de l'expression brute du non-humain. Blackmur reprocherait en quelque sorte aux poèmes leur manque d'humanité. Blackmur formule également des jugements très tranchés : les poèmes parviennent parfois à rendre compte d'une forme de présence, mais ils ne sont le plus souvent pas réussis. Sans porter de tels jugements de valeur, nous nous attacherons à établir comment cette présence de la « substance » est en conflit avec l'abstraction, « humaine », que constitue le mode de représentation de la poésie.

La plupart des critiques reconnaissent à la poésie de Lawrence une grande sincérité, mais juge qu'elle donne lieu à l'expression parfois trop directe des obsessions du poète. Ils tentent de dégager de la lecture des poèmes une métaphysique lawrencienne, et considèrent souvent les poèmes de Lawrence comme de véritables « acts of attention »², œuvres d'un poète visionnaire capable de percevoir mieux que personne l'altérité du monde non-humain. Il est cependant étonnant de voir que la plupart d'entre eux se positionnent en fonction de ce qu'en a dit Blackmur sans pour autant, le plus souvent, analyser les poèmes de près et étudier les procédés utilisés par Lawrence pour rendre compte de ses expériences.

Dans la mesure où le non-humain n'est devenu un sujet de préoccupation de la critique littéraire à part entière que depuis peu (on pense notamment à l'émergence de disciplines telles que l'écocritique et les *Animal Studies* dans les universités anglophones), les critiques « classiques » de la poésie de Lawrence ne s'intéressent à ce sujet qu'à travers l'étude d'un des recueils les plus célèbres de Lawrence, traitant exclusivement du monde non-humain :

¹ *Loc. cit.*

² C'est le titre de l'ouvrage de Sandra Gilbert sur les poèmes de Lawrence (*Acts of Attention*, 1972).

Birds, Beasts and Flowers. A propos de ce recueil, il existe plusieurs catégories de critiques : les critiques qui essaient d'avoir une vision d'ensemble du recueil, parfois au détriment d'une analyse détaillée des poèmes ; ceux qui expliquent les poèmes par les grandes thématiques lawrenciennes, et qui étudient le texte un peu plus en détail, mais toujours dans la perspective d'illustrer ou de découvrir la genèse des idées de Lawrence ; enfin, ceux qui s'attachent aux procédés employés par Lawrence pour rendre compte de l'altérité du monde non-humain.

The Phoenix Paradox, de Gail Mandell (1984), fait partie de la première catégorie. L'auteur entend montrer que Lawrence, à la fin de sa vie, a réécrit ses poèmes afin de donner à l'ensemble de son œuvre poétique une dimension autobiographique : lire les poèmes dans l'ordre choisi par Lawrence permettrait de retracer tous les événements qui ont marqué sa vie intérieure. Le problème principal qu'elle rencontre à l'étude de *Birds, Beasts and Flowers* est que les poèmes de ce recueil n'ont pas été l'objet de révisions. Elle s'intéresse donc à sa composition générale, à son ordre chronologique et au trajet géographique que tracent les noms de lieux indiqués à la fin de chaque poème, et en tire la conclusion suivante : « The geographical paradox that one may arrive West by travelling East supports the thematic paradox that one may discover full humanness by experiencing the inhuman, and the mythic paradox that one may find new life by relinquishing the old. »¹ En effet, les noms de lieux associés à chaque poème dessinent, si l'on suit l'ordre linéaire du recueil qui est à peu près chronologique, un voyage qui part d'Italie pour rejoindre l'Australie puis le Nouveau-Mexique. Le fait que l'on puisse prendre la direction opposée de sa destination et y arriver néanmoins se retrouve dans l'idée que l'humanité ne se découvre que lorsqu'elle est confrontée au monde non-humain, et également dans l'idée qu'il faut mourir pour renaître. Cependant, dans les poèmes du non-humain, il ne nous semble pas que l'humanité soit le sujet que Lawrence tende à élucider : Lawrence contemple souvent les créatures avec un plaisir

¹ Gail Mandell, *The Phoenix Paradox*, 104.

immédiat, sans former à partir de son observation de conclusions applicables à l'humanité. Nous nous proposons de pousser plus loin la logique de la présence et de considérer le problème de la présence du non-humain en dehors de toute prescription pour l'humanité.

Dans une approche résolument biographique, l'ouvrage de Holly Laird, *Self and Sequence : The Poetry of D. H. Lawrence* (1988) s'intéresse, comme celui de Gail Mandell, à l'évolution du moi du poète et tente d'associer les différents recueils à des événements majeurs de sa vie, marquant des tournants dans sa pensée. Affirmant que, dans sa poésie, Lawrence représente sa vie en perpétuelle régénérescence, elle arrive aisément elle aussi à l'idée de cycle, et la développe davantage que Mandell. Pour *Birds, Beasts and Flowers*, elle commence par une réflexion sur les multiples genres possibles du recueil. En s'appuyant sur l'intérêt que montre Lawrence pour le picaresque, la parabole, et le rêve dans *Studies in Classic American Literature*, elle affirme que la fable est probablement le genre qui satisfait le mieux ces intérêts. En outre, la fable se situe en général dans un monde imaginaire, et adopte une ton terre à terre et satirique qui convient bien aux poèmes de *Birds, Beasts and Flowers*. Le travail sur la composition du recueil (dans le but de l'associer à un autre genre que celui de la poésie) donne à penser que Lawrence joue consciemment avec la forme, et tente d'inscrire cette forme dans un genre existant. Cet ouvrage est éclairant car il donne une vision d'ensemble de ce recueil et surtout car il constitue un point de départ pour l'analyse du ton de Lawrence dans ses poèmes. Le ton d'un poème pouvant provenir de la distance que l'auteur met entre lui et l'objet qu'il représente, l'étude, dans notre troisième partie, de la position du poète vis-à-vis de son objet poétique non-humain est nourrie de cette réflexion sur le ton.

On pourrait définir une seconde catégorie de critiques : ceux qui s'intéressent à ce que Blackmur appela le premier les « obsessions » de Lawrence, et qui tentent de retrouver dans les poèmes les grandes thématiques lawrenciennes. L'approche thématique domine, même si l'analyse détaillée y est un peu plus développée que chez les précédents.

Douglas Mackey, dans *D. H. Lawrence : The Poet Who Was Not Wrong* (1986), commence par une présentation claire de quelques concepts clés de la pensée de Lawrence, extraits de « The Crown » (*P* II 365-415). Pour Lawrence, il faut que deux façons de vivre alternent dans la vie d'un homme : s'abandonner à la lutte perpétuelle et dynamique des opposés que constitue ce qu'il appelle la « relative life », et se retirer de la lutte afin de trouver la paix intérieure, absolue. C'est autour de cette polarité que Douglas Mackey construit son ouvrage, et il étudie certains poèmes ayant trait au non-humain pour montrer comment la poésie illustre cette éthique. Par exemple, le serpent de « Snake » (*CP* 349) représentant l'altérité non-humaine par excellence, ne pas se confronter à lui équivaut à une défaite. En refusant le combat, le poète ne se livre pas à la lutte perpétuelle des opposés qui caractérise la vie et le poème ne peut se conclure que sur un constat d'échec : « I had missed my chance with one of the lords of life ». Au contraire, des poèmes comme « Cypresses » (*CP* 296) et « Figs » (*CP* 282) recommandent de se recentrer sur soi et de garder son secret, ce qui équivaut à la retraite et à la recherche d'absolu que Lawrence préconise également dans « The Crown ». Mais surtout, la poésie permet de réconcilier ces deux modes d'existence :

Lawrence finds in poetry the appropriate vehicle for this vision of the fusion of relative and absolute. Poetry evokes the physical, conveys its message through sound and image, yet is most successful when that message is ineluctable, when it cannot be reduced or explained but must be felt as part of a total quest for the absolute.¹

La poésie est le meilleur moyen de faire fusionner absolu et relatif, car tout en faisant passer un message de manière très physique, et donc très proche de l'existence relative des choses, elle sait garder leur secret, ce qu'elles sont de manière absolue, et le faire simplement deviner. Le travail de Mackey est très utile en ce qu'il fait une mise au point claire et complète sur les grandes thématiques lawrenciennes à l'œuvre dans la poésie. Ainsi, il fait allusion au conflit entre présence dans le monde et volonté de s'abstraire du monde matériel, mais

¹ Douglas Mackey, *D. H. Lawrence : The Poet Who Was Not Wrong*, 105.

l'explique uniquement par la pensée lawrencienne : c'est une entreprise nécessaire, mais il nous semble que ce conflit, qui est effectivement au cœur de la poésie de Lawrence, est surtout entraîné par le choix du sujet de la poésie de Lawrence par excellence, c'est-à-dire le non-humain. La poésie est en effet le lieu de la confrontation et d'une synthèse possible entre présence et abstraction de la matière et du non-humain, mais nous espérons montrer que l'alliance du genre littéraire et du sujet entraîne ce conflit, qui n'est pas imposé par Lawrence. Enfin, le fait que le langage poétique ne se fasse pas oublier (Mackey dit dans la citation ci-dessus que « poetry evokes the physical, conveys its message through sound and image ») est un point important pour l'étude de la forme des poèmes, et nous verrons comment cette affirmation de l'existence du langage en lui-même et non simplement comme vecteur d'un signifié est l'un des moyens envisagés par Lawrence pour exprimer enfin cette présence du non-humain.

M. J. Lockwood, dans *A Study of the Poems of D. H. Lawrence : Thinking in Poetry* (1987), entend montrer, par l'exégèse de quelques poèmes, que nombre des idées de Lawrence trouvèrent leur première expression dans sa poésie. Il considère par exemple l'attention portée au monde matériel dans les poèmes du non-humain comme la première expression de la thèse que l'on retrouve dix ans plus tard dans *Apocalypse*. Pour Lawrence, en effet, le livre de l'Apocalypse a consacré la prédominance de l'esprit sur les pulsions physique, et des idées abstraites sur les choses concrètes. Il nous exhorte donc à redonner un pouvoir important à la sensualité et à revenir à un mode de perception qui se rapproche de l'intuition et de notre conscience primaire. Ces oppositions peuvent être interprétées comme la volonté de Lawrence de réhabiliter l'importance du non-humain vis-à-vis de l'humain. Pour cela, il faut pour Lawrence emprunter « the great *down* direction » (A 6) : revenir aux pulsions premières qui sont situées, selon l'anatomie lawrencienne, au bas de notre corps. *Birds, Beasts and Flowers* est pour Lockwood la première manifestation de cette idée. Par exemple, dans

« Grapes » (CP 280) le mouvement vers le bas, omniprésent, « down the avenues of tendrilled wine », est salutaire : c'est celui que l'on doit opérer pour accéder à un « nouveau monde », où le non-humain aurait retrouvé sa place. Il y a donc là la naissance d'une idée qui sera élaborée et généralisée plus tard. Mais elle existe ici sous sa forme la plus pure, car de même que, pour Lawrence, la vie n'existe que dans les choses vivantes et n'a pas d'existence antérieure à celles-ci, la création (ici la création poétique) est première et la pensée ne peut avoir de réalité en dehors de son incarnation dans la créature, et par là même dans le poème. La méthode annoncée par Lockwood est thématique : regrouper les poèmes en fonction des idées qui en émergent et les relier aux écrits contemporains de Lawrence. L'ouvrage affirme le statut exceptionnel de la poésie dans l'œuvre de Lawrence, et justifie donc la part essentielle que nous attachons à ce genre dans notre étude. Cependant, Lockwood n'explique Lawrence que par ses propres textes, ce qui était déjà la démarche de Douglas Mackey : il explique les essais par les poèmes, au lieu d'expliquer les poèmes par les essais. Pour notre part, nous nous proposons d'ajouter à ce premier degré d'interprétation des éléments du contexte culturel de Lawrence, et de nourrir également notre réflexion de la pensée contemporaine sur le non-humain.

Une troisième catégorie d'études s'attache plus en détail aux procédés utilisés par Lawrence pour rendre compte de l'altérité du non-humain dans les poèmes, et en ce sens répond à la critique de Blackmur sur la forme des poèmes de Lawrence. Dans *Acts of Attention : The Poems of D. H. Lawrence* (1972), Sandra Gilbert postule, en s'inspirant de la préface de Lawrence à *Chariot of the Sun*¹, que Lawrence est un romantique qui considère le poète comme visionnaire, capable d'ouvrir une brèche dans l'écran que l'homme tend entre

¹ Lawrence définit ainsi la poésie dans sa préface : « The essential quality of poetry is that it makes a new effort of attention, and 'discovers' a new world within the known world. » La poésie est visionnaire : « Man and the animals, and the flowers all live within a strange and forever surging chaos. The chaos which we have got used to we call a cosmos. The unspeakable inner chaos of which we are composed we call consciousness, and mind, and even civilization. But it is, ultimately, chaos, lit up by visions or not lit up by visions. » Et ces visions sont des poèmes. (« Preface to Harry Crosby, *Chariot of the Sun* » 1929, P 255)

lui-même et le chaos du monde. Elle voit en les poèmes ce qu'elle appelle des « efforts of attention », c'est-à-dire des efforts d'ouverture à un monde qui n'est pas familier à l'homme, empreints d'une naïveté et d'un lyrisme post-romantique qui s'oppose à l'ironie moderniste. Son étude de *Birds, Beasts and Flowers* commence par une mise en contexte biographique, et se poursuit par ce qui nous intéresse le plus, une étude du style comme reflet du processus de découverte de l'altérité non-humaine à travers la mise en place de dialogues internes, de dialogues avec la créature ou encore avec le lecteur, et à travers une écriture qui fonctionne en spirale, revenant sans cesse sur elle-même. Ensuite, elle revient à des considérations plus thématiques. Elle étudie la manifestation dans le recueil des deux modes de conscience distingués par Lawrence, la « blood consciousness » et la « nerve-brain consciousness », l'intuition et le savoir intellectuel : par exemple, l'amandier, comme le poète, est divisé entre sa « nerve-brain consciousness » qui lui indique que la Sicile hivernale qui l'entoure est hostile, et la « blood consciousness », une sorte d'instinct primitif, qui le fait fleurir malgré tout. Enfin, elle effectue un classement des types d'altérité propres au monde non-humain : celle qui existe *en soi*, comme « Fish » (CP 334), celle qui renvoie au monde primitif, comme « Cypresses » (CP 296), celle qui renvoie au cosmos vivant, comme « Peace » (CP 293) et celle qui suggère que nous portons cette altérité non-humaine en nous-mêmes, comme « Medlars and Sorb-Apples » (CP 280). Ces classements, qu'ils soient d'ordre thématique, comme on le voit ici, ou stylistique, comme on l'a vu plus haut, ont fourni un cadre à nos premières analyses : il fallait mettre de l'ordre dans la masse hétérogène des poèmes de Lawrence, et *Acts of Attention* nous y a beaucoup aidé. De plus, le problème de la perception à travers les deux modes de conscience est abordé dans l'ouvrage de Gilbert : en renommant ces deux modes perception pré-analytique et analytique, nous approfondissons cette réflexion dans notre partie sur le rapport au monde des créatures non-humaines ainsi que dans notre chapitre sur la perception du non-humain par le poète.

La perception est d'ailleurs le thème central de l'ouvrage de Jillian De Vries-Mason, *Perception in the Poetry of D. H. Lawrence* (1982). Elle va beaucoup plus loin dans l'analyse technique des poèmes, partant de l'idée que si le poème contient une vérité liée à la perception de quelque chose, et non à l'idée générale que l'on en s'en fait, il est réussi, et que plus la perception prend de l'importance dans les poèmes, plus le poète maîtrise son art. Si il nous semble pertinent d'accorder une grande importance aux processus de perception dans les poèmes, le jugement exprimé dans les propos de De Vries ne nous paraît pas nécessaire. De plus, la question de la présence de cette altérité, qui existe hors de toute culture ou de toute actualité humaine, ne relève pas uniquement de la perception du poète, ni même du lecteur : comme nous le verrons, des rapports de pouvoir et un conflit avec la fonction nécessairement représentative du langage sont également en jeu dans l'écriture de ce que Jillian De Vries appelle la perception pure et que nous pensons comme la reconnaissance de la présence non-humaine, avant toute inclusion dans une économie humaine. Pour l'auteur, l'écriture poétique s'affine en même temps que la perception de l'autre. Dès lors, dans son étude de la perception, il est tout naturel que la forme prenne une place conséquente. Une de ses idées les plus intéressantes pour nous est que la perception du poète aspire à se calquer sur la façon dont la créature non-humaine qui fait l'objet du poème serait perçue par d'autres créatures. En un mot, il faut que le poète arrive à ne plus avoir simplement un point de vue d'homme, mais un point de vue plus ouvert, qui n'enferme pas l'objet perçu dans les catégories propres au monde humain. Du point de vue stylistique, la question de la perception l'amène à parler en détail, par exemple, de la manière dont certaines strophes de « Fish » imitent le langage qui pourrait être celui du poisson, « in lines which hang in the air syntactically as the fish floats in the waters »¹. L'analyse technique montre comment aborder une forme aussi chaotique et complexe que celle des poèmes de Lawrence, et a alimenté notre idée selon laquelle, face au

¹ J. De Vries-Mason, *Perception in the Poetry of D. H. Lawrence*, 108.

non-humain, le langage poétique de Lawrence se modifie. Nous affinons cette idée en trouvant deux tendances dans le langage du non-humain, l'une consistant à tenter de se placer au plus près du non-humain et l'autre au contraire visant à construire un artefact poétique ayant une présence si intense qu'elle permet de comprendre en quoi consiste la présence du non-humain

Enfin, l'ouvrage d'Amit Chaudhuri, *D. H. Lawrence and 'Difference': Postcoloniality and the Poetry of the Present* (2003) occupe une place à part. Adoptant, comme son titre l'indique, une approche postcoloniale, il montre que le discours poétique de Lawrence incarne une « différence », se situant dans un espace culturel « autre ». Lawrence refuse l'image du poète démiurge qui situe son poème hors du temps :

Lawrence's poetry (...) refuses to inhabit a purely aesthetic ahistorical space, it insists on incorporating idiosyncratic personal opinion and an extreme polemical voice is one of its ways of making itself exist in a specifically historic, rather than transcendently artistic 'moment' (Lawrence's word), a 'moment' which is to be distinguished, thus, from Virginia Woolf's private, uncommunal 'moment' or (...) Joyce's 'epiphany'.¹

Lawrence remettrait ainsi en question les modes de lecture traditionnels par son écriture « ouverte », qui donne parfois l'impression d'être inachevée. Le chapitre consacré à *Birds, Beasts and Flowers* traite de l'intertextualité, c'est-à-dire, pour Chaudhuri, des passerelles et échos que l'on peut trouver d'un poème à l'autre dans le recueil. Il s'oppose à l'idée traditionnelle selon laquelle le monde non-humain est aussi présent que possible dans les poèmes de Lawrence, en montrant que le lien signifiant / signifié y est le plus souvent rompu : « I will, in this chapter, look at the gaps between the thing named in a Lawrentian nature poem, and the description which is supposed to identify it and bring it to life ». ² A partir de l'intertextualité qui domine d'un poème à l'autre, le lien se fait plutôt d'un signifié à l'autre que de signifié à signifiant. Chaudhuri voit dans les poèmes la représentation de l'écriture poétique, du poète en train de construire un réseau de signifiés qui existent

¹ Amit Chaudhuri, *D. H. Lawrence and 'Difference'*, 7.

² *Ibid.*, 60.

seulement les uns par rapport aux autres. Cette nouvelle approche, radicalement différente, permet de relativiser la vision « romantique » du poète qui est celle de nombreux critiques. En effet, l'idée que les signifiants de *Birds, Beasts and Flowers* sont de pures constructions, et que Lawrence crée un monde sur la page qui n'a pas pour objectif de renvoyer aux signifiés du monde non-humain remet en question la sincérité et la spontanéité brutale du poète, traditionnellement soulignées par les critiques. L'argument de Chaudhuri était nécessaire pour sortir en effet d'une vision naïve de la représentation chez Lawrence, mais, pour conserver sa force, il omet de mentionner que la volonté de construire un artefact poétique en dehors du non-humain est toujours mise en tension avec une volonté d'évocation simple, que Chaudhuri qualifierait sans doute de naïve.

A la lecture de ces ouvrages, on peut faire plusieurs remarques. Tout d'abord, les études qui tentent de voir une dimension autobiographique dans l'œuvre poétique de Lawrence restent très générales sur les poèmes traitant du non-humain, ce qui corrobore notre intuition selon laquelle ces poèmes traitent du non-humain pour lui-même et non comme un moyen de redécouvrir l'humain en général ou le poète en particulier. C'est donc ainsi que nous les aborderons. Ensuite, les critiques qui tentent de retrouver dans la poésie les idées de Lawrence accordent, du fait de la nature thématique de leur recherche, peu d'importance aux procédés et au langage utilisés par Lawrence pour rendre compte du non-humain. Nous nous proposons d'élargir au contexte culturel dans lequel évolue Lawrence ainsi qu'au contexte contemporain à notre étude le cadre théorique dans lequel s'élabore chez le poète une pensée du non-humain, afin de définir précisément en quoi ce non-humain consiste et comment il est représenté. Enfin, les critiques qui étudient le mieux l'écriture poétique du non-humain sont ceux qui s'intéressent à la perception du monde non-humain et à l'effort d'attention que de tels poèmes demandent. Cependant, ils demeurent souvent prisonniers d'une forme d'idéologie : Sandra Gilbert veut réaffirmer la primauté de la présence pure sur la

représentation, Amit Chaudhuri voit au contraire les poèmes de Lawrence comme de purs artefacts ne touchant à aucun moment à une vérité hors du langage. Nous tenterons d'arbitrer autant que possible entre ces deux extrêmes. Enfin, il nous semble que l'élaboration d'un véritable langage du non-humain, qui répondrait de manière plus systématique à la critique formaliste de Blackmur, demeure à étudier également, et nous nous proposons de mettre ce langage en perspective en le comparant au langage d'autres poètes du non-humain.

Critique sur le non-humain chez Lawrence

Les ouvrages critiques s'intéressant à la prose de Lawrence et à sa relation au monde non-humain approfondissent et théorisent bien davantage la question du non-humain, mais tendent parfois à inclure Lawrence dans un phénomène culturel visant à redonner, dans une culture foncièrement humaniste, une valeur au non-humain, sans nécessairement tenir compte de la spécificité de sa pensée et de son style, et en déduisant de la position lawrencienne des conclusions quelque peu abstraites.

Carrie Rohman, dans *Stalking the Subject : Modernism and the Animal* (2009), souhaite montrer que l'animalité, à l'époque du modernisme, est ce qu'elle appelle « a fundamental locus of identity construction and complication ». Cette formule nous inspire deux remarques : à travers une étude de l'animal, Carrie Rohman entend surtout décrire la redéfinition d'une pensée de l'humain à l'époque du modernisme ; de plus, parler d'« animalité » et non véritablement d'animal, et en faire un « lieu » abstrait (« locus » est avant tout un terme mathématique) montre que l'ouvrage tend à réduire l'animal à l'idée d'animalité. Et en effet, à travers une étude de quelques auteurs modernistes, c'est surtout à une critique théorique de l'humanisme que se livre Carrie Rohman : elle a son intérêt en ce qu'elle montre dans quel contexte théorique se situe à présent une partie des *Animal Studies*, mais pour ce qui est de Lawrence elle arrive à des conclusions qui diffèrent grandement des

nôtres. Cet intérêt pour l'humain au-delà du non-humain l'entraîne à des affirmations paradoxales, comme à propos de *St. Mawr* : « Lawrence's idealization of animality qua animality might be considered a nostalgia for a nobler humanity. »¹ Il nous semble que justement, dans *St. Mawr* comme dans sa poésie, Lawrence nous permette de penser le non-humain pour lui-même, et non systématiquement dans la perspective d'une réévaluation de l'humain. C'est pourtant uniquement à cette réévaluation que Carrie Rohman s'attache. Dès lors, dans la mesure où l'animalité est surtout considérée comme une part de l'homme, il n'est pas étonnant que Carrie Rohman lui trouve des caractéristiques différentes de celles que nous avons établies pour le non-humain, comme par exemple dans son approche de la sexualité chez Lawrence : « Lawrence's recurrent reliance on sexuality is actually one particularly important current in his larger project of recuperating a kind of animal consciousness of being in the XXth century subject »². Peut-être plus qu'un désaccord, il s'agit d'une divergence de perspective : lorsque l'on s'intéresse principalement au traitement de l'humain chez Lawrence, on peut sans doute considérer la sexualité dépeinte dans ses œuvres comme « non-humaine ». Mais lorsque l'on part de l'étude de la matière vivante, et des créatures non-humaines, la sexualité apparaît à l'inverse le plus souvent comme un fléau dont le non-humain est libre : les déchirements du désir, le manque qu'il implique sont réservés aux quelques créatures dont Lawrence considère qu'elles ont justement été « contaminées » par la sphère des humains, comme l'âne et les tortues de *Birds, Beasts and Flowers*. La perspective de Carrie Rohman explique sa définition de l'animalité comme un concept négatif (« For Lawrence, the animal possesses a spiritual innocence shaped by negativity, that is, an innocence *from* extreme forms of rationalism that mechanize being »³) alors qu'il nous semble au contraire que Lawrence s'efforce de redonner une positivité, une plénitude d'existence au monde non-humain.

¹ Carrie Rohman, *Stalking the Subject*, 129.

² *Ibid.*, 91.

³ *Ibid.*, 132.

Margot Norris, à l'inverse, affirme cette positivité dans *Beasts of the Modern Imagination* (1985). Elle situe Lawrence, avec, entre autres, Nietzsche, Kafka et Hemingway, parmi les penseurs « biocentriques » qui opposent à l'époque du modernisme une plénitude non-humaine au manque inhérent à la sphère humaine et à toute forme de représentation. Elle fait elle aussi de Lawrence un anti-humaniste, qui remet en question la primauté absolue de la pensée, du langage et de la morale sur l'existence pure. Elle explique la disparition de la tradition biocentrique par le paradoxe sur lequel tous ces penseurs n'ont pas manqué de buter : comment représenter le non-humain lorsque l'on considère justement que toute représentation de cette présence est vouée à l'échec ?

Nous partageons tout à fait la thèse de Margot Norris, et ses parallèles avec d'autres penseurs biocentriques nous sont apparus particulièrement éclairants. Néanmoins, son choix de ne traiter que de *St. Mawr*, et sa conviction que la représentation biocentrique est nécessairement vouée à l'échec l'empêchent de se demander véritablement comment les modes d'être non-humains sont reconfigurés chez Lawrence, et comment Lawrence négocie ou non l'entrée inévitable, lors de sa représentation, du non-humain dans la sphère de l'humain. D'un point de vue stylistique, par exemple, Margot Norris s'arrête à la problématique de l'imitation : « *St Mawr*, the novella, is 'quick' like the stallion insofar as it attempts to constitute and act by the man, the human animal, the asocial, creatural, literal residue of the D. H. Lawrence that precedes the artist ».¹ Cette affirmation est l'illustration de la thèse de Margot Norris selon laquelle les penseurs biocentriques tentent dans leurs écrits de laisser parler leur propre animalité ; elle laisse penser qu'il faudrait une approche plus précise du non-humain, qui se demande en quoi consiste la non-humanité revendiquée par ces penseurs, outre un refus des valeurs humanistes classiques. A travers les différents rapports au monde spécifiquement non-humains, c'est une des tâches auxquelles nous nous attellerons.

¹ Margot Norris, *Beasts of the Modern Imagination*, 175.

D'autre part, notre étude de la position du poète face au non-humain remettra en question la non-humanité que Norris accorde à Lawrence : Lawrence, lorsqu'il décrit la créature non-humaine, ne semble pas toujours se considérer comme aussi non-humain qu'elle.

Jeff Wallace, dans *D. H. Lawrence, Science, and the Posthuman* (2005), lie cette possible parenté de Lawrence avec le non-humain à une réévaluation de la pensée lawrencienne de la science et à la possibilité d'une interprétation posthumaniste de ses textes de prose. Par post-humanité, Wallace entend l'extension de l'essence humaine non seulement aux créatures animales mais également aux machines, suivant la théorie contemporaine selon laquelle l'humain, avec le développement des techniques propre au XXe siècle, a déjà dépassé ses propres frontières et ne doit plus se penser comme intrinsèquement différent ni des animaux, ni des machines. Pour affirmer la post-humanité des personnages lawrenciens, Wallace reconsidère le rapport de celui-ci à la science : la science est certes condamnée par Lawrence en tant que pratique discursive visant à épuiser le mystère de son sujet, mais lorsqu'elle se concentre sur le corps et la matière, elle est au contraire très utile à Lawrence. Il nous semble que l'on pourrait affiner cette idée en montrant comment Lawrence retourne le pouvoir de la science moderne comme pratique discursive contre elle-même. En effet, chez Lawrence, les phénomènes que la science considère comme moins réels que la loi qui les régit redeviennent, par leur simple présence, plus réels que toutes les lois et abstractions que l'on pourrait déduire de leur observation. Cette plénitude du phénomène, et notamment de la créature non-humaine, par opposition à toute abstraction qui l'expliquerait, doit être définie, en étudiant le rapport des créatures non-humaines non seulement à l'humain mais également entre elles. D'autre part, notre étude complète celle de Wallace à plusieurs égards. Tout d'abord, là où Wallace, peut-être en raison de son inclination très théorique, s'intéresse surtout à ce que dit Lawrence sur l'humain et le non-humain, nous nous intéressons davantage à comment il le traite, comment s'exprime dans l'acte d'écriture de ses poèmes la relation entre

humain et non-humain. En outre, Wallace ne traite pas des poèmes, renvoyant à ce sujet le lecteur à l'ouvrage d'Amit Chaudhuri mentionné plus haut. Cependant, la vision de Chaudhuri, qui considère les poèmes du non-humain comme complètement dissociés de leur signifié, ne rend pas bien compte de l'intérêt que Wallace reconnaît chez Lawrence à la matière pure : en étudiant davantage les créatures dans leur matérialité, nous espérons rétablir ce déséquilibre.

Enfin, Philip Armstrong consacre *What Animals Mean in the Fiction of Modernity* (2008) à la dualité de l'attitude humaine face aux animaux depuis les Lumières. Il montre que l'histoire de la relation entre l'homme et l'animal telle qu'elle apparaît dans la littérature n'est pas simplement une séparation de plus en plus consommée au fur et à mesure du progrès de la modernité, de l'industrialisme et du capitalisme. Cette tendance apparaît dans l'ouvrage, mais Armstrong s'applique à la compliquer à travers l'analyse poussée de quelques œuvres importantes, de *Robinson Crusoe* à la littérature contemporaine, du projet triomphant des Lumières de maîtriser totalement la nature au sentiment, présent dans les romans contemporains, qu'il n'existe plus véritablement de nature intacte. Cet ouvrage permet une remise en contexte beaucoup plus large de l'attitude de Lawrence (auquel il consacre toute une section) vis-à-vis des animaux et du non-humain en général. De plus, l'approche qui relève des *Cultural Studies*, ainsi que l'apport de théories très contemporaines (comme celles de Bruno Latour) se sont avérés très éclairants : c'est Armstrong, par exemple, qui, à propos de *Moby Dick*, évoque la notion d'« agentivité multiple » que nous avons appliquée à Lawrence. Cependant, pour ce qui est de son discours sur le modernisme et sur Lawrence en particulier, il nous semble que sa vision mérite à son tour d'être affinée. Pour Armstrong, après la dévalorisation de la sympathie envers les animaux, qui marque la fin du XIXe siècle, notamment à travers le triomphe des praticiens de la vivisection, une contre-tendance apparaît au sein du modernisme. Armstrong la nomme « thérioprimitivisme » (l'étymologie nous

informe qu'il s'agit de l'association de l'animal – la racine grecque *therio* signifie « animal » – au primitivisme), et la définit comme la vision des animaux et de l'état de nature comme la seule possibilité de salut pour une société mécanisée et désormais sans âme. En réaction à l'association, commune à l'époque victorienne, de l'évolution au progrès de l'homme et de l'animalité à la dégénérescence, ce thérioprimitivisme voit au contraire l'animalité comme rédemptrice, marquée par un rapport au monde plus authentique que celui de l'humanité moderne. Armstrong fait de Lawrence et Hemingway les champions de ce thérioprimitivisme. Si cette classification nous paraît tout à fait justifiée, la tendance nécessairement généralisatrice de l'étude donne lieu à une critique de Lawrence qui pourrait être affinée, voire contredite. En effet, selon Armstrong, Lawrence et Hemingway (peut-être le défaut de l'étude est-il d'ailleurs de vouloir les loger à la même enseigne) ne prendraient pas en compte le fait que les animaux ne sont pas uniquement les représentants éphémères d'un « flux vital » qui seul aurait une véritable réalité, mais des individus dont l'existence contingente, historique, est importante, et perceptible chaque jour par les humains. Il nous semble cependant que la volonté d'échapper à une temporalité humaine, qu'Armstrong appelle l'Histoire, ne va pas contre la reconnaissance d'une existence individuelle et contingente aux créatures non-humaines : dans la mesure où l'Histoire, comme le récit de l'évolution, a une dimension généralisante qui fait abstraction de la présence de chaque individu, lui préférant des tendances et des variations ayant lieu dans une temporalité beaucoup plus longue, sortir de l'Histoire est peut-être un moyen de retrouver une forme de présence pure, de matérialité en dehors de tout système abstrait. De plus, on verra que bien que la tâche soit ardue et que tous ses efforts de représentation du non-humain n'aillent pas dans ce sens, Lawrence essaie tout de même sans cesse d'accorder une présence aussi entière et matérielle que possible aux créatures non-humaines.

Critique sur l'esthétique de Lawrence

Bien qu'ils ne s'attardent pas sur la question du non-humain, deux autres livres, qui font une large part à l'esthétique de Lawrence, ont été pour nous d'une grande importance.

Le premier est celui d'Anne Fernihough, *D. H. Lawrence : Aesthetics and Ideology* (1993). L'une des idées qui nous a mise sur la voie de la question de la présence est celle d'une esthétique anti-impérialiste chez Lawrence. Pour Lawrence, le véritable art se définirait par opposition à un modèle de langage mimétique ou réaliste dans lequel le langage tente de faire oublier son statut rhétorique et, par cette aspiration à la transparence, s'approprie le monde matériel qu'il représente. Anne Fernihough s'intéresse surtout à la vision de la peinture chez Lawrence, mais elle évoque l'idée qu'en littérature le langage ne doit pas chercher à supprimer sa propre matérialité et son statut rhétorique. Elle ne l'illustre cependant que par un trait chez Lawrence, la manière dont il ne cesse d'utiliser un même signifiant pour exprimer des signifiés très différents : ainsi, il est vrai, le statut de signe des mots reste présent à l'esprit du lecteur. Néanmoins, on peut trouver dans les poèmes d'autres manifestations de la matérialité du langage, et c'est ce que nous nous attachons à faire dans la quatrième partie de notre thèse. En effet, il nous semble que la question d'une esthétique anti-impérialiste, c'est-à-dire d'une esthétique qui « laisse vivre » son objet, à la manière préconisée par Heidegger, avec lequel Fernihough fait d'ailleurs un rapprochement¹, est particulièrement pertinente lorsque l'objet représenté est non-humain, puisque celui-ci est par nature plus étranger encore à la représentation que tout autre objet.

Par ailleurs, Anne Fernihough évoque les liens très étroits qui existent chez Lawrence entre l'art et le non-humain. Il y a d'abord un rapport exclusif : seul l'art est capable de représenter le non-humain, car seul l'art pour Lawrence est capable d'atteindre ce qui dépasse l'entendement humain. L'art est le dernier lieu qui échappe à une conscience, une rationalité

¹ Les chapitres 8 et 9 du livre d'Anne Fernihough, « The World as Object » et « The World as Work of Art », sont tout entiers consacrés à rapprocher la pensée de Lawrence de celle de Heidegger.

humaine que Lawrence juge stérile. En ce sens, on pourrait dire que chez Lawrence, l'art et le non-humain se définissent *par opposition* à l'humain, ce qui justifierait que la forme la plus « artistique » de littérature, celle qui repose le plus sur les images et le moins sur une technique narrative linéaire, la poésie, soit le lieu le plus adéquat de l'expression du non-humain. De plus, Anne Fernihough remarque que la fusion que Lawrence recherche entre une œuvre d'art et son spectateur est de même nature que la fusion qu'il préconise avec la nature non-humaine : les deux sont mis sur le même plan en tant que lieux idéaux où l'humain se retrouve enfin face à une présence matérielle concrète. L'étude d'Anne Fernihough fait avant tout l'exégèse des textes critiques de Lawrence, dans lesquels cette esthétique apparaît. Pour notre part, en concentrant notre étude, dans notre troisième partie, sur les rapports du poète à son objet poétique non-humain, nous illustrerons cette esthétique, mais la remettrons également parfois en question. En effet, il est possible que dans la poésie du non-humain, qui devrait être le lieu par excellence de cette esthétique anti-impérialiste, des rapports autres que celui du simple respect de la créature dans son altérité ou de la fusion (d'ailleurs, ces deux rapports nous paraissent déjà antithétiques) entrent en jeu.

D'autre part, l'ouvrage de Robert Montgomery, *The Visionary D. H. Lawrence* (1994) nous a été d'une grande utilité. Il vise à établir que Lawrence, dans tous ses textes, est simultanément un artiste et un philosophe. Tout d'abord, l'idée de Montgomery nous permet de justifier notre recours à des textes de prose voire à des essais de Lawrence et non seulement aux poèmes. Si Lawrence est philosophe dans sa poésie, nous verrons qu'en effet, certains de ses essais ont une véritable intensité poétique. De plus, Robert Montgomery, comme Anne Fernihough mais à l'inverse de beaucoup d'autres critiques, considère Lawrence comme un penseur dont la philosophie vaut la peine d'être exposée, c'est pourquoi il analyse de manière très poussée le rapport de Lawrence avec le contexte culturel dans lequel cette pensée est née. Il dégage deux tendances à l'intérieur de ce contexte : d'une part, un ensemble

de philosophes poètes romantiques, dont Coleridge, et d'autre part ce qu'il appelle les penseurs visionnaires, dans lesquels il inclut par exemple Héraclite et Nietzsche. Ce qui lie ces penseurs visionnaires, c'est la notion de « ideal realism », c'est-à-dire la volonté d'intégrer dans leur pensée d'une présence existant avant toute représentation à la fois l'abstraction et le matérialisme :

Their works are "systems of symbols, consubstantial of the truth of which they are the conductors."¹ Their imaginative universes are completely animate, alive with the life of the "essentially vital"² imagination ; dead matter and lifeless abstractions are equally alien to their visions. They all hearken back to what Lawrence called "the days of myth" before "fiction and philosophy got split"^{3,4}.

Comme pour l'ouvrage d'Anne Fernihough, il nous semble que concentrer la question de l'esthétique lawrencienne sur la poésie du non-humain revient à confronter cette esthétique de la présence à la partie de l'œuvre de Lawrence où le conflit entre matérialisme et abstraction est le plus intense, c'est-à-dire la représentation poétique du non-humain. Devant la difficulté de la tâche, le respect de la présence de l'objet poétique domine-t-il toujours (il s'agit d'étudier l'attitude de Lawrence et non pas d'évaluer le résultat de son entreprise), et quels tropes et traits linguistiques une telle attitude entraîne-t-elle ?

D'une manière ou d'une autre, la lecture de tous ces ouvrages nous a conduite à nous attacher à l'étude de la poésie du non-humain, car tous l'évoquent, mais aucun ne la traite suffisamment. Ceux dont l'objet principal est la représentation du non-humain parlent très peu de poésie (à l'exception de *Stalking the Subject* de Carrie Rohman, dont nous ne partageons pas l'approche) et n'abordent d'ailleurs pas en détail la manière dont le non-humain est réhabilité chez Lawrence. D'autre part, les deux ouvrages qui traitent de l'esthétique lawrencienne n'évoquent que très peu le non-humain, alors que ce sujet nous semble

¹ Samuel Taylor Coleridge, *The Statesman's Manual in Lay Sermons*, 31.

² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, 172.

³ D. H. Lawrence, "The Future of the Novel", *STH* 154.

⁴ Robert Montgomery, *The Visionary D. H. Lawrence*, 41.

concentrer le conflit propre à l'esthétique lawrencienne, entre abstraction et matérialité de la présence de l'objet représenté. Enfin, nous avons souvent reproché aux critiques de ne s'intéresser au non-humain que pour redéfinir l'humain dans les œuvres de Lawrence : certes, le non-humain lawrencien et les créatures non-humaines ne sont abordés qu'en fonction de la conception de l'humain de Lawrence, mais les penser un instant pour ce qu'elles sont est non seulement en accord avec la philosophie de Lawrence, mais nous permet de décrire ce non-humain avec davantage de distance et de précision. Il nous semble donc que s'impose une étude précise du conflit entre abstraction et présence du non-humain en soi dans les poèmes, nourrie des avancées dans le domaine de l'esthétique lawrencienne ainsi que dans celui plus général de l'étude du non-humain dans la littérature.

PREMIÈRE PARTIE :

LE « NON-HUMAIN » LAWRENCIEN OU LE VIVANT

Notre première partie concerne la conception et la représentation du vivant chez D. H. Lawrence. Comme nous allons le voir, ce que Lawrence qualifie de « non-humain » désigne en premier lieu ce qui est commun à tous les êtres vivants. Dans la mesure où cette qualité s'applique à tout ce qui a un corps vivant, elle peut, malgré son nom, s'appliquer également aux hommes. D'ailleurs, dès 1914, Lawrence s'intéresse à un élément « non-humain » que l'on trouve chez les hommes :

That which is physic – non-human, in humanity, is more interesting to me than the old-fashioned human element – which causes one to conceive a character in a certain moral scheme and make him consistent. (...) I don't care so much about what the woman feels – in the ordinary usage of the word. That presumes an ego to feel with. I only care about what the woman is – what she is – inhumanly, physiologically, materially – according to the use of the word : but for me, what she is as a phenomenon (or as representing some greater, inhuman will) instead of what she feels according to the human conception. (Lettre à Edward Garnett, 5 juin 1914, *L II* 182-183)

Cet élément est associé à ce qui est physique, physiologique en l'homme, soit son corps. Ce corps, qui renvoie l'homme à ce que Lawrence appelle le non-humain, est ce qui demeure le plus fascinant pour l'écrivain. Dans une lettre à Gordon Campbell, quelques mois plus tard, Lawrence étend le non-humain à tout ce qui est vivant :

We want to realise the tremendous *non-human* quality of life – it is wonderful. It is not the emotions, nor the personal feelings and attachments, that matter.

These are only expressive, and expression has become mechanical. Behind us all are the tremendous unknown forces of life, coming unseen and unperceived as out of the desert to the Egyptians, and driving us, forcing us, destroying us if we do not submit to be swept away. (*L II 218*, 21 septembre 1914)

Le non-humain, sous forme de qualité ou de « forces », est désormais l'essence de « la vie » en général. Il ne s'agit plus seulement du corps, encore moins seulement du corps humain, mais des lois qui régissent les corps, et de la qualité qui rend la matière des corps si digne d'attention.

Dès lors, le non-humain se distingue de l'humain non pas par l'exclusion de toute forme d'humanité (puisque'il y a du non-humain dans l'humanité) mais par l'exclusion d'une certaine idée de l'humain. Du côté de l'humain, on trouve dans les deux lettres de Lawrence ce qui relève du sentiment (« what she feels », « personal feelings ») ainsi que de la culture, dans la mesure où elle se nourrit de représentations, puisque'il affirme : « expression has become mechanical ». L'humain est en quelque sorte un édifice que l'homme a bâti pour s'élever vers le ciel, vers un certain idéal, oubliant par là même que ses racines sont dans le sol et que par ce processus il se dénaturait. Cette idée de construction est illustrée dans « The Revolutionary » (*CP 287*), où Samson, aveugle, s'adresse aux « piliers humains » qui supportent tant bien que mal la voûte d'une civilisation idéaliste :

I do not yearn, nor aspire, for I am a blind Samson.
And what is daylight to me that I should look skyward?
Only I grope among you, pale-faces, caryatids, as among a forest of pillars that
hold up the dome of high ideal heaven
Which is my prison,

And all these human pillars of loftiness, going stiff, metallic-stunned with the
weight of their responsibility
I stumble against them.
Stumbling blocks, painful ones.

To keep on holding up this ideal civilisation
Must be excruciating : unless you stiffen into metal,
When it is easier to stand stock rigid than to move.

Lawrence utilise ici le terme « human » (« human pillars ») selon une acception qui lui est propre : ce qui est humain est ce qui est rigide et mécanique, ce qui obéit, soutient ou constitue un cadre immuable formé de morale et de conventions sociales contre lequel le principe vital, non-humain, incarné ici par la voix de Samson à la première personne, se heurte.

Dans *What is Nature ?*¹, la philosophe britannique Kate Soper distingue trois grands types de discours sur la nature. Tout d'abord, en tant que concept métaphysique, la nature serait simplement ce par opposition à quoi l'humanité se définit :

Employed as a metaphysical concept, which it mainly is in the argument of philosophy, 'nature' is the concept through which humanity thinks its difference and specificity. It is the concept of the non-human, even if, as we have seen, the absoluteness of the humanity-nature demarcation has been disputed, and our ideas about what falls to the side of 'nature' have been continuously revised in the light of changing perceptions of what counts as 'human'. But in a formal sense, the logic of 'nature' as that which is opposed to the 'human' or the 'cultural' is presupposed to any debates about the interpretations to be placed on the distinction and the content to be given to the ideas (...).²

Kate Soper constate que dans un discours d'ordre métaphysique, la nature est ce qui s'oppose à l'homme. La nature, lorsqu'elle est évoquée dans un discours philosophique, correspond toujours d'emblée au non-humain (« it is the concept of the non-human »), quelle que soit, d'ailleurs, la conception de l'humain présumée par ce discours. Or ce « non-humain » n'est pas exactement celui de Lawrence, car Lawrence ne cherche pas à désigner par le « non-humain » un concept métaphysique, mais plutôt une qualité, la qualité de ce qui est vivant. En effet, si Lawrence assume sans doute la nature polémique, voire politique de l'évocation du substrat « non-humain » d'un personnage féminin (on a vu que Lawrence, pendant et après la première guerre mondiale, traverse une longue période de désespoir et de misanthropie), il n'utilise pas cette catégorie comme un concept *en creux* pour affiner sa définition de l'humain, mais bien pour s'attacher à ce qui transcende la distinction

¹ Kate Soper, *What is Nature ? Culture, Politics and the non-Human*, 1995.

² *Ibid.*, 155.

entre l'humain et le non-humain. En ce sens, le non-humain auquel se réfère Lawrence correspond davantage à la seconde définition de la nature donnée par Kate Soper :

Employed as a realist concept, 'nature' refers to the structures, processes, and causal powers that are constantly operative within the physical world, that provide the objects of study of the natural sciences, and condition the possible forms of human intervention in biology or interaction with the environment. It is the nature to whose laws we are already subject even as we harness them to human purposes, and whose processes we can neither escape nor destroy.¹

Comme cette définition de la nature, le non-humain lawrencien est l'objet de la science, par exemple de la botanique, dont nous verrons que Lawrence était passionné. Le non-humain lawrencien figure également les forces avec lesquelles les hommes composent, et les pulsions physiques qui les dirigent parfois. De plus, Lawrence entretenant, comme nous allons le voir, une conception vitaliste du monde, les « processus » et les « pouvoirs » par lesquels Kate Soper caractérise cette conception de la nature sont pensés dans son œuvre en termes de flux et d'élan vital, qui forment à la fois le mouvement et le substrat matériel du vivant.

Le vivant comme matière, comme mouvement et comme qualité, prend donc chez Lawrence le nom de non-humain, et c'est pourquoi nous l'incluons dans cette étude sur le non-humain. Lawrence ne distingue pas les deux catégories de nature (nous parlerons d'ailleurs ultérieurement de la troisième définition de la nature établie par Kate Soper), probablement parce qu'il ne peut échapper à la centralité qu'occupe alors, et encore aujourd'hui, l'homme dans la pensée occidentale. Lawrence, né en 1885, est, comme on l'a vu, profondément influencé par la « crise de l'humain » qui suit la vulgarisation des théories de l'évolution. L'espèce humaine comme résultat du hasard, l'individu comme « accident » et l'homme pris dans une histoire naturelle qui n'apporte pas nécessairement de progrès, suscitent en lui des réactions fortes, si elles ne sont pas uniformément négatives. Il est d'ailleurs révélateur que ce soit justement cette histoire naturelle, c'est-à-dire l'ensemble des

¹ *Loc. cit.*

lois régissant les espèces vivantes, humaines ou non-humaines, qui prenne sous la plume de Lawrence le nom de « non-humain ». Par ce geste, l'auteur a peut-être laissé parler une anxiété presque inconsciente à l'égard de l'humain, souvent dissimulée derrière des propos misanthropes. Il est aussi possible qu'il ait utilisé le terme de « non-humain » pour sa puissance polémique, afin de renverser la conception humaniste traditionnelle qui place l'homme au centre de son système. Dans tous les cas, l'amalgame de la nature comme puissance vitale et de la nature comme opposée à l'homme pourrait s'expliquer par la « crise de l'humain » qui secouait alors, et secoue encore, la civilisation occidentale.

Le « non-humain » lawrencien ne semble pas porter la négativité qu'on pourrait lire dans cette formulation. En effet, chez Lawrence, ce qui est non-humain ne souffre pas d'un manque, de l'absence d'une qualité, mais figure au contraire ce qui peut nous rassembler tous, pourvu que nous vivions avec assez d'intensité. C'est d'ailleurs, entre autres choses, cette fonction de décloisonnement du « non-humain » lawrencien qui nous fait parler, à l'intérieur de cette étude, de « créatures » vivantes¹ plutôt que d'animaux, d'hommes ou de plantes, catégories que Lawrence n'envisage pas toujours séparément.

Il convient en outre de préciser que cette négation, que Lawrence ne semble pas, à première lecture, prendre en compte quand il emploie les termes « inhuman » et « non-human », nous empêche de le suivre et de qualifier nous même de « non-humain » la vitalité, ou le caractère vivant, qui le fascine et qu'il désire célébrer. C'est pourquoi nous désignons ce « non-humain » lawrencien comme « le vivant » tout au long de notre première partie.

L'adjectif « non-humain » nous induit en erreur, car ce qu'il recouvre chez Lawrence ne correspond pas à un manque ; cependant, l'ambiguïté de son utilisation par l'écrivain reflète parfaitement son hésitation quant au stade de différenciation auquel une créature doit

¹ On mentionne également dans l'introduction la dimension résolument matérielle du terme « créature », par opposition à « être », par exemple.

être parvenue pour pouvoir être qualifiée de « non-humaine ». En effet, cet adjectif renvoie d'abord chez Lawrence au stade premier des êtres vivants, avant que ne soit définie ou non leur humanité, alors que c'est traditionnellement seulement une fois la forme d'un être décidée que celui-ci peut être qualifié d'humain ou de non-humain. D'ailleurs, bien que renvoyant à un stade indifférencié du vivant, cet adjectif qualifie une femme, c'est-à-dire un être déjà différencié, dans le premier extrait cité ci-dessus (« that which is non-human (...) in humanity », « what she is (...) inhumanly »). Il semble que le non-humain tel que le conçoit Lawrence soit à la fois la matière indifférenciée du vivant et ce qui la caractérise encore chez les formes différenciées, humaines ou non-humaines. Le non-humain (que nous appellerons, pour notre part, le vivant) se situerait de part et d'autre de la différenciation, survivance d'indifférencié dans le différencié.

Dans une perspective vitaliste qui rejoint en certains points celle de Lawrence, Bergson admet que différents stades de différenciation coexistent dans la plupart des êtres. Postulant que les animaux se sont peu à peu différenciés des végétaux, il affirme qu'il reste quelque chose de végétal aux animaux :

Nous venons, en effet, de voir que les tendances caractéristiques de l'évolution des deux règnes, quoique divergentes, coexistent encore aujourd'hui, et chez la plante et chez l'animal. La proportion seule diffère. (...) L'évolution du règne animal a été sans cesse retardée, ou arrêtée, ou ramenée en arrière par la tendance qu'il a conservée à la vie végétative. Si pleine, si débordante que puisse en effet paraître l'activité d'une espèce animale, la torpeur et l'inconscience la guettent. Elle ne soutient son rôle que par un effort, au prix d'une fatigue. Le long de la route sur laquelle l'animal a évolué, des défaillances sans nombre se sont produites, des déchéances qui se rattachent pour la plupart à des habitudes parasitaires ; ce sont autant d'aiguillages sur la vie végétative.¹

Cependant, alors que chez Bergson, cette survivance semble opposer un obstacle à l'élan vital qui commande toujours plus de différenciation, elle est considérée chez Deleuze, qui commente ce passage, comme un ajout plutôt qu'un défaut ou un obstacle :

¹ Henri Bergson, *L'Evolution créatrice*, 114.

Ainsi quand la vie se divise en plante et animal, quand l'animal se divise en instinct et en intelligence, chaque côté de la division, chaque ramification, emporte avec soi le tout, sous un certain aspect, comme une nébulosité qui l'accompagne, témoignant de son origine indivise. Et il y a une auréole d'instinct dans l'intelligence, une nébuleuse d'intelligence dans l'instinct ; un rien d'animé dans les plantes, un rien de végétatif chez les animaux (...). La différenciation est toujours l'actualisation d'une virtualité qui persiste à travers ses lignes divergentes actuelles.¹

Cette vision du monde indifférencié correspond bien à ce que Lawrence appelle le non-humain : il est une survivance matérielle de l'indifférencié dans le différencié (Deleuze parle de nébulosité, alors que Bergson faisait de cette survivance un tendance, à la torpeur végétale chez les animaux par exemple) et le signe, la manifestation de cet indifférencié au sein de la créature différenciée (Deleuze emploie à plusieurs reprises le verbe « témoigner » au sujet de cette nébulosité). Nous verrons justement qu'il existe chez les créatures lawrenciennes une matière vivante indifférenciée, souvent représentée par l'image du protoplasme, et des signes de la présence de cette matière, qui caractérisent le comportement des créatures : un mouvement propre au vivant, une lumière vitale, une certaine vitalité que l'on appellera *fitness* lawrencienne. Le vivant chez Lawrence étant simultanément présence à l'état brut et ce qui est interprété par l'homme, il se trouve de part et d'autre, lui aussi, de l'étape de différenciation qui caractérise l'évolution des créatures. Surtout, il est ce qui constitue les créatures non-humaines que nous étudierons ensuite en tant qu'elles sont individuelles, et nécessite donc de figurer en première place dans une étude du monde non-humain chez Lawrence.

La position de ce non-humain lawrencien, à la fois avant et après la différenciation des créatures et l'établissement ou non de leur humanité, explique également qu'il ne soit pas uniquement le point de départ à partir duquel l'humain se forme, mais un mode d'être qui dépasse l'humain de telle sorte que ce sont les personnages de l'œuvre de Lawrence qui ont eu accès à une certaine éducation qui y aspirent. C'est ce que pense Jeff Wallace, qui

¹Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, 96.

commente ainsi le statut d'Annable dans *The White Peacock*, et de Mellors dans *Lady Chatterley's Lover*, les deux gardes-chasse qui, bien qu'instruits, ont fini par faire le choix de vivre au plus près de la physicalité pure :

Both embody the principles of regeneration and resistance through the power of bodily instinct. In each, however, such principles are arrived at via education, and a pre-history of class-mobility and manipulative power, implicit in their use of the vernacular, which belie their servile present position. In each, then, Lawrence plots the possibility that creatureliness might be an understanding of bodily or creaturely complexity – a mode of the posthuman, requiring advanced thought.¹

Notre réflexion s'axe, dans les parties suivantes, davantage sur les créatures considérées non-humaines selon les critères traditionnels (les animaux, les plantes, etc.) que sur la possibilité d'une existence post-humaine et donc nécessairement accessible uniquement *via* l'humain ; néanmoins, cette analyse est à lier aux images de machines souvent présentes lors de descriptions de créatures non-humaines naturelles, dont nous parlerons notamment en deuxième partie dans le chapitre sur l'agentivité multiple. Surtout, cette analyse permet de comprendre que la conception et la représentation du vivant, bien qu'elle touche à une forme indifférenciée et première de l'être, est tout de même pensée par l'auteur comme accessible grâce à une analyse intellectuelle. La pensée de la matière vivante, que Lawrence appelle « non-humaine », est évidemment indissociable de la biologie post-darwinienne, de Haeckel par exemple, ainsi que de philosophes vitalistes tels que Nietzsche et Bergson, qui ont plus ou moins directement influencé la pensée de Lawrence. C'est pourquoi notre « vivant », le non-humain lawrencien, bien qu'il soit l'aboutissement du cheminement de la pensée de l'écrivain, trouve sa place au début de notre étude : il permet de déterminer le cadre théorique et le contexte culturel dont émergent, chez Lawrence, la pensée et la représentation des créatures non-humaines, que nous étudierons ensuite et que nous définirons comme notre vision du non-humain.

¹ Jeff Wallace, *D. H. Lawrence, Science, and the Posthuman*, 227.

Si, chez Lawrence, la pensée du vivant est davantage considérée comme un aboutissement que comme un commencement, le vivant, en tant qu'il est impulsion, matière et qualité, s'impose tout de suite comme l'élément qui présente le plus haut degré d'intensité. Nous parlons de vivant parce que Lawrence considère également que toute vie est déjà incarnée :

Life consists of living individuals, and always did so consist, in the beginning of everything. There never was any universe, any cosmos, of which the first reality was anything but living, incorporate individuals. (*PU* 167)

Cela lui permet, comme nous le verrons dans le troisième chapitre, de ne jamais établir exactement en quoi consiste le vivant, ou la vitalité en tant qu'elle est le degré de vivant d'une créature. Nous ne pouvons, pour notre part, nous dispenser de nous demander en quoi consiste le vivant lawrencien, c'est pourquoi il est l'objet de notre première partie. De plus, envisager les créatures du point de vue de leur qualité commune d'être vivants nous donne un angle d'approche tout à fait lawrencien. En effet, dans la lettre de 1914 à Edward Garnett, Lawrence associe justement sa vision du « non-humain » (alors appelé « inhuman ») à la matière :

Because what is interesting in the laugh of the woman is the same as the binding of the molecules of steel or their action in heat : it is the inhuman will, call it physiology, or like Marinetti – physiology of matter, that fascinates me. (*L II* 183)

Nous avons déjà évoqué cette association : ce qui nous intéresse ici, c'est le fait que parler du rire d'une femme en termes physiques dénote la volonté chez Lawrence de conserver une extériorité dans l'approche des créatures qu'il décrit. Refuser d'entrer dans la psychologie de cette femme (ne pas vouloir comprendre pourquoi elle rit, mais comment elle rit), donne à l'écriture lawrencienne une forme de distance que nous essaierons d'introduire dans notre définition, en première partie, de ce qui constitue le vivant lawrencien.

Néanmoins, la méthode et l'ordre que nous avons privilégiés tentent pour leur part de rester fidèles à l'importance que Lawrence accorde à la créature incarnée. C'est pourquoi le vivant en tant qu'il est mouvement, matière ou qualité est systématiquement étudié ici à

l'intérieur de créatures individuelles, même si cette individualité n'est pas l'objet de notre propos. En étudiant la représentation de créatures humaines et non-humaines, en particulier dans les poèmes, nous nous attachons à trois traits qui caractérisent le vivant chez Lawrence. Nous étudierons d'abord l'impulsion vitale, primordiale chez Lawrence, c'est-à-dire le mouvement premier du vivant. Puis nous tenterons de voir comment cette impulsion s'incarne dans une matière, pour en faire justement la matière vivante par excellence. Enfin, nous tenterons de voir comment la matière animée de l'impulsion vitale rend possible, lorsqu'elle est présente à l'échelle d'un individu, l'existence d'une vitalité qui est définie comme la *fitness* lawrencienne.

CHAPITRE I :

LE MOUVEMENT DU VIVANT

Le vivant est en perpétuel mouvement, c'est pour Lawrence ce qui le définit avant tout :

Life is not a question of points, but a question of flow. It's the flow that matters. If you come to think of it, a daisy even is like a little river flowing, that never for an instant stops. From the time when a tiny knob of a bud appears down among the leaves, during the slow rising up a stem, the slow swelling and pushing out the white petal-tips from the green, to the full-round daisy, white and gold and gay, that opens and shuts through a few dawns, a few nights, poised on the summit of her stem, that silently shrivels and mysteriously disappears – there is no stop, no halt, it is a perpetual little streaming of a gay little life out into full radiance and delicate shrivellung, like a perfect little fountain that flows and flows, and shoots away at last into the invisible, even then without any stop. (« Do Women Change? », 1928-1929, *P II* 542)

Nous décrirons dans une deuxième partie le mouvement des créatures lorsqu'il relève d'un comportement et pose la question d'un sujet non-humain : ce qui nous intéresse ici, c'est le flux, le mouvement général de la vie. La vie ne se définit que par le mouvement, mais tout mouvement n'est peut-être pas vital : on ne traitera ici que des mouvements impulsés par la force vitale, les mouvements qui permettent au vivant de perdurer, c'est-à-dire les mouvements liés à la création, à la survie, et à la procréation. Comme, pour Lawrence, la vie est une force en soi, en dehors des forces physiques expliquées par la science, on peut dire que ces processus relèvent d'un mode de pensée vitaliste. Il conviendra d'abord d'établir la

nature de ce vitalisme : l'impulsion vitale qui anime les êtres se trouve-t-elle pour Lawrence en eux, ou hors d'eux ? Penser ce mouvement en relation avec la matière du vivant permet de mieux appréhender l'évolution de la pensée de Lawrence à ce sujet : le mouvement du vivant est-il celui d'une impulsion vitale à laquelle résiste une matière inerte, se situe-t-il à la fois dans et hors des être vivants, ou bien n'existe-t-il que dans la dissolution de la matière vivante dans le grand flux de la vie ? Une étude des poèmes dans un ordre à peu près chronologique permet d'établir que ces conceptions sont tour à tour adoptées par Lawrence.

1. Vitalisme naïf et vitalisme critique

Le mouvement du vivant est pris dans la dualité entre un vitalisme « naïf » et un vitalisme « critique » qui oppose les intellectuels au tournant du XXe siècle. Dans son introduction à *The Crisis in Modernism : Bergson and the Vitalist Controversy*¹, Frederick Burwick explique leur différence. Ce qu'il appelle le vitalisme « naïf » cherche à réconcilier la foi chrétienne et les découvertes biologiques du XIXe siècle, et suppose qu'une intervention extérieure, sous forme d'un flux, par exemple, vienne animer la matière inerte. Le vitalisme « critique », s'appuyant sur les théories de l'évolution, considère que l'énergie vitale est inhérente aux choses, et non insufflée en elles par une instance divine.

Le vitalisme naïf constate la perfection des formes vivantes et en déduit l'intervention de « facteurs dominants » indépendants des lois de la physique en ce qu'ils sont conscients, et qu'ils tendent vers la perfection. Burwick résume ainsi le postulat du vitalisme naïf :

In producing the shape of a plant or animal, we see numerous outer and inner causes or conditions come into play, which depend on energetic activity. Since these energies are unitarily regulated, as the plan regulates the building of a house, we have to infer to superior agencies, which we need to think of as dominants.²

¹ F. Burwick and P. Douglass, *The Crisis in Modernism : Bergson and the Vitalist Controversy*, 7.

² Moritz Schlick, *Philosophical Papers Vol.II (1925-1936)*, 79. M. Schlick traduit un propos du biologiste J. Reinke dans *Einleitung in die theoretische Biologie*.

Quant au vitalisme critique, repris par Bergson, il cherche à resituer ces « facteurs dominants » non plus dans une dimension religieuse, mais simplement parallèlement aux lois de la physique. Ainsi, le vitalisme naïf ne regarde l'organisme que dans sa perfection, et il en déduit une vision globale du mouvement de la vie, simplement vers toujours plus de perfection, alors que le vitalisme critique s'intéresse à toutes les formes que la vie prend et n'attribue pas d'intention généralisatrice aux développements qu'un organisme subit au cours de sa vie. Dans les poèmes, on verra que le vitalisme naïf s'illustre en général par un mouvement de pure création, l'image d'un souffle unifié apportant la vie, alors que le vitalisme critique s'illustre par des mouvements liés à la procréation, et même à la prolifération, ou à l'adaptation, à la survie.

Le vitalisme naïf trouve ses racines dans la représentation ancestrale de la vie comme un souffle, un vent qui réveille la matière inerte. Dieu donne ainsi vie à Adam :

And the Lord God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life ; and man became a living soul. (Genèse II, 7¹)

Lawrence reprend cette image dans « Michael Angelo » (dont cette version a été écrite entre 1907 et 1911) :

God, lonely, put down His mouth in a kiss of creation,
He kissed thee, O Man, in a passion of love and left
The vivid life of His love in thy mouth and thy nostrils ; (CP 918)

Lawrence évoque le dieu chrétien parce qu'il commente probablement, dans ce poème, une reproduction de *La Création d'Adam* figurant au plafond de la chapelle Sixtine². On sait par ailleurs qu'à cette époque, il s'est déjà éloigné du christianisme. En effet, il s'adresse ainsi à son professeur de botanique, dans une lettre de décembre 1909 :

Life seems to me barbarous, recklessly wasteful and destructive, often hideous and dreadful : but, on the whole, beautiful... I owe you a debt. You were my first live teacher of philosophy : you showed me the way out of a torturing

¹ Toutes nos citations de la Bible renvoient à *The Authorized King James Version of The Bible*, Oxford University Press, 1997.

² Voir la note au poème « Michael Angelo », (CP 979).

crude Monism, past Pragmatism, into a sort of crude but appeasing Pluralism...
(L I 147, 5 décembre 1909)

Dans une certaine mesure, Lawrence semble avoir adopté une conception évolutionniste de la vie. Il s'agirait d'une force qui crée, transforme et sélectionne sans qu'une intention soit nécessairement présente, ce qui est en accord avec le vitalisme critique. Cependant, cette lettre trahit également la fascination de Lawrence pour la cruauté et le mystère de la vie, si belle (« beautiful ») : la vie continue de receler un mystère, probablement d'ordre religieux, qui rapprocherait davantage Lawrence du vitalisme naïf. Comme on le verra, cette coexistence des deux théories sera toujours problématique chez Lawrence.

Dans la version révisée de « Michael Angelo », qui date de l'automne 1927, le nom de Dieu n'apparaît plus :

(...) What warm finger
Curved thy mouth for thee? and what strong shoulder
Planted thee upright? art proud to see
In the curves of thy form the trace of the unknown moulder?
(...)

Who, crouching, put his mouth down in a kiss
And kissed thee to a passion of life, and left
Life in thy mouth, and dim breath's hastening hiss?
Whence cometh this, that thou must guard from theft?

Whence cometh, whither goeth ? still the same
Old question without answer! Strange and fain
Life comes to thee, on which thou hast no claim ;
Then leaves thee, and thou canst not but complain! (CP 69)

La disparition du nom de Dieu, remplacé par un doute (“who?”), que Vivian de Sola Pinto considère inspiré par « The Tyger » de William Blake¹, n'empêche pas l'image du souffle vital de perdurer, car le vitalisme exprimé ici reste naïf. En effet, le souffle vital est encore une intervention extérieure à la créature, et le poète déduit sa présence bienfaisante de la perfection de la forme d'Adam, qui se tient bien droit (« upright ») et dont les courbes

¹ « (...) this poem seems to be inspired by a reproduction of Michaelangelo's 'The Creation of Adam' in the Sistine Chapel, with some reminiscences of Blake's 'The Tyger' in *Songs of Experience*. » (note au poème “Michael-Angelo”, CP 979)

gracieuses sont le signe de l'existence d'un créateur appliqué. Cependant, cette deuxième version montre déjà les limites du vitalisme naïf. Le souffle devient une véritable respiration : a « dim breath » a remplacé la « vivid life » idéale insufflée par Dieu, et le souffle a pris une telle épaisseur qu'il passe difficilement dans les poumons de l'homme, ce que l'on reconnaît dans les sifflantes du dernier vers. L'impulsion vitale a donc désormais des failles, elle connaît des dysfonctionnement : ce « hastening hiss », par exemple, décrit le souffle vital comme tentant d'échapper à la créature plutôt que de lui donner vie. Dès lors, le mouvement de la vie n'est plus tout à fait, pour Lawrence, un mouvement ne tendant que vers une direction, la perfection. Un vitalisme critique, qui prendrait en compte tous les avatars du souffle vital, ses changements de directions, ses retournements, semble avoir vu le jour chez Lawrence.

Cette nouvelle conception de la force vitale donne lieu à d'étonnantes scènes dans des poèmes encore précoces, tels « Come Spring, Come Sorrow » (CP 126). Dans ce poème, l'effet même du mouvement de la vie au printemps semble être d'épaissir et de mélanger les matières :

Round clouds roll in the arms of the wind
 The round earth rolls like a germ in the sky,
 And see, where the budding hazels are thinned
 The wild anemones lie
 In undulating shivers beneath the wind!

Over the blue of the duck-pond ply
 White ducks, a quacking flotilla of cloud ;
 And look you, floating just thereby
 The blue-gleamed drake stems proud
 As Abraham, whose seed shall multiply.

Dans ces deux premières strophes, les métaphores semblent tirer les créatures et les éléments vers toujours plus de vivant, toujours plus d'organique, de sorte que le flux de la vie qui s'éveille au printemps forme un circuit fermé et complexe : les nuages sont associés à des canards, qui sont ensuite associés à des germes (« the blue-gleamed drake (...) whose seed shall multiply »), lesquels rappellent la terre (« the round earth rolls like a germ in the sky »),

laquelle côtoyait déjà les nuages dans le ciel. Le flux vital prend des chemins inattendus et fait des détours qui vont à l'encontre d'une tension vers la perfection : il s'agit bien d'un vitalisme critique.

Cependant cette illustration d'un vitalisme critique se heurte vite à l'obstacle de la nécessité de la représentation, comme le montre la strophe suivante, qui développe le thème de la prolifération :

In the lustrous gleam of the water, there
Scramble seven toads, across silk, obscure leaves,
Seven toads that move in the dusk to share
Dim spring that interweaves
The hidden bodies mating everywhere.

Sous l'influence du printemps qui entremêle tout (« interweave »), le milieu aquatique semble avoir pris les caractéristiques des crapauds qu'il abrite : la surface de l'eau est habillée d'un film luisant, les feuilles sont obscures et soyeuses. On dirait que les crapauds ont proliféré au point d'envahir et de donner leur apparence à tout leur environnement. Le résultat de cette prolifération est à la limite du représentable : la prochaine étape serait de représenter une forme compacte qui convulse et s'étend, sans que les créatures et leurs attributs ne s'y distinguent plus. Cette impasse de la représentation fait d'ailleurs dévier le poème vers d'autres considérations, Lawrence ordonnant ensuite à la jeune fille de regarder un étalon danser.

La représentation de cette prolifération généralisée qui serait une illustration du vitalisme critique pose un second problème : on finit peut-être par perdre une vision unifiée du mouvement de la vie, qui relève d'un vitalisme naïf, mais qui reste pourtant chère à Lawrence. En effet, il affirme : « The creative mystery, which is life itself, always was and always will be. It unfolds itself in pure living creatures » (« The Two Principles », 1919, *P II 227*). Certes, dans « Come Spring, Come Sorrow », Lawrence décrit aussi des « living creatures », mais à travers celles-ci, le mouvement de la vie n'opère pas le mouvement de

dévoilement que Lawrence appelle « unfold » : au contraire, avec l'idée d'entremêlement, il est de moins en moins facile à distinguer.

En effet, Lawrence n'abandonne pas tout à fait la vision propre au vitalisme naïf d'un mouvement unique et tendant seulement à la création. Dans « Craving for Spring », il insiste sur la pureté du flux de la vie :

I want the fine, kindling wine-sap of spring,
gold, and of inconceivably fine, quintessential brightness,
rare almost as beams, yet overwhelmingly potent,
strong like the greatest force of world-balancing.

Cependant la pureté, la légèreté du flux de la vie, affirmée dans la strophe, est contredite par l'écriture même de Lawrence. Certes, pour Lawrence, la pureté n'équivaut pas à l'absence de mélange, mais au plein épanouissement d'une chose ou d'un être : la présence du vin, forcément fermenté, et l'association de ce flux de vie à du liquide séminal (« surging tide », « overwhelmingly potent »), ne remettent donc pas en cause la pureté du flux de la vie. Néanmoins, une forme d'esthétique de la prolifération empêche une représentation du mouvement vital. C'était perceptible dans la description des créatures s'accouplant dans « Craving for Spring » ; ici, on le voit dans la prolifération des mots, qui encombre la représentation du souffle de la vie. Lawrence affirme sans cesse que le mouvement de la vie est « quintessential », « fine », « rare », mais le foisonnement même du champ lexical de la lumière solaire qu'il utilise pour décrire ce mouvement va à l'encontre de l'idée de quintessence. Les traits d'écriture qui empêchent une représentation épurée du souffle de la vie sont nombreux : on peut citer la redondance de la formule « strong like the greatest force », l'accumulation de métaphores (la sève, qui est déjà une image du flux de la vie, est associée au vin, à l'or, et aux rayons solaires), et l'étouffement du nom qui désigne ce flux, « wine-sap », sous une nouvelle épithète à chaque début de vers, au point qu'on ne sait plus quel est le noyau de la phrase.

Dans ce poème, le flux vital semble donc écartelé entre une conception idéaliste de la vie, pure et lumineuse, proche du vitalisme naïf, et une esthétique qui ne peut s'empêcher d'étouffer cette pureté pour glorifier la prolifération, plus proche du vitalisme critique. D'ailleurs, l'expression « I want the » reprise dans la strophe suivante, peut signifier le caractère problématique du flux de la vie : tel qu'il est conçu et exprimé par Lawrence, il n'est pas présent, et il faut le convoquer. Il semble presque impossible de parler de manière concrète d'une entité aussi abstraite que le souffle de la vie sans mentionner ses effets sur la matière, et décrire alors la prolifération.

2. Le souffle vital à peine révélé

Pour parvenir à concilier la description de la vie comme création, dont l'origine et le mouvement sont uniques, et la tentation de décrire les avatars et la prolifération qui naissent de ce premier mouvement, Lawrence place dans certains poèmes le souffle vital originel à la limite du sensible. Ce souffle ne se révèle ainsi aux humains que par moments, et ces moments peuvent aussi bien être interprétés comme des moments de révélation du grand souffle de la vie que comme des avatars, des répétitions à l'infini de ce premier mouvement de création. « Corot » (CP 68) illustre bien ce procédé :

The subtle, steady rush of the whole
Grey foam-mist of advancing Time
As it silently sweeps to its somewhere, its goal,
Is seen in the gossamer's rime

Dans ce poème, Lawrence tente à plusieurs reprises de décrire le souffle vital. Celui-ci semble bien difficile à caractériser : il est dépourvu de couleur puisqu'il oscille entre le gris (« grey ») et la transparence, et son nom est instable : il est appelé successivement « rush », « flame », « foam-mist », « wave-length » et « breeze ». Sans couleur et sans forme définie, le souffle vital semble encore indifférencié : il existe à l'état de latence et ne se révèle que par endroits.

En effet, bien que difficile à percevoir (« it silently sweeps to its somewhere »), le souffle de la vie est finalement rendu perceptible visuellement, dans le givre qui se dépose sur la toile d'araignée (« is seen in the gossamer's rime »). Cette métaphore de la brume de givre se déposant sur la toile d'araignée est particulièrement intéressante parce qu'elle est l'une des rares révisions du poème, la version antérieure étant « is heard in the grass of the sod ». Cette nouvelle image est beaucoup plus précise : elle suppose que le souffle soit latent et non manifeste, comme une toile d'araignée presque invisible à force d'être transparente ; le souffle doit également attendre le contact d'un élément, comme le brouillard givrant dessine de ses perles les contours de la toile d'araignée, pour être révélé. Le souffle vital semble se donner à voir dès lors que quelque chose d'invisible est révélé, comme s'il se trouvait à la limite du sensible.

La manifestation sonore du souffle n'est, elle aussi, qu'à peine perceptible. A première lecture, on dirait que le souffle est inaudible :

Is heard in the windless whisper of leaves,
In the silent labours of men in the field,
In the downward-dropping of flimsy sheaves
Of cloud the rain-skies yield.

In the tapping haste of a fallen leaf,
In the flapping of red-roof smoke, and the small
Footstepping tap of men beneath
Dim trees so huge and tall.

Cette série de paradoxes (le murmure de feuilles immobiles, la hâte d'une feuille pourtant déjà tombée, etc.) semble trahir une difficulté d'expression. Le souffle de la vie peut s'entendre, encore faut-il tendre l'oreille : tout comme visuellement, il se révélait dans ce qui était à la limite du visible, d'un point de vue sonore, il se révèle dans ce qui est la limite de l'audible, les bruits les plus subtils, les frottements les plus légers. Derrière une langue dont Lawrence combat, comme nous le verrons dans notre quatrième partie, la tendance à emprisonner son référent dans des catégories prédéfinies, le poète semble vouloir nous faire

entrapercevoir l'infinie subtilité des représentations du souffle de la vie : un feuillage bruisse toujours un peu, et les pioches des travailleurs des champs émettent des bruits sourds, mais audibles. Et en effet, c'est en reconnaissant qu'il y a des choses à écouter dans le silence que l'on peut sentir, et respirer, le souffle de la vie :

Ah listen, for silence is not lonely!
Imitate the magnificent trees
That speak no word of their rapture, but only
Breathe largely the luminous breeze.

Pour être au plus près du vivant, il faut tendre l'oreille et scruter le paysage : le souffle de la vie y est presque révélé. Le caractère ponctuel de ces révélations ajoute un certain dynamisme à sa représentation, qui se présente toujours comme un événement, et ne semble donc jamais statique, figée.

Dans « Almond Blossom » (*CP* 304), le mouvement de la vie demeure également sur le point d'être révélé, ce qui est rendu de manière encore plus dynamique que dans « Corot ». Les fleurs d'amandier sont vues comme révélatrices, « setting supreme annunciation to the world ». Elles sont le signe que le flux de la vie coule même dans l'arbre de fer, signe de mort, que constitue l'amandier :

Upon the iron, and upon the steel,
Odd flakes as if of snow, odd bits of snow,
Odd crumbs of melting snow.
(...)
Flying not down from heaven, but storming up,
Strange storming up from the dense under-earth,
Along the iron, to the living steel
In rose hot tips, and flakes of rose-pale snow
Setting supreme annunciation to the world.

Dans ces vers, les images sont en cours d'élaboration : on passe d'une comparaison, « as if of snow », à une métaphore, « odd bits of snow ». Cette métaphore prend un tour plus complexe dans le troisième vers, « odd crumbs of melting snow ». L'expression poétique du flux vital s'épanouit par tentatives successives, mais lorsque l'on arrive à ce qui devrait être son apogée, la métaphore complexe du troisième vers, on se rend compte que la neige est déjà

en train de fondre : il n'y a donc littéralement pas eu de cristallisation, l'image qui révèle le flux vital n'est pas figée. On dirait que le flux vital y est cette fois encore à peine révélé, comme s'il existait entre les lignes, puisqu'on n'atteint jamais une expression achevée qui ne soit pas déjà en train de s'évanouir.

En plaçant ainsi le souffle, le mouvement de la vie à la limite de la représentation, ne décrivant que le moment où il entre en contact avec la matière, Lawrence atteint un fragile équilibre entre sa volonté de décrire le souffle en lui-même comme la pure origine de la vie, qui est difficilement représentable en soi, et la tentation de faire l'apologie de la prolifération, où l'image du mouvement de la vie se perdrait dans la description de ses avatars.

3. Le mouvement du vivant : résistance et dissolution.

Lawrence semble donc parvenir à capturer l'essence du mouvement du vivant lorsqu'il saisit l'instant fugace où ce mouvement se donne à voir. A l'étude des poèmes, on se rend compte que cette révélation n'a lieu que dans certaines conditions. En effet, le mouvement de la vie obéit surtout à deux tendances : le conflit et la résolution, ou bien, si l'on se place du côté de la créature animée par ce mouvement, la résistance et la dissolution.

Tout d'abord, pour que le souffle de la vie se révèle, il faut que les créatures lui opposent une résistance : il faut qu'il y ait conflit entre le souffle de la vie et la créature qu'il investit. L'idée que la vie ne peut se développer, s'exprimer qu'en opposition à une contrainte, sous la forme d'une résistance, se retrouve par exemple chez Bergson. Dans *L'Évolution créatrice* (1907), Le philosophe expose cette idée avec des images assez proches de celles de Lawrence ; il parle du mouvement de création et du mouvement de dessin des formes vivantes :

Ainsi, l'acte par lequel la vie s'achemine à la création d'une forme nouvelle, et l'acte par lequel cette forme se dessine, sont deux mouvements différents et souvent antagonistes. Le premier se prolonge dans le second, mais il ne peut s'y prolonger sans se distraire de sa direction, comme il arriverait à un sauteur

qui, pour franchir l'obstacle, serait obligé d'en détourner les yeux et de se regarder lui-même.¹

La résistance, dont la définition en physique est l'opposition offerte par un corps à la pression ou au mouvement d'un autre corps, nous renvoie à la question de la distinction ou de l'identité de nature entre la matière et l'énergie. Celle-ci revient à la deuxième opposition que nous avons mentionnée au début de ce chapitre entre un vitalisme naïf et un vitalisme critique. Alors que le XIXe siècle voit la science physique changer d'orientation et prendre comme fondement non plus la matière mais l'énergie, le vitalisme critique ne voit plus la vie comme insufflée à une matière inerte, mais comme déjà présente dans la matière : John Tyndall, dans le discours qu'il prononce à Belfast en 1874, affirme que la vie est inhérente à la matière, que la matière contient en elle-même la promesse et le potentiel (« the promise and potency ») de la vie.²

On a vu que Lawrence, malgré une certaine fascination pour le vitalisme naïf, qui accepte une impulsion vitale tendant vers la perfection et l'unicité, en vient à remplacer cette conception par un vitalisme critique à la gloire de la prolifération et de l'absence de finalité dans le mouvement de la vie. Si ces deux sortes de vitalisme impliquent deux visions du souffle de la vie, elles impliquent également deux conceptions de la matière. Dans le cas du vitalisme naïf, la matière qui constitue les corps est inerte en soi, mais animée par le flux vital. Dans celui du vitalisme critique, la vie est inhérente à la matière qui constitue le corps des créatures. Pour ce qui est de la conception de la matière, l'évolution de la pensée de Lawrence à travers les poèmes est la suivante : Lawrence commence par considérer la matière comme inerte et animée par un flux vital qui rappelle le vitalisme naïf. Ensuite, l'impulsion vitale se retrouve autant à l'intérieur qu'à l'extérieur des créatures, ce qui donne lieu à des tensions qui sont au centre de nombreux poèmes. Enfin, à la fin de la vie de Lawrence, les images de

¹ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, 130.

² John Tyndall, *Address Delivered Before the British Association Assembled at Belfast, With Additions*. (1874), http://www.victorianweb.org/science/science_texts/belfast.html, consulté le 22 août 2010.

dissolution de la matière dans le grand souffle vital, unique et privé de tous ses avatars, semblent consacrer un retour au vitalisme naïf.

Dans les premiers poèmes, la forme sensible des créatures vivantes apparaît grâce à la résistance de la matière vivante au flux de la vie. Dans « Corot » (dont cette version date de 1911), ce flux prend la forme d'un vent qui agite un paysage végétal. Il semble que les arbres et les feuilles tendent à résister à ce flux vital :

For the trailing, leisurely rapture of life
Drifts dimly forward, easily hidden
By bright leaves uttered aloud ; and strife
Of shapes by a hard wind ridden.

The grey, plasm-limpid, pellucid advance
Of the luminous purpose of Life shines out
Where lofty trees athwart-stream chance
To shake flake of its shadow about.

Afin de devenir visible, une créature vivante semble devoir se comporter comme un obstacle à ce que Lawrence appelle « the luminous purpose of life » : en particulier, c'est dans leur tentative de cacher (« hide ») le flux vital que les feuilles accèdent à une forme perceptible de vie : elles sont alors « exprimées à voix haute », (« uttered aloud ») – et, comme Diane Bonds le démontre, « utterance » est pour Lawrence l'activité qui exprime la force vitale des organismes individuels (« the activity which expresses the life force of individual organisms¹ »). A la fin du poème, Lawrence admet que la matière n'est capable que de cette révélation de la vie par la résistance, comme si sa seule force provenait de son inertie :

For what can all sharp-rimmed substance but catch
In a backward ripple, the wave-length, reveal
For a moment the mighty direction, snatch
A spark beneath the wheel!

De telles images font écho à la notion d'élan vital, qu'Henri Bergson développe dans *L'Évolution créatrice* et sur lequel Lawrence a au moins lu un article en 1911², l'année où

¹ Diane S. Bonds, *Language and the Self in D. H. Lawrence* (1978), 8.

² Dans son édition de *Sons and Lovers* (Cambridge University Press, 1992), Helen Baron établit qu'en 1911, Lawrence a lu un article de A. J. Balfour sur *L'Évolution créatrice* de Bergson (SL 576).

« Corot » a été écrit. Bergson distingue l'élan vital de la matière inerte. Afin de clarifier sa position, il décrit l'élan vital comme le mouvement d'une main invisible, et la matière comme une masse de grains de limaille. Bergson insiste sur le fait que c'est grâce à la résistance des grains de limaille à l'élan vital, et non grâce à une force active de la part des grains de limaille, que des objets ou des créatures prennent forme et que la vie est révélée :

Mais la vérité est qu'il y a tout simplement eu un acte indivisible, celui de la main traversant la limaille : l'inépuisable détail du mouvement des grains, ainsi que l'ordre de leur arrangement final, exprime négativement, en quelque sorte, ce mouvement indivisé, étant la forme globale d'une résistance et non pas une synthèse d'actions positives élémentaires.¹

Pour Bergson, la résistance en tant qu'elle donne forme aux choses n'est qu'une force d'inertie, une propriété passive par la vertu de laquelle un corps s'oppose à n'importe quelle tentative de le mettre en mouvement. Le jeune Lawrence semble avoir embrassé l'idée d'une matière inerte résistant à une impulsion vitale, d'autant qu'elle s'accorde avec les images bibliques avec lesquelles il a grandi. Ainsi, le poème qui suit « Corot », « Michael-Angelo » (CP 69), évoque un artiste démiurge insufflant la vie à un corps inerte :

Who, crouching, put his mouth down in a kiss
And kissed thee to a passion of life, and left
Life in thy mouth, and dim breath's hastening hiss?
Whence cometh this, that thou must guard from theft?

Ce poème montre à quel point le premier vitalisme lawrencien est proche d'une conception biblique de l'âme comme souffle de Dieu : « And the Lord God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life ; and man became a living soul » (Genèse II, 7)

Bergson n'utilise ce système dualiste qui oppose vie et matière que comme un premier pas nécessaire à la pensée de l'élan vital, car il affirme ensuite que l'élan vital est toujours déjà présent dans les choses vivantes. Chez Lawrence, la distinction ne demeure pas non plus tranchée très longtemps. Déjà, dans *Study of Thomas Hardy*, écrit en 1914, la notion de ce

¹ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, 95.

qu'il appelle « a living, positive inertia » est problématique : elle sert davantage de pôle qui attire et repousse ce que Lawrence nomme « the pure will-to-motion », que d'opposé absolu à cette volonté. L'épithète « pure », en particulier, montre combien ce dualisme, tout comme celui de Bergson, est davantage un idéal que le résultat d'un constat dans l'expérience. Dès lors, le refus de Lawrence de simplifier les complexités du « tissu vivant » dans sa poésie (il parle en effet de l'objet de sa poésie comme d'un « living tissue » dans « Poetry of the Present », *CP* 182), allié à sa révérence pour la matière, le rendirent incapable de maintenir que la matière était inerte, même « positivement » : dans les poèmes suivants, la résistance, qui permet aux êtres vivants de prendre forme, cesse d'être associée à l'inertie.

En effet, les poèmes écrits après cette date décrivent une impulsion vitale non seulement en dehors du corps des créatures vivantes mais également à l'intérieur de leur corps. Il en résulte deux changements. D'abord, le corps des créatures est désormais capable d'impulser par lui-même un mouvement vital ; ensuite, le souffle vital en dehors des créatures n'est plus dépourvu de corporéité. En un mot, la vie et la matière du corps ne sont plus pour Lawrence des entités séparées.

Dans ce nouveau schéma, à quoi ressemble ce que nous avons appelé le « mouvement du vivant », ce mouvement originel qui témoigne pour Lawrence de la présence de la vie dans un corps ? Nous verrons qu'il s'agit d'un mouvement de condensation. Si le corps de la créature est capable d'emblée d'impulser un mouvement vital, et si le flux vital à l'extérieur de ce corps a une certaine corporéité, le mouvement vital de la créature consiste à condenser la matière vivante présente dans le flux vital pour faire croître et solidifier son propre corps. La condensation étant l'acte ou le processus par lequel un gaz est changé en liquide ou en solide, elle semble être le phénomène approprié pour décrire le transfert de matière que l'on trouve dans de nombreux poèmes de Lawrence : le plus souvent, le corps dense et visible d'une créature condense la matière vivante qui flotte dans le flux vital qui existe en dehors de

lui, représenté par exemple par un vent fort. Dès lors, la résistance inhérente à la matière du corps n'est plus une force d'inertie : elle est représentée comme un mouvement positif qui tend à conserver dans un organisme individuel une densité de matière suffisante à son existence.

On observe une telle lutte pour la densité entre la fleur d'amandier de « Almond Blossom » (*CP* 304) et le vent puissant qui la secoue :

In the long-nighted January,
In the long dark nights of the evening star, and Sirius, and the Etna snow-wind
through the long night.
(...)
Think, to stand there in full-unfolded nudity, smiling,
With all the snow-wind, and the sun-glare, and the dog-star baying
epithalamion.

La fleur d'amandier s'oppose au vent avec une force miraculeuse, mais le secret de celle-ci tient sans doute à la nature du vent qui secoue l'amandier : « Something must be reassuring to the almond, in the evening star, and the snow-wind, and the long, long nights (...) ». Déjà, la juxtaposition paratactique de compléments, donnant chacun une nouvelle impulsion au vers, évoque une abondance et un renouveau qui contraste avec la nudité annoncée de l'amandier et de son environnement (« The almond tree, / December's bare iron hooks sticking out of earth »). De plus, la fleur d'amandier étant métaphoriquement faite de neige (plus tôt dans le poème, les fleurs de l'amandier sont associées à des flocons de neige, « odd bits of snow »), le vent, qui charrie lui-même de la neige, (il est appelé « vent de neige », « snow-wind ») apparaît comme une ressource de matière dans laquelle la fleur peut puiser. Le vent et la fleur sont tous deux en proie à l'impulsion vitale, c'est pourquoi ils entrent en conflit l'un avec l'autre : le vent essaie de dissoudre la fleur, ce qui reviendrait à s'emparer de son corps, et la fleur résiste et tente même de s'épanouir encore en condensant la matière présente dans le vent, c'est-à-dire les flocons de neige. Dès lors, l'emploi du verbe « reassuring » dans le dernier vers cité prend un tout nouveau sens, car le miracle de la

persistance de la fleur d'amandier est dû précisément à son *assurance*, la fleur étant ainsi décrite : « with such insuperable, subtly-smiling *assurance* » (mes italiques).

La lutte pour la densité et la matérialité est encore plus âpre et plus explicite dans « Humming Bird » (CP 372), qui oppose le colibri à peine créé à la matière encore indifférenciée :

I can imagine, in some otherworld
Primeval-dumb, far back
In that most awful stillness, that only gasped and hummed,
Humming birds raced down the avenues.

Before anything had a soul,
While life was a heave of Matter, half inanimate,
This little bit chipped off in brilliance
And went whizzing through the slow, vast, succulent stems.

Le corps de l'oiseau est fait du même élément que la « matière » (« Matter ») dont il vient : il partage d'ailleurs son attribut principal, son bourdonnement, avec cette matière. La matière indifférenciée étant encore « à moitié inanimée » (« half inanimate »), elle n'a pas encore pris la forme d'un flux, mais elle représente, dans ce décor préhistorique, le principe vital. La créature résiste à la force englobante de ce principe vital, en lui opposant sa propre force de condensation afin de se détacher de la matière indifférenciée et de commencer à vivre en tant qu'individu. La lutte de ces deux instances (la matière vivante indifférenciée et la créature émergente) pour conserver ou s'arroger la quantité de substance nécessaire à la création du colibri donne lieu à un violent antagonisme. En effet, l'action principale du colibri, une fois créé, est de cisailer la matière presque indifférenciée représentée par les tiges : « And went whizzing through the slow, vast, succulent stems ».

Dans ces poèmes, le conflit naît de la tendance de la vie à rassembler et condenser autant de matière que possible, à la fois dans sa forme différenciée (les organismes) et indifférenciée (comme le flux vital). Le mouvement qui donne forme aux créatures vivantes

n'est plus l'opposition de l'inertie de la matière à l'élan du flux vital, mais la volonté de condensation et de matérialité qui anime le flux vital autant que les créatures vivantes.

Cette conception trouve ses fondements dans l'idée de l'indestructibilité de la matière, bien connue au XIXe siècle :

The comet which is suddenly discovered and nightly waxes larger is proved not to be a newly-created body, but a body which was until lately beyond the range of vision. The cloud formed a few minutes ago in the sky consists not of substance that has just begun to be, but of substance that previously existed in a transparent form.¹

On peut mettre en parallèle de tels textes sur la matière avec le phénomène de condensation tel que nous l'avons décrit dans les poèmes de Lawrence : la fleur d'amandier, par exemple, peut être vue comme une forme condensée, précipitée, de la neige charriée par le vent. Cette interprétation permet que rien ne se soit créé : la fleur n'est pas apparue de nulle part, mais simplement la nouvelle forme d'une matière qui existait déjà. Mais surtout, cette vision rappelle le monisme du biologiste allemand Ernst Haeckel, que Lawrence avait lu avant 1908². Dans *Les Énigmes de l'univers*, un ouvrage qui connut à l'époque un très grand succès, Haeckel associe à sa célèbre « loi de la substance » (selon laquelle tout est substance, et la substance doit être révéree) une vision « polaire » du monde. La matière est présente partout, mais à des degrés de densité très divers, et des énergies antagonistes s'emploient à la condenser :

The positive ponderable matter, the element with the feeling of like or desire, is continually striving to complete the process of condensation, and thus collecting an enormous amount of potential energy ; the negative, imponderable matter, on the other hand, offers a perpetual and equal resistance to the further increase of its strain and of the feeling of dislike connected therewith, and thus gathers the utmost amount of actual energy.³

Bien que l'on ne puisse en aucun cas voir dans l'éther de Haeckel (« the imponderable matter ») un principe vital, on ne peut douter qu'une telle vision du monde ait influencé le

¹ Herbert Spencer, *First Principles* (London : Williams and Norgate, 1909), 135.

² Date que nous connaissons grâce au témoignage de Jessie Chambers dans *D. H. Lawrence : A Personal Record*, 112.

³ Ernst Haeckel, *The Riddle of the Universe*, 78.

poète. L'idée d'une « matière désirante » et de la lutte éternelle de l'éther et de la matière « positive » (« positive ponderable matter ») pour gagner de la densité nous semble appeler assez à l'imagination pour être transformée en image poétique. Surtout, cette vision pourrait s'être associée dans l'esprit de Lawrence à sa croyance en un flux vital, confirmée à la lecture de Nietzsche, qui s'avéra son influence philosophique la plus importante, peu de temps après celle de Haeckel. La volonté de puissance, une impulsion vitale présente dans chaque être, et dont l'horizon est davantage la préservation et la réalisation de soi que l'altruisme chrétien, a sans doute enrichi et compliqué la croyance de Lawrence en un flux vital¹. Puisque tout est volonté de puissance, l'impulsion se confronte en permanence à elle-même : avec ses images de condensation, Lawrence décrit précisément ce type de conflit.

Cette forme de « monisme dynamique », selon lequel tout est matière, et où le flux vital et la substance se disputent un certain degré de densité matérielle, est éphémère chez Lawrence : au fil des années, il est de plus en plus tenté par l'idée d'une dissolution physique intégrale, et donc la fin de toute résistance de la part de la matière. Dans les derniers poèmes, l'événement majeur n'est plus la résistance de la créature matérielle et la mise en œuvre de sa volonté de condenser autant de matière que possible, mais sa dissolution dans le flux vital. Le mouvement du vivant devient celui d'une dissolution, qui permet de rendre la matière ayant séjourné un temps dans une créature au grand flux vital, qui devient, les années passant, plus important à Lawrence que les créatures individuelles.

Les premiers indices d'un tel changement de perspective apparaissent dès les derniers poèmes de *Birds, Beasts and Flowers*. La résistance des créatures à la dissolution dans le grand flux vital n'est alors plus considérée comme une preuve de vitalité, mais plutôt comme le signe que la vie n'est pas encore passée par ces créatures. C'est le cas du dindon de « Turkey-Cock » (CP 396) :

¹ Dans *The Visionary D. H. Lawrence*, Robert Montgomery affirme que la pensée de Haeckel est trop naïve pour avoir eu une influence prolongée sur Lawrence, alors que Nietzsche constitue pour lui l'une des influences les plus décisives sur l'œuvre de Lawrence (28-34).

Your brittle, super-sensual arrogance
Tosses the crape of red across your brow and down your breast
As you draw yourself upon yourself in insistence.

It is a declaration of such tension in will
As time has not dared to avouch, nor eternity been able to unbend
Do what it may.
A raw American will, that has never been tempered by life,
You brittle, will-tense bird with a foolish eye.

L'insistance avec laquelle l'oiseau s'affirme nous rappelle l'« assurance » et la résistance de la fleur d'amandier ; cependant il ne s'agit plus ici d'un signe de vitalité : la résistance de l'oiseau exprime un déficit de vie, puisque la créature est vue comme « a raw American will, that has never been tempered by life ». Quelques vers plus tard, Lawrence dit même du dindon qu'il est une créature inachevée, « unfinished ». A présent, c'est donc en cédant à la dissolution que les créatures opèrent le mouvement le plus caractéristique de leur vitalité.

Cette tendance est très visible dans *More Pansies* et *Last Poems*, deux recueils écrits en 1929, l'année précédant la mort de Lawrence. Depuis la fenêtre de la chambre d'hôtel de Baden-Baden où le poète garde le lit, il contemple les arbres du jardin secoués par le vent (« Trees in the Garden », CP 646). Là encore, le vent représente le grand flux vital, auxquelles toutes les créatures retournent lorsqu'elles disparaissent. Lawrence commence par célébrer la résistance des arbres frêles au vent :

Ah in the thunder air
how still the trees are!

And the lime-trees, lovely and tall, every leaf silent
hardly loses even a last breath of perfume.

Cependant, les révisions de la seconde strophe, visibles sur le manuscrit de ce poème, montrent que Lawrence a mitigé cette image de résistance afin de mettre l'accent sur le caractère imminent de la dissolution des arbres dans le vent. Voici la première version :

And the ghostly, creamy coloured little tree of leaves
whose leaves are variegated, almost white elegant lacy elder,

how exquisite it stands alone on the green grass
yet [illegible] does not!¹

Et voici la version définitive, telle qu'elle apparaît dans les *Complete Poems* (646) :

And the ghostly, creamy coloured little tree of leaves
white, ivory white among the rambling greens
how evanescent, variegated elder, she hesitates on the green grass
as if, in another moment, she would disappear
with all her grace of foam!

Dans la version publiée, la dissolution, qui serait apparue comme une forme de faiblesse dans les poèmes de la période précédente tels que « Almond Blossom », où les fragiles fleurs d'amandier sont louées pour leur résistance au vent volcanique qui les secoue, devient la source d'une émotion esthétique, et donne même aux arbres une forme d'aura (« with all her grace of foam ! »).

La dégradation de la santé de Lawrence, due à l'évolution rapide de sa tuberculose, pourrait expliquer cet attrait pour les images de dissolution plutôt que de résistance et de condensation : de 1925, date de l'établissement du diagnostic de tuberculose, à sa mort en 1930, son corps, sa propre résistance, ne cessa de se dégrader, et on pourrait penser qu'il trouva alors refuge dans une esthétique de la fragilité, sublimant l'affaiblissement de son corps en le transformant en la dissolution volontaire de sa matière. En effet, comme le montre Noëlle Cuny², à partir de 1922, la prose de Lawrence affiche un certain dégoût pour les corps excessivement matériels, comme le corps obèse du personnage éponyme de *Kangaroo* et celui des Mexicains au sang épais de *The Plumed Serpent*. Il est intéressant de noter que c'est leur volonté de dissoudre leur identité dans la masse de l'humanité qui leur vaut cet excès de matérialité, comme si la dissolution de l'identité sociale et sentimentale d'un être allait de pair avec le renforcement de sa matérialité. Par exemple, Kangaroo, à la tête d'un groupe fasciste secret, a pour projet principal de fusionner avec l'ensemble du peuple australien, et il fait

¹D. H. Lawrence, "Trees in the Garden" in the D. H. Lawrence Collection, Department of Manuscripts and Special Collections, The University of Nottingham, UK. La Ref 154/2.

²Noëlle Cuny, *D. H. Lawrence : Le Corps en devenir*, 11-130.

mention de son énorme ventre comme d'une poche dans laquelle il pourrait porter tous les citoyens de cette jeune nation. La masse de personnes que Kangaroo affirme aimer nourrit et fait grossir sa « poche », son corps matériel, mais dissout son identité propre et sa connexion avec le flux vital. Ainsi, la « mauvaise » dissolution de Kangaroo, dans le monde social et non physique, fait naître une sorte de résistance matérielle, comme si le corps obèse était un obstacle à la dissolution bénéfique du corps dans le flux vital. Alors que la résistance de la matière était encore considérée comme une forme de mouvement du vivant dans *Birds, Beasts and Flowers*, elle est maintenant considérée comme un obstacle à la manière de vivre la plus pertinente pour Lawrence, c'est-à-dire la dissolution dans le grand flux de la vie.

Un autre facteur, lié à ce dégoût pour les corps trop « matériels », pourrait être que Lawrence porte à son extrême logique la vision du monde vivant qui gouvernait ses poèmes précédents : si le flux de la vie n'est plus une entité abstraite, parce que tout est à la fois matière et vie, alors ce flux a lui-même besoin d'un certain degré de densité. Dès lors, pour les créatures, retourner à ce flux vital revient à le nourrir, comme lui les avait nourries alors qu'elles condensaient en elles la matière qu'il charriait : si le corps nous déçoit, nous, créatures vivantes, n'avons qu'à céder notre substance aux flux vital, dans un hommage ultime à la vie indifférenciée. En conséquence, dans les derniers poèmes, les corps vivants sont surtout célébrés lorsqu'ils se dissolvent pour nourrir le grand flux de la vie. Cette dissolution devient alors le mouvement du vivant par excellence.

C'est le mouvement qu'effectue le corps du papillon de « Butterfly » (CP 696). Déjà, la première strophe s'étonne de la résistance du papillon à un vent fort :

Butterfly, the wind blows sea-ward, strong beyond the garden wall!
Butterfly, why do you settle on my shoe, and sip the dirt on my shoe,
Lifting your veined wings, lifting them? big white butterfly!

Ensuite, la parenté du papillon et du vent est révélée : tous deux sont faits de neige. Le vent, qui représente le flux vital à laquelle toute chose doit retourner, est célébré, alors que le papillon ne devient digne d'attention que lorsque le poète en imagine la dissolution :

Already it is October, and the wind blows strong to the sea
from the hills where snow must have fallen, the wind is polished with snow.
Here in the garden, with red geraniums, it is warm, it is warm
but the wind blows strong to sea-ward, white butterfly, content on my shoe!

Will you go, will you go from my warm house?
Will you climb on your big soft wings, black-dotted,
as up an invisible rainbow, an arch
till the wind slides you sheer from the arch-crest
and in a strange level fluttering you go out to sea-ward, white speck!

La dissolution du corps du papillon dans le vent apparaît comme la résolution d'une tension, le retour à un ordre des choses plus naturel :

Farewell, farewell, lost soul!
You have melted in the crystalline distance,
It is enough! I saw you vanish into air.

La neige charriée par le vent provenant des collines semble avoir été symboliquement condensée dans le papillon qui prend la forme d'un « point blanc » (« white speck ») : afin que le flux vital retrouve une certaine matérialité, le point blanc doit retourner dans le vent et rendre ainsi le ciel « cristallin ». Le mouvement du vivant œuvre à présent davantage à la permanence et à la matérialité du flux vital qu'à celle du corps individuel du petit papillon.

Chez Lawrence, le mouvement du vivant part d'une conception vitaliste naïve, pour laquelle l'énergie de la vie est une force dotée d'une finalité, et probablement insufflée par un créateur. Bien que l'unité et la perfection du mouvement vital ne cessent de fasciner le poète, la prolifération et l'absence d'orientation téléologique semblent l'emporter, ou du moins combattre cette première vision, dans de nombreux poèmes. Lorsque cette impulsion vitale est pensée en relation à la matière, l'évolution de la pensée de Lawrence est beaucoup plus claire. C'est à travers la notion de résistance, en ce que la matière vient nécessairement, dans un vitalisme naïf, s'opposer à l'énergie vitale, que cette évolution se vérifie. En effet, la

résistance des créatures vivantes évolue avec la conception lawrencienne de la matière vivante. Cette résistance est d'abord une sorte d'inertie, dont Lawrence ne se satisfait pas totalement : la matière est considérée comme inerte, et sa forme est le résultat de la force d'inertie qu'elle oppose à l'énergie vitale. Ensuite, la résistance devient la force vitale elle-même, en ce que celle-ci est tout autant une impulsion qui existe en elle-même qu'à l'intérieur des êtres vivants. Cette force vitale est une force de condensation, de densification de la matière. Enfin, lorsque, malade, Lawrence pousse cette logique à l'extrême, le flux vital redevient central, et le destin de toute matière vivante n'est plus de lui résister mais, au contraire, de se dissoudre en lui pour le nourrir. La dissolution et l'abandon de la matière à la force vitale dominant ainsi les derniers poèmes de Lawrence, à mesure que Lawrence acquiert la certitude que toute créature digne d'intérêt doit être capable de se dissoudre dans le grand flux de la vie, qui devient l'objet poétique par excellence.

Si l'impulsion vitale *en soi* est ce que se partagent toutes les créatures vivantes, humaines et non-humaines, elle est le plus souvent traitée dans les poèmes de Lawrence dans son interaction avec la matière vivante du corps des créatures. Nous nous pencherons donc à présent sur la matière vivante, et plus particulièrement sur une forme qu'elle prend souvent chez Lawrence : celle du protoplasme.

CHAPITRE II :
LE PROTOPLASME :
LA MATIÈRE VIVANTE PAR EXCELLENCE

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que le vivant dans la poésie de Lawrence était avant tout défini par un mouvement, un souffle, ce qui fait de Lawrence un vitaliste. Bien que le vitalisme de Lawrence évolue à l'intérieur de son œuvre, on remarque que le rapport de ce souffle à la matière qui constitue le monde non-humain (et également humain) est toujours problématique : la matière semble souvent étouffer le souffle vital, et qu'elle soit inerte, en conflit avec le souffle vital dans une volonté de condensation, ou bien invitée à se dissoudre dans le grand souffle de la vie, sa relation au vivant est toujours marquée par une forme d'opposition. D'ailleurs, le terme de résistance, qui est au centre de nos dernières analyses, en témoigne. Le concept de matière vivante, dès lors, pose problème : si, dans la conception vitaliste de Lawrence, le vivant se caractérise avant tout par un souffle et un mouvement, dans quelle mesure la matière, en dehors de ce mouvement, peut-elle être vivante, et à quoi le caractère vivant de la matière se reconnaît-il ? Se préoccuper de la matérialité du vivant éloigne également Lawrence du vitalisme car cela le rapproche, par définition, d'un certain « matérialisme » scientifique. En effet, le vitalisme, en posant un principe vital existant en dehors des lois de la physique, et donc de la matière, cherche avant tout à échapper à ce que

l'on appelle encore, au tournant du XXe siècle, les « matérialistes »¹ c'est-à-dire les défenseurs de la théorie de l'évolution, qui considèrent que toute vie est conditionnée par une matière, et donc que la vie n'existe pas hors de la matière. Pour parler de matière vivante, Lawrence doit donc allier une forme de matérialisme, de discours scientifique, au vitalisme auquel il est enclin.

Pour étudier le concept de matière vivante et les tensions que cette notion centrale ne manque pas de susciter dans l'œuvre et la pensée de Lawrence, nous nous proposons de concentrer cette analyse sur l'image récurrente du protoplasme, que Lawrence appelle le plus souvent « plasm ».

De *Sons and Lovers* à *Lady Chatterley's Lover*, le « plasm » désigne ce qu'il y a de plus vivant dans la matière. Ainsi Miriam croit le toucher du doigt lorsqu'une vérité sur la vie lui est révélée lors d'une discussion avec Paul :

He was discussing Michaelangelo. It felt to her as if she were fingering the very quivering tissue, the very protoplasm of life, as she heard him. And in the end it frightened her. There he lay in the white intensity of his search, and his voice gradually filled her with fear, so level it was, almost inhuman, as if in a trance. (SL 110)

On remarque d'ailleurs que l'image du protoplasme s'accompagne de la mention d'une forme de « non-humanité ». On pourrait penser que c'est parce que la voix de Paul évoque et semble émaner d'une matière vivante, commune à tous les êtres, qu'elle est considérée comme « inhumaine », terme dont nous avons vu que Lawrence l'employait avec les mêmes connotations que « non-human ».

Le *OED* donne d'abord de « protoplasm » la définition suivante :

The complex, translucent, colourless, colloidal material comprising the living part of a cell, including the membrane-bound cytoplasm, nucleus, and other organelles (but excluding food particles, secretions, large vacuoles, etc.).

¹ Dans *A Personal Record* (112), Jessie Chambers regroupe sous le terme « materialist philosophy » les lectures suivantes de Lawrence : T. H. Huxley's *Man's Place in Nature*, Darwin's *Origin of Species*, and Haeckel's *Riddle of the Universe*.

Cependant, les commentaires de l'usage de ce mot chez Lawrence semblent retenir surtout la deuxième définition, métaphorique :

A primitive or primary form of something ; a primordial substance.

Les critiques s'appuient aussi souvent sur le célèbre passage de *Sons and Lovers*, où Paul évalue ainsi sa peinture :

It's because – it's because there is scarcely any shadow in it, It's more shimmery, as if I'd painted the shimmering protoplasm in the leaves and everywhere, and not the stiffness of the shape. That seems dead to me. Only this shimmeriness is the real living. The shape is a dead crust. The shimmer is inside, really. (SL 183)

Ainsi, Sandra Gilbert et Anne Fernihough prennent l'exemple du protoplasme pour illustrer le principe vitaliste présidant à l'esthétique lawrencienne, qui tente de représenter les choses dans toute leur mutabilité¹. Jeff Wallace, lui, voit dans l'usage répété de ce mot dans « The Two Principles » (1919), où Lawrence tente d'articuler une cosmologie², « a distinctive foregrounding of the struggle to find a *language* of nature »³.

Certes, le mot « plasm » permet à Lawrence d'exprimer une sorte de qualité vitale des créatures, qu'il tient à rendre dans son œuvre. Cependant, le protoplasme n'est pas uniquement une qualité, mais appartient à la matière : on ne peut pas parler de protoplasme sans avoir dans son horizon de pensée l'importance non seulement du souffle ou de la qualité vitale des choses, mais également de la matière en ce qu'elle est la condition sine qua non de toute forme de vie. Dès lors, le protoplasme, indissociable d'une pensée de la matière et, par extension, d'une pensée scientifique de la vie, concentre toutes les tensions inhérentes à la

¹ Sandra Gilbert utilise ce passage comme une justification de l'usage du vers libre chez Lawrence. A la suite de la citation du passage, elle affirme : « And by 1912 Lawrence had expressed this emerging aesthetic practically as well as theoretically, for he had written at least that strikingly foreshadows his mature free verse ["A man at Play in the River"] (*Acts of Attention*, 75-76). Anne Fernihough voit le même passage comme un manifeste impressionniste contre l'usage des contours, qui emprisonneraient l'objet représenté (*D. H. Lawrence, Aesthetics and Ideology*, 78)

² "If we try to conceive of God, in this instance, we must conceive some homogeneous rare *living* plasm, a *living* self-conscious ether, which filled the universe. The living divided itself as an egg-cell divides." ('The Two Principles', in *Phoenix II*, 229)

³ Jeff Wallace, *D. H. Lawrence, Science and the Posthuman*, 83.

notion de « matière vivante » chez Lawrence. A travers cette image apparaîtra la difficulté, pour Lawrence, d'allier le vivant et la matière, puis, inévitablement, le vivant et la science.

1. Le protoplasme ou l'incarnation du vivant

Le traitement de l'image du protoplasme dans l'œuvre de Lawrence révèle la difficulté de penser ensemble la matière et le vivant. En effet, le protoplasme, qui est une réalité on ne peut plus matérielle dans le discours scientifique traditionnel, s'éloigne sans cesse de cette matérialité dans la poésie de Lawrence, comme si la matière vivante n'existait pas toujours de manière univoque dans sa pensée. Par « matérialité », nous entendons l'existence sensible d'une chose. Ce qui est matériel n'est pas forcément inerte, puisque l'on peut parler de matière vivante, mais est constitué de choses tangibles, et non abstraites. Si il est vrai que Lawrence considère d'abord la matière comme un élément inerte, sa conception évolue et nous allons montrer comment il parvient justement à associer matière et vivant. Dans les premiers essais qui mentionnent le protoplasme, celui-ci semble tout à fait distinct de la matière :

Life-plasm mysteriously corresponds with inanimate matter. But life-plasm, in that it lives, is itself identical with being, inseparable from the singleness of a living being, the indivisible oneness. (...) The distinction is between living plasm and inanimate matter. Inanimate matter is released from the dead body of the world's creatures. It is the static residue of the living conscious plasm, like feathers of birds. (« The Two Principles », 1919, *P II* 230)

Dans cet extrait de « The Two Principles », Lawrence articule en effet une conception de la vie comme distincte du monde matériel. La matière n'est pas la condition sine qua non de la vie, comme la science de l'époque l'a découvert, mais le déchet, le « sous-produit » de la vie, pour reprendre l'expression d'Émile Delavenay.¹ Cette distinction rappelle celle que nous avons constatée dans les premiers poèmes de Lawrence, dans lesquels matière et vie sont séparées, voire antagonistes. Cependant, la distinction entre matière et vie semble être

¹ Emile Delavenay, « Le vitalisme chez D. H. Lawrence », *Aspects du vitalisme*, 175.

devenue beaucoup plus difficile à affirmer. Par exemple, les oppositions au travail dans cet extrait posent problème : Lawrence oppose l'image de la matière à celle du protoplasme, ce qui peut sembler paradoxal, car le plasm lui-même, comme on l'a vu, se définit comme une substance première ; de plus, il place le « plasm » du côté du corps de l'oiseau, par opposition à ses plumes, mais sans citer ce corps explicitement. On dirait que la matérialité du vivant s'impose à Lawrence en même temps qu'il tente de distinguer matière et vivant.

Dans les premiers poèmes, alors même que la matière s'impose comme un élément essentiel de la vie, cette difficulté donne lieu à un rejet violent de la matière inerte, comme si la distinction impossible devait être réaffirmée. On trouve cette volonté de rejet dans « In Trouble and Shame » (*CP* 134), probablement écrit en 1911. Ce poème affiche une conception dualiste, toujours d'inspiration chrétienne, de l'opposition du corps et de l'âme. Le poète éprouve une jubilation presque cruelle à s'imaginer capable de défaire sa vie de son corps :

I wish that I could go
Through the red doors where I could put off
 My shame like shoes in the porch,
My pain like garments,
And leave my flesh discarded lying
Like luggage of some departed traveller
Gone one knows not whither.

 Then I would turn round,
And seeing my cast-off body lying like lumber,
 I would laugh with joy.

L'assurance que tout ce qui est lié à sa substance corporelle (« my shame », « my pain », « my flesh ») entraîne immédiatement une transmutation de son corps en objet inerte semble apporter au poète une grande satisfaction. Cette satisfaction a des allures de vengeance ; en effet, ces objets inertes sont sans valeur, « shoes », « garments », contrastant avec le rire flamboyant et presque démoniaque du poète (« I would laugh with joy »).

On sent ainsi déjà, dans ce poème, le malaise que crée malgré tout l'image d'une telle opposition entre le corps inerte et l'âme, souffle vivant mais désincarné. D'ailleurs, cette distinction rêvée reste au conditionnel. De même, les textes qui articulent la cosmologie lawrencienne semblent le plus souvent buter sur cette dichotomie : si toute matière est inerte, alors la matière vivante ne serait pas vraiment matérielle. Cette idée semble encore plus inacceptable, car elle placerait la vie du côté de l'esprit, de l'idée, ce qui constituerait une véritable hérésie pour Lawrence. Dans « The Two Principles », Lawrence affirme encore que le « life plasm mysteriously corresponds to inanimate matter » (1919, *P* II 230), sans que la nature de cette interaction soit précisée, tandis que dans *Fantasia of the Unconscious* (1922), tout en niant toute parenté entre « the living soul » et la matière (« but if they [the souls] *do* decompose, then it is not into any element of Matter or physical energy » *PU* 168), il affirme, comme nous l'avons vu en introduction que la vie n'existe que lorsqu'elle est incarnée (« incorporate ») en un individu, qui lui-même ne peut exister que dans le monde matériel.

Avant que Lawrence n'ait tenté de penser ensemble matière et vivant, lorsqu'il pouvait encore se reposer sur un vitalisme dualiste qui opposait corps et esprit, la matière inerte était envisagée avec mépris, comme on l'a vu dans « In Trouble and Shame », ou simplement sur un ton plus apaisé, comme dans « Autumn Rain » (*CP* 269), écrit avant la tentative de comprendre la matière vivante (la première publication de ce poème date de février 1917, mais il a sans doute été écrit bien avant) :

the sheaves of dead
men that are slain

now winnowed soft
on the floor of heaven ;
manna invisible

of all the pain
here to us given ;
finely divisible
falling as rain.

Le corps de ces hommes, qui a été le lieu de violences (« men that are slain »), semble apaisé dans la mort ; ayant subi plusieurs opérations dans le ciel (« winnowed soft », « finely divisible », « falling as rain »), la matière morte dont ils sont composés et la douleur qu'ils apportent semblent évoquer plus de mélancolie que de terreur : le rythme du dernier vers, une trochée suivie d'un iambe, apporte un accent de certitude.

Si l'on compare cette version à la matière (presque) inanimée de « Humming Bird » (CP 372), probablement écrit en 1920, on ne peut qu'être frappé par le changement de ton :

I can imagine, in some otherworld
Primeval-dumb, far back
In that most awful stillness, that only gasped and hummed,
Humming birds raced down the avenues.
Before anything had a soul,
While life was a heave of Matter, half inanimate, (...).

La matière, cette fois, se fait beaucoup plus menaçante : d'ailleurs, le poète tente de l'éloigner autant que possible, en multipliant les compléments de lieu et de temps exprimant l'altérité et la distance (« in some otherworld » ; « far back », etc.), alors que dans « Autumn Rain » il tentait au contraire, par des déictiques, d'actualiser la présence de la matière inerte (« here to us given »). Ce qui la rend menaçante, c'est justement qu'elle n'est plus inerte : dans cette préhistoire fantasmée, c'est même elle seule qui compose la vie. Cette évolution correspond à une forme de vitalisme plus critique, qui admet que la vie se trouve dans la matière.

Au fur et à mesure que la matière inerte se mêle à la matière vivante, son image la plus pure, le « plasm », se fait elle-même plus menaçante. Dans *The White Peacock*, le protoplasme est encore utilisé pour signifier la qualité vulnérable et pure de la vie :

“No,” I answered, overcome by a sudden hot flush of tenderness. “No – not vulnerable. To have such soft, vulnerable eyes as you used makes one feel nervous and irascible. But you have clothed over the sensitiveness of yours, haven't you? – like naked life, naked defenceless protoplasm they were, is it not so?” (WP 272)

Ce caractère inoffensif, que l'on retrouve dans la pureté lumineuse qui caractérisait le protoplasme dans *The Rainbow*, disparaît au profit d'une image que Lawrence semble ne plus maîtriser, car de « finely divisible » elle devient « incomprehensible » :

All that we can imagine in the beginning
is the incomprehensible plasm of life, or creation
struggling, and *becoming* light. (« Let There Be Light! » CP 681)

Le protoplasme semble à présent caractériser une sorte de boue originelle, probablement composée, comme toute matière, de corps morts, et dont le caractère lumineux n'apparaît pas tout de suite. Dans *Mornings in Mexico*, ce qui est protoplasmique n'est plus seulement difficile à saisir, mais devient menaçant :

It is a battle, a wrestling all the time. The Sun, the nameless Sun, source of all things, which we call sun because the other name is too fearful, this, this vast dark protoplasmic sun from which issues all that feeds our life, this original One is all the time willing and unwilling. (...) In the core of the first of suns, whence man draws his vitality, lies poison as bitter as the rattlesnake's. (MM 92)

L'alliance de la matière vivante, le protoplasme, avec une substance mortelle, le poison, rend le principe de vie terrifiant, car capable de défaire la vie autant que de la faire (« willing and unwilling »). A un niveau plus métaphorique, c'est le même mélange que celui qui inspire l'horreur de Lawrence pour la matière à demi animée de « Humming Bird ».

Daniel Albright remarque que dans les romans de Lawrence, l'origine de la vie est de plus en plus difficile à retrouver :

In the early sequence [tous les romans jusqu'à *Women in Love*] (...) the world of the origin is intimate, impending, scarcely concealed within the corpus of the everyday. In the later sequence, the shell is more rigid, impenetrable, disjunct from the core ; to get to the inside, extreme measures must be taken, exile, self-abandonment, finally ritual approach. It is for this reason that the novels of Lawrence's long world-traveling contain the most sustained descriptions of the pre-world ; in the earlier novels the origin was never far enough nor strange enough to require a detailed account.¹

¹ Daniel Albright, *Personality and Impersonality in D. H. Lawrence, Woolf and Mann*, 48-49.

Albright voit cet éloignement de l'origine comme un constat qui suscite chez Lawrence ce qu'il appelle « a desire for regression »¹, beaucoup plus prégnant dans les romans tardifs. On peut affiner cette théorie en disant que ce désir de régression, qui s'exprime en poésie dans la fascination avec laquelle Lawrence évoque à plusieurs reprises des figures de l'origine telles « that most awful stillness » dans « Humming Bird » (CP 372) et « the incomprehensible plasm of life » dans « Let There Be Light » (CP 681), est néanmoins accompagné d'une horreur, d'une répulsion pour cette origine où vie et mort se mêlent dans la matière. Cette horreur se sent dans les mêmes poèmes, et est explicite dans les lettres que Lawrence envoie de Ceylan, où les premiers jours qu'il passe dans une nature tropicale lui donnent l'impression fascinante de se trouver dans un lieu proche de l'origine préhistorique de la vie, mais néanmoins plutôt répugnant :

Altogether the tropics have something of the world before the flood – hot dark mud and the life inherent in it : makes me feel rather sick. But wonderful to have known. (30 avril 1902, L IV 234)

No, the East doesn't get me at all. Its boneless suavity, and the thick, choky feel of tropical forest, and the metallic sense of palms and the horrid noise of the birds and creatures who hammer and clang and rattle and cackle and explode all the livelong day, and run little machines all the livelong night ; and the scent that makes me feel sick (...) the sort of tropical sweetness which to me suggests an undertang of blood, hot blood, and thin sweat ; the undertaste of blood and sweat in the nauseous tropical fruits; (...). (10 avril 1922, L IV)

On pourrait dès lors comprendre l'abondance de descriptions d'un monde préhistorique, originel, dans la prose et la poésie de Lawrence après *Women in Love* non pas comme le résultat du simple désir de s'en rapprocher, mais comme une forme de mise à distance nécessaire. La nature de la matière vivante originelle s'étant chargée d'éléments inertes, elle est moins homogène et donc moins désirable pour Lawrence. En « scénarisant » l'origine, et en la situant uniquement dans des endroits difficiles d'accès, comme le lac où Kate connaît sa révélation dans *The Plumed Serpent*, Lawrence éloigne autant qu'il invoque la

¹ *Loc. cit.*

matière vivante originelle. D'ailleurs, alors même que l'eau, « sperm-like », formait une image parfaite du protoplasme nourrissant la vie, cette qualité lui est ensuite déniée :

Always something ghostly. The morning passing all of a piece, empty, vacuous.
All sound withheld, all life withheld, everything *holding back*. The land so dry
as to have a quality of invisibility, the water earth-filmy, hardly water at all.
The lymphatic milk of fishes, somebody said. (*PS* 97)

Le sperme n'est plus répandu pour donner la vie, mais semble au contraire retenir celle-ci. Le paysage, dans son silence, retient aussi le moindre signe : plus aucune révélation n'est possible. La nature de cette substance protoplasmique, qui avait pourtant permis une révélation, est désormais trompeuse : « the water (...) hardly water at all ». Dans la dernière phrase de cet extrait, le changement de situation d'énonciation (on passe du discours indirect libre, qui exprimait la voix personnalisée de Kate, au discours direct prononcé par « somebody ») éloigne encore l'image du protoplasme.

Ainsi, comme Lawrence ne peut penser le « plasm » que comme une entité matérielle, et comme il conçoit toute matière comme inerte, la matière vivante originelle devient un mélange de principe vital et de matière inerte, ce qui rend l'image repoussante au point que Lawrence tente sans cesse de la mettre à distance. Certains poèmes résolvent le problème de la matérialité du principe vital d'une autre manière : en faisant appel à l'image de l'âme, ou « subtle body », une entité qui serait à la limite du matériel et de l'immatériel.

« Medlars and Sorb-Apples » (*CP* 280) est ainsi construit sur deux plans : celui du fruit qui pourrit et laisse s'échapper une essence, et celui du corps qui se défait pour laisser partir l'âme dans les enfers. On pourrait voir l'âme comme une autre forme de « living plasm », en ce qu'il s'agit de la vie pure ; d'ailleurs, Lawrence associe souvent les deux termes. La séparation de la vie et de la matière devenue inerte semble ravir le poète :

What a rare, powerful, reminiscent flavour
Comes out of your falling through the stages of decay :
Stream within stream.
(...)
What is it?

What is it, in the grape turning raisin,
In the medlar, in the sorb-apple,
Wineskins of brown morbidity,
Autumnal excrementa ;
What is it that reminds us of white gods?

On retrouve l'opposition que Lawrence tentait d'affirmer dans « The Two Principles » et *Fantasia*, entre un principe vital qui ne change pas et ne se résorbe pas avec le temps, qu'il associe au « living plasm » et à l'âme, et la matière inerte qui n'est que le résidu de la vie, présent ici dans « autumnal excrementa ». Cependant, ici, Lawrence résout l'opposition en associant l'âme à l'essence qui se dégage du fruit, lui donnant ainsi une certaine matérialité. En effet, cette essence a quelque chose de spirituel (« what is it that reminds us of white gods ? »), mais en tant qu'essence, elle ne se dissocie pas totalement du royaume du matériel. Il pourrait s'agir de ce que les alchimistes appellent le « corps subtil », ou la *quinta essentia*, qui est à la base des quatre autres éléments et se situe également entre le matériel et le spirituel : il s'agit de l'état qui viendrait après le liquide et le gazeux lorsque l'on chauffe un corps. La suite du poème confirme l'analogie avec les transformations alchimiques :

Going down in the strange lanes of hell, more and more intensely alone,
The fibres of the heart parting one after the other
And yet the soul continuing, naked-footed, ever more vividly embodied
Like a flame blown whiter and whiter
In a deeper and deeper darkness
Ever more exquisite, distilled in separation.

So, in the strange retorts of medlars and sorb-apples
The distilled essence of hell.
The exquisite odour of leave-taking.

L'allusion au procédé alchimique du blanchissement, ou *albedo*, se précise¹. L'alchimiste est autant à la recherche de l'or que de l'âme, la *quinta essentia*. Pour ce faire, partant d'une matière première faite de corps morts, noirs (c'est l'état de *nigredo*), il passe au procédé de blanchiment, de purification de cette matière. Chez Lawrence, on retrouve cette

¹ Pour une description précise du procédé alchimique, voir l'exposé de James Cowan sur les écrits de Jung sur l'alchimie, dans *D. H. Lawrence and the Trembling Balance*, 182-183.

idée de blanchiment dans la « *flame blown whiter and whiter* », qui s'échappe de la chair effectivement morte et sombre du fruit (« *so brown and soft and coming suave / so morbid* »).

L'image de l'âme comme « corps subtil », ni tout à fait matériel, ni tout à fait immatériel, semble bien correspondre à l'essence de la vie, au « *living plasm* » lawrencien. On a vu qu'il était à la croisée du matériel et du spirituel ; ici, en parlant d'une essence, c'est-à-dire d'un produit qui émane de la matière, mais est lui-même assez peu matériel, Lawrence peut réconcilier ces deux tendances. De plus, dans la forme même du poème, il semble s'attacher à donner une matérialité à l'âme. Dans « *and yet the soul continuing, naked-footed, ever more vividly embodied* », l'attribution à l'âme de l'épithète, « *naked footed* », aboutit à l'image d'incarnation de l'âme (« *embodied* »).

Ce poème est peut-être l'expression la plus aboutie de la matière vivante telle que Lawrence veut la concevoir dans les années vingt : cette matière vivante est séparée de la matière inerte, de son déchet, mais elle n'est pas complètement immatérielle ; elle est simplement faite d'une autre sorte de matière, une *quinta essentia*, plus subtile que la matière inerte.

2. Le protoplasme et la science

Cependant, l'alliance du vivant à la matière, que nous avons étudiée à travers des figures de protoplasme, ne pose pas uniquement des problèmes de cohérence au sein de la pensée vitaliste de Lawrence. En effet, une pensée de la matière rejoint nécessairement une démarche scientifique : si tout est dans la matière, il faut observer la matière et produire sur elle une forme de discours scientifique pour atteindre le vivant. Le protoplasme correspond précisément à la matière telle qu'elle est appréhendée selon la science de l'époque. Quels problèmes pose le caractère scientifique de cette image dans la représentation du vivant ?

Pour Lawrence, la science est dangereuse parce qu'elle a le pouvoir de réduire les choses à de simples phénomènes d'une formule abstraite considérée comme plus réelle. Ce qui est observé n'a pas pour la science un degré de réalité aussi important que la loi que l'on déduit de cette observation. Dans « The Third Thing » (CP 515), par exemple, Lawrence s'oppose à cette vision :

Water is H₂O, hydrogen two parts, oxygen one,
But there is also a third thing, that makes it water
And nobody knows what it is.

The atoms lock up two energies
but it is a third thing present which makes it an atom.

L'eau n'existerait pas au présent sans le troisième élément, mystérieux, que la science ne connaît pas. En voulant réduire l'eau aux deux premiers éléments, une conception scientifique du monde menace de ne plus prendre en compte sa présence, son existence propre. Lorsque la matière est vivante, le troisième élément mystérieux, qui rétablit l'existence matérielle d'une chose, prend souvent le nom de protoplasme. On peut d'abord s'étonner que Lawrence s'attache à délivrer la matière de l'emprise de la science en utilisant un terme lui-même scientifique : mais, comme nous allons tenter de le montrer, c'est précisément en utilisant le vocabulaire scientifique contre la science que Lawrence exprime avec le plus de force l'existence de la matière vivante dans le présent.

Dans « Sea and Sardinia », on trouve un exemple de cette image de protoplasme, alors que Lawrence commente l'énergie mystérieuse qui émane de l'Etna :

Such terrible vibrations of wicked and beautiful electricity she throws about her,
like a deadly net! Nay, sometimes, verily, one can feel a new current of her
demon magnetism seize one's living tissue and change the peaceful life of
one's active cells. She makes a storm in the living plasm and a new adjustment.
And sometimes it is like a madness. (SS 8)

Lawrence utilise ici l'image du protoplasme pour invoquer ce qu'il ne voit pas. La « vie paisible de nos cellules », le « living plasm » dont la structure est brusquement bouleversée au contact du magnétisme du volcan, décrivent un état plutôt qu'une entité

concrète : « and sometimes, it is like a madness ». Là réside la subversion lawrencienne du pouvoir de la science : alors que pour le biologiste de la modernité, que l'on conçoit aisément tirant de confiantes conclusions de ses observations au microscope, le protoplasme est un phénomène concret, mais dont l'existence est bien moins réelle que les lois et les grands principes qui expliquent son comportement, pour Lawrence, le protoplasme est une entité invisible, mais bien réelle, car il a des effets sur le monde sensible (« it is like a madness »). Dans l'esprit du lecteur, donc, se télescopent la culture populaire scientifique pour laquelle le protoplasme est un objet concret, que l'on observe, et le discours de Lawrence pour qui le protoplasme et son comportement sont des causes en soi : le protoplasme parvient donc à être à la fois concret comme l'objet d'une observation, et réel comme le principe scientifique que l'on en déduit.

Ainsi, Lawrence réattribue à la matière la réalité et le prestige que la science moderne réserve à son discours et à ses principes. Ce retournement est possible parce que Lawrence ne s'oppose pas à la science dans son ensemble. Dans *D. H. Lawrence, Science, and the Posthuman*, Jeff Wallace remet en cause la distinction habituelle entre un « matérialisme » (c'est-à-dire une conception évolutionniste de la vie) qui aurait impressionné Lawrence aux alentours de 1908 et sa véritable identité d'« homo religiosus ». Selon lui, on peut réconcilier Lawrence et l'héritage scientifique de son époque lorsqu'on prend en compte la remise en question permanente de la discipline scientifique à cette période. Lawrence rejette la science lorsqu'elle devient didactique, mais pas tant qu'elle reste une démarche de recherche, une question ouverte :

Even the real scientist works in the sense of wonder. The pity is, when he comes out of his laboratory, he puts aside his wonder with his apparatus, and tries to make it all didactic. Science in its true condition of wonder is as religious as any religion. But didactic science is as dead and boring as dogmatic religion. Both are wonderless and productive of boredom, endless boredom. ("Hymns in a Man's Life", P 599)

C'est d'ailleurs ainsi que, dans un extrait de *The Rainbow* que nous allons étudier dans quelques pages, le protoplasme se *révèle* à Ursula qui observe au microscope une cellule végétale. Les images de protoplasme chez Lawrence constituent en effet des illustrations particulièrement pertinentes de cette vision d'une science ouverte au changement, justement parce qu'elles semblent provenir d'une théorie qui remettait en question avec un nouvel élan les fondements de la science de l'évolution : la théorie néo-darwinienne du germoplasme, développée par le biologiste allemand August Weismann à la fin du XIXe siècle.

Cette théorie, qui constitue l'un des fondements de la recherche en génétique, affirme l'existence dans les cellules d'une substance matérielle, le germoplasme, qui transmet des caractères d'une génération d'individus à une autre. Le germoplasme n'est pas reproduit ou créé par le corps des géniteurs, mais simplement transmis sans altération d'un corps à un autre. Le germoplasme permet de séparer la théorie de la sélection naturelle et le principe de la transmission des caractères acquis au cours de la vie d'un individu, c'est-à-dire l'épigénétique, défendue par les Lamarckiens. Cette théorie nous semble répondre aux critères lawrenciens d'une science qui doit s'émerveiller devant la matière vivante qu'elle observe plutôt que d'en faire l'objet d'une loi abstraite. En effet, bien qu'elle ait été comprise par la culture contemporaine comme la négation de l'importance de toute créature prise dans son individualité, à travers l'idée d'un germoplasme qui se transmet intacte de génération en génération, elle s'efforce elle aussi de revenir à la matière et donc de redonner au corps de chacun une importance en soi.

La théorie du germoplasme fonde le néo-darwinisme, et est très célèbre au début du XXe siècle : Ansell-Pearson, dans « Germinal Life », trouve des échos de cette révolution chez Freud, Bergson, Hardy, Zola, et Lawrence¹. On suppose que Lawrence en a connaissance, si ce n'est de première main, au moins à travers les écrits de Hardy, dont l'anti-lamarckisme

¹ Keith Ansell-Pearson, *Germinal Life : The Difference and Repetition of Deleuze*, 4.

est avéré¹. Dans son étude sur Thomas Hardy, en parlant de Jude, par exemple, Lawrence demande : « was the *germ* of death in him at the start, or was he merely at outs with his times, the times of the Average in triumph ? » (*STH* 48). Qu'il ait eu directement connaissance de la théorie du germoplasme ou non, il saisit les implications de ce déterminisme génétique, et les dénonce sans cesse dans ce qu'il surnomme « the tragedy of always the same » : les individus n'ont aucune prise sur leur destin, à tel point que leur existence contingente perd toute son importance. En effet, Lawrence reconnaît une forme de nihilisme biologique dans la pensée de Hardy, lorsqu'il dit de Tess, aux prises avec son destin biologique, que son existence de femme est réduite à l'inertie (« the female in her has become inert » *STH* 95). Cependant, même si on ne peut affirmer que Lawrence ait eu une connaissance directe de cette théorie du germoplasme, il est intéressant de constater qu'il utilise l'image du protoplasme ou « plasm » précisément pour opposer une apologie de la matière vivante au déterminisme génétique. En effet, alors que Lawrence fait souvent référence à un protoplasme qui rappelle le germoplasme de Weismann, l'abstraction de l'expérience qu'entraîne le déterminisme évolutionniste qui fleurit dans la culture contemporaine est précisément ce qu'il rejette : « Myself, I don't believe in evolution, like a long string hooked onto a First Cause, and being slowly twisted in unbroken continuity through the ages. I prefer to believe in what the Astecs call suns : that is worlds successively created and destroyed » (*MM* 4). Lawrence déplore l'absence de tout véritable événement dans ce type de récit : rien n'est un phénomène proprement présent, tous les phénomènes renvoient à une première cause qui n'existe plus depuis longtemps. Dans la conception cyclique qu'il défend, au contraire, les créations et les destructions sont toujours vécues comme sans précédent, car aucun discours scientifique ne vient abstraire les phénomènes et les événements de leur existence présente.

¹ La biographie de Hardy à laquelle l'auteur a lui-même concouru fait état de la connaissance et de l'intérêt que portait Hardy à Weismann (*The Life and Work of Thomas Hardy*, 240).

Paradoxalement, Lawrence trouve dans le germoplasme non une expression de ce déterminisme, mais une alternative à celui-ci : en le représentant non comme l'origine d'une forme ou d'un comportement mais simultanément avec cette forme ou ce comportement, il met en avant la présence intemporelle de la matière, et arrache ses créatures au temps linéaire qui les abstrait.

Ainsi, dans *Mornings in Mexico*, par exemple, l'organisme dans lequel loge le protoplasme ne connaît pas l'abstraction fatale à laquelle Hardy réduit selon lui les créatures. Lawrence décrit ainsi le processus de germination, aidé par le chant des Indiens :

And the spirits of the men go out on the ether, vibrating in waves from the hot, dark, intentional blood, seeking the creative presence that hovers for ever in the ether, seeking the identification, following on down the mysterious rhythms of the creative pulse, on and on into the germinating quick of the maize that lies under the ground, there, with the throbbing, pulsing, clapping rhythm that comes from the dark, creative blood in man, to stimulate the tremulous, pulsating protoplasm in the seed-germ, till it throws forth its rhythms of creative energy into rising blades of leaf and stem. (*MM* 63)

Le protoplasme dans le grain engendre des tiges, des feuilles et des épis, mais le présent simple, à valeur presque intemporelle, et l'évocation d'un « rythme » (« rhythm of creative energy ») affirme que le protoplasme, voire le grain tout entier, existe en même temps que son produit.

L'image du protoplasme permet en effet à Lawrence de matérialiser son rejet presque épidermique de l'origine, et de l'idée selon laquelle l'existence et l'aspect d'un être s'expliquent par son histoire. En général, le protoplasme n'est pas représenté comme une source, mais comme l'élément vital essentiel d'une créature – c'est-à-dire qu'il est toujours présent en elle, au lieu de lui avoir simplement donné naissance. Ainsi, Lawrence associe plusieurs fois le protoplasme au corps d'un oiseau, par opposition à ses ailes : on trouve cette métaphore dans la définition du « living plasm » dans « The Two Principles » :

The plasm of life, the state of living potentiality exists still central, as the body of a bird between wings, and spontaneously brings forth the living forms we

know. Ultimately, or primarily, the creative plasm has no laws. (« The Two Principles », *P II* 231)

L'hésitation entre « ultimately » et « primarily » montre bien que le concept d'origine pose problème. Mais surtout, la comparaison du « plasm » avec le corps d'un oiseau montre que Lawrence préfère penser la matière vivante en termes de structure dans l'espace (comme Haeckel et son concept de « space-filling substance », que nous avons évoqué à propos du mouvement du vivant), plutôt qu'en termes de production dans le temps. Le corps de l'oiseau ne donne pas naissance aux ailes : il existe en même temps que les ailes, comme point de jonction, d'équilibre entre ces opposés sans cesse en mouvement.

Cette simultanéité est de plus en plus chère à Lawrence, qui modifie au fil de son œuvre sa conception de la Trinité, pour finir par invoquer, comme le souligne Michael Black, la coexistence du Père, du Fils et du Saint-Esprit :

But it is important to distinguish between his uses of the Trinity. As he went on using the scheme, he changed from a purely temporal or evolutionary – Comtean or Spencerian or Hegelian – sequence, in which Son succeeded Father and Holy Ghost succeeded Son, where there is a parallel with Joachim, into that other characteristically Lawrentian scheme in which Father and Son are perpetually counterposed, while the Holy Ghost is perpetually hovering above that opposition. This is the scheme of “The Crown”, where the Crown itself, or the rainbow, or the foam above the ever-clashing waves express an eternal polarity which is not so much succeeded or transcended as expressed or defined by the eternally co-present third term.¹

Michael Black parle précisément d'évolution lorsqu'il mentionne la temporalité linéaire de la Trinité, que Lawrence a d'abord acceptée : en insistant ensuite sur la permanence de l'existence du germoplasme, Lawrence semble donc avoir eu pour but d'actualiser l'existence des corps qu'il décrit, de les faire exister au présent et non dans le temps de l'évolution.

Dans son commentaire des œuvres de Hardy, Lawrence reconnaît une forme de déterminisme génétique dans les œuvres du romancier mais voit ce déterminisme comme la

¹ Michael Black, *D. H. Lawrence : The Early Philosophical Works*, 464.

tragédie de l'absence d'existence au présent de l'individu. Le germoplasme, bien qu'absent de la narration, détermine leur comportement au point que leur existence de personnages individuels n'est pas capable de modifier l'histoire écrite pour eux. Cependant, il souligne sa propre fascination pour la force inhumaine qui s'acharne sur l'individu, « the great background, vital and vivid, which matters more than the people who move upon it » (*STH* 28). Dans ses propres textes, en réintroduisant l'image du protoplasme, le plus souvent implicite dans les œuvres de Hardy¹, Lawrence parle directement de cette matière vivante, au lieu de prendre le point de vue de l'individu, et évite ainsi l'abstraction propre au discours scientifique.

En effet, lorsque les personnages lawrenciens sont touchés dans ce que l'auteur appelle leur protoplasme, c'est-à-dire leur existence impersonnelle, ils semblent libérés de leur histoire individuelle, qui voudrait que leurs actes aient des origines antérieures, et non marqués par un déterminisme génétique. Il en va ainsi, par exemple, de Connie dans *Lady Chatterley's Lover*, lors d'une des scènes d'amour avec le garde-chasse :

And this time his being within her was all soft and iridescent, purely soft and iridescent, such as no consciousness could seize. Her whole self quivered unconscious and alive, like plasm. She could not know what it was. She could not remember what it had been. (*LCL* 175)

Pour parler d'une expérience physique qui n'a pas de précédent (« she could not know what it was ») et qui résiste à toute mémorisation (« she could not remember what it had been »), Lawrence invoque tout naturellement le « plasm ». Dans ce passage, le corps de l'héroïne n'est pas abstrait du présent, bien au contraire, il est libéré de la conscience, et par là même (selon une dichotomie très lawrencienne) encore plus vivant. En prenant le point de vue non pas de l'individualité de Connie mais de l'impersonnalité de son corps (« her whole self quivered unconscious »), Lawrence renverse l'interprétation pessimiste de Weismann qu'il trouve chez Hardy, en mettant l'accent sur le fait que la découverte du germoplasme est

¹ Sauf peut être dans le poème « Heredity », dont Angélique Richardson dit qu'il est fondé sur la théorie de Weismann (*A Concise Companion to Modernism*, 16)

d'abord une découverte positive, celle de l'existence d'une matière qu'il glorifie, et non la découverte de l'absence de libre arbitre chez les individus.

Lawrence est toujours enclin à faire primer le présent sur l'Histoire, l'existence d'une chose dans l'espace à un moment donné plutôt que le déroulement de sa vie sur une temporalité longue. Comme on l'a vu, la réhabilitation de la présence du corps nécessite aussi de redonner une importance à l'espace, qui est la dimension première dans laquelle le corps évolue. Pour cette raison, l'image du protoplasme, même associée à celle du germoplasme et donc à des questions d'hérédité, est souvent utilisée pour manifester une continuité non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace :

When God made Heaven and Earth, that is, in the beginning when the unthinkable living cosmos divided itself, God did not disappear. If we try to conceive of God, in this instance, we must conceive some homogeneous rare *living* plasm, a *living* self-conscious ether, which filled the universe. The living divided itself as an egg-cell divides. There is a mysterious duality, life divides itself, and yet life is indivisible. When life divides itself, there is no division in life. It is a new life-state, a new being which appears. So it is when an egg divides. There is no split in life. Only a new life-stage is created. This is the eternal oneness and magnificence of life that it moves creatively on in progressive being, each state of being whole, integral, complete. (« The Two Principles », 1919, P II 229)

Lawrence associe la vie et même la source de la vie (« God made Heaven and Earth ») à une forme de protoplasme dont la continuité dans l'espace, c'est-à-dire l'homogénéité, est au moins aussi importante que sa continuité dans le temps (« eternal »). Il insiste sur cette continuité dans l'espace à maintes reprises : le protoplasme est « homogeneous », et la vie qu'il représente, « the eternal oneness », est « indivisible ». Cette vision provient peut-être de l'un des manuels de botanique du jeune Lawrence, qui évoque la « continuité du protoplasme », c'est-à-dire la présence d'un même filament de protoplasme de part et d'autre des membranes cellulaires.¹

¹ Dans F. O. Bower, *A Course of Practical Instruction in Botany* (1891) manuel au programme du cours de Lawrence selon le calendrier de l'université de Nottingham pour l'année 1907-1908, lorsque le protoplasme est mentionné, c'est pour démontrer cette continuité de part et d'autre de certains tissus et membranes végétales.

Cette homogénéité, ou continuité du protoplasme dans l'espace, présente quelques problèmes d'ordres conceptuel et poétique. Ainsi, alors qu'il imagine dans *Study of Thomas Hardy* une homogénéité première dans laquelle la vie serait née, il se reprend immédiatement :

In the origin life must have been uniform, a great unmoved, utterly homogeneous infinity, (...) one motionless homogeneity, a something, a nothing. And yet it can never have been utterly homogeneous : mathematically, yes ; actually, no. There must always have been some reaction, infinitesimally faint, stirring somehow through the vast, homogeneous inertia. (*STH* 42-43)

Représenter l'homogénéité n'a que peu d'intérêt pour un écrivain qui préfère toujours le jaillissement à la surface plane et la présence à l'abstraction. Cette difficulté, ajoutée au fait que le protoplasme lawrencien ne s'explique que par lui-même et peut donc aisément être assimilé à un principe abstrait, rend la description du protoplasme particulièrement difficile. On en trouve néanmoins un exemple très vivant dans le célèbre passage de *The Rainbow*, où l'héroïne observe au microscope une cellule végétale¹ :

She looked still at the unicellular shadow that lay within the field of light, under her microscope. It was alive. She saw it move – she saw the bright mist of its ciliary activity, she saw the gleam of its nucleus, as it slid across the plane of light. What then was its will? If it was a conjunction of forces, physical and chemical, what held these forces unified, and for what purpose were they unified?

For what purpose were the incalculable physical and chemical activities nodalised in this shadowy, moving speck under her microscope? What was the will which nodalised them and created the one thing she saw? What was its intention? To be itself? Was its purpose just mechanical and limited to itself? (...)

It intended to be itself. But what self? Suddenly in her mind the world gleamed strangely, with an intense light, like the nucleus of the creature under the microscope. Suddenly she had passed away into an intensely – gleaming light of knowledge. She could not understand what it all was. She only knew that it was not limited mechanical energy, nor mere purpose of self-preservation and self-assertion. It was a consummation, a being infinite. Self was a oneness with the infinite. To be oneself was a supreme, gleaming triumph of infinity. (*R* 408-409)

On retrouve dans ce passage la qualité de cause en soi du protoplasme lawrencien (« it intended to be itself »). Le protoplasme est une découverte, il se révèle, mais l'étape suivante,

¹ Probablement du cambium, la matière vivante qui croît sous l'écorce des arbres, selon la note de l'édition de *Cambridge University Press*, « stuff » a remplacé « cambium » dans le tapuscrit du roman (*R* 532).

la déduction d'hypothèses à partir de cette observation, n'a pas lieu : les questions d'Ursula restent sans réponse, et elle entraperçoit plutôt qu'elle ne comprend l'essence de la vie. La nature nécessairement abstraite de cette chose qui ne s'explique que par elle-même, ainsi que l'homogénéité de la matière décrite, rendent la représentation du protoplasme difficile.

Cependant, alors que Lawrence se contente le plus souvent d'évoquer le protoplasme dans des passages argumentatifs, et de se reposer sur les images scientifiques que celui-ci évoque pour lui donner une matérialité, il se trouve ici contraint de décrire une matière qui serait à la fois une cause en soi, c'est-à-dire un principe invisible plutôt qu'un objet, et, une matière qu'il considère homogène et donc sans forme sensible.

3. La lumière vitale, à la croisée de la science et du miracle

Pour y parvenir, il faut qu'il y ait différenciation : d'ailleurs, si ce qu'Ursula apercevait dans le microscope était toujours visible, son émerveillement n'aurait pas lieu d'être. Cette différenciation ne peut se faire que sous la forme de qualités : or la lumière, étant « l'énergie émanant d'un corps agissant sur la rétine pour rendre les choses visibles » (*Trésor de la langue française*), elle s'impose comme la qualité de différenciation du vivant par excellence chez Lawrence. Plus une créature a un degré de vitalité important, plus elle affiche, grâce à son émission de lumière, les indices de la présence du protoplasme lawrencien.

Ainsi, au fur et à mesure qu'Ursula fait la découverte de la matière vivante, l'aspect de la lumière évolue. Au début du passage, la lumière est émise par l'instrument scientifique, le microscope, et la cellule n'est qu'une ombre qui se dessine dans la lumière du microscope (« the unicellular shadow that lay within the field of light »). Mais dès qu'Ursula se rend compte que la cellule est vivante, la cellule est décrite par l'effet que la lumière du microscope a sur elle : « the bright mist of its ciliary activity, the gleam of its nucleus ». Dans un troisième temps, lorsque Ursula intègre cette nouvelle conception de la vie dans une vision

globale du monde, la petite cellule devient la source directe de la lumière : « the world gleamed strangely with an intense light, like the nucleus of the creature under the microscope ». Cette lumière baigne même Ursula, parce que la jeune fille a saisi quelque chose de la nature du vivant : « Suddenly she had passed away into an intensely – gleaming light of knowledge. » La lumière du microscope, maintenant reléguée au rang de « limited, mechanical energy », devient secondaire. Ainsi, la petite cellule est devenue de plus en plus lumineuse au fur et à mesure qu'Ursula prenait conscience qu'elle était l'essence de la matière vivante.

Ainsi peuvent s'expliquer les innombrables emplois du terme « gleaming » pour illustrer la vitalité, la présence de matière vivante, chez les personnages des romans, ou bien l'interchangeabilité de mots comme « vitality » et « fire », « gleaming », ou « glowing ». Prenons l'exemple d'une des descriptions de St Mawr, l'étalon dont Lou admire la vitalité :

He was so powerful, and so dangerous. But in his dark eye, that looked, with its cloudy brown pupil, a cloud within a dark fire, like a world beyond our world, there was a dark vitality glowing, and within the fire, another sort of wisdom. (*SM* 41)

Les corrections du tapuscrit¹ montrent que dans la version antérieure, ce qui brillait (« glowing »), c'était du feu. Lawrence a remplacé « fire » by « vitality », comme si ces deux éléments étaient interchangeables, et se manifestaient de toute manière par le même rougeoiement, qui permet à la matière vivante de se différencier, et donc de se manifester.

La lumière vitale, en tant qu'elle est l'indice de la matière vivante, est par ailleurs, dans *The Rainbow* et dans *St. Mawr*, une lumière directement émise par la matière vivante, et non un reflet ou une projection. Dans « The Wild Common » (*CP* 33) les questions du poète traduisent une sorte d'inquiétude quant à ce reflet. En effet, l'un des enjeux majeurs du poème consiste à réunir deux entités en une seule : « I » le corps du poète, qui est une image par

¹ University of Nottingham, Department of Manuscripts and Special Collections, *Corrected Typescript of St. Mawr*, LaZ 1/20.

excellence de la matière vivante (on ne connaît que sa couleur blanche et il ne lui attribue pas de forme), et « my shadow », le reflet, la projection. Le reflet semble quelque peu embarrasser le poète, car il n'arrive pas tout à fait à le défaire de lui-même, à saisir qu'il ne s'agit que d'une image. Inquiet, il demande : « What if the gorse-flower shrivelled, and I were gone ? ». Il ne se sent vraiment vivre que lorsque, en sautant dans l'eau, il réunit son corps et le reflet, faisant ainsi disparaître le reflet :

But how splendid it is to be substance here !
My shadow is neither here nor there, but I, I am royally here!

Atteindre ce sommet d'existence (« I, I am royally here! ») n'est possible qu'après cette résolution : il fallait que le poète se débarrasse de ce reflet, « shadow », afin de devenir aussi vivant que le protoplasme.

En quoi le reflet est-il néfaste à la représentation de la matière vivante ? On a vu que l'image du protoplasme permet à Lawrence de penser la matière vivante comme simultanée avec les formes vivantes, et non comme origine de celles-ci. Or, si cette matière vivante se décrit plus aisément comme source de lumière, cette lumière ne peut inclure ombres et reflets, qui brouilleraient la manifestation de la matière vivante. En ce sens, la joie qu'éprouve Lawrence à réunir son corps et le reflet de celui-ci dans « The Wild Common » annonce le ravissement de Paul Morel devant la nature protoplasmique, c'est-à-dire purement vivante, des feuilles qu'il a dessinées, justement parce que « there is scarcely any shadow in it » (SL 183).

La lumière, comme manifestation de la matière vivante, permet qu'il y ait différenciation de cette matière, jusque là difficile à percevoir parce que trop homogène dans l'espace, et qu'il y ait ainsi découverte, ce qui est le seul mode de connaissance scientifique admis par Lawrence. La lumière se prête d'autant mieux à ces révélations qu'elle allie des propriétés scientifiques bien connues de Lawrence, telles que la réfraction, qu'il mentionne dans le passage à venir, et des connotations mystiques (elle est la voie par excellence de la

révélation de Dieu). La notion d'une lumière vitale, contrepartie visible du protoplasme et de la matière vivante, trouve une expression plus précise dans l'image du soleil noir, qui apparaît pour la première fois dans « The Ladybird », écrit en 1915 et révisé en 1921 :

Well then, the yellowness of sunshine — light itself — that is only the glancing aside of the real original fire. You know that is true. There would be no light if there was no refraction, no bits of dust and stuff to turn the dark fire into visibility. You know that's a fact. And that being so, even the sun is dark. It is only his jacket of dust that makes him visible. You know that too. And the true sunbeams coming towards us flow darkly, a moving darkness of the genuine fire. The sun is dark, the sunshine flowing to us is dark. And light is only the inside-turning away of the sun's directness that was coming to us. (LB 180)

Lawrence nous donne ici une explication dont la méthode logique correspond à l'idée qu'il se fait de la science, fondée sur l'enchaînement de causes et d'effets. La lumière du soleil que nous voyons habituellement serait donc le fruit d'un reflet : elle serait différente de la lumière vitale, protoplasmique, qui n'admet pas les reflets. La lumière vitale, elle, s'apparenterait plutôt à la lumière invisible du soleil sombre que Dionys tente de révéler à Daphne. Cette figure se retrouve entre autre dans la pensée des alchimistes, que Lawrence apprécie précisément parce qu'ils allient une démarche qui se veut scientifique et une forme de mysticisme. Dans ses textes sur Paracelse, Jung (1967) expose la vision d'une lumière naturelle, par opposition à la lumière de la révélation. Cette lumière serait une lumière de l'obscurité, qu'il faut essayer de retrouver en l'homme. Il définit ainsi cette lumière naturelle, ou *lumen naturae* :

(...) that same light of nature however feeble it may be, is more important to them [Paracelsus and the other alchemists] than the great light which shines in the darkness and which the darkness comprehended not [i.e. the light of revelation]. They discover that in the very darkness of nature a light is hidden, a little spark without which the darkness would not be darkness (...) The light from above made the darkness still darker ; but the *lumen naturae* is the light of the darkness itself, which illuminates its own darkness, and this light the darkness comprehends.¹

¹ C. G. Jung, *Alchemical Studies*, 160.

On retrouve dans le *lumen naturae* la dimension moniste de la lumière vitale lawrencienne. De même que la lumière vitale lawrencienne arrive avant toute forme de projection, d'ombre portée ou de reflet, le *lumen naturae* ne s'oppose pas à l'ombre, ne rend pas l'ombre plus noire, mais au contraire se trouve en son cœur : « this light the darkness comprehends ».

Or Paracelse semble trouver cette lumière naturelle plus aisément chez les animaux, puisqu'il part d'eux pour affirmer la présence de cette lumière chez l'homme : « Just as [the Light of Nature] is present in animals and is natural, so also it dwells within man¹ ». De même, chez Lawrence, seules certaines créatures, et plus particulièrement celles qui appartiennent au monde non-humain, semblent assez vivantes pour rendre visible cette lumière sombre : cela expliquerait le caractère toujours mystérieux et au bord de l'invisibilité du « lustre vital », que nous allons étudier dans les poèmes. L'exemple le plus frappant est celui de « Bare Fig-Trees ». Le figuier est représenté dans le poème comme un principe de vie, qui ne cesse de s'auto-engendrer :

Every young twig
No sooner issued sideways from the thigh of his predecessor
Than off he starts without a qualm.

Cette vitalité hors du commun lui permet d'émettre ce qui s'apparente sans aucun doute à une lumière vitale :

Fig-trees, weird fig-trees,
Made of thick smooth silver,
Made of sweet, untarnished silver in the sea-southern air –
I say untarnished, but I mean opaque –
Thick, smooth-fleshed silver, dull only as human limbs are dull
With the life-lustre,
Nude with the dim light of full, healthy life
That is always half-dark,
And suave like passion-flower petals,
Like passion-flowers,
With the half secret gleam of a passion-flower hanging from the rock,

¹ Paracelse cité dans *Alchemical Studies*, 114.

Great, complicated, nude fig-tree, stemless flower-mesh,
Flowerily naked in the flesh, and giving off hues of life.

Cependant, pour décrire cette « lumière vitale », (« life lustre ») Lawrence utilise des images contradictoires ; il insiste d'abord sur le brillant argenté de l'arbre, mais se reprend tout de suite, pour affirmer le contraire : « I say untarnished, but I mean opaque ». Il développe cette image d'opacité avec l'épithète « dull », mais c'est pour se contredire à nouveau : « dull (...) with the life-lustre » ; et la métaphore de la lumière vitale devient problématique elle aussi lorsqu'elle est reprise : comment « the (...) light of full, healthy life » pourrait-elle être « always half-dark ? ». La lumière vitale semble apparaître ici dans toute son ambiguïté, et la question de sa visibilité même semble se poser : non seulement elle doit être dépourvue de reflet (l'arbre est « dull », « opaque », « untarnished »), mais elle doit également se montrer avec difficulté, puisqu'elle est censée être le plus souvent invisible (« dim light », « half-dark », « half secret gleam »). Si la lumière vitale était visible partout et tout le temps, elle ne serait pas un indice fiable de la vitalité des choses ; c'est la tendance de la lumière vitale à ne se révéler que par instants qui lui permet de constituer un véritable facteur de distinction de la présence de cette vitalité dans les créatures.

Alors que le protoplasme permet d'appréhender la difficulté qu'éprouve Lawrence à penser ensemble la matière, et donc la science, et le vivant, la lumière vitale est l'indice, la mise en image dans les textes, de cette matière vivante. Dès lors, les faux signaux sont particulièrement dangereux. Il arrive en effet que la matière soit inerte, mais semble investie d'une lueur vitale. Dans « Bathing Resort » (CP 826), Lawrence commente ainsi les corps dénudés sur la plage :

They are gold, they are brown, they are purplish, they glisten
Like silk, they are flesh, sheer flesh ;
The dark ones are curiously purplish, like fresh
Plums ; the blond ones are gold, with less glisten.

They move and they splash in the water
They lie on the shore and heave

Deep panting breaths, like great beasts ready for slaughter.
(...)
They'll melt miraculously back into slime.

Ici, la matière des corps humains donne à première vue des signes de vie, car elle semble émettre une forme de lumière vitale qui rappelle celle du figuier. Cependant, cette lumière est trompeuse : il ne s'agit pas du « gleaming » de la lumière vitale, mais d'un « glistening ». Or on peut tracer une distinction entre ces deux termes. « To gleam », c'est « to shine with a brightness subdued by distance or an intervening medium » (*OED*) : cela correspondrait bien à la lumière vitale, difficile à percevoir, qui s'apparente dans la pensée lawrencienne à la lumière presque invisible du soleil sombre. D'autre part, « to glisten » signifie « to shine with a fitful, sparkling light », c'est à dire briller par intermittence, scintiller, mais sans atténuation de cette lumière. « Glisten » ne représenterait pas chez Lawrence la lumière vitale, mais une lumière blanche, qui se donne trop facilement à voir, et pourrait par là même être trompeuse. Il a souvent été remarqué que dans *Women in Love*, Gerald était associé à une lumière blanche, « radioactive », qui est le signe d'une corruption interne¹ plutôt que d'une lumière créatrice, vitale. Et l'exemple souvent cité, une description de Gerald, contient justement le terme « glisten » : « In his clean northern flesh and his fair hair was a glisten like sunshine refracted through crystals of ice » (*WL* 14). Ce « glisten » se dissocie d'ailleurs aussi de la lumière vitale en ce qu'il est un reflet, alors que la lumière vitale, moniste, n'accepte pas de reflet.

A l'époque de *Women in Love*, la dichotomie est encore claire. Montgomery oppose cette lumière blanche destructrice au feu vital qui anime Ursula : « He saw her face strangely enkindled, as if suffused from within by a powerful sweet fire. His soul was arrested in wonder. She was enkindled in her own living fire. » (*WL* 130)

¹ C'est par exemple l'argument de Robert Montgomery dans *The Visionary D. H. Lawrence*, 160.

Dans « Bathing Resort », au contraire, cette distinction est dangereusement compromise. Les corps ont pris des couleurs « purplish », « gold », qui pourraient rappeler les « hues of life » qu’affiche le figuier de « Bare Fig-Trees », et même si Lawrence insiste sur l’extériorité, la dimension purement matérielle de ces corps : « Not flowers, nor fruit / Without mystery, mute », on sent poindre l’horreur de cette matière inerte ayant pris les atours de la vie. Ce sentiment rappelle l’horreur du cadavre vivant, du surgissement dans le monde des vivants de la mort déguisée ayant pris les attributs de la vie, et des dangers de corruption qu’un tel mélange implique. C’est pourquoi Lawrence souhaiterait voir ces corps enterrés : « they all should be underground, sifted with soot », et envisage avec jubilation le retour de ces corps à la terre : « they’ll melt miraculously back into slime ».

La lumière n’est pas seulement ce qui permet de différencier le protoplasme dans l’espace, c’est-à-dire de lui donner une existence sensible : elle est également ce qui le différencie dans le temps, en le créant, en lui donnant un commencement. A l’époque de Lawrence, la photosynthèse est un phénomène bien connu. Parmi ses lectures, Haeckel, en particulier, invoque la notion de photosynthèse comme justifiant le culte du soleil, raisonnement qui aura certainement séduit Lawrence :

The sun, the deity of light and warmth, on whose influence all organic life insensibly and directly depends, was taken to be such a phenomenon many thousand years ago. Sun-worship (solarium or hediotheism) seems to the modern scientist to be the best of all forms of theism, and the one which may be most easily reconciled with modern monism. For (...) modern physiology teaches us that the first source of organic life on the earth is the formation of protoplasm, and that this synthesis of simple inorganic substances, water, carbonic acid, and ammonia, only takes place under the influence of sun-light.¹

A la lecture de Haeckel, on comprend mieux le rôle que Lawrence attribue au protoplasme : celui-ci devient la contrepartie matérielle de l’apparition de la vie, ce qui est créé lorsque des substances inorganiques (« water, carbonic acid, and ammonia »), deviennent organiques et s’animent, grâce à l’influence de la lumière du soleil. De plus, l’apparition de la

¹ Ernst Haeckel, *The Riddle of the Universe*, 99-100.

vie dans le protoplasme lors de la photosynthèse est un phénomène que Haeckel semble penser simultanément de manière scientifique et sur le mode du miracle. La lumière du soleil, qui, pour Lawrence autant que pour Haeckel, peut être prodigieuse, est transformée dans le protoplasme en vie observable, matérielle : en donnant un commencement au protoplasme, la description du processus de photosynthèse permet que son apparition relève du miracle ; c'est pourquoi on en trouve de nombreuses images dans l'œuvre de Lawrence.¹

On peut ainsi voir « The Wild Common » (CP 33) comme une véritable apologie du processus de photosynthèse. Le poète, guéri d'une pneumonie dont il aurait pu mourir, se trouve nu, dans un pré, au bord d'un étang :

The quick sparks on the gorse-bushes are leaping
Little jets of sunlight texture imitating flame
(...)
But how splendid it is, to be all substance, here!
My shadow is neither here nor there ; but I, I am royally here!
(...)
Over my skin in the sunshine, the warm, clinging air
Flushed with the songs of seven larks singing at once goes kissing me glad.
You are here! You are here! We have found you ! Everywhere
We sought you substantial, you touchstone of caresses, you naked lad !

Oh but the water loves me and folds me,
Plays with me, sways me, lifts me and sinks me, murmurs : Oh marvellous
stuff!
No longer shadow!
(...)
Sun, but in substance, yellow water blobs!

Autour du poète, les formes de la nature sont décrites comme des manifestations matérielles de la lumière du soleil : « little jets of sunlight texture », ou « sun, but in substance, yellow water blobs ». Notamment, l'image de cette grosse goutte d'eau, informe et emplie de la lumière du soleil, rappelle la description du protoplasme faite par Ursula.

¹ Michael H. Whitworth remarque que l'utilisation du vocabulaire scientifique à cet effet est d'ailleurs un trait récurrent chez les modernistes : "The new descriptions of matter provided a new vocabulary in which they could respond to the phenomenon of modernity. This vocabulary allowed them to avoid the perceived materialism and objectivity of industrial and technological modernity, without lapsing into an imprecise vocabulary involving the "soul" and other abstractions. It allowed them to create a world which was both material and yet miraculous" ("Physics : A strange footprint", David Bradshaw (ed.), *A Concise Companion to Modernism*, 209.)

Métaphoriquement, ces formes, en donnant une matière (« substance », « texture ») à la lumière du soleil, voire en transformant cette lumière en une réalité matérielle, procèdent à une sorte de photosynthèse. Le poète s'identifie à cette nature : il se déclare substance, comme elle, et la blancheur de son corps, qui semble réfléchir la lumière du soleil, lui confère une qualité protoplasmique, mi-lumière, mi-matière. Le processus de photosynthèse semble même être décrit plus avant, car le corps de Lawrence se nourrit de l'eau qui l'entoure et de l'air rempli de la lumière du soleil ; c'est ce double contact qui lui permet de redevenir de la substance vivante, « no longer shadow ». On sait, en effet, que la « physiologie moderne » que mentionne Haeckel se base entre autre sur les travaux de Nicolas Théodore de Saussure qui a prouvé au début du XIXe siècle que la photosynthèse impliquait aussi une consommation d'eau¹. Le poète n'a pas seulement découvert de quoi la vie est faite (« all that is right, all that is good, all that is God takes *substance* ! », mes italiques), mais comment elle apparaît.

Ainsi, en convoquant l'image du protoplasme pour exprimer sa vision de la matière vivante, Lawrence utilise le pouvoir d'invocation, le « prestige » de la science pour donner à la matière vivante à la fois la réalité scientifique d'une cause en soi et la réalité sensible d'un objet d'observation. Cependant, une telle image est parfois difficile à saisir, le protoplasme étant associé dans la pensée de Lawrence à une indifférenciation qui ne permet pas de bien distinguer ce qui est vivant de ce qui ne l'est pas. Pour le différencier dans l'espace, Lawrence utilise donc une forme de lumière vitale qui rappelle les alchimistes alliant comme lui pratique scientifique et mysticisme ; pour le différencier dans le temps, c'est-à-dire faire de sa création ou de sa découverte un événement, Lawrence utilise des images de processus biologiques tels que la photosynthèse. Ce sont donc, paradoxalement, des images scientifiques qui sauvent le vivant de l'abstraction dans laquelle la science, selon Lawrence, pourrait le

¹ N. T. Saussure, *Recherches chimiques sur la végétation* (1804).

plonger. Ainsi, l'émerveillement dont Lawrence déplore l'absence dans la science moderne est retrouvé.

CHAPITRE III :
LE VIVANT À L'ÉPREUVE DE L'INDIVIDU : LA *FITNESS*
LAWRENCIENNE

Le vivant chez Lawrence existe donc d'abord, comme dans toute pensée vitaliste, en tant qu'impulsion hors de la matière. Néanmoins, Lawrence semble avoir sans cesse tenté de réconcilier vivant et matière, et par là même vivant et science, notamment à travers l'image du protoplasme. Si c'est dans ce protoplasme que le vivant s'incarne, le protoplasme est par définition présent dans tous les êtres vivants. Cependant, dans la mesure où nous nous interrogerons ensuite sur les créatures non-humaines dans leur individualité, la manière dont le vivant différencie les individus les uns des autres nous intéresse autant que sa façon de les rassembler dans ce que nous avons appelé la « matière vivante ». La distinction que la vitalité opère parmi les êtres est d'ailleurs un thème récurrent, bien que problématique, chez Lawrence :

What do we mean by higher? Strictly, we mean more alive. More vividly alive. The ant is more vividly alive than the pine-tree. We know it, there is no trying to refute it. It is all very well saying that they are both alive in two different ways, and therefore they are incomparable, incommensurable. This is also true. (RDP 357)

Dans sa tentative de penser ensemble un vivant qui hiérarchise les individus et un vivant dont la valeur est toujours absolue, Lawrence fait se confronter sa croyance en la vie

comme unique principe divin, souffle uni et indivisible, et son expérience de l'observation d'une fourmi ou d'un pin, durant laquelle il ne peut s'empêcher de penser que la fourmi, sans doute parce qu'elle est davantage en mouvement, est plus vivante que le pin. Cette hiérarchisation, qui lui semble aller de soi, suggère qu'il existe bien chez Lawrence une forme de vivant qui différencie les individus les uns des autres : nous verrons en quoi l'expression de la *fitness* chez Lawrence diffère de la simple manifestation de la matière vivante chez un être. Surtout, comme cette forme d'expression du vivant prend souvent explicitement chez Lawrence le nom de *fitness*, nous allons tenter de comprendre quel est le rapport de l'expression du vivant chez les individus lawrencien avec la notion de *fitness* darwinienne, notion dont la célèbre formule de Spencer, « the survival of the fittest », résumait à l'époque, pour le public, la théorie de la sélection naturelle.

Lawrence affirme d'emblée que sa conception de la *fitness* est plus restrictive que la survie dont se contente Darwin :

The real question is, wherein does *fitness* lie? Fitness for what? Fit merely to survive? That which is only fit to survive will survive only to supply food or contribute in some way to the existence of a higher form of life, which is able to do more than survive, which can really *vive*, live. (*RDP* 357)

L'emploi même du terme de *fitness* montre que Lawrence accepte la *fitness* comme une catégorie permettant de classer les individus. La *fitness* biologique, ou darwinienne, serait le résultat et critère de la sélection naturelle : « The quality of fulfilling the requirements of a particular environment for survival and reproduction. The capacity of an individual to survive and reproduce. » (*OED*). La *fitness* purement lawrencienne, elle, se trouverait chez les êtres qui ont une vitalité supérieure, ceux dont la plénitude de l'existence excède la simple survie. Lawrence oppose ainsi une *fitness* darwinienne orientée vers le futur à sa propre *fitness* qui ne se reconnaît qu'au présent. Cependant, ancrer ainsi la *fitness* dans le temps présent n'est pas chose aisée : la notion de *fitness* n'est-elle pas nécessairement orientée vers le futur, vers le nombre de descendants que laisse un individu ? Lawrence ne rejette pas complètement la

notion de *fitness*, mais il rejette seulement la temporalité linéaire qu'entraîne une telle notion : cette difficulté donne lieu à des tensions, parfois fructueuses, que nous nous proposons d'explorer.

Lawrence n'est pas le seul à se confronter à cette difficulté. La relation de la notion darwinienne de *fitness* au temps présent demeure problématique pour les philosophes de la science, à travers ce que Susan Mills et John Beatty appellent « the charge of explanatory circularity » :

Where fitness is defined in terms of survival and reproductive success, to say that type A is fitter than type B is just to say that type A is leaving a higher average number of offspring than type B. Clearly, we cannot say that the difference in fitness of A and B explains the difference in actual average offspring contribution of A and B, when fitness is defined in terms of actual reproductive success. Yet, evolutionary biologists seem to think that type frequency changes (i.e. evolutionary changes) can be explained by invoking the relative fitnesses of the types concerned.¹

Le nombre de descendants laissés par un organisme ne peut être à la fois la définition de la *fitness* et sa seule explication : cela reviendrait à dire qu'un organisme A est plus *fit* qu'un organisme B parce qu'il a laissé plus de descendants que B, et qu'il a laissé plus de descendants parce qu'il est plus *fit* que B. Pour résoudre ce problème, Mills et Beatty proposent une nouvelle version de *fitness*, la fitness comme « propension » (« propensity »), expliquant que la fitness réfère à la capacité actuelle d'un individu à survivre et à se reproduire, et non uniquement au nombre final de ses descendants (la capacité évaluée uniquement rétrospectivement). Bien des décennies plus tard, et à un niveau plus théorique, leur entreprise rappelle celle de Lawrence : ils essaient d'inscrire la notion de *fitness* dans le temps présent, et dans le temps de vie d'un individu.

Bien que Lawrence, pour ces raisons, affirme se détacher de la *fitness* darwinienne, il semble qu'il ne puisse aborder la question de la vitalité des individus sans que celle-ci intervienne d'une manière ou d'une autre. *Fitness* est donc, dès que Lawrence l'approche, une

¹ Susan Mills et John Beatty, « The Propensity Interpretation of Fitness », *Philosophy of Evolutionary Biology*, 161.

catégorie problématique, puisqu'elle se construit, dans le présent, *contre* la notion darwinienne, tout en trouvant pourtant son origine en elle. Ce paradoxe donne lieu à une double dynamique : même pour critiquer la *fitness* darwinienne, Lawrence se place au cœur des principes de celle-ci, utilisant par exemple les éléments inhérents à cette théorie pour la déconstruire ; inversement, alors même que Lawrence ne cesse de désavouer les théories darwiniennes, la notion de *fitness* darwinienne et ses avatars (l'hygiénisme, voire l'eugénisme) sont présents, sous forme de sujet ou de méthode, dans de nombreux poèmes. On essaiera de dégager quelques caractéristiques d'une *fitness* proprement lawrencienne, une *fitness* pleinement perceptible au présent, opérant hors du cadre théorique de la sélection naturelle et on verra que l'unique manière de les distinguer est de garder à l'esprit que la *fitness* lawrencienne, c'est-à-dire l'expression du vivant en tant qu'il différencie les individus, diffère de la simple présence de matière vivante chez les individus.

1. *Fitness* et sélection naturelle

« August Holidays » (CP 824) et « Bathing Resort » (CP 826) participent du premier phénomène : Lawrence y formule en effet des critiques plus ou moins explicites de certains éléments déduits de la théorie de la sélection naturelle, mais place tout de même ces poèmes dans le cadre théorique de celle-ci. Par exemple, la critique de l'obsession de la santé y est explicite. En août 1927, alors qu'il se remet à peine lui-même d'une attaque de tuberculose (il écrit à Burrow qu'il vient de passer un mois au lit avec des hémorragies bronchiales – L VI 114-115) les corps humains qu'il observe sur la plage d'un lac autrichien affichent une santé apparente, qui semble obséder leurs propriétaires :

Health is everything, health is all
(...)
They are all healthy, healthy, healthy (« Bathing Resort »)

Lawrence associe cette santé à l'idée d'une perfection biologique, qu'il méprise d'ailleurs ouvertement :

Biologically admirable
They'd be good to eat (« Bathing Resort »)

L'adjectif « admirable » donne en effet l'impression que ces êtres sont le résultat d'une manipulation réussie. La connaissance qu'a Lawrence des théories darwiniennes ainsi que le vocabulaire « évolutionniste » du poème nous suggèrent que cette manipulation n'est autre que la sélection naturelle. Il incombe en effet à la sélection naturelle de produire des êtres de plus en plus « fit », ou du moins, c'est l'idée que s'en font la plupart des gens à l'époque.

Cette « perfection biologique » est critiquée dans la mesure où malgré la santé apparente des baigneurs (dans le nombre desquels le poète s'inclut – peut-être justement parce qu'il est malade), ceux-ci ne se sentent pas véritablement vivants :

And we are not dead
We feel the sun
Yet we are not living
We have not begun
Taking and giving
We have only finished
And have still not done. (« August Holidays »)

Surtout, Lawrence critique l'absence du présent dans la temporalité de la sélection naturelle. Les penseurs de l'évolution antérieurs à Darwin, tels Lamarck, affirment que lorsque les individus sont exposés à un certain milieu, ils s'y adaptent, et acquièrent des caractères permettant cette adaptation. Ensuite, ces caractères acquis sont transmis à la génération suivante. Darwin, lui, a établi qu'un individu exposé à un certain milieu y est plus ou moins adapté : s'il est adapté, il se reproduira davantage que s'il ne l'est pas, et à très long terme, après de nombreuses générations, il ne restera plus que des individus adaptés. Le lamarckisme et le darwinisme situent ainsi le changement qui permet l'adaptation à des moments fondamentalement différents. Pour Lamarck, le changement est opéré durant la vie

d'un individu, et ne fait que se conserver lors de la reproduction, alors que pour Darwin, le changement est extrêmement lent :

That natural selection will always act with extreme slowness, I fully admit. (...) I do believe that natural selection will always act very slowly, often only at long intervals of time, and generally on only a very few of the inhabitants of the same region at the same time. I further believe, that this very slow, intermittent action of natural selection accords perfectly well with what geology tells us of the rate and manner at which the inhabitants of this world have changed.¹

Pour Darwin, il n'y a jamais véritablement de mouvement, mais un changement qui se fait par la sélection naturelle, et non à l'intérieur de la vie d'un individu. C'est ce que montre Gillian Beer :

The individual does not evolve in the course of its life. Though it takes part in the evolutionary process, it does so only through generations, not through any happening within its own life cycle. The individual is thus both vehicle and dead end. This Darwinian insight may not yet have been fully articulate for many Victorians (and indeed it has remained one of the least institutionalised of Darwin's ideas).²

Dès lors, ce que Lawrence semble sentir, c'est qu'avec le passage du lamarckisme au darwinisme, le présent, le moment vécu, cesse d'être le moment de l'évolution. C'est ce que pense aussi Anne Fernihough :

For Lawrence, the linear version of time upon which Darwinian theory rests can never capture 'presence', since it is based on the method in which presence is continually *deferred*. It posits itself (as, for Lawrence, Christianity does too) on absence rather than presence.³

Dans « August Holidays », Lawrence décrit précisément cette absence de présent :

Bad yesterdays, unsure tomorrows
– There is nothing between –

Forlorn enjoyments, forlorn sorrow
All that will be, all that has been
– There is nothing between –

Now is nothing!

¹ Charles Darwin, *The Origin of Species*, 108.

² Gillian Beer, *Darwin's Plots*, 38.

³ Anne Fernihough, *D.H. Lawrence, Aesthetics and Ideology*, 177.

En ne célébrant que leur aptitude à survivre, les baigneurs pâtissent de cette conséquence néfaste de la théorie de la sélection naturelle : tant que l'on vit, il ne se passe rien ; l'adaptation n'a pas lieu durant la vie d'un individu. De plus, le présent qui est désormais vide de mouvement et de sens n'est pas un présent au sens restreint : il inclut tous les moments vécus par un individu, et correspond donc à la durée de sa vie. Dès lors, l'inertie des baigneurs ne fait que refléter ce vide, qui durera toute leur vie, et ne semble pas, comme on l'a vu, annonciateur de renouveau :

Now wet, now dry
Without wherefore or why
Back and forth in a blind movement. (« August Holidays »)

They are so healthy, sufficiently wealthy
And sunburnt and water-washed, full-fed and sleek
Ever again lying prone, lying slack
Stretching their big, full limbs to seek
Sun and inertia, on the belly, on the back.
(...)
Great thighs that lead nowhere
Yet are fleeced with soft hair. (« Bathing Resort »)

L'extrait de « Bathing Resort » est particulièrement parlant : l'inertie est évoquée juste après l'obsession sanitaire, ce que l'on peut comprendre comme un lien de cause à effet. De même, on peut interpréter le fait que la *fitness* de certaines caractéristiques du corps des baigneurs soit devenue stérile (« great thighs that lead nowhere / yet are fleeced with soft hair ») comme la conséquence de la logique du temps de l'évolution : ces caractères ont été hérités via la sélection naturelle avant que ne vive l'individu, et ne seront sujet à évolution qu'après sa mort. L'individu ne peut donc pas en saisir le sens et l'utiliser à bon escient. Le lien entre l'absence de sens à l'intérieur d'une vie et l'inertie est explicite dans « Bathing Resort » :

Crawl out of the water and lie on the beach
Horizontal and meaningless, desirably dull.

Ainsi, en exacerbant la dimension absurde des corps qui ont abandonné tout usage de leur *fitness*, Lawrence souligne une contradiction inhérente à la notion de *fitness*, qui résulte de l'absence de mouvement au présent lors de la sélection naturelle : un corps peut être *fit*, « biologically admirable », et pourtant ne jamais exercer sa *fitness*, et donc ne jamais la montrer.

La critique se fait néanmoins *de l'intérieur* du cadre théorique offert par la sélection naturelle, ce que l'on remarque au vocabulaire évolutionniste du poème. Pour parler de ces hommes étendus sur la plage, l'emploi du terme « human » dans « August Holidays » (CP 824) fait de la remarque du poète une réflexion sur l'espèce :

Along the lake, like seals, like seals,
That bask and wake, oh high and dry
High and dry
The humans lie.
(...)
Now is nothing !
(...)
They are making the pause

Between the epochs.
The life without laws
The time without clocks
Between the epochs.

Le terme « epoch », que l'on utilisait déjà en géologie (le *OED* définit entre autre « an epoch » comme « a period or a division of the history of the formation of the earth's crust » et cite une occurrence de cet usage dès 1881), inscrit la « pause » que constitue l'inertie des humains dans un temps évolutionniste, d'autant que l'arrêt de ce temps est accompagné de la disparition des « lois » naturelles qui régiraient la sélection naturelle. On remarque que Lawrence n'exclut pas de son discours l'existence du processus évolutif, et donc la sélection naturelle : il exclut seulement la possibilité de ce processus évolutif chez les baigneurs, qui y introduisent une pause. Cette rupture s'exprime formellement dans la deuxième occurrence du

vers « between the epochs », dont la présence dérange l'équilibre et le rythme léger des quatre vers précédents.

Cette interruption est due aux conclusions erronées que les baigneurs tirent de la théorie de la sélection naturelle. Comme on le voit dans le premier paragraphe du poème suivant, « Bathing Resort » (CP 826), la santé, qui s'apparente à ce que nous avons appelé *fitness*, est considérée non plus comme un moyen de survie mais comme une fin en soi :

Health is everything, health is all –
Money is merely
The wherewithal
(...)

Here they are nearly
All of them healthy, more or less wealthy.
And clearly
They are all healthy, healthy, healthy.

Certes, le motif de la pause est récurrent chez Lawrence ; mais celle-ci précède en général un renouveau, comme dans l'extrait suivant, où il explique le fonctionnement de la conscience :

This voice of my being I may *never* deny. When at last, in all my storms, my whole self speaks, then there is a pause. The soul collects itself into pure silence and isolation – perhaps after much pain. The mind suspends its knowledge, and waits. The psyche becomes strangely still. And then, after the pause, there is fresh beginning, a new life adjustment. (PU 155)

Dans le poème, à l'inverse, bien que les humains se démarquent du processus évolutif, leur pause ne semble pas féconde, et pourrait même être définitive, car ils voient la santé comme une fin, et non comme un moyen. En ce sens, les humains se montrent plus proches des avatars de la théorie de la sélection naturelle que de la théorie elle-même. En effet, ce qui s'apparente à la santé dans *The Origin of Species* est une bonne condition physique, qui est avant tout considérée comme un moyen (de survivre, de se développer, de s'adapter, d'améliorer l'espèce – même s'il ne s'agit pas d'un moyen conscient). Ainsi, les termes

« useful » et « profitable » sont récurrents dans cet ouvrage lorsqu'il s'agit de décrire les variations qui permettent la préservation d'un être ou d'une espèce :

(...) any being, if it vary however slightly in any manner profitable to itself, under the complex and sometimes varying conditions of life, will have a better chance of surviving, and thus be *naturally selected*.¹

Inversement, les vulgarisateurs des théories darwiniennes, comme Herbert Spencer, mettent l'accent sur la nécessité d'atteindre une certaine perfection :

For the average man (...) the desideratum is, a training that approaches nearest to perfection in the things which most subserve complete living, and falls more and more below perfection in the things that have more and more remote bearing on complete living.²

On remarque notamment que la santé est exprimée en termes de finitude, de perfection : Spencer parle de « complete living ». Les baigneurs du poème de Lawrence, « biologically admirable », pour qui la santé est le but ultime (« health is everything, health is all »), semblent avoir adopté ce credo plutôt que celui de Darwin.

Dès lors, puisque ces baigneurs ont atteint une forme de perfection physiologique, l'évolution ne peut pas continuer en eux. Dans les strophes déjà citées, Lawrence met en scène leur naufrage (les humains sont « high and dry »), les représentant comme une espèce abandonnée par l'évolution, incapable de nouveaux développements créatifs, et donc inertes. Plus loin, l'image des « great thighs that lead nowhere / yet are fleeced with soft hair » est empreinte du même désespoir évolutionniste : l'immobilité des corps humains sur la plage renvoie à leur incapacité à évoluer, et leurs attributs (« soft hair ») n'ont plus la moindre utilité.

Alors que ces poèmes semblaient offrir une critique explicite de ce qui s'apparente à la « *fitness* darwinienne », on découvre que dans son discours, Lawrence marginalise les humains et non le processus évolutif, qui reste, lui, au cœur du propos. En ce qu'il condamne les humains et privilégie le mouvement plutôt que leur inertie, le processus évolutif est même

¹ Charles Darwin, *On the Origin of Species*, 5.

² Herbert Spencer, *Education : Intellectual, Moral, and Physical*, 11.

plutôt mis en avant. Ces deux poèmes semblent d'ailleurs exprimer davantage le désespoir d'un scientifique que la volonté d'un poète de se démarquer des lois impitoyables de la nature.

Malgré l'apparente révulsion de Lawrence pour la *fitness* darwinienne et la sélection naturelle, la critique qu'il en offre reste donc toujours à l'intérieur du chemin darwinien : le temps « évolutionniste » n'est pas rejeté, mais admis ; il est néanmoins critiqué dans la mesure où il évacue le présent. On pourrait même aller plus loin et dire que Lawrence se pose davantage en bon connaisseur qu'en critique de la sélection naturelle : au lieu de la rejeter en bloc, il en critique les interprétations erronées (qui donnent lieu à l'obsession de la santé) et en révèle les conséquences (telles les conséquences sur le présent de l'instauration d'un temps « évolutionniste ») : le divorce n'est donc jamais aussi franc qu'il y paraît, et on peut véritablement parler d'une critique de l'intérieur.

La contamination est réciproque dans la mesure où des avatars de la *fitness* darwinienne, alors même que Lawrence les critique ailleurs, sont au centre de certains textes, et concourent à leur richesse pourvu que la tension qu'une telle conception à l'intérieur d'un texte lawrencien ne soit pas résolue, c'est-à-dire pourvu qu'une seconde voix s'élève pour réhabiliter l'importance de la présence et du temps présent.

Sur le plan biographique, les tensions sont inévitables : comment un être à la pensée si réfractaire à toute forme de systématisation et, surtout, d'une constitution si fragile, peut-il se faire l'avocat de la sélection naturelle ? Dans *D. H. Lawrence and Survival*, Ronald Granofsky¹ étudie les dynamiques darwiniennes à l'œuvre dans ce qu'il appelle « les œuvres de transition » (c'est-à-dire les œuvres qui suivent *Women in Love* et précèdent *Kangaroo*) et prend l'adage de Lawrence, « one sheds one's sicknesses in books » au sens littéral :

His dictum, then, might well be read as a proclamation that his writing is to be an arena in which the very things that threatened his survival would be opposed and defeated.²

¹ Ronald Granofsky, *D. H. Lawrence and Survival, Darwinism in the Fiction of the Transitional Period*, 2003.

² *Ibid.*, 9.

Lawrence, then, felt threatened by Darwinism because, according to its tenets, (which he knew very well), he was far from a paragon of fitness for survival. But just as an abused child will unconsciously identify with the aggressor as a coping mechanism so Lawrence accepted Darwinian doctrine and applied them in and to his own writing.¹

Granofsky voit la cruauté avec laquelle Lawrence « tue » certains personnages dans les fictions des années vingt comme une volonté de se défaire de ses propres impuretés en les éliminant dans ses écrits. Selon lui, l'angoisse qu'engendre chez Lawrence une telle cruauté dans la sélection est alors projetée sur certains personnages féminins.² Dans ces œuvres, on peut dire que le traitement de la *fitness* n'est pas vraiment fidèle à la volonté de privilégier la présence plutôt que la linéarité. En effet, l'instant présent s'oppose à l'ordre linéaire que constitue le déroulement chronologique des événements dans un récit, qu'il s'agisse d'un roman réaliste ou de l'Histoire naturelle telle qu'elle est pensée par l'évolution. Or les propos de Granofsky sur les fictions des années vingt nous font penser que ces fictions suivent le modèle linéaire du récit réaliste, dans lequel le narrateur, hors de la temporalité du roman, ordonne les événements selon un rapport de causalité. A l'inverse, certains textes de Lawrence, notamment ses poèmes sur les créatures non-humaines, parviennent avec succès à traiter de la *fitness* darwinienne, en opposant une voix qui célèbre l'instant présent à la linéarité inhérente au récit chronologique et notamment au récit de l'évolution.

C'est le cas de « The Mosquito » (CP 332), qui présente lui aussi l'élimination d'une créature jugée « unfit ». Le caractère « unfit » du moustique apparaît immédiatement : ses pattes sont déchiquetées (« shredded shank »), sa silhouette est frêle (« your accursed hairy frailty »), il titube, (« you stagger / as well as you may ») et son apparence est fantomatique :

How can you put so much devilry
Into that translucent phantom shred
Of a frail corpus?

¹ *Ibid.*, 18.

² “However, because of his own anxieties about survival, this manoeuvre triggers a largely unconscious countervailing movement that is subliminally present in the imagery and odd twists in the plot, a movement wherein anxieties becomes projected onto the female characters in the fiction.” (*Ibid.*, 9)

Les critères qui définissent la *unfitness* du moustique ne sont pas à proprement parler darwiniens, mais relèvent, comme c'était le cas dans « Bathing Resort » et « August Holidays », de l'un des avatars victoriens de la sélection naturelle : l'obsession de la santé.

Dès lors, la mort du moustique semble s'inscrire dans un schéma hygiéniste classique : des théories de la sélection naturelle naît une obsession de la santé. La créature « malade » devient menaçante, ce qui justifie sa mise à mort, surtout si c'est une créature, comme le moustique, dont la vie n'est pas valorisée par les hommes.

« The Mosquito », cependant, ne tire pas de là son originalité : ce qui frappe, c'est que dans ce programme intervient la communion presque sacrée du poète avec le moustique. Cette communion passe par le sang que le moustique prélève du corps du poète :

I behold you stand
For a second enspasmed in oblivion,
Obscenely ecstasied
Sucking live blood,
My blood.

Ensuite la communion est telle que la goutte de sang du poète devient le corps du moustique (« You winged blood drop »). Cette communion, davantage que l'aspect maladif du moustique, force Lawrence à tuer ce dernier, comme s'il tuait une image de lui-même :

Am I not mosquito enough to out-mosquito you?

Cette phrase précède l'exécution du moustique, comme si la reconnaissance d'une parenté entre Lawrence et le moustique nécessitait une telle action. On retrouve bien la dynamique décrite par Granofsky : Lawrence projette sa fragilité (en effet, la *unfitness* du moustique pourrait être celle d'un tuberculeux) sur une créature, puis l'exécute dans une entreprise de purification, afin d'éliminer sa propre fragilité. Cependant, alors que Granofsky décrit des récits où les rôles sont parfois assez clairement distribués (les bourreaux, les victimes « unfit » et les femmes angoissées), il semble qu'ici tous les rôles soient concentrés

en la personne de Lawrence, ce qui augmente la tension dans le poème. Notamment, cela permet une chute ambiguë, une fois le moustique mort :

Queer, what a big stain my blood makes
Beside the infinitesimal faint smear of you!
Queer, what a dim dark smudge you have disappeared into!

A force de vouloir se « purifier » à travers le moustique, le poète semble surtout avoir fait couler son propre sang. Dans « The Mosquito », contrairement aux « œuvres transitionnelles », la mécanique de purification qui résulte d'une interprétation de la sélection naturelle et du mauvais état de santé de Lawrence n'est pas encore mise en œuvre dans un système où les rôles (le bourreau, la victime, et le spectateur angoissé) sont répartis. Tandis qu'une part du poète prend la place d'une force de sélection opérant dans une temporalité linéaire, une autre voix arrête net ce processus et célèbre la présence de Lawrence et du moustique durant l'instant de leur communion. Lawrence donne davantage d'intensité à la seconde exaltée que dure cette communion qu'au déroulement entier de l'histoire naturelle du moustique. Cette strophe figure le point culminant du poème. La concentration des deux rôles et des deux types de temporalité (linéarité du récit chronologique et présence) conserve encore davantage les tensions et notamment intensifie l'angoisse générée par une mécanique si cruelle. L'avatar hygiéniste de la *fitness* a beau être au cœur du poème, il n'en est pas moins combattu de l'intérieur par la voix même du poète. On peut donc dire qu'il contamine le poème, même si le poème offre également une force de résistance à cette contamination.

C'est ce combat interne qui manque à certains poèmes tardifs, lesquels prennent alors l'apparence de poèmes d'idées, comme « Humanity Needs Pruning » (CP 677) :

Humanity needs pruning
It is like a vast great tree with a vast great lot of sterile, dead, rotting wood
And an amount of fungoid and parasitic growth.
The tree of humanity needs pruning, badly,
it needs thoroughly pruning, not as in the late war, blasting
with unintelligent and evil destruction
but pruning, severely, intelligently and ruthlessly pruning.

The tree of human existence needs badly pruning
or the whole tree may fall rotten.

Alors que « The Mosquito » est le récit d'un véritable face à face entre Lawrence et la créature qu'il juge « unfit », et à laquelle il ressemble trop, ici, Lawrence se pose en prescripteur. Les poèmes passent alors d'un mode descriptif à un mode idéologique, ce qui leur fait perdre leur pouvoir d'évocation. Tout d'abord, le poète n'ayant plus à se « mesurer » à son objet, il peut embrasser une entité beaucoup plus large – si large qu'elle confine à l'abstraction, telle « l'humanité » que l'on retrouve ici. De plus, cette position de prescripteur justifie l'emploi de « need », qui exprime toujours une absence. Ce dont l'humanité a besoin, selon Lawrence, c'est d'être taillée comme un arbre (« pruning ») : il lui manque donc quelque chose qui apporterait encore plus d'absence. Peut-être, pense-t-on tout d'abord, le « trop plein » est-il déjà du côté de l'humanité : mais l'humanité n'est pleine que de bois « stérile et mort », donc dépourvue de toute forme de plénitude. Dans un autre contexte, cette insistance sur le vide pourrait donner une vraie impression de désolation : ici, elle nous prive simplement d'une image poétique. Enfin, la dimension idéologique du poème nécessite une certaine transparence, ce qui peut expliquer le recours à un cliché, celui d'une communauté comme un grand arbre. La métaphore est d'ailleurs filée sans surprise : si l'on ne taille pas l'arbre, il s'effondrera. Ainsi, les derniers vers n'ont rien de l'originalité et de la picturalité de la chute de « The Mosquito ».

De l'étude de ces deux poèmes, on peut tirer la conclusion suivante : l'adoption des critères de la *fitness* darwinienne ne donne lieu à des textes réussis que lorsque cette *fitness* est combattue de l'intérieur, par une seconde voix mise en scène dans le poème.

L'influence de la *fitness* darwinienne aboutit à des tensions plus problématiques lorsqu'elle interfère avec la propre notion de *fitness* de Lawrence. En effet, même lorsque Lawrence élabore sa propre illustration de *fitness*, utilisant ses propres critères, tels, on y reviendra, la vitalité et la « connexion » avec son milieu naturel, les textes se heurtent à des

limites qui sont les mêmes que celles de la *fitness* darwinienne, notamment l'incompatibilité de la *fitness* avec une reconnaissance de la primauté du temps présent. De même que le temps de l'évolution que la *fitness* darwinienne impose dans « Bathing Resort » et « August Holidays » vide le présent de sa substance, la primauté du temps présent empêche souvent les personnages et créatures de Lawrence d'être des expressions parfaites de la *fitness*, même d'une *fitness* lawrencienne.

Ainsi, dans « Twilight in Italy », le jeune « Duro », que Lawrence rencontre à San Gaudenzio durant son premier périple italien en 1912, est l'une de ces créatures chez qui le degré maximal de *fitness* est atteint. Or la *fitness* de Il Duro présente à la fois les contradictions d'une *fitness* proprement lawrencienne et les limites de la *fitness* darwinienne.

Il paraît clair que Lawrence juge Il Duro « fit » selon ses propres critères, comme le montre la première description, très positive, de ce personnage :

Only one man came into the house. He was very handsome, beautiful rather, a man of thirty-two or-three, with a clear golden skin, and perfectly turned face, something godlike. (TI 173)

Curieusement, malgré l'apparence d'une *fitness* parfaite, Il Duro semble figé dans une image de statue qui nous semble à l'opposé de la vitalité lawrencienne telle que nous l'avons définie jusque là :

It was too complete, too final, too defined. There was no yearning, no vague merging off into mistiness... He was clear and fine as semi-transparent rock, as a substance in moonlight. He seemed like a crystal that has achieved its final shape and has nothing more to achieve. (TI 176)

Les contradictions de ce texte reflètent celles de la *fitness*, même dans sa version lawrencienne : en l'illustrant parfaitement, Il Duro est à la fois un être fait d'une matière propice à la vie, la terre, et une statue de verre dépourvue de vie (Lawrence l'associe encore à de la pierre et à du marbre, et lui donne une dimension fantomatique). Cette tension produit une image poétique forte, mais engendre chez Lawrence une réaction de rejet (« it filled me with a sort of panic to see him » TI 177) qui semble être celle de tous les personnages,

puisque Il Duro est toujours représenté à part. Cela serait cohérent si la société dont il est exclu s'opposait à sa nature presque animale, mais ce n'est pas le cas, car les autres personnages italiens sont également vus comme les derniers humains non encore trop touchés par une culture étouffante. Dès lors, Il Duro n'est pas uniquement constitué comme « autre » vis-à-vis de la culture : il l'est aussi vis-à-vis de ceux qui ne se réclament pas de celle-ci. La *fitness* ne pouvant véritablement se montrer au présent, sa *fitness* parfaite le rend donc paradoxalement inadapté au présent qui l'entoure, « unfit », voire abstrait (puisqu'il est représenté, plus loin, comme un fantôme).

Ainsi, la fascination de Lawrence pour les créatures qui répondent parfaitement à ses propres critères de *fitness* s'oppose à sa volonté d'ancrer ses textes dans le temps présent. Ces deux tendances sont contradictoires parce que comme nous l'avons vu, la notion de *fitness* diminue l'importance du temps présent. Cela entraîne des paradoxes chez les créatures tel Il Duro, à la fois *fit* et figé comme une statue, et affecte également parfois la structure de ses récits.

C'est le cas de *St. Mawr*. Au début du récit, le cheval semble incarner la vitalité lawrencienne la plus pure : « *St. Mawr flew on, in a sort of élan. Marvellous the power and life in the creature. There was really a great joy in the motion.* » (*SM* 49) On ne peut que penser à l'*élan vital* qui fonde le vitalisme bergsonien. Il s'agit bien d'un mouvement, comme le prescrit la *fitness* lawrencienne. Il semble qu'au fur et à mesure du récit, *St. Mawr* réalise toutes les promesses que cet élan donnait : il est en effet à la fois très vivant et très adapté à son milieu naturel. *St. Mawr* n'a cessé d'évoluer vers davantage de *fitness*, mouvement illustré par l'élan avec lequel il avance toujours dans de nombreuses scènes du récit. Dès lors, on s'attend à ce que son arrivée au Mexique, pays où la vitalité est encore intacte signe l'apothéose de celle de l'étalon : *St. Mawr* deviendrait parfaitement « fit », en connexion totale avec un milieu qui lui ressemble. Pourtant, rien de cela n'advient :

St. Mawr arrived safely, a bit bewildered. The Texans eyed him closely, struck silent, as ever, by anything pure-bred and beautiful. He was somehow too beautiful, too perfected, in this great open country. The long-legged Texan horses, with their elaborate saddles, seemed somehow more natural.

Even St. Mawr felt himself strange, as it were naked and singled out, in this rough place. Like a jewel among stones, a pearl before swine, maybe. But the swine were no fools. They knew a pearl from a grain of maize, and a grain of maize from a pearl. And they knew what they wanted. When it was pearls, it was pearls ; though chiefly, it was maize. Which shows good sense. They could see St. Mawr's points. Only he needn't draw the point too fine or it would just not pierce the tough skin of this country. (*SM* 130)

St. Mawr est décrit ici pour la dernière fois : comme Il Duro, et d'ailleurs avec la même image minérale (« like a jewel among stones, a pearl before swine »), l'apothéose de sa *fitness* est mitigée par le caractère figé qu'il prend alors. Devenu trop parfait, il n'est plus en mouvement, et même géographiquement, les descriptions de mouvement *vers* sont remplacées par une arrivée. Il semble qu'une *fitness* parfaite, qu'elle soit définie par des critères darwiniens ou lawrenciens, connaisse les mêmes limites : elle ne peut avoir une actualité, elle ne peut être tout à fait *présente*.

Or Lawrence est l'écrivain du présent, et de la « présence » par excellence. Dans la préface aux *New Poems* intitulée « Poetry of the Present » (1919), il reconnaît même que saisir les choses au présent, dans leur présence éphémère, est le but ultime de sa poésie : « The seething poetry of the incarnate Now is supreme. » (*CP* 183) Tout son art tend à la difficile convocation de l'existence d'une chose *en soi*, telle qu'elle existe en dehors de cet art : Lawrence cherche à faire exister la créature qui est l'objet de son texte plus qu'à la saisir. C'est cette démarche qu'il admire chez Cézanne :

But Cézanne's apples are a real attempt to let the apple exist in its own separate entity, without transfusing it with personal emotion. Cézanne's great effort was, as it were, to shove the apple away from him, and let him live of itself ("Introduction to These Paintings", 1929, *P* 567).

On reviendra sur cette notion de présence, de plénitude de la vie hors du langage, et ses conséquences sur les choix poétiques et linguistiques de Lawrence : il s'agit uniquement

ici de montrer à quel point la volonté de représenter cette présence entre en conflit avec l'introduction dans ses œuvres de la notion de *fitness*.

Afin que son texte reste vraiment « au présent », il n'a donc d'autre choix que de modérer la vitalité, la *fitness* de ses créatures, ou, si elles sont trop « fit », de les évincer totalement, comme St. Mawr. On comprend donc que la notion de *fitness*, qu'il s'agisse de l'adaptation permise par la sélection naturelle, ou de la vitalité lawrencienne, implique nécessairement cette négation de la « présence » pure. La *fitness* biologique ne se fait donc jamais tout à fait oublier : même lorsque Lawrence définit ses propres critères de *fitness* contre ceux qui résultent d'une interprétation des théories de la sélection naturelle, il se heurte à ce qui l'horripile le plus en littérature : le renoncement à une véritable présence.

En outre, même si la *fitness* lawrencienne tend à se défaire du cadre théorique de la sélection naturelle, elle se trouve confrontée à un deuxième obstacle. On sait que pour le scientifique, il n'y a pas à proprement parler de critères dont l'on puisse prédire, du vivant d'une espèce, s'ils vont contribuer ou non à son adaptation parfaite : il n'y a pas vraiment de critères scientifiques de la *fitness*, car le hasard joue une très grande part dans la sélection naturelle. Ainsi, l'échec d'une espèce dans le processus de sélection est le seul signe de sa *unfitness*, et n'est lisible qu'a posteriori. En revanche, dans le texte lawrencien, la sélection naturelle est remplacée par le pouvoir auctorial, le récit devenant l'arène où s'évalue la *fitness* des personnages. C'est du moins la théorie de Granofsky :

Lawrence self-reflexively applies to his own writing this same method Norris describes in Darwin, allowing some ideas and characters to survive the crucible of conflict, while others perish. Lawrence himself becomes, in effect, the animal predator, or perhaps more accurately the breeder or calculator whom Darwin speaks of as practicing a form of human selection that is akin to the natural kind.¹

Si Lawrence se pose véritablement en juge de la *fitness* de ses personnages et créatures, il doit inventer des critères pour cette *fitness*. Il se voit donc confronté à la tâche difficile de

¹ Ronald Granofsky, *D. H. Lawrence and Survival*, 24.

justifier « à l'avance » de la *unfitness* des créatures, afin de pouvoir ensuite les faire disparaître.

Cette difficulté est flagrante dans « Rabbit Snared in the Night » (CP 240), qui entreprend de décrire une créature non-humaine et de la détruire ensuite. Comme le lapin n'est pas encore mort au début du poème, le lecteur s'attend à voir évoqués les critères de sa *fitness* ou de son *unfitness*, suivis de sa survie ou de sa mort. Cependant, ces critères n'apparaissent jamais. Le poème semble pris dans l'impossibilité de justifier « en avance » la mort du lapin, c'est-à-dire son manque de *fitness*.

La récurrence des modaux « must » sème le doute sur l'origine de la mort du lapin :

It *must* have been your inbreathing, gaping desire
that drew this red gush in me ;
(...)
It *must* be the want in you
that has drawn this terrible draught of white fire
(...)
It *must* be you who desire
this intermingling of the black and monstrous fingers of Moloch
in the blood-jets of your throat. (mes italiques)

Les actions modalisées par « must » sont le produit d'une déduction : la valeur de vérité de ces actions est par conséquent en cause. Si la déduction était fausse – ce qui est possible car « must » introduit la notion de probabilité – la volonté de mort ne serait plus attribuée au lapin (« it must be you ») mais au poète : le sujet du poème ne serait plus la *fitness* du lapin, mais le comportement du poète, et « Rabbit Snared in the Night » ne serait plus qu'une justification du comportement du poète – et donc de l'exécution du lapin.

La récurrence des « must » atténue donc la complicité du lapin dans sa propre mort ; l'emploi de l'impératif va dans ce sens également :

Yes, bunch yourself between
my knees and lie still.
lie on me with a hot, plumb, live weight,
heavy as a stone, passive,
yet hot, waiting.

Bien que cet impératif ne vienne en apparence que valider un mouvement que le lapin a déjà effectué, il semble que symboliquement, le poète « ordonne » au lapin de provoquer son étranglement en exprimant le désir. D'ailleurs, c'est précisément ce terme que Lawrence emploie pour justifier son acte à la fin du poème : « Come, you shall have your desire ». Cependant, l'idée que le lapin désire se faire étrangler demeure discutable. Les impératifs ôtent en fait toute autonomie au lapin – et lui ôtent donc toute possibilité de montrer son degré de *fitness*. Les actions du lapin (l'attente, l'expression du désir de violence : « your inbreathing » l'envoi de signaux au poète : « the finest splinter of a spark / that you throw off ») n'ont au fond pas d'autre but que la justification de l'étranglement final.

Les actions du lapin sont ainsi définies par leur correspondance avec celles du poète :

Why do you spurt and sprottle
like that, bunny?
Why should I want to throttle
you, bunny?

Le lapin est pris dans un système d'énonciation qui exclut le lecteur : le déictique « like that » désigne un comportement qui ne nous sera pas expliqué, et qui n'a sans doute de réalité que dans l'esprit du poète.

Dès lors, le lapin ressemble à une créature programmée, et non plus vivante et libre, ce qui prive l'évaluation de sa *fitness* de la moindre objectivité, même relative. Le lapin n'existe que pour justifier son exécution.

Ainsi, la méthode darwinienne que semble impliquer la notion de *fitness*, même lawrencienne, rend impossible l'illustration et l'évaluation de critères de *fitness*, même propres à la pensée lawrencienne. Le théoricien de la sélection naturelle interprète ce qui a péri comme « unfit » simplement parce qu'il a péri. Comme on l'a vu, cette méthode suppose toujours de réfléchir rétrospectivement, une fois la mort ou l'extinction de l'espèce arrivée, ce qui est très pratique pour le scientifique mais particulièrement inconfortable pour un auteur. Lawrence hésite entre une structure linéaire (le lapin est toujours vivant dans la première

moitié du poème) et une réécriture des événements à la lumière de la mort du lapin (c'est le cas dans la deuxième moitié du poème, où la dynamique du meurtre est présentée au passé : « it must have been your inbreathing, gaping desire / that *drew* this red gush in me » – mes italiques), mais dans les deux cas, l'incapacité à survivre du lapin n'est expliquée, tautologiquement, que par le fait qu'il n'a pas survécu. Du lapin, et de sa « *unfitness* », rien n'est dit : le poème et le lapin sont enfermés dans une structure tautologique où l'absence de *fitness* du lapin n'est établie que par la mort de celui-ci, et où la présence du lapin, dans toute son imprévisibilité, n'est pas rendue.

De ces degrés variables d'interaction entre la *fitness* darwinienne, la *fitness* lawrencienne, et la limite à laquelle ces deux catégories se heurtent, à savoir leur incompatibilité avec le présent pur, on peut dégager la proposition suivante : l'introduction de la notion de *fitness* dans les œuvres de Lawrence (et peut-être même dans tout texte littéraire) peut enrichir un texte pourvu qu'une instance vienne s'y opposer en réinstaurant la primauté de la présence sur la linéarité induite par la sélection naturelle. En effet, de tous les textes analysés ci-dessus, l'intérêt naît du conflit que cette *fitness* provoque. Ce conflit est évité à la fin de *St Mawr*, lorsque l'étalon disparaît du récit. Cette disparition laisse l'injonction de s'intéresser à ce qui est pleinement « présent » (le paysage des montagnes du Nouveau-Mexique) prendre le pas sur la volonté de décrire la vitalité parfaite qui aurait été celle du cheval à la fin du récit. On peut se demander dans quelle mesure le récit gagne à cette éviction : le maintien de la présence de *St Mawr* n'aurait pas forcément empêché les dernières pages du récit de revêtir un caractère d'apothéose. Dans « Bathing Resort » et « August Holidays », la tension vient de ce que, malgré la critique, on reste dans le cadre temporel de l'évolution : ainsi sont produites les images apocalyptiques des baigneurs échoués au bord de l'eau et abandonnés par l'évolution. Le succès de « The Mosquito », comparé à l'échec de « Humanity Needs Pruning » et l'échec relatif de « Rabbit Snared in the Night », nous

montrent que l'introduction d'une deuxième voix (dans « The Mosquito », celle de Lawrence qui s'identifie dans sa fragilité au corps du moustique) empêche que la tendance idéologique de la notion de *fitness* aplatisse le texte, et permet néanmoins à cette notion de générer de fructueuses tensions dans les poèmes. Enfin, la description de Il Duro nous montre que même ce que l'on a jusque là considéré comme un obstacle, l'opposition d'une *fitness* parfaite à la nécessité de « présence » que Lawrence recherche pour ses personnages, peut enrichir le portrait d'un personnage.

2. La *fitness* lawrencienne

Face à une telle interaction entre les poèmes et la notion darwinienne de *fitness*, on pourrait imaginer que Lawrence, souvent dogmatique, ait été tenté d'offrir sa propre vision de ce qu'est la *fitness*. Cette *fitness* proprement lawrencienne pourrait, contrairement à la *fitness* dérivant de la sélection naturelle, se manifester pleinement dans le présent. Dans les poèmes, les créatures parfaitement « fit » selon les critères lawrenciens pourraient continuer d'être décrites, contrairement à St. Mawr ou Il Duro.

Cette entreprise nécessite que Lawrence se départisse le plus possible du cadre théorique de la sélection naturelle, c'est-à-dire ne considère plus la *fitness* comme une capacité de survie uniquement. On a vu qu'une telle séparation présente beaucoup de difficultés, ce qui explique la réticence de Lawrence à définir clairement ses propres critères de *fitness* de peur qu'ils ne retombent dans l'abstraction que les notions de survie et de sélection naturelle impliquent. Cette absence de définition positive est flagrante dans « The Novel » (1925) :

The quick is God-flame, in everything. And the dead is dead. In this room where I write, there is a little table that is dead : it doesn't even weakly exist. And there is a ridiculous little iron stove, which for some unknown reason is quick. And there is an iron wardrobe trunk, which for some still more mysterious reason is quick. And there are several books, whose mere corpus is

dead, utterly dead and non-existent. And there is a sleeping cat, very quick.
And a glass lamp, alas, is dead.
What makes the difference? *Quien sabe!* But difference there is. And I *know* it.
(*STH* 182-183)

Margot Norris attribue cette difficulté à la réticence de Lawrence à réduire la « flamme du vivant » à ses composants ou à une loi naturelle.¹ En reformulant cette affirmation du point de vue de la *fitness* et de la présence, nous arrivons à la conclusion suivante : la *fitness* du poêle en fer existe (Lawrence dit qu'il fait preuve d'une forme de vitalité, il est « quick »), mais en dire plus reviendrait à l'insérer dans une logique de cause à effet qui diminuerait sa présence (c'est pourquoi cette *fitness* ne s'explique que par « some unknown reason »).

Malgré cette réticence, ce texte introduit le caractère majeur de ce que l'on pourrait appeler une *fitness* lawrencienne. Ce qui compte pour Lawrence n'est pas tant la définition de la vitalité que la différence entre ce qui est vivant et ce qui ne l'est pas. Une chose ne peut être vivante pour Lawrence que dans sa différence (« what makes the difference ? »), c'est-à-dire dans son insertion dans un système où elle peut être comparée à d'autres créatures. C'est pourquoi, dans la mesure où l'écologie étudie la relation des organismes à leur environnement, on peut dire que chez Lawrence, la notion de *fitness* prend une dimension écologique. Cela place Lawrence parmi les écrivains (notamment ceux du tournant du siècle comme Wells ou Hardy) qui, selon Glendening², interprètent une vision évolutionniste de la nature non comme un récit linéaire mais comme un « rivage luxuriant ». Cette expression est la traduction inexacte de la formule anglaise « a tangled bank », présente dans le dernier paragraphe de *The Origin of Species*, dans lequel Darwin s'émerveille devant la multiplicité de réseaux et de connexions des créatures naturelles présentes sur un petit rivage.

« Bathing Resort » nous offre des indices « en creux » de cette *fitness* écologique. Si ce qui est en bonne santé mais complètement inerte et inadapté à son environnement est *unfit* pour Lawrence, alors on peut en déduire qu'une *fitness* lawrencienne aurait pour critère une

¹ Margot Norris, *Beasts of the Modern Imagination*, 178.

² John Glendening, *The Evolutionary Imagination in Late Victorian Novels : An Entangled Bank*.

tendance à être en relation étroite avec son milieu et les autres créatures ; et cette tendance fait défaut aux corps affalés sur la plage. Un corps *fit* serait un corps qui produit un effort, qui se connecte à ce qui l'entoure, puisque sa *fitness* ne se définit que par ce contact. Dès lors, la *fitness* lawrencienne attache une importance toute particulière à l'individu. Alors que les écrivains du tournant du siècle qui se préoccupent de darwinisme voient, selon Glendening, le monde qui résulte de l'évolution comme un enchevêtrement qui ne fait pas cas de l'individualité de chacun (Glendening dit de ce monde : « [it is] ruled by chance factors unconcerned with the success of any individual or species »¹), et que la sélection naturelle donne aussi lieu à des récits dont le temps présent est abstrait, l'intérêt qu'attache Lawrence à la *fitness* chez les individus lui donne son originalité.

Cependant, en quoi cette forme de *fitness* et de vitalité n'est-elle pas simplement darwinienne ? Après tout, même pour Darwin, la *fitness* signifiait avant tout l'adaptation à son milieu naturel : pourquoi, dès lors, Lawrence reconnaît-il aux corps de « Bathing Resort » et de « August Holidays » une *fitness* biologique darwinienne (« biologically admirable ») tout en les isolant parfaitement de leur environnement ? Il semble que l'effort de connexion avec son milieu est essentiel à Lawrence, alors que chez Darwin, il n'est nécessaire que s'il conditionne la survie. En faisant de ce mouvement vers l'extérieur un critère qui peut être distingué pendant la vie d'un individu, Lawrence permet à sa propre notion de *fitness* d'échapper au reproche fait à la *fitness* darwinienne et exposé au début de ce chapitre, selon lequel la *fitness* d'un individu ne peut s'établir que retrospectivement, à travers l'unique critère du nombre de ses descendants. De plus, cette vision de la *fitness* permet d'éloigner les angoisses personnelles de Lawrence face à une sélection naturelle qui le classerait certainement parmi les *unfit*.

¹ *Ibid.*, 20.

On verra plus loin quelle forme prend cet effort dans les poèmes, c'est-à-dire quel est le mode d'être au monde préconisé par Lawrence, notamment dans sa description des créatures non-humaines : il s'agit pour l'instant de situer cette *fitness* chez les créatures, c'est-à-dire de comprendre ce qui distingue la qualité vitale d'un individu de la simple expression de la matière vivante *en soi*, que l'on a déjà étudiée sous la forme du protoplasme. En effet, c'est dans cette distinction que réside la véritable spécificité de la *fitness* lawrencienne par rapport à la *fitness* darwinienne.

On a vu que l'image du protoplasme permettait à Lawrence de penser une matière vivante « moniste », dont la continuité dans l'espace et dans le temps est certaine, bien que difficile à concevoir et à représenter. C'est sur ce point que les notions de *fitness* et de matière vivante se distinguent chez Lawrence. La présence de la matière vivante qui vibre et se préserve indéfiniment est nécessaire, mais pas suffisante, à la *fitness* d'un individu : il faut que l'individu insère la matière vivante qui le constitue dans un système qui lui permet de se maintenir « fit », car seul, il ne peut être qu'inadapté. C'est d'ailleurs ce message que transmettent les vers de « Bathing Resort » :

The upright is temporal, is effort, is outreach,
Horizontal eternity, fluid or null.

Pour explorer cette idée, la description des corps humains sur la plage mérite d'être comparée au passage de l'essai intitulé « Poetry of the Present » (*CP* 182) dans lequel Lawrence explique que la poésie doit ressembler autant que possible à la matière vivante, au « living plasm ». Les correspondances étant nombreuses, il nous a semblé plus efficace de les réunir en tableau :

« August Holidays » and « Bathing Resort »	« Poetry of the Present »
<p>All that will be, all that has been -There is nothing between-</p> <p>Now is nothing!</p> <p>Now wet, now dry Without wherefore or why Back and forth in a blind movement</p> <p>They lie on the shore and heave Deep panting breaths, like great beasts ready for slaughter</p>	<p>The living plasm (...) inhales the future, it exhales the past, it is the quick of both, and yet it is neither.</p> <p>There is no plasmic finality.</p> <p>The living plasm vibrates unspeakably.</p>

L'inscription hors de la linéarité du temps qui passe, l'absence de finalité, sont connotées de manière positive lorsqu'elles caractérisent la matière vivante indifférenciée, telle qu'elle est évoquée dans « Poetry of the Present » ; à l'inverse, ces caractéristiques sont connotées de manière négative dans « August Holidays » et « Bathing Resort ». En effet, les corps humains pourvus de ces attributs ne les utilisent pas à bon escient, voire ne les utilisent pas du tout, or c'est justement cette utilisation, le mouvement que fait un individu pour connecter sa matière vivante à l'extérieur, à autrui, qui constitue la *fitness* lawrencienne. D'ailleurs, dès « Poetry of the Present », lorsque Lawrence glisse du caractère vivant de la matière « plasm » en général au caractère vivant d'une créature particulière, comme il le fait pour le nymphéa, les attributs mentionnés ci-dessus disparaissent pour laisser place à la célébration du mouvement *vers*, de l'évolution : « We look at the very white quick of nascent creation. A water-lily heaves herself from the flood, looks round, gleams, and is gone. We have seen the incarnation, the quick of the ever-swirling flood » (CP 182).

En ce sens, la *fitness* et le mouvement du vivant ont des attributs diamétralement opposés dans la théorie darwinienne et dans la conception lawrencienne de la vie : alors que pour Darwin, la matière vivante évolue éternellement mais pas dans chaque créature (ce qui n'empêche pas celles-ci d'être *fit*), pour Lawrence, la matière vivante se préserve éternellement mais se met en mouvement (et donc évolue) dans chaque créature : l'individu

lawrencien étant donc le seul agent de l'évolution, il ne peut se contenter de survivre pour être *fit*.

Un rapide retour au comportement de Il Duro, l'homme quasi non-humain qui figure l'un des personnages les plus *fit* de Lawrence, nous permet de distinguer plus clairement le mouvement d'adaptation qui existe chez Darwin de l'interaction nécessaire à la *fitness* lawrencienne. A première vue, ces deux tendances sont semblables, et sont illustrées par l'adaptation parfaite de Il Duro à son milieu naturel :

He mixed the messy stuff, cow-dung and lime and water and earth, carefully with his hands, as if he understood that too. He was not a worker. He was a creature in intimate communion with the sensible world, knowing purely by touch the limey mess he mixed amongst, knowing as if by relation between that soft matter and the matter of himself.
Then again he strode over the earth, a gleaming piece of earth himself, moving to the young vines. (TI 177)

Cependant, Lawrence mentionne le fait qu'Il Duro a été très malade : « He had been ill two years before. His cheeks seemed to harden like marble and to become pale at the thought. He was afraid, like marble with fear. » (TI 175) Il s'agit d'un trait récurrent et néanmoins paradoxal de la *fitness* lawrencienne : elle nécessite un certain degré de maladie, de proximité avec la mort. Ainsi, dans *Lady Chatterley's Lover*, Mellors est proche à la fois de la vitalité la plus pure et de la mort, comme le montre sa première description :

He was in trousers and flannel shirt, with a grey tie, his hair soft and damp, his face rather pale and worn-looking. When the eyes ceased to laugh, they looked as if they had suffered a great deal, still without losing their warmth. But a pallor of isolation came over him – she was not really there for him. And she felt a curious difference about him, a vividness ; and yet, not far from death itself. (LCL 68)

Cette curieuse association s'explique par l'idée lawrencienne selon laquelle la maladie que subit le corps des êtres « fit » est une réaction saine, une réaction de survie, et donc l'expression de la plus grande *fitness*, contre la dévitalisation de l'humanité moderne. C'est notamment la théorie formulée par Rupert Birkin, dans *Women in Love* :

‘May-be,’ he said. ‘Though one knows all the time one’s life isn’t really right, at the source. That’s the humiliation. I don’t see that the illness counts so much, after that. One is ill because one doesn’t live properly – can’t. It’s the failure to live that makes one ill, and humiliates one.’ (WL 125)

Si une réaction intense à son environnement est la condition essentielle de la *fitness* lawrencienne, cette réaction ne va pas nécessairement dans le sens de l’adaptation. En effet, si l’environnement en question est nuisible, il semble plus adéquat de le rejeter, même si cela entraîne une maladie, plutôt que de s’y adapter servilement, ce qui reviendrait à une réaction de survie darwinienne. En cela, Lawrence diffère, par exemple, de Thomas Hardy, qui en dépit de son horreur pour une telle amoralité, fait des personnages qui survivent (et qui sont donc les plus *fit*) non les plus « purs », mais les mieux adaptés à leur environnement social pourtant nuisible. Ainsi, Angélique Richardson affirme que c’est le cas d’Arabella dans *Jude the Obscure*, car celle-ci survit malgré son amoralité, précisément parce que ce n’est pas la moralité que son environnement exige pour survivre.¹

La *fitness* lawrencienne exige une interaction avec son environnement qui soit avant tout fidèle au vivant, et non à la survie d’un individu en particulier. On trouve de nombreuses occurrences, dans l’œuvre de Lawrence, de créatures dont il admire l’interaction avec le monde naturel. Dans la mesure où l’écologie est la science de la relation des individus avec leur environnement, cette interaction fait des créatures admirées par Lawrence des exemples parfaits de ce que l’on pourrait appeler une *fitness* « écologique ». Comme la plupart des créatures capables d’un tel rapport au monde sont non-humaines, nous reviendrons sur la singularité de ce rapport à leur milieu dans nos analyses spécifiquement vouées aux créatures non-humaines, notamment dans le chapitre sur la nudité non-humaine. Cette étude étant avant tout préoccupée de textes littéraires, il nous semble nécessaire d’étudier la manière dont cette « *fitness* écologique » affecte la structure des poèmes. Dans ce cas là, l’enjeu est le maintien de l’existence de la créature dans le poème : nous nous proposons de faire un parallèle entre la

¹ Angélique Richardson, “Everybody nowadays, talks about evolution”, *A Concise Companion to Modernism*, (6-33).

survie d'une créature dans un environnement donné et la continuité de sa présence dans le poème. Nous avons conscience du caractère un peu audacieux de cette entreprise : sans en faire un principe fondamental, il nous semble cependant qu'une brève étude de la survie des créatures dans les poèmes comme dans des environnements plus ou moins propices à leur épanouissement suggère que la *fitness* est également un concept intéressant du point de vue de l'analyse purement littéraire. On prendra ainsi, par exemple, l'insertion d'une créature dans un réseau d'images comme le mouvement d'adaptation garantissant la survie de celle-ci.

Dans « Sicilian Cyclamens » (CP 310), c'est autant la véritable survie des cyclamens que leur survie en tant qu'objet poétique qui est en jeu. Les cyclamens ne sont pas d'emblée considérés comme *fit* selon des critères de santé classiques. Au début du poème, ils sont même envahis par le froid et la boue, qui semblent les retenir au sol :

Frost-filigreed
Spumed with mud
Snail-nacreous
Low down.

Ils ne sont pas non plus déjà condamnés ou au contraire sélectionnés comme aptes à survivre (contrairement au lapin de « Rabbit Snared in the Night », dont on apprenait dès la première strophe qu'il allait être étranglé) : à ce stade, on ne sait pas s'ils vont survivre.

Tout au long du poème, l'association à d'autres créatures, sous forme de comparaisons et de métaphores plus ou moins explicites, accompagne et provoque l'épanouissement et la survie des cyclamens. La première des strophes décrivant les cyclamens ne contient aucune de ces images, or à ce moment, les cyclamens apparaissent dans un état plutôt « unfit » : par exemple, ils refusent de sortir de terre (« keeping to earth »). En revanche, la strophe suivante les associe à des lévriers, ce qui signe immédiatement le début de leur épanouissement :

And cyclamens putting their ears back.
Long, pensive, slim-muzzled greyhound buds
Dreamy, not yet present,
Drawn out of earth
(...).

C'est grâce à l'image des lévriers que Lawrence trouve le moyen de décrire, et donc de faire advenir, leur sortie de terre : sans l'association des pétales à des oreilles de chien, on ne verrait pas l'éclosion des boutons de cyclamens. Dans la strophe suivante, leur éclosion se fait toujours à travers l'image des lévriers (« half-yawning » / « folding back their ears »), jusqu'à la mention, quelques vers plus loin, de leur museau. Ce museau permet alors aux cyclamens de « respirer » (« breathing »), une activité plutôt animale que végétale, mais qui sanctionne la vitalité, la *fitness*, des cyclamens. L'affirmation de la vitalité des cyclamens est accompagnée de leur association avec une multiplicité d'images. Non seulement la métaphore des lévriers est filée (« folding back their soundless petalled ears »), mais les lévriers se rapprochent eux-mêmes, par leur nature et leur action, du lièvre introduit ensuite (« The hare suddenly goes uphill / Laying back her long ears with unwinking bliss »), action qui est aussi celle des hommes préhistoriques qui découvrent les cyclamens au début du poème (« when they came out, face-revealed »), alors que les cyclamens devenus lièvres sont ensuite associés à des femmes autour d'un puits :

Muzzles together, ears-aprick,
Whispering witchcraft
Like women at a well, the dawn-fountain.

A travers ce réseau d'images, les cyclamens s'épanouissent, varient leur apparence et leur comportement : il semble qu'il y ait une véritable correspondance entre l'insertion des cyclamens au sein de ce réseau, et leur épanouissement. Ayant ainsi gagné en vitalité tout au long du poème, les cyclamens, à l'apogée de leur *fitness*, apparaissent éternels à la fin du poème, où Lawrence les imagine ayant survécu depuis la période précédant la Grèce antique :

Dawn-pale
Among squat toad-leaves sprinkling the unborn
Erechteion marbles.

On peut dégager de ce poème la condition de la *fitness* lawrencienne, qui la démarque du principe de sélection naturelle : une créature qui semblait *unfit* au départ survit dans le

poème grâce à son insertion dans un réseau d'images avec lesquelles elle est interdépendante. Cette survie apparaît même triomphante à la fin du poème, où les cyclamens sont toujours vivants bien après leur éclosion préhistorique, ce qui implique que les cyclamens survivent dans l'histoire autant que dans le poème.

En associant la survie de la plante dans l'Histoire et le maintien de son existence dans le poème, Lawrence nous offre une version littéraire ce que l'on pourrait appeler la *fitness* « écologique », c'est-à-dire une vitalité qui dépend de l'intensité de la relation avec son milieu.

Dans « Cherry Robbers » (CP 36), Lawrence nous montre une autre facette de cette forme de *fitness*. Non seulement la créature poétique, pour survivre, doit être insérée dans un réseau d'images simultanées, mais les métaphores doivent évoluer dans le temps, au fil du poème : le réseau ne doit jamais se figer.

Au fil de « Cherry Robbers », les cerises se métamorphosent pour rester l'objet principal du poème :

Under the long dark boughs, like jewels red
In the hair of an Eastern girl
Hang string of crimson cherries, as if had bled
Blood drops beneath each curl.

Under the glistening cherries, with folded wings
Three dead birds lie :
Pale-breasted throistles and a blackbird, robberlings
Stained with red dye.

Against the haystack a girl stands laughing at me ;
Cherries hung round her ears.
Offers me her scarlet fruit : I will see
If she has any tears.

Dans la première strophe, on remarque déjà la nécessité d'une évolution permanente de l'image des cerises : si l'on s'arrêtait à la première comparaison (« like jewels red »), les cerises seraient figées comme les rubis, et perdraient toute vitalité. Afin que les cerises restent au centre du poème, il faut passer à une image très organique : celle du sang. L'image des gouttes de sang se déplace à son tour, pour venir tacher la poitrine des oiseaux morts : outre

l'explication « narrative » possible, qui serait que la jeune fille de la troisième strophe a tué les oiseaux qui mangeaient des cerises, on peut expliquer la présence de ces oiseaux morts par la nécessité de filer et de faire évoluer la métaphore du sang, afin que les cerises, sous une forme ou sous une autre, continuent d'exister dans la strophe suivante (et donc « survivent » en quelque sorte dans le poème). Et cela fonctionne : les cerises réapparaissent telles quelles dans la troisième strophe. Afin de faire d'elle des organismes *fit* par excellence, Lawrence les associe enfin au sexe féminin, symbole de la vie et de l'engendrement.

Chez Lawrence, on peut donc distinguer deux modes (même si dans de nombreux poèmes ils sont tous deux présents) de *fitness* écologique. S'il s'agit de la véritable survie des créatures, les deux modes sont l'interdépendance avec d'autres créatures et leur milieu naturel, et la nécessité d'une perpétuelle évolution, qui implique même parfois d'avoir une identité assez floue pour passer d'une espèce à l'autre : nous verrons à ce propos combien l'identité et l'individualité des créatures non-humaines sont problématiques. S'il s'agit de leur pérennité en tant qu'objet poétique, les deux modes sont l'insertion dans un réseau d'images qui doivent être nombreuses simultanément, et la transformation incessante de ces images. Le deuxième mode (l'évolution permanente) distingue cette *fitness* d'une *fitness* darwinienne en ce que les mutations, voire les métamorphoses, ont lieu à l'intérieur de la vie d'une créature, ou à l'intérieur d'un seul poème : le temps de la *fitness* écologique est donc bien lawrencien. Dans les deux cas, les cerises, comme les cyclamens, bénéficient d'une présence entière et pérenne : la *fitness* écologique réconcilie donc les notions de *fitness* et de présence.

Les poèmes de Lawrence sont donc en interaction permanente avec la notion de *fitness* darwinienne ; celle-ci les contamine, en ce qu'ils ne s'en défont pas autant qu'ils le prétendent, mais ils la subvertissent également. Malgré le défaut majeur qu'offre la sélection naturelle comme cadre théorique pour un texte littéraire, c'est-à-dire son absence de présent, sa

tendance à l'abstraction, l'influence de la *fitness* darwinienne peut donner lieu à des poèmes réussis pourvu qu'elle soit combattue à l'intérieur du texte par d'autres voix qui redonnent son importance au temps présent. En outre, bien que Lawrence se refuse à l'énoncer clairement, on peut dégager un élément propre à une *fitness* lawrencienne : la *fitness* lawrencienne correspond à l'usage de la vitalité chez les individus, et non à sa simple présence. Pour qu'un individu soit *fit*, il ne suffit pas qu'il ait en lui un souffle vital ou une matière vivante du type du protoplasme : il faut que cette vitalité soit utilisée pour faire un effort vers l'environnement de la créature, afin que celle-ci ait un contact aussi intense et immédiat que possible avec son milieu. Cette version « écologique » de la *fitness* fonctionne également pour les créatures vivantes en tant qu'objet poétique, grâce à l'insertion d'un réseau d'images diverses et toujours changeantes.

Lawrence étant un écrivain davantage prompt à l'invocation d'une chose dans son ensemble qu'à son analyse méticuleuse, il n'est pas surprenant que les trois modes (le mouvement, la matière, et la qualité) de ce qu'il appelle le non-humain, et que nous avons appelé le vivant, soient étroitement liés les uns aux autres, et entretiennent des relations tendues et toujours remises en question avec le contexte scientifique du développement de la pensée de l'évolution. Le vivant, avant qu'il ne soit représenté dans son incarnation dans les créatures non-humaines, correspond à un mouvement, une impulsion vitale. Cependant, la question de savoir si cette impulsion existe dans ou hors des êtres, dans ou hors de la matière, n'est jamais tout à fait résolue chez Lawrence et nous a permis de mettre au jour une conception changeante de la matière vivante dans les poèmes, d'une matière inerte dans les premiers poèmes à la nécessité de la dissolution de toute matière dans le grand flux vital dans les tout derniers poèmes. La tension entre matière et vivant demeure, exacerbée par le fait que

penser la matière renvoie à une conception scientifique de la vie alors que penser « le vivant » relève du vitalisme. Cependant, utilisant l'image scientifique du protoplasme en évitant l'abstraction qu'une image scientifique implique traditionnellement, Lawrence retourne le pouvoir d'invocation de la science pour donner à la matière vivante la réalité scientifique d'une cause en soi et la réalité sensible d'un objet d'observation. Le mouvement du vivant, et la matière vivante, ne suffisent cependant pas à accorder à un individu la qualité vitale que constitue notre « vivant » et le non-humain lawrencien. Lorsqu'il apparaît dans l'individu, le vivant devient une sorte de *fitness* lawrencienne, qui se différencie de la pensée darwinienne de la *fitness* en ce qu'elle s'exprime au présent, à chaque instant de la vie d'un individu, et non par la transmission entre les générations des gènes les plus prompts à assurer la survie d'une espèce. Cette *fitness* prend entre autre la forme d'une réaction intense et toujours renouvelée de l'individu à son environnement. On remarque que cette dernière définition de la *fitness*, une *fitness* écologique essentiellement lawrencienne, notamment dans son application à la poésie, concerne des créatures non-humaines : des cyclamens et des cerises. Ces exemples ne sont pas anodins : ils nous permettent d'avancer l'hypothèse de la spécificité du rapport au monde non-humain, que nous allons étudier dans la partie à venir.

DEUXIÈME PARTIE :

LES CRÉATURES NON-HUMAINES ET LE MONDE

Nous avons jusqu'à présent étudié le vivant, terme qui s'applique aussi bien aux hommes qu'aux créatures non-humaines dans l'univers de Lawrence. Cette analyse était nécessaire pour comprendre la conception lawrencienne du « non-humain », en tant que qualité. Cependant, si Lawrence qualifie beaucoup d'êtres ou d'attributs de « non-humain », il ne cherche pas, le plus souvent, à les rassembler dans cette catégorie, et préfère, en romancier et en poète, les représenter séparément, dans leur spécificité. Comme il privilégie l'expérience et l'immédiateté, c'est lorsqu'il représente la nature non-humaine en tant qu'elle est incarnée qu'il lui accorde l'attention la plus intense et lui attribue le plus de complexité. Nous avons vu que dans *What is Nature ?*, Kate Soper dégage deux formes de discours sur la nature : la nature qui se définit uniquement par le fait qu'elle est l'opposée de l'humain, et la nature comme source infinie de processus de cause à effet, qui agit sur l'homme et se trouve même en lui. Le troisième discours sur la nature que Kate Soper distingue est le suivant :

Employed as a 'lay' or 'surface' concept, as it is in much everyday, literary and theoretical discourse, 'nature' is used in reference to ordinarily observable features of the world : the 'natural' as opposed to the urban or industrial environment ('landscape', 'wilderness', 'countryside', 'rurality'), animals,

domestic and wild, the physical body in space and raw materials. This is the nature of immediate experience and aesthetic appreciation.¹

Il semble que ce soit justement parce qu'il s'agit d'une vision immédiate, et non analytique, de la nature, que Lawrence la privilégie. Sa poésie et sa prose se nourrissent, comme nous allons le voir, de l'observation minutieuse d'individus qui existent dans un temps contingent, et non seulement de la qualité vitale qui les anime et les rassemble. C'est pourquoi le non-humain que nous étudierons dans cette deuxième partie ne correspond plus à ce que Lawrence qualifie lui-même de « non-humain », mais aux créatures non-humaines, les organismes individuels non-humains, sur lesquels il concentre son énergie créatrice, au point que certains lecteurs² considèrent qu'il offre dans ces descriptions le meilleur de sa production littéraire. Nous évoquerons le plus souvent des « créatures non-humaines » ou simplement des « créatures » : dans cette partie, nous n'étudierons plus le « non-humain » comme la qualité vitale qui distingue les êtres dignes d'admiration chez Lawrence, mais en tant qu'il désigne un ensemble d'individus qui n'appartiennent pas à l'espèce humaine et dont la spécificité, les uns par rapport aux autres et dans leur ensemble par rapport aux hommes, est à définir.

Ce nouvel angle apparaît indispensable lorsque l'on connaît l'importance que Lawrence accorde aux individus, par opposition aux grands principes (bien qu'il ne cesse, paradoxalement, d'en énoncer de nouveaux). Cette importance accordée aux individus est particulièrement grande lorsque Lawrence traite de la vie et des créatures vivantes. Ainsi, dans *Fantasia of the Unconscious*, il déclare : « Life consists of living individuals, and always did so consist, in the beginning of everything. There never was any universe, any cosmos, of which the first reality was anything but living, incorporate individuals » (PU 167). L'individu est donc le véhicule de la présence de la vie, ce en quoi elle se manifeste et peut s'observer de manière moins fugace et incertaine que dans les images de protoplasme, par définition invisibles à l'œil nu, et de lumière vitale, dont l'un des attributs était justement d'être difficile

¹ Kate Soper, *What is Nature?*, 155.

² Voir à ce sujet la citation de W. H. Auden à la première page de cette thèse.

à percevoir. Si le non-humain en tant que qualité vitale est primordial chez Lawrence, il ne peut faire l'objet d'une pleine attention de la part du poète que dans sa forme incarnée. Dans la mesure où, comme nous l'avons vu, l'humain est défini comme le système constitué par la pensée rationnelle, la culture et la psychologie, il se situe plutôt du côté du grand principe que de l'individu. Dès lors, il n'est pas étonnant que le vivant s'incarne le mieux dans les créatures non-humaines chez Lawrence.

Ces créatures forment comme des concentrés de vie sur lesquels une vision poétique peut être élaborée. Leur présence même, leur capacité à éviter le carcan de civilisation qui étreint les hommes, est l'objet d'un émerveillement que Lawrence partage avec de nombreux penseurs. Merleau-Ponty, par exemple, affirme que l'émotion que l'on peut ressentir devant le vivant ne peut se faire que devant un individu incarné. Il décrit ainsi la réaction de sujets devant l'image d'un animal en mouvement :

Ils ont d'abord un tressaillement, comme l'on en a lorsqu'on trouve une chenille là où on ne l'attendait pas : on voit le protoplasme bouger, une matière vivante qui bouge, à droite, la tête de l'animal, à gauche, la queue. A partir de ce moment, l'avenir vient au-devant du présent. Un champ d'espace-temps a été ouvert : il y a là une bête ; l'espace en question est habité, animé. La reptation perçue est, en somme, le sens total des mouvements partiels figurés dans les trois phrases, les trois phases font action, comme les mots font une phrase. Il y a perception d'une continuité entre la cause et l'effet.¹

Cet extrait fait écho à plusieurs traits propres aux individus non-humains chez Lawrence : la créature habite et anime l'espace, et figure ainsi un concentré de vivant, la manifestation d'une matière vivante (on remarque notamment que Merleau-Ponty utilise lui aussi l'image de protoplasme pour figurer la matière vivante). C'est cette présence soudaine, et non simplement un souffle vital non-incarné, qui émeut l'observateur (il « tressaille ») et nous donne le sentiment d'une forme de miracle (« il y a là une bête ») qui pourra donner lieu à de nombreuses visions poétiques. Cette présence se manifeste par un mouvement et non simplement par une apparition : pour qu'il y ait une bête, il faut que la matière vivante soit en

¹ Maurice Merleau-Ponty, *La Nature, Notes, Cours du Collège de France*, 206.

mouvement. Cette idée nous permet de montrer en quoi c'est la relation de la créature à son milieu, et son action sur son milieu, qui la distingue des autres créatures et des hommes.

Ce mouvement n'est pas décomposé : il est, tout comme la créature qui en est la source, indivis, et c'est cela qui provoque le tressaillement de l'observateur. L'indivision de ce mouvement en fait une action, et implique donc un agent. Nous verrons à ce propos que Lawrence constitue lui aussi les créatures non-humaines en agents.

Revenons, pour l'instant, à la notion d'indivision : dans le passage de Merleau-Ponty, c'est la continuité de la cause à l'effet, c'est-à-dire la continuité du mouvement, qui manifeste la présence d'une créature vivante. L'individu, lui aussi, semble indivis, car il est représenté comme une présence d'un seul tenant. C'est d'ailleurs l'origine du nom « individu » : ce qui ne peut se diviser sans se détruire. Cette conception pose problème lorsque l'on connaît la vision lawrencienne du souffle vital, qui rappelle l'image du mouvement indivis de la main dans les grains de limaille que convoquait Bergson pour figurer le mouvement de la vie. Comment penser un individu en soi, dans sa densité matérielle et sa spécificité historique, c'est-à-dire en tant qu'il existe à un moment donné, et penser en même temps l'impulsion vitale comme indivise ? Si l'individu (non-humain en ce qui nous concerne) n'est qu'une manifestation de l'impulsion vitale, comment son existence peut-elle avoir assez d'importance en elle-même pour constituer un objet poétique digne d'intérêt ? Surtout, dans quelle mesure la notion d'individu s'applique-t-elle au non-humain, et est-elle nécessaire pour différencier le non-humain de l'humain ? La représentation de la différence des créatures non-humaines par rapport à l'homme a-t-elle plus de force lorsqu'elle évoque de véritables individus, qui s'opposeraient aux individus humains, ou lorsqu'elle montre des créatures qui, contrairement à l'homme, ne sont pas de véritables individus mais de simples représentantes du vivant en général ?

Cette partie s'efforcera de répondre à cette question en adoptant non plus l'œil informé du philosophe ou du scientifique, qui classe les créatures non-humaines de l'extérieur (par exemple selon leur espèce ou leur degré de vitalité), mais en tentant de définir ce qui constitue les créatures non-humaines comme des entités indivises les unes par rapport aux autres, c'est-à-dire la spécificité du rapport au monde non-humain. Nous étudierons donc, à travers trois modes de rapport au monde, ce qui distingue les créatures non-humaines de l'homme et ce qui les fait se reconnaître les unes les autres dans leur indivision. Les trois modes de rapport au monde seront les suivants : l'émotion, la perception, et l'action. Dans la pensée occidentale, qui place l'homme et le cogito au centre du cosmos, l'émotion et l'action sont exclusivement réservées à l'être humain. L'être humain est seul possesseur d'une sensibilité digne d'être prise en compte, et de la pensée rationnelle qui est à la source de toute action véritable (nous opposons ici action et mouvement, ou action et comportement). Nous étudierons également la perception, car elle pose le problème de la limite qui sépare les corps non-humains les uns des autres : en effet, il n'y a pas de perception, ni de contact, sans extrémités nerveuses, or l'extrémité suppose la clôture de l'organisme, notion qui s'avère hautement problématique chez les créatures lawrenciennes.

CHAPITRE IV :

LES ÉMOTIONS NON-HUMAINES

1. Sentiments humains, émotions non-humaines

La misanthropie lawrencienne prend le plus souvent la forme d'une immense colère contre l'humanité, une colère qu'il tente par moments d'intellectualiser, mais dont le fondement est affectif : les nombreuses vexations qu'il a subies pendant la première guerre mondiale, durant laquelle on le traita d'espion et on lui interdit de quitter l'Angleterre, et la censure de *The Rainbow*, un roman qu'il avait particulièrement à cœur de publier, provoquèrent chez lui des réactions violentes dont témoignent les lettres écrites à cette époque. De plus, le massacre inutile de milliers de soldats acheva d'ancrer en lui un profond dégoût pour l'humanité. Ces émotions presque physiques et d'une grande intensité s'opposent sans doute aisément, pour Lawrence, aux sentiments humains sans cesse prônés par ses contemporains et sans cesse décrits dans les romans. Ayant trouvé refuge dans un village reculé de Cornouailles, alors qu'il revendique avec vigueur cet éloignement de toute forme d'humanité, il déclare en 1917 : « Really, I give up feeling either love or hate – it seems to me a bit of kindness is worth all the love of mankind. – But I give it all up, it is beyond me. » (L III 122)

Il n'est pas étonnant, dès lors, de le voir se tourner quelques années plus tard vers des créatures non-humaines, dépourvues des sentiments « humains » qu'il rejette, pour en faire l'objet principal de sa poésie, notamment dans *Birds, Beasts and Flowers*. Certaines émotions transparaissent néanmoins dans les poèmes et les passages de prose consacrés aux créatures non-humaines : les émotions des créatures, c'est-à-dire des émotions proprement non-humaines. En considérant que les sentiments sont l'un des attributs de l'humanité que Lawrence rejette avec le plus de véhémence, nous allons tenter de distinguer, pour comprendre ce qui définit les créatures non-humaines chez Lawrence, des types d'émotions proprement non-humaines. D'autre part, bien que les moyens d'approcher l'altérité non-humaine, ainsi que la nature de cette altérité, fassent l'objet de notre troisième partie, cette étude nous a semblé indissociable de l'ébauche d'une réflexion sur la communication de ces émotions au lecteur.

Bien que toute distinction entre « sentiment » et « émotion » soit incertaine, l'étymologie peut nous être ici d'un certain secours. Le sentiment est la perception subjective d'un événement, alors que l'émotion est un état, celui, d'être « ému », ou bien un mouvement, le sens premier de « emotion » étant selon le *OED* « a physical moving, stirring, agitation ». Si un sentiment implique donc davantage de subjectivité, un rôle plus actif de la part du sujet, alors il doit être, selon les catégories lawrenciennes, trop personnel : comme c'est très souvent le cas de l'amour dans les romans de Lawrence, le sentiment « humain » entraverait la liberté de celui qui l'éprouve et de celui qui en est l'objet. Au contraire, une émotion, qui désigne plutôt le changement entraîné par un événement dans un corps ou un esprit, ne semble pas avoir de conséquences aussi lourdes, car il ne lie pas deux êtres de manière aussi étroite, c'est pourquoi celui qui l'éprouve se voit moins entravé dans sa liberté. Une autre distinction est possible entre émotion et sentiment : un sentiment a un objet précis, et peut grâce à cela être aisément classé, alors que la cause d'une émotion peut rester secondaire, sans importance (ce

qui rend l'émotion plus difficile à distinguer). L'émotion serait donc un rapport au monde moins contraignant, car il prend moins en compte le sujet qui l'éprouve et l'objet qui en est la cause.

Dans *Women in Love*, une telle distinction apparaît alors que Birkin, après avoir reçu un coup à la tête de sa maîtresse Hermione, s'échappe dans la nature, avec laquelle il communique :

Really, what a mistake he had made, thinking he wanted people, thinking he wanted a woman. He did not want a woman – not in the least. The leaves and the primroses and the trees, they were really lovely and cool and desirable, they really came into the blood and were added on to him. He was enriched now immeasurably, and so glad. (WL 107)

Ici, les sentiments qui relient Birkin aux autres êtres humains (« wanting people », « wanting a woman ») sont rejetés. Ils semblent en effet menacer son intégrité, et même son intégrité physique, puisque c'est l'amour qui pousse Hermione à lui porter ce coup à la tête. Comme une alternative au sentiment, Lawrence décrit un mouvement, produit dans le corps de Birkin (son sang) et dans son esprit. Ce mouvement est produit indistinctement par le décor non-humain tout entier, « the leaves, the primroses and the trees », et est par conséquent très difficile à définir : ce que Birkin ressent ressemble bien à une « émotion » plutôt qu'à un sentiment. On pourrait également penser que ce type d'émotion n'est possible que grâce à la présence active du monde non-humain dans ce passage.

Et en effet, lorsque Lawrence se tourne vers les créatures non-humaines de *Birds, Beasts and Flowers*, ce qui semble le fasciner est bien l'absence de sentiments chez les créatures. Le poisson, par exemple, est « loveless, and so lively! » (« Fish » CP 334). Cette créature n'est pas seulement dépourvue d'amour, sentiment encombrant auquel aspire l'humanité moderne et dont Birkin rêve de se libérer ; elle semble ne se préoccuper de rien, ni de personne, comme l'énoncent les tous premiers vers du poème :

Fish, oh fish,
So little matters.

Le deuxième vers, « so little matters », exprime la liberté du poisson mais aussi le désir de Lawrence d'atteindre un monde d'une grande pureté, un monde dépourvu de sentiments et de préoccupations, qui rappelle le monde inhumain de la mort qui fascine Ursula dans *Women in Love* :

How beautiful, how grand and perfect death was, how good to look forward to. There one would wash off all the lies and ignominy and dirt that had been put upon one here, a perfect bath of cleanness and glad refreshment, and go unknown, unquestioned, unabased. After all, one was rich, if only in the promise of perfect death. It was a gladness above all, that this remained to look forward to, the pure inhuman otherness of death (*WL* 193-194).

Au début du poème, cette pureté ne permet chez le poisson qu'une seule sorte d'émotion : une émotion physique, une é-motion au sens étymologique, c'est-à-dire un mouvement, causé ici par son contact avec l'eau. L'adjectif composé « wave-thrilled », à la troisième strophe, laisse planer une certaine ambiguïté : s'agit-il de l'excitation que le poisson ressent à l'approche de la vague, ce qui ressemble à un affect humain projeté sur la créatures non-humaines, ou bien s'agit-il encore une fois d'une émotion purement physique, la vague, lorsqu'elle atteint le poisson, le faisant littéralement trembler ? Quelques strophes plus tard, il n'y a plus de doute :

Your life a sluice of sensation along your sides
A flush at the flails of your fins, down the whorl of your tail

La vie entière du poisson se résume à cette « écluse de sensation », à cette émotion purement physique causée par l'eau qui l'entoure. L'image de l'écluse fait penser que l'eau passe bien à travers le poisson, et que c'est de là que naît son émotion, comme si le poisson devenait l'eau, tout comme les arbres et les fleurs s'ajoutent au sang de Birkin lorsqu'il les touche.

Lorsqu'un sentiment, classable, nommable, comme la peur, « fear », apparaît dans le monde non-humain du poisson, il est immédiatement transformé, et rendu physique :

Fear also!
He knows fear!

Water-eyes craning,
A rush that almost screams,
Almost fish-voice
As the pike comes...
Then gay fear, that turns the tail sprightly, from a shadow.

Le poisson ne « connaît » pas véritablement la peur : ailleurs dans le poème, Lawrence affirme que le poisson ne « connaît » ni ne « comprend » rien (« never knows / never grasps »). Ses yeux, (« water eyes craning »), les sons qu'il produit (« a rush that almost screams ») le font incarner cette peur, « gay fear, that turns the tail sprightly », plutôt que la connaître. Si la réaction du poisson est minutieusement décrite, la cause de la peur est, elle, placée au second plan : le brochet, « the pike » est réduit à la condition d'ombre (« a shadow »), et n'est mentionné qu'à la fin de la strophe. Dès lors, on peut dire que ce qui était à l'origine un sentiment, la peur, devient une émotion, selon la définition que nous avons tenté d'en donner, c'est-à-dire un mouvement physique, une agitation, dont la cause n'a que peu d'importance, contrairement à la cause d'un sentiment.

L'émotion non-humaine est donc principalement physique. Il s'agit véritablement d'une agitation, « a physical moving, stirring, agitation ». Elle n'a rien à voir avec un sentiment humain et la menace qu'il représente. Cette absence de sentiment dans le monde du poisson, et son remplacement par une émotion physique, font naître une émotion chez le poète car il aspire avant tout à cette vie physique ; l'émotion du poète peut ensuite entraîner celle du lecteur. Cependant, cette aspiration à la pureté de la vie physique non-humaine ne suffit pas toujours à transmettre une émotion au lecteur, ou à lui faire comprendre la nature d'une émotion non-humaine.

2. Les émotions du lecteur

Prenons l'exemple de « The Sea » (*CP* 197), écrit avant « Fish ». Dans « The Sea », comme dans « Fish », les émotions physiques se substituent aux sentiments humains ; pourtant, ce texte ne produit pas le même effet sur le lecteur :

You, you are all unloving, loveless, you ;
Restless and lonely, shaken by your own moods,
You are celibate and single, scorning a comrade even (...).

Dans l'apostrophe initiale, le poète s'adresse à la mer et évoque son absence d'amour, et le caractère physique de ses émotions : la mer est « loveless » mais « shaken [by its own] moods ». Dans sa froide indifférence, elle irrite le poète. Ce sentiment de colère, d'irritation, est beaucoup plus explicite que ne l'est l'envie de Lawrence, dans « Fish », d'atteindre l'état d'insouciance qui caractérise le poisson. Au premier vers, par exemple, la récurrence du vocatif « you » donne au poème son ton accusateur. Cette réaction émotionnelle, très explicite, devrait provoquer l'empathie du lecteur, mais ce n'est pas le cas : le lecteur demeure spectateur de la colère du poète.

Pourquoi l'empathie fait-elle défaut ? On pourrait mettre en cause la nature de l'apostrophe dans « The Sea ». Comme dans toute apostrophe, le seul fait que le poète s'adresse à la mer fait de la mer un sujet. Ce statut est maintenu dans tout le poème, où la mer est capable de vouloir (« refusing any comforter ») et de faire (« playing your great game »). De plus, comme le montre Jonathan Culler, dans un poème dans lequel on trouve une apostrophe à un élément naturel, l'élément naturel destinataire de l'apostrophe implique en retour la présence d'un locuteur capable de converser avec lui :

The object is treated as a subject, an I which implies a certain type of you in its turn. One who successfully invokes nature is one to whom nature might, in its turn, speak. He makes himself poet, visionary (...).¹

It is in his ability effectively to sustain this apostrophic discourse that the speaker produces the poetic event and is constituted as poetical spirit.²

¹ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, 142.

² *Ibid.*, 152.

Dans « The Sea », le destinataire de l’apostrophe, la mer, implique la présence d’un locuteur, « I », la voix du poète, qui exprime de l’irritation. Comme le poète maintient le discours dans lequel il apostrophe la mer pendant tout le poème, et que la mer y demeure un destinataire à part entière, on peut dire que l’apostrophe de « The Sea » répond parfaitement aux critères de Jonathan Culler sur l’apostrophe en poésie.

Peut-être l’apostrophe fonctionne-t-elle même trop bien. Jonathan Culler évoque la gêne que les critiques et les lecteurs éprouvent fréquemment envers la poésie qui utilise les apostrophes : « This trope proclaims its artificial character rather too obviously, and the craft of poetry would be demeaned if it were allowed that any versifier who wrote ‘O table’ were approaching the condition of sublime poet ». ¹ La plupart du temps, l’affirmation de la présence d’un sujet destinataire, un « you », dans ce que Culler appelle les « poèmes apostrophiques », est problématique : « Apostrophic poems display in various ways awareness of the difficulties of what they purport to seek. Poems which contain apostrophes often end in withdrawals and questions » ². Dans « The Sea », au contraire, l’apostrophe n’est pas remise en question. En conséquence, le poème perd l’adhésion du lecteur, car si celui-ci accepte de croire qu’un poète peut entrer en communication avec un élément naturel, il ne peut accepter que cette communication se fasse sans difficultés. Le lecteur ne croit donc plus ni à l’existence d’une mer à laquelle on peut s’adresser, ni à la colère du poète qui s’adresse à elle. C’est donc paradoxalement parce que l’apostrophe à la mer fonctionne trop bien qu’elle ne permet pas au poème de toucher véritablement le lecteur.

Dans « Fish », et dans une certaine mesure dans d’autres poèmes de *Birds, Beasts and Flowers*, certaines apostrophes réussissent à communiquer une émotion au lecteur, justement parce que la créature non-humaine prend difficilement la place du destinataire. Le début de « Fish » nomme une créature dans une apostrophe, « Fish, oh Fish » qui présente le poisson

¹ *Loc. cit.*

² *Ibid.*, 143.

comme un sujet destinataire. Cependant, le poisson ne semble pas correspondre aux critères d'un sujet avec lequel il serait possible d'entrer en contact : on sait qu'il ne connaît ni ne comprend le monde qui l'entoure (« never knows / never grasps »). Le mode vocatif s'affaiblit d'ailleurs au fur et à mesure que le poème progresse. En effet, dès le début du poème, le pronom est rejeté en fin de strophe ou de phrase, dans des enjambements répétés :

Whether the waters rise and cover the earth
Or whether the waters wilt in the hollow places,
All one to you
(...)
As the waters roll
Roll you.

La deuxième personne est bien vite remplacée par le pronom interrogatif dans la question, « who is it ejects sperm to the naked flood ? ». Le vocatif est finalement abandonné, lorsque le poisson devient « Himself, all silvery himself / In the element (...) ». L'apostrophe, problématique, semble formulée par une voix qui attend une réponse, ou qui espère converser avec une créature alors que celle-ci n'est peut-être même pas un sujet : la déception qui résulte de cette situation est l'un des sentiments qui ressortent de ce poème.

« Baby Tortoise » (*CP* 352), dont le ton ressemble à celui de la première partie de « Fish », pose d'une manière différente la question de l'existence d'un sujet chez la créature. Là encore, la seule émotion que la tortue ressent est physique : « the touch of sun excites you. » Mais surtout, Lawrence déclare que la tortue est seule, « alone, with no sense of being alone / and hence six times more solitary ». Dépourvue de conscience, la tortue ne peut évidemment pas se sentir seule. Mais pourquoi cela devrait-il la rendre « six fois plus solitaire » ? Le terme « solitary » a plusieurs sens : le premier est celui de « deprived or destitute of the society of others ». Sans conscience, la petite tortue ne peut pas avoir le statut de sujet, et ne peut donc pas communiquer, converser avec la voix du poète. La tortue est six fois plus solitaire parce qu'elle n'a pas conscience de la compagnie, voire de l'empathie du poète. L'empathie du poète, cependant, est si intense qu'il semble souffrir à la place de la

petite tortue, étant, lui, très sensible à cette solitude. Le second sens de « solitary » est « keeping aloof from the society of others » : l'absence de conscience de la petite tortue lui permettrait de ne pas souffrir de la solitude, voire de la rechercher. Alors, ce vers deviendrait une sorte de plainte déguisée du poète, déplorant que la petite tortue ne recherche pas de contact avec lui, et ne puisse entendre son apostrophe. Dans ce cas là, le poète prononce la solitude de la tortue mais est le seul à la ressentir. Que ce soit par empathie ou par dépit face à cette solitude, l'émotion du poète est transmise au lecteur à travers l'hésitation quant au statut de sujet sentant et percevant de la tortue, et par la même à travers son statut problématique de destinataire de l'apostrophe.

Le jeu d'apostrophes problématiques dans « Fish », et de constats paradoxaux dans « Baby Tortoise », nous suggère que ce n'est ni la séparation absolue ni la pleine empathie qui permettent que le lecteur accède aux émotions des créatures non-humaines, car ces poèmes expriment une grande incertitude quant au statut de sujet des créatures. Ce qui distingue le ton de « Fish » et de « Baby Tortoise » du ton d'un poème comme « The Sea », c'est l'impossibilité d'une communication de sujet à sujet. Cet échec est d'ailleurs reconnu, à rétrospective, plus loin dans le poème :

I said to my heart, *who are these?*
And my heart couldn't own them...

On reviendra sur la question d'un sujet non-humain, mais on peut retenir que cette ambiguïté est un premier élément nécessaire à la communication des émotions non-humaines au lecteur. Ainsi, dans « Fish » et « Baby Tortoise », les vers où l'émotion est la plus intense sont ceux qui expriment cette distance précisément au milieu d'un moment d'empathie.

Dans « Fish », comme nous avons essayé de le montrer, Lawrence essaie d'abord de saisir la nature de l'émotion physique du poisson (« your life a sluice of sensations along your sides », etc.) : il semble avoir réussi à pénétrer le monde du poisson. Mais juste après cela, pour exprimer la solitude du poisson, Lawrence déclare : « even snakes lie together ». Or,

comme tout le poème s'efforce de le dire, il ne peut pas y avoir de rapport entre le poisson et ces serpents, puisque le poème revient sans cesse sur le fait que le poisson ne connaît que le contact de l'eau. Dès lors, l'allusion de Lawrence aux serpents place la voix du poète hors du monde du poisson, dans le monde du poète, le monde des humains qu'il partage avec le lecteur : « even snakes lie together » signifie un véritable retour, un retrait du monde du poisson. L'émotion que l'on ressent à la lecture du poème pourrait donc bien être le résultat de cette alternance entre des moments d'empathie durant lesquels le poète, et nous-mêmes, sentons que quelque chose de l'expérience du poisson est compris, et des mises à distance soudaines, nécessaires parce que l'empathie est fragile et ne peut être prolongée jusqu'au bout du poème, d'autant qu'ironiquement, le poète finit par tuer le poisson. De plus, à l'intérieur même de ce type de vers, on retrouve une tension entre empathie et distance, car Lawrence insiste, dans « even snakes lie together », sur la solitude du poisson et sur la tristesse qu'une telle solitude lui inspire.

Dans « Baby Tortoise » (*CP* 352), le retour provisoire au monde des humains est plus explicite. Alors que le poète a consacré quelques strophes à décrire la matière dont est faite la petite tortue, examinant entre autre son œil, « under its slow lid » et sa bouche « your tiny beak mouth, that looks as if it would never open », Lawrence fait une pause, et déclare : « No one ever heard you complain ». Ce vers est à la fois une profession d'empathie et une mise à distance. D'un côté, le poète fait preuve d'une certaine empathie puisqu'il sous-entend que dans de telles conditions, la petite tortue devrait se plaindre. De l'autre, il met la petite tortue à distance en se plaçant du côté des humains, parmi tous ceux qui n'ont pas entendu la petite tortue se plaindre, et en affirmant l'impossibilité pour les humains de percevoir les signes de détresse de la petite tortue.

C'est sans doute grâce à leur complexité que de tels vers constituent des moments d'émotion particulièrement intenses. A travers la tension entre empathie et distance que ces

vers portent en eux, et la tension avec les vers qui les précèdent, puisqu'ils marquent un retour au monde des humains, ils concentrent le sentiment paradoxal qui se trouve à la base de *Birds, Beasts and Flowers* : le volonté passionnée de saisir la nature de l'expérience des créatures non-humaines, alliée à la certitude que ce projet est voué à l'échec.

3. La joie de vivre, unique émotion non-humaine ?

Lawrence ne tend pas uniquement à nous communiquer ses émotions face au monde non-humain. Son projet est souvent beaucoup plus ambitieux : il aimerait nous faire ressentir une véritable émotion non-humaine, telle qu'il pense que les créatures la ressentent.

Par exemple, le poisson de « Fish » (*CP* 334) est mû par divers stimuli :

Food, and fear, and joie de vivre,

Without love.

The other way about :

Joie de vivre, and fear, and food,

All without love

« Food », la nourriture, correspond au besoin le plus vital du poisson. « Fear » est la peur de la mort, la peur du brochet qui menace la vie du poisson. Alors que « food » et « fear » devraient s'opposer, la nourriture et la peur semblent interchangeables, et causent indistinctement la « joie de vivre » du poisson. Cela signifie d'ailleurs que cette « joie de vivre » est une « pure » émotion, et non pas un sentiment. En effet, on a vu que chez Lawrence, l'une des distinctions possibles entre l'émotion non-humaine et le sentiment humain était le fait que la cause de l'émotion n'avait pas une grande importance : ici, la cause de la joie de vivre n'a ainsi pas besoin d'être précisée.

La nourriture et la peur sont toutes les deux absolument nécessaires à la survie du poisson. Elles sont ce que le poisson doit éviter, et ce dont il a absolument besoin. Comme le poisson ressent cette « joie de vivre » lorsqu'il est en proie à ces instincts vitaux, on peut dire

que cette émotion non-humaine ressemble à la joie que Nietzsche tend à éprouver grâce à l'*amor fati*, l'amour de son destin, de sa vie comme elle est : « I want to learn more and more to see as beautiful what is necessary in things ; then I shall be one of those who make things beautiful. *Amor fati* : let that be my love henceforth ».¹ Trouver une valeur esthétique à tout ce qui est vital revient à se réjouir de sa simple existence et de ce qui la rend possible. On retrouve dans ce credo la volonté de Lawrence de se libérer de toute préoccupation humaine, qui est à l'origine de l'apologie de l'absence de sentiments humains dans « Fish ». Dès lors, dans la mesure où la peur vous préserve du danger, elle peut être appréciée. Dans le monde du poisson, où règne cette « joie de vivre », cette peur, « fear », est même joyeuse, « gay ».

Alors que le brochet s'approche, le poisson devient « gay fear, that turns the tail sprightly, from a shadow ». Dans cette strophe, le poisson n'est même plus un sujet grammatical : « gay fear (...) turns the tail », the « rush (...) screams », the « eyes [are] fixed ». Un lien entre l'absence de subjectivité du poisson et sa capacité à connaître une émotion aussi paradoxale que cette peur joyeuse est peut-être à trouver dans Nietzsche à nouveau. Nietzsche décrit la joie d'exister en termes d'extase dionysiaque dans *The Birth of Tragedy*. Lorsque l'on arrive à se défaire de son individualité, on atteint une forme de jouissance entraînée par le simple fait d'exister : « We are really for a brief moment primordial being itself, feeling its raging desire for existence and joy in existence : the struggle, the pain, the destruction of phenomena, now appear necessary to us, in view of the excess of countless forms of existence that push one another into life. »² En effet, si l'on arrive vraiment à se défaire de son individualité, et si l'on se place, par exemple, à l'échelle de son espèce, alors la peur de la mort peut devenir joyeuse, « gay », car la destruction d'un individu peut être nécessaire à la survie d'une espèce, à la continuité de la vie. Cette peur joyeuse, « gay fear », et la joie de vivre en général, sont des émotions que l'on peut qualifier

¹ F. Nietzsche, *The Gay Science*, Section 276.

² F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, Section 17.

de proprement non-humaines en ce qu'elles nécessitent que nous cessions de prendre notre individu en compte, pour penser collectivement à l'amélioration de ce qui est vivant : c'est proprement cela que Lawrence ne cesse de déclarer impossible chez l'homme moderne.

Cette joie de vivre, pure émotion non-humaine, est décrite également dans un nouvelle inachevée intitulée « The Flying Fish », dans laquelle Gehtin Day contemple des marsouins qui suivent son bateau pendant de longs moments :

All the long morning he would be there curled in the wonder of this gulf of creation, where the flying fishes on translucent wings swept in their ecstatic clouds out of the water, in a terror that was brilliant as joy, in a joy brilliant with terror, with wings made of pure water flapping with great speed, and long-shafted bodies of translucent silver like squirts of living water, there in air, brilliant in air, before suddenly they had disappeared, and the blue sea was trembling with a delicate frail surface of green, the still sea lay one moment ahead, untouched, untouched since time began, in its watery loveliness. ("The Flying Fish", *TP* 108)

(...)

And what joy! What joy of life! What marvellous pure joy of being a porpoise within the great sea, of being many porpoises heading and mocking in translucent onrush the menacing, yet futile onrush of a vast ship! (*TP* 109)

La « joie de vivre » qui anime les créatures non-humaines est rendue possible parce qu'elles sont libres de toute individualité, de toute subjectivité, et donc de tout sentiment humain. Cependant, cette liberté semble avoir également une incidence sur leur corps matériel. Les marsouins sont non seulement dépourvus des sentiments humains qui embarrassent désormais Lawrence, mais ils sont également libérés de toute forme, et même presque de toute matérialité. En effet, tout comme le poisson du poème, en proie à son émotion non-humaine, devient « a rush that almost screams », les marsouins agissent comme des concentrés de l'élément dans lequel ils évoluent, des « giclées d'eau vivante » (« squirts of living water »). De même, c'est précisément à l'occasion de cette joie de vivre qu'ils sont qualifiés de nuage, c'est-à-dire de l'élément physique le moins matériel possible : lorsqu'il sortent de l'eau, ils forment un « nuage extatique » (« ecstatic clouds »). Aussi, l'absence de

forme, autant que de matérialité, semble conditionner cette joie de vivre : les giclées d'eau et les nuages sont par essence des formes sans contours.

Dans le poème comme dans cet extrait, il semble que la joie de vivre corresponde à une absence de désir, ou plutôt, puisque cette joie de vivre ne souffre justement pas de la moindre absence, d'une autosuffisance qui n'admet pas le désir. Margot Norris définit chez les artistes « biocentriques » (par opposition à anthropocentriques) un domaine non-humain dans lequel il n'y a pas de désir pour l'autre :

But the biocentric thinkers treat the animal (including the human as animal) as they do Nature, the realm of the biological, the real : as a plenum. It is cultural man, rather, who is engendered by an imaginary lack that gives birth to desire, language, intersubjectivity, social life, that is, the entire Lacanian Symbolic Order that is governed by the "other." The result is a difference in natural and cultural ontology : the animal's desire is direct and appropriative while the human's is mediated and directed toward the recognition of the "other" ; (...) the animal is autotelic and lives for itself in the fullness of its being while the cultural man lives in imitation of the desire of the "other", driven by his *manque-à-être* ; (...).¹

Cette analyse rejoint notre définition de l'émotion : un affect qui n'est pas provoqué par une cause précise, un autre identifiable. La joie de vivre serait l'émotion non-humaine par excellence parce qu'elle n'est pas causée par la satisfaction d'un désir : elle est satisfaction permanente dans un monde où le désir n'existerait pas. Déjà, dans « Fish », Lawrence insistait sur cette absence de désir :

No fingers, no hands and feet, no lips ;
No tender muzzles,
No wistful bellies,
No loins of desire,
None.

Il apparaîtra bientôt que le monde non-humain est un monde sans objet, un monde où l'autre n'est jamais reconnu comme véritablement extérieur à soi, et donc jamais pris pour cible d'une action. Ce qui nous intéresse ici, c'est que cette absence de reconnaissance de l'autre, à travers le rejet lawrencien des sentiments humains, est l'une des caractéristiques qui

¹ Margot Norris, *Beasts of the Modern Imagination*, 3.

distinguent le monde non-humain. Ainsi, dans « The Flying Fish », Gehtin Day doute que les hommes ne puissent jamais atteindre la joie de vivre qu'il contemple chez les marsouins :

This is the purest achievement of joy I have seen in all life : these strong, careless fish. Men have not got in them that secret to be alive together and make one like a single laugh, yet each fish going his own gait. This is sheer joy – and men have lost it, or never accomplished it. The cleverest sportsmen in the world are owls beside these fish. And the togetherness of love is nothing to the spinning unison of dophins playin under-sea. (“The Flying Fish”, *TP* 110)

L'absence d'individualité du poisson permet de transmettre cette « joie de vivre » au lecteur. Dans la partie du poème consacrée à la joie de vivre du poisson, la créature n'est plus un destinataire, un « you » à partir duquel émergerait nécessairement la présence d'un locuteur. En conséquence, le poète abandonne ses tentatives de communiquer avec le poisson. La voix de Lawrence se fait alors aussi libre que celle du poisson, comme si la créature lui avait transmis sa joie de vivre. Il se met à commenter le poème, en jouant par exemple sur l'ordre des noms :

Food, and fear, and joie de vivre,
Without love.

The other way about :
Joie de vivre, and fear, and food,
All without love.

Ce jeu sur l'ordre des mots donne l'impression d'un abandon total de la position auctoriale, dans la mesure où la fonction première d'un auteur est bien d'agencer les mots de manière à en faire un texte : éclater ainsi ce lien, c'est faire preuve d'une insouciance absolue qui reflète celle du poisson. De même, le poète s'amuse des allitérations liquides en « l » et « v » et émet diverses hypothèses sur la date de naissance de la petite créature :

Loveless, and so lively
Born before God was love,
Or life knew loving.

Dans *Elizabeth Costello* de J. M. Coetzee, le personnage éponyme donne une conférence sur la représentation des animaux dans la poésie. Ses réflexions pourraient expliquer la légèreté de ton que Lawrence adopte dans cette partie de « Fish » :

What is peculiar about poetic engagements of this kind is that, no matter with what intensity they take place, they remain a matter of complete indifference to their objects. In this respect they are different from love poems, where your intention is to move your object.

Not that animals do not care what we feel about them. But when we divert the current of feeling that flows between ourselves and the animal into words, we abstract it for ever from the animal. Thus the poem is not a gift to its object, as the love poem is. It falls within an entirely human economy in which the animal has no share.¹

Un poème qui s'adresse à une créature non-humaine ou qui a une créature non-humaine comme objet principal ne peut en aucun cas susciter une réaction chez cette créature, car le langage humain qui compose ce poème lui est évidemment pour toujours étranger. Lawrence avait sans doute conscience de cette absence d'enjeu, et donc de la vanité de son entreprise. Si le poisson est indifférent à tout ce qui l'entoure, la volonté du poète de comprendre ce qui le meut et ce qui constitue sa vie ne peut aboutir. Dès lors, le poète ne se sent plus contraint d'exprimer des sentiments humains envers le poisson. À défaut, il prend le parti de « cette économie parfaitement humaine » (« entirely human economy »), ce qui consiste à ne pas tenter de cacher la condition inévitablement textuelle de son poème. Par nature textuelle, ou textualité, on entend le fait que le poème n'est qu'une association de mots, c'est-à-dire de signes purement humains, ne pouvant véritablement référer à une entité en dehors d'eux-même telle qu'une créature non-humaine.

Le ton léger que nous avons évoqué n'est qu'un exemple parmi d'autres de ce phénomène : l'usage fréquent du mode infinitif est également le signe de la nature explicitement textuelle du poème. En effet, l'infinitif n'actualise pas l'action, il la laisse en quelque sorte dans le domaine du langage, comme à l'état de potentiel :

¹ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, 96.

Quelle joie de vivre
Dans l'eau!
(...)
To sink, and rise, and go to sleep with the waters ;
To speak endless inaudible wavelets into the wave,
To breathe from the flood at the gills,
(...)
To be a fish!

L'infinif, mode impersonnel, permet également d'éviter de mentionner un sujet, et cette ouverture donne au lecteur le loisir de s'imaginer en train d'accomplir ces actions. La nature « ouverte » d'une action, c'est-à-dire le fait qu'elle peut avoir une multiplicité de sujets qui apparaissent presque interchangeable, est en concordance avec la notion d'agentivité multiple que nous explorerons dans le chapitre suivant. Cet infinitif est également présent au début de « Baby Tortoise » (*CP* 352), où il est étonnamment mélangé au vocatif « you » :

The first day to heave your feet little by little from the shell,
Not yet awake
(...)
To open your tiny beak-mouth, that looks as if it would never open,
Like some iron door.

Tout comme la dimension presque ludique de certaines strophes de « Fish », l'infinif permet au lecteur de mieux saisir, voire de ressentir, cette insouciante joie de vivre, puisqu'il peut aussi bien que n'importe quelle autre instance s'imaginer comme le sujet de cette action. Or le mode infinitif exprime une action non-actualisée, qui n'a d'existence que dans le langage. Il est étrange que ce soit un verbe conjugué à un tel mode, plutôt qu'un verbe à l'indicatif, par exemple, qui permette de transmettre quelque chose de l'expérience du poisson. Comme nous allons le voir, paradoxalement, c'est lorsque le langage se fait le moins oublier, c'est-à-dire lorsque le langage réfère moins au monde extérieur et davantage à lui-même qu'il est le plus efficace pour communiquer une émotion non-humaine.

On peut expliquer ainsi ce paradoxe : ayant apparemment abandonné le système « apostrophique » et toute volonté de proximité avec les créatures, Lawrence, comme nous l'avons vu, embrasse tout à fait sa condition d'homme coupé du monde non-humain. Il est

donc libéré pour un instant du désir d'atteindre ce monde non-humain. Or cette absence de désir, de manque, correspond justement à l'état émotionnel non-humain que Lawrence s'efforce d'exprimer. En effet, dans le récit de Coetzee, Elizabeth Costello prône précisément cette approche pour ressentir ce que c'est qu'être un animal (dans son cas, il s'agit d'une chauve-souris) : « To be a living bat is to be full of being ; being fully a bat is like being fully human, which is also to be full of being. Bat-being in the first case, human being in the second : maybe ; but those are secondary considerations. (...) One name for the experience of full being is *joy*. »¹

On remarque qu'elle utilise le terme « joy », tout comme Lawrence. Bien que Coetzee demeure assez vague sur la nature de cette émotion (Elizabeth déclare par exemple que « to be full of being is to live as a body-soul »²), la joie qu'elle évoque semble être liée au ton léger de Lawrence ainsi qu'à la joie de vivre nietzschéenne du poisson : cette joie n'a pas de cause spécifique outre celle d'exister, et elle n'est pas limitée aux véritables individus.

Ainsi, Lawrence s'approche d'une émotion non-humaine en atteignant une sorte de plénitude humaine, c'est-à-dire en ne cherchant plus à atteindre le non-humain mais en mettant au contraire en avant la nature nécessairement humaine de son poème. Cependant, le poète retrouve rapidement son statut d'homme limité par son humanité, car plus loin dans le poème, il affirme qu'il est arrivé « à la frontière de son être » (« at the pale of [his] being. ») De même, il n'est pas certain que les créatures non-humaines ressentent en permanence cette joie de vivre : cette émotion se présente davantage comme un pôle auquel aspire Lawrence, las du sentimentalisme de ses contemporains. En effet, la pensée de la plénitude, qui accompagne la joie de vivre chez Lawrence, ne rejette pas toujours avec autant de force la notion d'individu. Dans l'extrait suivant de *Reflections on the Death of a Porcupine*, par exemple, l'individu semble plutôt sublimé qu'annihilé lorsque l'être fait l'expérience de la

¹ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, 78.

² *Loc. Cit.*

plénitude : « Any creature that attains to its own fullness of being, its own *living* self, becomes unique, a nonpareil. It has its place in the fourth dimension, the heaven of existence, and there it is perfect, it is beyond comparison. » (*RDP* 358) La notion de spécificité (« unique, a nonpareil ») semble bien loin de l'oubli de l'individualité nécessaire à la joie de vivre des poissons et des marsouins. De plus, l'idée de perfection implique une histoire individuelle, alors que *l'amor fati* auquel s'adonnait le poisson avait pour horizon l'espèce et non l'individu. S'émerveiller de la plénitude de l'existence des créatures non-humaines, c'est les situer dans un espace anhistorique qui ne fait plus la moindre place ni à leur individualité, ni à leur corps en tant qu'il est matériel, et qu'il peut, par exemple, souffrir. C'est ainsi que l'on arrive aux notions de « peur joyeuse », ou dans la description des marsouins de « The Flying Fish », à des formules si paradoxales, et au fond, peu respectueuses de l'individu historique qu'ils décrivent, que « a terror that was brilliant as joy, in a joy brilliant with terror » : en effet, accorder ainsi une valeur esthétique à la terreur des poissons empêche toute forme d'empathie avec eux. On verra dans le chapitre suivant que les textes lawrenciens tendent parfois à oublier l'historicité, l'existence dans le présent des créatures non-humaines mais que cette tendance est néanmoins constamment combattue.

De plus, le désir, bien qu'il ne soit pas censé être ressenti par les créatures éprouvant cette joie de vivre, existe malgré tout dans l'univers non-humain de Lawrence. A regret, celui-ci le reconnaît chez l'âne :

He fell into the rut of love,
 Poor ass, like man, always in a rut,
 The pair of them alike in that.

All his soul in his gallant member
 And his head gone heavy with the knowledge of desire
 And humiliation.

The ass was the first of all animals to fall finally into love,
 From obstacle-leaping pride,
 Mare obstacle,
 Into love, mare-goal, and the knowledge of love. (« The Ass » *CP* 377)

D'ailleurs, l'expérience et la reconnaissance du désir rapproche l'âne de l'homme, et alors même qu'il s'agit d'un désir très physique (« all his soul in his gallant member »), il prend le nom d'un sentiment humain, l'amour. Ce n'est pas véritablement le désir, mais la connaissance du désir, c'est-à-dire l'existence d'une forme de conscience chez l'âne, qui lui enlève la fierté rappelant la joie de vivre du poisson.

La « joie de vivre », dès lors, est à considérer avant tout comme l'indice idéal du non-humain, une émotion à laquelle l'humanité devrait tendre pour se régénérer, car elle ne prend pas en compte l'individualité, la matérialité, ni même la possibilité d'une conscience de soi chez les créatures non-humaines. Dans notre premier chapitre, nous avons vu comment le mouvement premier du vivant avait évolué dans la pensée de Lawrence, passant par une célébration de la matière vivante persistante, puis au contraire par l'apologie de sa dissolution dans le grand flux vital. Il semblerait que la célébration de la « joie de vivre » soit l'un des premiers indices de ce tournant : lorsqu'il célèbre la « joie de vivre », Lawrence accorde moins d'importance au corps des créatures non-humaines prises dans leur individualité, et davantage d'importance au flux vital en lui-même. Cependant, la plupart des créatures non-humaines chez Lawrence sont décrites avant ce tournant, et c'est pourquoi nous allons voir dans le chapitre suivant en quoi les questions d'individualité, de matérialité et d'historicité des créatures non-humaines posent problème.

CHAPITRE V :

LA NUDITÉ DU NON-HUMAIN

La joie de vivre comme émotion non-humaine permet au lecteur de s'identifier à la créature qui la ressent : cependant, cette identification se fait au détriment de l'individualité et de la matérialité des créatures, de leur existence dans un temps et un espace donnés, puisque le poisson de « Fish », par exemple, perd tous les attributs d'un sujet pour devenir une créature à laquelle on peut s'identifier. Afin de pouvoir étudier l'individualité comme une dimension du mode d'être des créatures non-humaines, il convient, même si cette distinction paraît artificielle, d'essayer de les distinguer encore davantage des hommes. Il nous faut tenter de comprendre les créatures non-humaines lawrenciennes dans leur différence par rapport aux hommes pour pouvoir accéder à leur individualité propre, c'est-à-dire leur différence par rapport à leurs semblables, leur existence dans un présent historique.

Il s'agit donc d'abord d'isoler chez les créatures non-humaines un mode d'être bien spécifique. Qu'est-ce qui, dans leur manière d'être au monde, distingue les créatures non-humaines chez Lawrence ? On remarque que dans ses poèmes, Lawrence présente souvent les créatures non-humaines comme nues. La nudité pourrait être le mode d'être propre aux créatures non-humaines, non seulement dans leur aspect physique, mais parce qu'elle suppose une forme de perception de sa nudité : comme on le verra, on n'est pas nu

tant qu'on ne ressent pas, même sans véritable conscience, sa nudité. Ensuite, l'image de la nudité aide à comprendre le problème de la différence des créatures entre elles : parce qu'elles sont nues, les créatures non-humaines manifestent sans entrave la force vitale que nous avons étudiée ; pourtant, leur nudité met également en avant l'individualité de leur corps. Enfin, la nudité suppose la possibilité d'une perception de l'autre et par l'autre, et d'un contact avec lui : cette image permet donc d'aborder la question du rapport des créatures non-humaines à leur environnement.

1. La nudité absolue du non-humain

La nudité est traditionnellement le trait distinctif de l'humain, par opposition aux autres être animés. En effet, depuis la Genèse, la chute qui constitue l'humanité d'Adam et Ève passe par une prise de conscience de leur nudité. A l'inverse, l'animal n'a pas conscience de sa nudité, et il ne peut donc pas être considéré comme nu. C'est d'ailleurs ainsi que Derrida commence son exposé sur la nudité dans « L'animal que donc je suis » :

On croit généralement, mais aucun des philosophes que je m'en vais interroger tout à l'heure n'en fait mention, que le propre des bêtes, et ce qui les distingue en dernière instance de l'homme, c'est d'être nus sans le savoir. Donc de ne pas être nus, de ne pas avoir le savoir de leur nudité, la conscience du bien et du mal, en somme.¹

Lawrence, comme Derrida, remet cette idée en question : mais pour l'instant, on retiendra surtout que dans la pensée occidentale, ce qui permet de dire que l'homme est nu, c'est la conscience du bien et du mal, c'est-à-dire une conscience morale.

Chez Lawrence, en revanche, la conscience morale telle qu'elle apparaît dans « Moral Clothing » (CP 607), n'est pas la condition de la nudité mais un obstacle à celle-ci :

When I am clothed I am a moral man,
and unclothed, the word has no meaning for me.
(...)
A man's business is one of his pockets, his bank account too

¹Jacques Derrida, « L'animal que donc je suis », *L'Animal autobiographique*, 254.

his credit, his name, his wife even may be just another of his pockets.
(...)
When I stand in my shirt I have no pockets
therefore no morality of pockets ;
but still my nakedness is clothed with responsibility
towards those near and dear to me, my very next of kin.

Outre la moralité, tout ce qui relève du rapport à la société humaine moderne (« business », « name », « wife », « responsibility ») habille l'homme et l'empêche d'être une pure manifestation de la force vitale qui l'anime. Lawrence insiste encore, dans ses poèmes sur les baigneurs à la plage, sur le caractère faux, presque hypocrite, de la nudité de l'homme moderne :

The evening sulks along the shore, the reddening sun
reddens still more the blatant bodies of these all-but-naked, sea-bathing city
people.
(« Forte Dei Marmi » *CP* 625)

Along the lake, like seals, like seals
That bask and wake, oh high and dry
High and dry
The humans lie
Naked and white, not quite, not quite
(...)
(« August Holidays » *CP* 824)

Les mêmes baigneurs, dans le poème suivant, sont décrits comme décents dans leur nudité (« naked presentable » dans « Bathing Resort » *CP* 826), ce qui implique que la nudité de ces baigneurs, représentatifs de l'espèce humaine (puisqu'ils sont appelés tout simplement « the humans »), est une nudité conventionnelle, et non absolue.

Inversement, le monde non-humain est capable d'une nudité absolue, qui révèle une connexion immédiate et permanente entre les créatures non-humaines et la force vitale. Dans « Terra Incognita » (*CP* 667), Lawrence imagine un homme capable d'atteindre cette nudité-là, et la comparaison de sa situation à celle de créatures non-humaines s'impose alors immédiatement :

Oh when man has escaped from the barbed-wire entanglement
of his own ideas and his own mechanical devices

there is a marvellous rich world of contact and sheer fluid beauty
 and fearless face-to-face awareness of *a now naked life*
 and me, and you, and other men and women
 and grapes, and ghouls, and ghosts and green moonlight
 and ruddy-orange limbs stirring the limbo
 of the unknown air (...)
 we can touch, and wonder, and ponder, and make our effort
 and dangle in a last fastidious fine delight
 as the fuschia does (...). [mes italiques]

Alors que la plupart des hommes sont emprisonnés dans un carcan social et moral, le non-humain (les raisins, le fuschia) affiche sa nudité avec volupté (« ruddy orange limbs stirring the limbo of unknown air / (...) dangle in a last fastidious fine delight »), comme une proclamation de liberté.

Cette nudité absolue est d'une tout autre nature que la nudité humaine, c'est-à-dire la nudité telle que nous la concevons traditionnellement. La nudité humaine est conditionnée par les circonstances (on est nus lorsqu'on ne porte pas de vêtements) et la visibilité (il n'y a pas de nudité intérieure, car la nudité d'un être humain, si elle n'est pas toujours vue, est toujours visible). Lawrence la décrit dans « Forte dei Marmi » (CP 625), cité plus haut. La nudité des baigneurs ne semble être liée qu'aux circonstances (il est devenu conventionnel de se dénuder pour prendre un bain de soleil), et semble imposée aux hommes de l'extérieur, plaquée sur eux à tel point que leur peau, comparée à un morceau de caoutchouc inerte, ne semble plus leur appartenir. Ainsi, après avoir mentionné l'artificialité de leur nudité, Lawrence insiste sur l'inertie que dévoile cette nudité : « the vibration of the motor car has bruised their insensitive bottoms / into rubber-like deadness, Dunlop inflated concern. »

Cette image est de nouveau présente dans le poème suivant, « Sea-Bathers » (CP 625) :

Oh the handsome bluey brown bodies, they might just as well be gutta percha,
 and the reddened limbs like red india-rubber tubing, inflated,
 and the half-hidden private parts just a little brass-tap, robinetto, turned on for
 different purposes.

They call it health ; it looks like nullity.
 Only here and there a pair of eyes, haunted, stare out as if asking :
 Where then is life?

Le type de nudité évoqué ici n'appartient qu'au domaine du visible : dans ces poèmes, seul l'aspect (couleur, grain) de la peau recouvrant les corps humains est mentionné. On reviendra sur le caractère aliénant de la perception visuelle, qui tend pour Lawrence à faire des êtres vus des objets, alors que le toucher ou l'odorat seraient des formes de perception plus respectueuses, mais cette conception de la vision peut expliquer pourquoi la nudité humaine n'a pas le caractère absolu de la nudité non-humaine.

A l'inverse, dans « Figs » (CP 282) la nudité de la figue ne dépend en rien du regard porté sur elle, puisqu'il s'agit, paradoxalement, d'une nudité invisible :

Folded upon itself, enclosed like any Mohammedan woman.
Its nakedness all within-walls, its flowering forever unseen.
(...)
Fig, fruit of the female mystery, covert and inward,
Mediterranean fruit, with your covert nakedness,
Where everything happens invisible, flowering and fertilisation, and fruiting
In the inwardness of your you, that eye will never see (...).

Des termes comme « nakedness all within walls », ou « covert nakedness » définissent une nouvelle forme de nudité : cette nudité, que Lawrence n'attribue qu'aux créatures non-humaines, peut exister tout en demeurant invisible. De plus, ces termes, par la nature oxymorique de leur association, défient la logique et présentent la figue comme une créature dont le fonctionnement est à l'opposé de celui des humains.

La nudité non-humaine de la figue peut exister en dehors de toute contingence et de toute visibilité, parce qu'elle constitue un de ses attributs fondamentaux. D'ailleurs, dans le poème, la notion d'invisibilité est immédiatement associée au caractère fondamental (par opposition au caractère contingent et surtout artificiel de la nudité des baigneurs) de la nudité non-humaine, car la forme négative du verbe « see » est fréquemment modifiée par des adverbes signifiant la pérennité, la permanence de cette nudité : « Its nakedness all within-walls, its flowering *forever unseen*. (...) / In the inwardness of your you, that eye will *never see* » (« Figs » CP 282-284, mes italiques).

Ainsi, les créatures ne sont pas uniquement capables de cette nudité, elles sont véritablement constituées par elle. Dans *Birds, Beasts and Flowers*, le recueil ayant trait uniquement aux créatures non-humaines, la nudité est omniprésente : c'est même la seule qualité habituellement contingente (et non fondamentale) qui trouve sa place dans le nom de certains poèmes (« Bare Fig-Trees » CP 298, « Bare Almond-Trees » (CP 300), comme si la nudité de ces arbres était une caractéristique de leur espèce au même titre que la couleur violette des « Purple Anemones » (CP 307). La nudité non-humaine n'est donc pas le résultat d'un dépouillement ou d'un déshabillage ponctuel, mais bien une qualité fondamentale propre aux créatures non-humaines

Dès lors, elle constitue bien l'un des traits distinctifs du non-humain lawrencien. Ainsi, dans *St Mawr*, les descriptions de l'étalon, qui comportent toujours la mention de sa tête nue, font de la nudité de sa tête le cœur même de sa condition de cheval :

The wild, brilliant, alert head of St. Mawr seemed to look at her out of another world. It was as if she had had a vision, as if the walls of her own world had suddenly melted away, leaving her in a great darkness, in the midst of which the large, brilliant eyes of that horse looked at her with demonish question, while his naked ears stood up like daggers from the naked lines of his inhuman head, and his great body glowed red with power. (SM 30)

La nudité du cheval ressemble à celle de la figue car il s'agit d'une nudité structurelle, essentielle et non contingente. En effet, le terme « naked lines » suggère que c'est la structure, le squelette même du cheval qui est nu, alors même que la chair et la peau le recouvrent encore. Là encore, il s'agit d'une nudité profonde et invisible, et donc apte à constituer l'essence même du cheval et non le résultat d'un dévoilement ponctuel. En effet, dans « the naked lines of his inhuman head », les qualités de nudité et de non-humanité semblent toutes deux être inhérentes au cheval. Le fait que ces deux qualités soient ainsi mises sur le même plan permet d'affirmer que c'est bien cette nudité qui rend le cheval non-humain : c'est parce que Lou perçoit le cheval comme « nu » qu'elle en déduit sa non-humanité et l'impossibilité de véritablement entrer en contact avec lui. Bien que Lou arrive à transcender cette séparation

en percevant quelque chose de la nature non-humaine, le monde qu'occupe ce cheval nu est présenté comme l'altérité même (« another world »).

2. Conscience de la nudité et corps historique

Lawrence insiste sur la nudité des créatures non seulement pour les différencier, mais pour mettre en avant le caractère provocateur de son traitement du non-humain. Parler de la nudité d'une créature non-humaine, c'est remettre en cause la dichotomie évoquée par la pensée occidentale telle que la décrit Derrida, c'est-à-dire la conscience de la nudité chez l'humain et l'absence de cette conscience chez le non-humain, et affirmer de manière provocatrice une forme de conscience de soi, ou du moins de perception de sa nudité, chez cette créature. Si la créature est véritablement nue, si sa nudité existe, alors c'est que la créature en a une forme de conscience.

D'ailleurs, alors que Lawrence ne parle que rarement de la conscience de soi chez les créatures non-humaines, lorsqu'il en fait mention dans *The Plumed Serpent*, c'est justement au sujet de la nudité d'une fleur : « Better to lapse away from one's own prying, assertive self, into the soft, untrespassing self, to whom nakedness is neither shame nor excitement, but clothed like a flower in its own deep, soft consciousness, beyond cheap awareness » (PS 183). Cette citation nous éclaire quant à la nature de cette conscience de soi : elle n'est pas tournée vers l'extérieur, elle ne fait pas de la nudité le signe d'une présence, d'une affirmation de soi, mais ne correspond qu'à une perception de soi. L'étymologie confirme cette distinction : « awareness » provient du vieil anglais « wer », qui signifie d'abord une barrière, puis une protection, c'est-à-dire un appareil, et plus tard, avec « wary » une pensée préoccupée de l'extérieur, destinée à garder un territoire des menaces extérieures. En revanche, « consciousness » provient du verbe latin *conscio*, dont l'un des sens est « savoir en soi-même ». Le *Trésor de la langue française* donne d'ailleurs comme première définition de

conscience (à propos de l'homme, mais c'est cette catégorie que Lawrence applique au non-humain) « l'organisation de son psychisme qui lui permet de se sentir exister, d'être présent à lui-même ». La nudité chez les créatures non-humaines s'accommoderait d'une conscience qui s'oppose à notre « awareness », parce qu'elle ne se préoccupe pas des autres ni de leur regard, et évite donc à la nudité de devenir le signe d'une rupture, ou d'une exposition involontaire et humiliante.

« Almond Blossom » (*CP* 304) évoque à la fois la nudité de la fleur d'amandier et une forme de ressenti de cette nudité :

Think of it, from the iron fastness
Suddenly to dare to come out naked, in perfection of blossom, beyond the
sword-rust.
Think, to stand there in full-unfolded nudity, smiling,
With all the snow-wind, and the sun-glare, and the dog-star baying
epithalamion.

L'injonction « think of it », et l'image « to dare to come out naked », en nous demandant de ressentir à la place de la créature, exprime la possibilité que la créature puisse ressentir cette nudité. Cependant, si l'on reprend la distinction entre les différentes formes de conscience exposées dans *The Plumed Serpent*, il s'agit d'une « consciousness » non-humaine, d'une simple présence à soi-même, et non d'une « awareness » humaine tournée vers l'extérieur : à aucun moment la possibilité d'une réaction de l'environnement à la nudité de la fleur d'amandier n'est évoquée. De surcroît, ailleurs dans le poème, le siège de cette intériorité est identifié comme le cœur de la fleur (« the faith in his heart »), ce qui renforce le sentiment d'une conscience presque uniquement physique, et non morale, chez la créature non-humaine.

Ce sentiment physique de son corps, contrairement à la conscience humaine, n'empêche pas la fleur d'être absolument nue, comme le montre l'insistance de Lawrence sur la plénitude de cette nudité : « perfection of blossom », « full-unfolded nudity ». La nudité non-humaine parvient donc à être totale, sans réserve, malgré l'existence d'une forme

d'intériorité chez les créatures. Or, selon le raisonnement que Derrida expose sans vraiment l'approuver, c'est précisément la conscience de soi qui s'oppose à l'existence d'une nudité totale :

L'animal, donc, n'est pas nu parce qu'il est nu. Il n'a pas le sentiment de sa nudité. Il n'y a pas de nudité « dans la nature ». Il n'y a pas le sentiment, l'affect, l'expérience (consciente ou inconsciente), d'exister dans la nudité. Parce qu'il *est* nu, sans *exister* dans la nudité, l'animal ne se sent ni ne se voit nu. Et donc il n'est pas nu. Du moins le pense-t-on. (...)

Qu'est-ce que la pudeur, si l'on ne peut être pudique qu'en étant impudique, et réciproquement ? L'homme ne serait plus jamais nu parce qu'il a le sens de la nudité, à savoir la pudeur ou la honte. L'animal serait *dans* la non-nudité parce que nu, et l'homme *dans* la nudité là où il n'est plus nu. Voilà une différence, voilà un temps ou un contretemps entre deux *nudités sans nudités*.¹

Bien que Derrida ne semble pas se satisfaire de cette absence, son raisonnement implique qu'il n'existe pas de nudité absolue, que la nudité est toujours voilée soit par la conscience de soi, soit par l'absence de conscience de soi. La nudité demeurerait toujours abstraite, désincarnée, car dès qu'on essaie de la penser comme attribut d'une créature, la conscience de soi ou l'absence de conscience de soi de cette créature nous ferait échouer. Or, Lawrence, dont on sait qu'il est le poète de la présence, ne peut accepter que la nudité des créatures demeure abstraite. C'est pourquoi, en décrivant, chez les fleurs de « Almond Blossom » et de *The Plumed Serpent*, une forme d'intériorité, de perception de soi qui ne soit pas une entrave à la nudité totale des fleurs, il rend leur nudité possible dans un présent historique : la nudité des créatures non-humaines chez Lawrence n'est pas ce que Derrida appelle une « nudité sans nudité », mais une nudité qui existe dans le présent. Cette nudité au présent instaure en outre, comme nous allons le voir, l'existence d'un corps doté d'une histoire individuelle, c'est-à-dire d'une ontogénèse², chez les créatures.

¹ Jacques Derrida, « L'animal que donc je suis », *L'Animal autobiographique*, 255.

² Le *Trésor de la langue française* donne comme définition d'ontogénie, ou ontogénèse, « l'ensemble des processus qui chez un organisme animal ou végétal, conduisent de la cellule œuf à l'adulte reproducteur. », par opposition à la phylogénèse, « formation ou développement des espèces vivantes au cours du temps ».

Dans l'extrait de « Almond Blossom » cité ci-dessus, on a vu que la possibilité d'une conscience de sa nudité chez la fleur d'amandier n'empêche nullement que celle-ci soit complètement nue. Cette nudité qui existe pleinement au présent implique nécessairement un corps qui existe lui aussi au présent, un corps pris à un stade donné de son ontogénèse. Dans le poème, cette nudité pleine permet d'affirmer la présence du corps individuel de cette fleur d'amandier, qui n'est rendu abstrait, dans sa nudité, ni par la possibilité de sa conscience (et c'est là le mode de vie non-humain), ni par son absence de conscience (qui annulerait la valeur donnée à cette nudité).

De plus, « think of it » enjoint au lecteur d'accorder à ce corps nu, et qui ressent sa nudité, une importance particulière. Cette nouvelle nudité absolue qui caractérise le corps des créatures non-humaines permet de prendre en compte le fait qu'elles existent pour elles-mêmes, à un moment donné. En effet, dans l'esprit du lecteur, les créatures passent du statut de représentantes d'une espèce (ce que les noms des poèmes de *Birds, Beasts and Flowers*, tels que « Medlars and Sorb-Apples » ou « She-Goat » induisent) à celui d'êtres dont l'existence presque concrète est digne d'une attention soutenue de la part du poète et du lecteur : elles deviennent de véritables objets poétiques.

La nudité affirme même parfois le corps individuel d'une créature sans que soit impliquée une conscience de soi. Dans « Peach » (CP 279), Lawrence associe la nudité de la pêche, qui dévoile fissures, sillons et imperfections, à son existence hors du monde des humains :

Why so velvety, why so voluptuous heavy?

(...)

Why the groove?

Why the lovely, bivalve roundnesses?

Why the ripple down the sphere?

Why the suggestion of incision?

Why was not my peach round and finished like a billiard ball?

It would have been if man had made it.

Though I've eaten it now.

Il semble que cette altérité, cette nudité non-humaine, qui dévoile les imperfections d'un corps qui n'a pas été fabriqué par les humains, agace l'interlocuteur :

But it wasn't round and finished like a billiard ball.
And because I say so, you would like to throw something at me.

Here, you can have my peach stone.

Une réaction aussi forte n'est possible que devant un objet concret, décrit avec précision et véritablement présent dans la situation d'énonciation que partagent le poète et son interlocuteur. Or ce qui donne à la pêche l'occasion d'être décrite avec précision, c'est sa nudité : elle dévoile les imperfections du fruit et le caractère accidenté de sa peau. Ces aspérités évitent que la pêche ne soit pensée que comme une représentante de son espèce : elle est le résultat d'une ontogénèse, et sa forme est unique. C'est donc là encore par une forme de nudité que l'individualité de la pêche, et par là même son aptitude à constituer un objet poétique intéressant, car très présent dans la situation d'énonciation, sont affirmées.

3. L'individualité du corps non-humain

Cependant, l'usage de la nudité pour affirmer l'existence d'un corps individuel chez les créatures montre bien que le statut de l'individu non-humain est problématique, car la nudité renvoie autant à l'existence individuelle d'une créature, à son ontogénèse, qu'à son existence indifférenciée dans son espèce. Ainsi, la nudité des corps non-humains nous aide à comprendre qu'ils existent véritablement dans le présent, mais elle ne peut pas véritablement affirmer l'individualité de ces corps. Il semble que les créatures non-humaines puissent exister pleinement, et même, comme on l'a vu, avoir une forme de conscience de leur corps, sans être pour autant des individus tout à fait différenciés. Alors que l'existence d'un homme en particulier revient à son existence individuelle, dans le monde non-humain, il semble qu'on puisse exister sans affirmer pour autant son individualité.

Michael Bell reconnaît que chez Lawrence, le problème de l'un et du multiple (*the one and the many*), la question de savoir si la réalité, la présence la plus absolue réside dans des individus ou dans un principe de vie premier, est centrale, mais néanmoins insoluble justement parce que l'écrivain assigne aux deux solutions autant de vérité :

D. H. Lawrence is a writer, perhaps the writer, for whom the question has an especial urgency without having a technically philosophical focus. He appreciated the distinctiveness of individual life forms while affirming, with an almost religious force, the power of life and the mystery of Being.¹

D'ailleurs, les textes de Lawrence ne tendent pas à résoudre cette tension, comme le montre encore Michael Bell dans le commentaire d'un passage de *Reflections on the Death of a Porcupine* :

Here, we might say, the problem of the one and the many, the continuity of life and Being through the infinite variety of individual beings, is recognised specifically as a problem of life, not of philosophy. And by the same token, it is recognised as irresolvable. Indeed, far from being an intellectual problem to be solved, it is a dynamic process at the heart of life itself.²

L'image de la nudité, dès lors, nous semble particulièrement apte à illustrer cette tension sans la résoudre, car elle affirme à la fois l'existence d'un corps dans son individualité et son existence dans un continuum, celui de son espèce. Un corps nu, quel qu'il soit (puisque Lawrence rend possible la nudité des animaux et des végétaux), est singularisé dans sa nudité : il appelle le regard, il pose la question, comme on l'a vu, d'une conscience de soi, ou du moins d'une forme d'intériorité. Cependant, un corps nu, par le lien très étroit qu'il entretient dans le regard de l'observateur avec les autres corps nus que l'observateur a déjà vus ou étudiés, renvoie à l'appartenance à une espèce, à la matérialité primordiale d'un être, et en ce sens ôte à la créature à laquelle il appartient toute personnalité pour la fondre dans le continuum des corps vivants.

¹ Michael Bell, "Lawrence on the One and the Many : 'Reflections on the Death of a Porcupine,'" *Études lawrenciennes* 38, octobre 2008, 14.

² *Ibid.*, 23.

Lawrence a d'ailleurs pleinement conscience de cette ambivalence, puisque en écrivant « Deeper than Love » (CP 844, 954), un poème originellement destiné à faire partie des *Pansies*, il attribue la nudité à l'individualité pure, et également, dans une variante, à l'impersonnalité de la force vitale qui meut tous les êtres :

It would be a naked life without love
which clothes our nakedness like grass the plains and trees the hills
and makes our bare manyness into a oneness.
(...)
Under the green grassy unison of our friendliness
Under the summery flowering of the roses of love
and the roots of the great tree of family and the forest of nation,
under it all, underneath
is rock
and each man a rock unto himself
bed-rocked in his own primordial pride
pride pristine and deeper than consciousness, the native pride of man. (CP 954)

Cette version n'admet que deux strates de réalité chez les êtres : en surface, l'amour ou le lien social qui nous unit aux autres êtres, et en profondeur, ce que Lawrence appelle « primordial pride ». C'est cette individualité revendiquée qui est associée à la nudité. « Our nakedness », « our bare manyness », suggèrent une nudité pure, un dépouillement des liens sociaux, dans laquelle chaque être n'existe que pour lui-même.

Dans l'autre version, Lawrence établit trois strates de réalité :

And underneath the great turbulent emotions of love, the violent herbage,
lies the living rock of a single creature's pride,
the dark, naïf pride.
And deeper than the bedrock of pride
lies the ponderous fire of naked life
with its strange primordial consciousness of justice
and its primordial consciousness of connection,
connection with still deeper, stil more terrible life-fire
and the old, old final life-truth. (CP 844)

Cette fois, la nudité n'appartient pas à la fierté qui fonde l'individualité d'un être, mais à une strate plus primaire encore qui est commune à tous les êtres. La « vie nue » qui forme ce substrat est régie par la justice, soit la coexistence avec autrui, et la primauté de la relation avec le feu vital qui anime tous les êtres.

Dès lors, on ne peut douter de l'ambivalence que Lawrence avait sentie lui-même dans la nudité, à la fois très personnelle et très impersonnelle, et qui s'avère une image particulièrement efficace pour décrire le statut problématique de l'individualité des créatures non-humaines.

Dans « Almond Blossom » (CP 304), Lawrence utilise justement l'image de la nudité pour montrer combien l'existence individuelle des fleurs d'amandier pose problème. En effet, les fleurs d'amandier oscillent sans cesse entre leur statut de manifestation directe d'une force vitale non-humaine et la pleine présence de leur individualité. Cette ambivalence se retrouve notamment à l'intérieur de certains vers :

Fragile-tender, fragile-tender life-body,
More fearless than iron all the time,
And so much prouder, so disdainful of reluctances.

Dans le premier vers cité, le vocatif « life-body » et l'adjectif « fragile-tender » filent la métaphore de la nudité de la fleur. Cependant, ces deux locutions supposent des formes d'existence opposées. « Life-body », substantif composé de deux termes qui renvoient à ce que tous les êtres vivants ont en commun, fait de la fleur d'amandier un simple concentré de vie, sans individualité. « Fragile-tender », à l'inverse, introduit la possibilité d'une individualité de la fleur en lui attribuant une dimension contingente : pour qu'une fleur fragile soit détruite par des éléments extérieurs, il est nécessaire que son ontogénèse, et non seulement son existence dans la phylogénèse de l'espèce « fleur d'amandiers », soit prise en compte. Les deux vers suivants obéissent au même schéma. Ils commencent par évoquer la possibilité d'une conscience de soi, et donc d'une existence individuelle de la fleur d'amandier, car on y apprend que malgré la conscience de sa fragilité, la fleur est fière, « prouder » et sans peur, « fearless ». Cependant, cette existence individuelle est immédiatement remise en question par la locution « all the time » (« more fearless than iron

all the time »), qui renvoie à nouveau à l'essence anhistorique, abstraite, du monde non-humain.

Dans « Pomegranate » (CP 278) c'est encore une fois à travers l'image de la nudité que se pose le problème de l'individualité de la créature. Tout d'abord, Lawrence s'adresse au lecteur, instaurant ainsi un temps contingent, celui de la situation d'énonciation, comme cadre au poème (« You tell me I am wrong... etc. »). Ensuite, la grenade est placée hors de cette situation d'énonciation, dans un temps anhistorique, puisqu'elle se trouve partout à la fois, et à des stades de maturation différents : les grenadiers sont en fleur à Syracuse, les grenades sont vertes à Venise, mais bien mûres en Toscane, et le pourrissement d'un fruit le renvoie à ses débuts (« the end cracks open with the beginning »). Il ne s'agit alors pas d'une grenade en particulier, mais de l'essence commune à toutes les grenades, les caractères de son espèce, et le temps évoqué est plutôt celui de la phylogénèse. Cependant, le dévoilement de la nudité de la grenade place à nouveau le fruit dans le temps contingent du dialogue entre le poète et son interlocuteur :

And, if you dare, the fissure!

Do you mean to tell me you will see no fissure?

Do you prefer to look on the plain side?

(...)

Do you mean to tell me there should be no fissure?

No glittering, compact drops of dawn?

Do you mean it is wrong, the gold-filmed skin, integument, shown ruptured?

For my part, I prefer my heart to be broken.

It is so lovely, dawn-kaleidoscopic within the crack.

La nudité de la grenade dévoile une fissure qui choque et fait réagir l'interlocuteur : le fruit est alors placé dans la situation d'énonciation que Lawrence a établie entre lui-même et cet interlocuteur. La nudité de la grenade est d'ailleurs commentée à l'aide de qualités contingentes (« wrong », « lovely »), qui lui donnent une existence historique puisqu'elle

n'est alors plus jugée en tant que représentante de l'espèce grenade ou du non-humain, mais en tant qu'*individu*, en tant qu'un fruit particulier, qui s'est ouvert.

Cependant, alors même que la nudité semble contribuer à affirmer l'existence individuelle de la grenade, elle participe également à son essentialisation. En effet, la chair rouge que dévoile la nudité de la grenade est comparée à un agglomérat de gouttes compactes d'aube (« compact drops of dawn »), comme si le fruit n'était que la concentration d'une essence vitale, l'aube étant une naissance toujours renouvelée, et donc parfaitement impersonnelle. De plus, cette nudité fait apparaître le tégument, c'est-à-dire la membrane protectrice qui entoure tout organe végétal (« the gold-filmed skin, integument, shown ruptured »). Or cette image renvoie la grenade non seulement à son espèce, mais à son appartenance, très abstraite et très générale, au royaume végétal. La nudité du fruit a donc permis de le montrer en même temps comme un corps individuel pris dans son ontogénèse, et comme le représentant d'une essence, celle de son espèce, voire celle du flux vital qui anime tout le monde non-humain.

Ainsi, la nudité met en avant simultanément l'individu et la force vitale commune à tous les êtres, et sa récurrence dans les poèmes et les textes ayant trait aux créatures non-humaines révèle la volonté de Lawrence de faire apparaître les créatures comme les êtres où la tension entre individu et force vitale est la plus forte. Alors que chez les humains, l'individu n'est le plus souvent pas en contact avec cette force vitale, comme c'est d'ailleurs le cas dans la première version citée ci-dessus de « Deeper than Love » (CP 954), où la fierté est la strate la plus profonde de l'existence humaine, chez les créatures non-humaines, le conflit est permanent : leur existence associe, sans résoudre la contradiction, la dimension individuelle et la dimension collective du vivant, comme si l'une se nourrissait de l'autre.

4. Nudité protectrice et vulnérabilité active

Si la nudité permet de mettre en relief le statut problématique de l'individu chez les créatures non-humaines, elle s'avère également utile pour comprendre ce qui fait la spécificité, pour Lawrence, du rapport au monde des créatures non-humaines.

Dans *The Plumed Serpent*, Lawrence compare la nudité des Indiens à celle des Occidentaux :

Something dark, heavy, and reptilian in their silence and their softness. Their very naked torsos were clothed with a subtle shadow, a certain secret obscurity. White men sitting there would have been strong-muscled and frank, with an openness in their very physique, a certain ostensible presence. But not so these men. Their very nakedness only revealed the soft, heavy depths of their natural secrecy, their eternal invisibility. They did not belong to the realm of that which comes forth. (PS 121)

Les Indiens font partie de ces hommes chez qui Lawrence trouve davantage de non-humain que d'humain : ils appartiennent, tout comme St. Mawr, à un autre monde (« they did not belong to the realm of that which comes forth ») et ils ont des attributs animaux, notamment un silence reptilien. Ce qui les différencie véritablement des hommes blancs, et donc de l'humanité moderne que Lawrence critique, c'est encore une fois leur nudité, ou plus exactement leur manière d'être nus : cette nudité ne dévoile rien, au contraire, elle est l'absence de signes extérieurs permettant d'interpréter ce corps et par là de le réduire à un objet. En effet, la nudité « non-humaine » des Indiens ne donne pas lieu à une description physique de leur corps, alors que les hommes blancs, eux, se montrent tout entier dans leur nudité (« strong-muscled », « frank ») et leur présence semble épuisée dans la description (« ostensible presence »). Les Indiens, comme les créatures non-humaines, sont nus dans le sens où ils sont dénués de tout ce qui pourrait offrir une prise au regard extérieur.

Dans « Grapes » (CP 285), le raisin associe lui aussi nudité et invisibilité. Il existe dans une « communion de nudité » avec les autres espèces de son monde préhistorique (« all

in naked communion »), et cette nudité semble l'envelopper plutôt que le jeter en pâture au regard d'autrui :

Look now even now, how it keeps its power of invisibility!
Look how black, how blue-black, how globed in Egyptian darkness
Dropping among his leaves, hangs the dark grape!
See him there, the swart, so palpably invisible :
Whom shall we ask about him?

En effet, des locutions telles que « globed » et « palpable » renvoient à un corps non-humain, certes nu, mais aucunement définissable ou interprétable, un corps qui appelle davantage de questions que de descriptions. Lawrence arrive donc tout naturellement à l'interrogation « whom shall we ask about him ? », qui rappelle les questions angoissées du poète à propos de la pêche (« why the bivalve roundness ? », « Peach », *CP* 279). Cependant, alors que les imperfections de la pêche (les sillons irréguliers qui parcourent sa chair, par exemple) permettent, si ce n'est des certitudes, tout au moins des questions précises (« Why the ripple down the sphere? / Why the suggestion of incision? »), la nudité-dénuement dont fait preuve le raisin de « Grapes » (*CP* 285) le rend presque invisible, car il est tellement dépourvu de signification que l'œil du poète ne sait comment l'appréhender. Dans le poème, ce mode non-humain d'être au monde s'oppose à celui de la rose, métaphore de l'humanité moderne, dont la nudité est pur dévoilement :

Ours is the universe of the unfolded rose,
The explicit,
The candid revelation.

L'association de la nudité non-humaine avec l'invisibilité donne à penser que dans le monde non-humain, les rapports sont de telle nature qu'ils ne réduisent personne à l'état d'objet. Aucune des créatures n'est capable d'appréhender totalement l'essence d'une autre créature ; aucune créature n'est donc totalement passive, son pouvoir et sa vitalité épuisés par le rapport qu'elle entretient avec une autre créature. Au lieu de s'exposer les unes aux autres, et sans néanmoins éviter le contact, les plantes et les animaux se drapent dans une nudité qui

est plutôt le dénuement de toute « prise » pour le regard extérieur que Lawrence observait déjà chez les Indiens de *The Plumed Serpent*. Cette nudité peut aller jusqu'à les rendre imperceptibles, ce qui leur évite de devenir l'objet d'un regard extérieur.

L'image récurrente de la tête nue des chevaux dans *St Mawr* permet de comprendre encore davantage comment la nudité révèle une manière non-humaine d'être au monde. Emmanuel Lévinas évoque la nudité du visage, mais il s'agit alors du visage humain¹. Il évoque deux tendances simultanées dans la relation au visage d'autrui :

Il y a d'abord la droiture même du visage, son exposition droite, sans défense. La peau du visage est celle qui reste la plus nue, la plus dénuée. La plus nue, bien que d'une nudité décente. La plus dénuée aussi : il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance. Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui nous interdit de tuer.²

L'invitation à tuer est le résultat de la réduction du visage aux éléments qu'il montre, à la description de son extériorité : « C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux ! Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. »³

Ainsi, chez Lévinas, la nudité du visage d'autrui provoque d'une part l'invitation à faire de l'autre un objet dont l'on pourrait disposer à sa guise, et d'autre part, simultanément, l'injonction éthique de ne pas céder à cette invitation et de voir au-delà de cette nudité. Chez Lawrence, ces deux moments semblent s'appliquer à des catégories d'êtres différentes. Dans

¹ En effet, Lévinas semble sceptique sur la possibilité d'appliquer sa philosophie du visage aux animaux. Dans un entretien qui n'a été publié que dans sa traduction anglaise, il déclare : « I cannot say at what moment you have the right to be called 'face'. The human face is completely different, and only afterwards do we discover the face of an animal. (...) The human breaks with pure being, which is always a persistence in being. That is Darwin's idea. The being of animals is a struggle for life. A struggle for life without ethics. » Voir Tamra Wright, Peter Hughes, Alison Ainley, "The Paradox of Morality", *The Provocation of Lévinas : Rethinking the Other*, dir. Robert Bernasconi et David Wood (London : Routledge, 1988), 172-173.

² Emmanuel Lévinas, *Éthique et Infini*, 81.

³ *Ibid.*, 79.

la catégorie des êtres humains modernes, la nudité du visage n'invite qu'à la première proposition, c'est-à-dire la réification du visage et de l'être qu'il représente. C'est le cas, par exemple, du visage nu du commandant Eastwood dans « The Virgin and the Gipsy » :

He looked back at her with his abstracted blue eyes, that seemed to have no lashes, and a small smile creased his smooth, curiously naked cheeks. The smile didn't mean anything at all.

He was a man one connects instantly with winter sports, skiing and skating. Athletic, unconnected with life, he slowly filled his pipe, pressing in the tobacco with long, powerful reddened finger. (VG 48)

Le commandant Eastwood est bien un homme moderne, qui entretient davantage de liens avec l'exploitation moderne des lois naturelles telles que la vitesse (notamment avec les sports d'hiver) qu'avec le flux de la vie telle que nous l'avons décrit dans notre première partie (« unconnected with life »). La nudité de son visage, (« naked cheeks », « no lashes », etc.) est une nudité proprement humaine et moderne : elle fait de ce visage un objet sans intériorité, sans même la moindre signification (« the smile didn't mean anything at all »). Or, pour Lévinas, c'est l'accès à un au-delà de la nudité du visage qui favorise le deuxième moment, l'injonction éthique de ne pas tuer :

La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas.

(...)

Ici, au contraire, le visage est sens à lui seul. Toi, c'est toi. En ce sens, on peut dire que le visage n'est pas « vu ». Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait ; il est l'incontenable, il vous mène au-delà. C'est en cela que la signification du visage le fait sortir de l'être en tant que corrélatif du savoir. Au contraire, la vision est recherche d'une adéquation ; elle est ce qui par excellence absorbe l'être.¹

Cette signification n'apparaît pas chez le commandant Eastwood : la relation s'arrête à la perception des éléments nus de son visage, et son absence d'intériorité (« abstracted eyes ») invite à l'envisager comme un simple objet, à la surface parfaitement lisse, dont le sort est sans importance.

¹ *Ibid.*, 80.

A l'inverse, la nudité de la tête de St. Mawr ne dévoile rien, ne permet en rien de le définir et par là de le rendre objet :

But when he lifted his lovely naked head, like a bunch of flames, to see who it was had entered, she saw he was still himself. Forever sensitive and alert, his head lifted like the summit of a fountain. And within him the clean bones striking to the earth, his hoofs intervening between him and the ground like lesser jewels. (*SM* 64)

La nudité de la tête de l'étalon revient à cette absence de prises, d'éléments exposés, pour le décrire : les éléments de sa tête ne sont pas énumérés. En revanche, sa tête est comparée à une gerbe de flamme et au sommet d'un jet d'eau, c'est-à-dire au jaillissement de vie qui constitue la réalité la plus absolue de l'existence de l'étalon, comme si l'on avait uniquement accès devant ce visage à la pure signification, à ce qui vient s'opposer, chez Lévinas, à la réification que la perception commande.

La nudité non-humaine empêche que les visages et les corps des animaux ne soient rendus objets par un regard, une perception extérieure : en ce sens, elle fonctionne à l'inverse d'une conception traditionnelle de la nudité humaine, qui, réduisant l'homme à son appartenance à une espèce, tend à faire de son corps un objet, le sujet humain, pour sa part, résidant dans le cogito. De la même manière, la nudité de l'homme suggère en principe une forme de vulnérabilité. Pour Christophe Coléra, elle est le « symbole de la fragilité humaine » :

La peau comme organe est dépourvue de protection. Elle devient alors une cible pour l'excès de froid et de chaleur, les brûlures du soleil (...), du feu, et de la glace, les égratignures, les attaques d'insectes, de parasites faisant de la nudité le symbole même de la fragilité de l'humain et de la perte de ses défenses face à un monde hostile, justifiant le recours à l'artefact vestimentaire.¹

Cette fragilité implique une certaine passivité, comme si le corps nu était l'objet des éléments qui l'agressent. Là encore, la nudité non-humaine de Lawrence dément cette définition : le contact avec le monde extérieur semble toujours recherché, et la nudité est la condition nécessaire à ce contact.

¹ Christophe Coléra, *La nudité, pratiques et significations*, 22.

Les têtes nues des chevaux de *St Mawr* font d'ailleurs preuve de cette vulnérabilité active :

With their strangely naked equine heads, and something of a snake in their way of looking round, and lifting their sensitive, dangerous muzzles, they moved in a prehistoric twilight where all things loomed phantasmagoric, all on one plane, sudden presences suddenly jutting out of the matrix. It was another world, an older, heavily potent world. And in this world the horse was swift and fierce and supreme, undominated and unsurpassed. (*SM* 35)

Les chevaux ont beau être dotés de museaux « sensibles », ils n'en sont pas moins « dangereux » (« lifting their sensitive, dangerous muzzles ») : leur capacité à agir sur leur destin est réaffirmée au moment même où leur vulnérabilité est évoquée. De même, malgré leur sensibilité, les chevaux ne sont pas des patients au sens linguistique du terme, c'est-à-dire qu'ils ne sont jamais affectés par une action, mais toujours à l'origine de celle-ci (« supreme, undominated and unsurpassed »).

Cette vulnérabilité active, que l'image de la nudité non-humaine nous permet de mettre au jour, est très présente dans le monde préhistorique, décrit dans « Grapes » (*CP* 285). On peut dire que la nudité des hommes préhistoriques de « Grapes » est non-humaine car ils la partagent avec les vignes et les autres créatures non-humaines : « And all in naked communion communicating as now our clothed vision can never communicate », ce qui les distingue des hommes modernes. Cette nudité les rend sensibles sans qu'ils soient affectés par la perception ou l'action d'autrui ; d'ailleurs, cette sensibilité ne les empêche pas de demeurer actifs :

There was another world, a dusky, flowerless, tendrilled world
And creatures webbed and marshy,
And on the margin, men soft-footed and pristine,
Still, and sensitive, and active,
Audile, tactile sensitiveness as of a tendril which orientates and reaches out,
Reaching out and grasping by an instinct more delicate than the moon's as she feels for the tides.

Dans ce monde non-humain, la nudité permet un contact étroit, mais aucune créature ne devient l'objet d'une autre. Lorsque Lawrence tente de résumer ce monde, il décrit un

grain de raisin qui n'offre aucune prise, et une vigne uniquement active : « the grape is swart, the avenues dusky and tendrilled, subtly prehensile ».

On comprend ainsi que l'indifférenciation qui règne souvent dans le monde non-humain ne réduit pas les créatures qui l'habitent à l'homogénéité première de la matière vivante, du protoplasme tel que nous l'avons étudié dans la première partie. Comme notre étude de la nudité non-humaine nous a permis de l'esquisser, il existe une individualité, une différenciation chez les créatures non-humaines, fût-elle problématique. Cependant, cette différenciation ne semble pas entraîner de hiérarchie entre les individus. Cette absence de hiérarchie s'explique par le fait que les créatures ne sont jamais entièrement constituées par le regard ou l'action de l'autre sur elles. La vision humaine telle qu'elle est exercée dans la société moderne dérange cet ordre : « Before petals spread, before colour made its disturbance, before eyes saw too much » (CP 285). L'idée que l'œil puisse trop voir implique que la vision moderne s'empare de son objet et l'épuise en quelque sorte. C'est une idée sur laquelle Lawrence insiste à maintes reprises dans ses essais.¹ C'était d'ailleurs également le propos de Lévinas dans le dernier extrait cité ci-dessus (« au contraire, la vision est recherche d'une adéquation ; elle est ce qui par excellence absorbe l'être ») : lorsque la relation au visage d'autrui se limite à la vision, ce visage peut être réduit à un objet, ce qui permet la violence envers lui. A l'intérieur du monde non-humain de Lawrence, cette forme de vision n'existe pas. Le contact avec autrui et la perception d'autrui se font uniquement latéralement, sans que puisse s'installer un quelconque rapport de domination :

In a green, muddy, web-foot, unutterably songless world
The vine was rose of all roses.

¹ Voir par exemple *Etruscan Places* : “The ancients saw, consciously, as children now see unconsciously, the everlasting *wonder* in things. (...) But it was by seeing all things alert in the throb of interrelated passional significance that the ancients kept the wonder and the delight in life, as well as the dread and the repugnance. They were like children: but they had the force, the power and the sensual *knowledge* of true adults. They had a world of valuable knowledge, which is utterly lost to us. Where they were true adults, we are children; and vice versa” (EP 125). Contrairement à la vision des Etrusques, l'association de la pensée rationnelle à la vision donne lieu, pour Lawrence, à une forme de vision humaine moderne qui ne permet pas de percevoir vraiment les choses dans leur existence sensible.

There were no poppies or carnations,
Hardly a greenish lily, watery faint.
Green, dim, invisible flourishing of vines
Royally gesticulate.

Même l'adverbe « royally », dans la mesure où il s'applique à des créatures aussi nombreuses que les vignes, contribue à ce phénomène : dans le monde non-humain de Lawrence, toutes les créatures sont « royales », c'est-à-dire absolument libres de leurs gesticulations, et jamais empêchées par celles des autres.

De même, la description, citée plus haut, du monde non-humain vu à travers les yeux des chevaux de *St Mawr*, montre combien la perception non-humaine du milieu dans lequel une créature évolue ne fait pas des autres créatures qui le peuplent des objets. Aux yeux de ces chevaux, les autres créatures sont des jaillissements, « sudden presences jutting out of the matrix », ce qui suggère des êtres qui agissent et sur lesquels il est impossible d'agir. D'ailleurs, ces présences rappellent par leur description les images par lesquelles l'étalon *St Mawr* est lui-même décrit : la gerbe de flamme et la fontaine auxquelles *St Mawr* est comparé précédemment suggèrent le même jaillissement que le verbe « jutting out ». C'est encore cette absence de hiérarchie qui permet à Lawrence de dire que les créatures vivent « all on one plane » (« they moved in a prehistoric twilight where all things loomed phantasmagoric, all on one plane »).

Le contact entre les créatures non-humaines et leur milieu semble être de même nature que cette perception non-humaine. En effet, la nudité manifeste chez les créatures une connexion immédiate avec leur milieu, au point que les images de fusion des créatures entre elles sont nombreuses (c'est d'ailleurs également sous cet angle que l'on peut comprendre l'indifférenciation du monde de « Grapes ») ; cependant, ces contacts sans entrave respectent l'intégrité des créatures : l'absorption des créatures les unes par les autres semble en règle

générale réciproque, de sorte que la devise « all on one plane » reste valable même dans ces fusions.

« Almond Blossom » (CP 304) évoque ce type de contact non-humain avec son milieu. Comme on l'a vu, la nudité de la fleur d'amandier la rend fragile, mais ne fait pas obstacle à un rapport au monde plutôt actif (« fragile tender life-body, more fearless than iron all the time (...) »). Cette fierté, qui permet à la créature de rester agent, et non objet passif et vulnérable, dans son milieu, réside à l'intérieur de son corps, comme le montre l'exclamation « Nay, what a heart of delicate super faith ». Lorsque la fleur entre véritablement en contact avec son milieu, et en particulier avec les rayons du soleil, cette intégrité est préservée :

(...)
The tree being life-divine,
Fearing nothing, life-blissful at the core,
Within iron and earth

Knots of pink, fish-silvery
In heaven, in blue, blue heaven,
Soundless, bliss-full, wide-rayed, honey-bodied,
Red at the core,
Red at the core,
Knotted in heaven upon the fine light.

Open,
Open,
Five times wide open,
Six times wide open,
And given, and perfect ;
And red at the core with the last sore-heartedness,
Sore-hearted-looking.

L'image d'un contact total, dénué de tout obstacle, entre deux éléments naturels (ici la fleur d'amandier littéralement nouée aux rayons du soleil, « knotted in heaven upon the fine light ») rappelle la déterritorialisation que Deleuze attribue au « devenir animal » :

Dans la ligne ou le bloc de devenir qui unit la guêpe et l'orchidée se produit une commune déterritorialisation, de la guêpe en tant qu'elle devient une pièce libérée de l'appareil de reproduction de l'orchidée, mais aussi de l'orchidée en

tant qu'elle devient l'objet d'un orgasme de la guêpe elle-même libérée de sa propre reproduction. Une coexistence de deux mouvements asymétriques.¹

Dans le contact que décrit Deleuze entre deux créatures non-humaines, il n'y a pas d'extériorisation, la guêpe ne sort pas d'elle-même, ne perd pas son intégrité : elle devient tout entière une part de l'orchidée, c'est-à-dire qu'elle ne reste pas l'objet de celle-ci, mais devient elle-même une partie du sujet. Cette absorption totale dans laquelle l'intégrité ne se perd pas est celle que permet la nudité non-humaine dans les poèmes de Lawrence : ainsi, la fleur d'amandier fait un avec la lumière du soleil, et reste néanmoins intègre à l'intérieur d'elle-même (« red at the core »).

Dans les poèmes de Lawrence, la nudité absolue distingue les créatures non-humaines du monde humain. En effet, grâce à une conscience presque uniquement physique de cette nudité, les créatures non-humaines sont les seules capables d'une nudité absolue, qui absolument présente, contrairement à la nudité humaine moderne, entravée par une conscience de soi plus intellectuelle. Cette nudité absolue permet l'existence des créatures dans le présent, dévoilant un corps concret et individuel qui mérite toute l'attention du poète et du lecteur. Cependant, le recours à la nudité pour affirmer le corps individuel des créatures révèle combien leur individualité est problématique, car en même temps qu'elle affirme le corps d'un individu pris dans son ontogénèse, la nudité renvoie inévitablement à l'espèce, à la communauté des êtres vivants, et met en avant l'existence essentielle des créatures autant que leur existence individuelle. En outre, la nudité nous fait entrevoir la possibilité d'un rapport au monde spécifiquement non-humain : grâce à sa nudité absolue, la créature non-humaine n'offre aucune prise à l'interprétation, et ne devient pas l'objet de celui qui la regarde ; de même, son regard ne rend pas objet la créature sur laquelle il se pose. Comme toute image de nudité le suggère, les contacts entre créatures sont nombreux et sans entrave, mais ils ont lieu

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, 360 (ed. 1980)

dans un monde où toutes les créatures ont le statut d'agent et non celui de patient, et où le contact total, la fusion avec une autre créature, ne signifie pas la perte de son intégrité.

CHAPITRE VI :

L'AGENTIVITÉ MULTIPLE

OU LE SUJET NON-HUMAIN RÉINVENTÉ

Dans le chapitre précédent, la nudité absolue s'est révélée être un trait distinctif des créatures non-humaines. Alors que cette nudité s'oppose au monde humain, elle est une ouverture totale aux autres créatures non-humaines, permettant des contacts et des connexions insolites dans lesquelles l'intégrité de chaque créature demeure alors même que son individualité est remise en question. Ce chapitre se propose de considérer la nudité comme un symptôme, correspondant à une dynamique plus profonde : celle empruntée à l'agentivité multiple.

L'agentivité est la capacité d'un être à effectuer une action, c'est-à-dire à provoquer un changement, une modification dans un environnement ou une situation donnée. Nous utilisons ce terme comme traduction de « agency », et non pas uniquement de « agentivity », qui, en linguistique, désigne la qualité d'agent que peut avoir une entité dans une phrase. Le sociologue Anthony Giddens définit ainsi ce que nous appellerons l'agentivité :

'Action' or agency, as I use it, thus does not refer to a series of discrete acts combined together, but to *a continuous flow of conduct*. We may define action, if I may borrow a formulation from a previous work, as involving a 'stream of actual or contemplated causal intervention of corporeal beings in the ongoing process of events-in-the-world' (...) It is a necessary feature of action that, at

any point in time, the agent 'could have acted otherwise' : either positively in terms of attempted intervention in the process of 'events in the world', or negatively in terms of forbearance.¹

La définition de Giddens correspond assez bien, comme nous allons le voir, aux actions à l'œuvre dans le monde non-humain de Lawrence. Non seulement l'assimilation des événements à des combinaisons et des flux divers et incessants paraît tout à fait en accord avec la pensée de Lawrence, mais l'idée qu'un sujet doté d'agentivité eût pu agir autrement est présente en filigrane dans tous les exemples que nous allons étudier, car Lawrence montre toujours une certaine surprise face aux actions non-humaines : l'envol instantané d'une volée d'oiseaux, le glissement d'un poisson dans l'eau ou les convulsions d'un dindon sont l'objet de son émerveillement.

Cependant, les idéaux des Lumières associent traditionnellement l'agentivité à l'humain, concevant l'esprit pensant, le cogito, comme le siège du sujet moderne. Chris Philo et Chris Wilbert commentent ainsi la notion d'agentivité :

Notions of this kind clearly link to a long-standing human belief in a basic distinction between what is often termed the 'civilised' or 'rational' being who can think and act in the world (the human), and what are often identified as the base passions and instincts which allegedly obliterate a being's potential for agency (the primal basis of the animal, present within humans, but most obviously displayed in non-human animals).²

Ce que Philo et Wilbert appellent « a long-standing belief » est encore à l'œuvre dans la définition de l'agentivité de Giddens, puisque celui-ci ajoute, quelques lignes après la définition que nous avons citée, que c'est une forme de retour réflexif (« reflexive monitoring ») sur l'action, et donc une mise en perspective rationnelle de celle-ci, qui fait d'elle une véritable action, bien distincte d'un simple comportement non-humain.³

¹ Anthony Giddens, *Central Problems in Social Theory*, 55-56.

² Chris Philo, Chris Wilbert, *Animal Spaces, Beastly Places*, 14.

³ « The distinctive feature about the reflexive monitoring of human actors, as compared to the behavior of animals, is what Garfinkel calls the accountability of human action. I take 'accountability' to mean that the accounts that actors are able to offer of their conduct draw upon the same stocks of knowledge as are drawn upon the very production and reproduction of their action » (Anthony Giddens, *Central Problems in Social Theory*, 56).

Comme nous allons le voir, en attribuant la source de l'agentivité à d'autres parties du corps que le cerveau et à d'autres modes de prise de décision que la pensée rationnelle, Lawrence rend possible une forme d'agentivité non-humaine. Plutôt que de tenter de définir les créatures comme de véritables sujets, il réinvente l'agentivité, permettant à cette notion de s'appliquer aux créatures non-humaines. Cette entreprise trouve un écho dans la volonté, émergente de nos jours, de réhabiliter une forme d'agentivité non-humaine :

With the taking seriously of 'other' knowledges — notably nonWestern 'indigenous' knowledges or ethnosciences — which provide a less dualistic account of the differences between humans and animals, many people (outside the West, but in it too) have started to deconstruct seemingly obvious claims about the privileged status of the human, in contradistinction to the animal, as the source of agency in the world. Many other societies and cultural worldviews have been prepared to see capacities for agency distributed much more widely across the many different things of creation — humans, animals, spirits and the elements all included — thereby disrupting what Westerners have normally taken to constitute the properties of consciousness, self-awareness, intentions, thought and language. This readiness to suppose that such properties of being are also possessed — to some extent, in some form — by many non-human animals has now been transmitted into the scholarship of a few Western academics, however, resulting in sustained research and writing on animal consciousness, self-awareness, decision-making, emotions, and the like (...).¹

D'autre part, il apparaît, chez Philo et Wilbert, qu'une conception qui permet de donner une forme d'agentivité non-humaine, c'est-à-dire une capacité à changer son environnement sans que la conscience soit en jeu mais pas uniquement grâce à l'instinct, entraîne aussitôt l'image d'une agentivité multiple. Celle-ci, comme le disent Philo et Wilbert, est « répandue parmi les choses les plus diverses de la création ». L'idée que l'agentivité n'est jamais l'attribut d'un seul sujet-agent apparaît d'ailleurs quelques lignes plus loin à propos de l'*actor-network-theory* :

In certain respects a sophisticated intellectual innovation such as 'actor-network theory' (ANT) also takes us in this direction, since ANT questions any neat attribution of specific capacities to specific things in the world. ANT prefers to conceive of such capacities being distributed much more widely, perhaps unpredictably, across many different kinds of things (...)²

¹ Chris Philo, Chris Wilbert, *Animal Spaces, Beastly Places*, 15.

² *Ibid.* 20-21.

Bien que l'*actor-network theory* relève de la sociologie « humaine », et non de l'étude des comportements non-humains, cette définition nous permet de comprendre que si l'on veut démêler l'agentivité du simple sujet humain (qu'il s'agisse comme en sociologie d'attribuer une agentivité à une institution sociale, même si celle-ci n'est pas consciente, ou qu'il s'agisse de l'attribuer à une créature non-humaine), il est indispensable d'arriver également à la penser hors de l'unité d'un sujet. L'agentivité non-humaine dont nous allons parler chez Lawrence est l'attribut d'une forme de réseau plutôt que d'un individu.

Lawrence semble en ce sens être pris dans le dilemme que Philip Armstrong attribue à tout auteur devant la nécessité de décrire une agentivité non-humaine. Deux possibilités s'offrent à un tel auteur :

The first is to accept the necessity of representing non-human agents in anthropomorphic terms ; the second is to find ways of describing agency at work through the interactions of a complex and widely-dispersed network of actants, both human and other-than-human.¹

Nous reviendrons sur la question de l'anthropocentrisme chez Lawrence : mais on remarque que dans la pensée contemporaine, qu'il s'agisse d'anthropologie sociale ou de critique littéraire, l'adaptation de la notion d'agentivité aux créatures non-humaines ne passe pas par la transmission de l'agentivité à une seule créature non-humaine, mais par la redistribution de cette agentivité à des réseaux entiers de telles créatures.

C'est précisément le phénomène que l'on observe dans les textes de Lawrence sur le non-humain. Face à un monde non-humain dans lequel on a vu que la notion d'individualité était problématique, Lawrence imagine une forme d'agentivité multiple, disséminant les sources des actions non seulement dans tout le corps des créatures, mais également indifféremment entre elles, mettant en avant l'efficacité de l'action d'un troupeau ou d'un agrégat hétérogène de créatures non-humaines plutôt que l'action d'une seule d'entre elles.

¹ Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, 196.

Ainsi, les notions de sujet et d'agentivité ne sont plus associées ni à l'humain, ni à la pensée, ni même à l'individu : elles deviennent applicables, voire inhérentes, au monde non-humain tel que le conçoit Lawrence.

On remarque également que dans ces extraits, la question d'une forme de conscience de soi des créatures, que nous avons déjà effleurée, apparaît à nouveau : Philo et Wilbert parlent de modes de prise de décision, de « self awareness », d'émotions et de conscience. Il semblerait que la conception d'une agentivité multiple permette de constituer un sujet non-humain qui ne se fonde pas, à l'inverse du sujet humain, sur la possession de la faculté de penser rationnellement.

1. L'agentivité multiple, un fonctionnement non-humain

Chez Lawrence, le phénomène de l'agentivité multiple est possible dans le monde non-humain grâce à sa vision de ce monde comme un monde de sujets sans objets. En effet, comme nous l'avons exposé dans le chapitre précédent, les créatures non-humaines lawrenciennes entretiennent entre elles des rapports (des contacts physiques, des rapports de perception) qui ne prennent pas les autres créatures comme la cible d'un processus d'action. Aucune créature n'est véritablement affectée par l'action d'une autre créature, et chacune d'entre elles demeure une sorte de sujet sans objet. Dans *Fantasia of the Unconscious*, ce monde sans objet est celui du nouveau né avant que ne se développe sa faculté de raisonner. A cette étape de son développement, la perception de soi est déjà double :

At the solar plexus, the dynamic knowledge is this, that *I am I*. The solar plexus is the center of all the sympathetic system. The great prime knowledge is sympathetic in nature. I am I, in vital centrality. I am I, the vital center of all things. I am I, the clew to the whole. All is one with me. It is the one identity. But at the lumbar ganglion, which is the center of separate identity, the knowledge is of a different mode, though the term is the same. At the lumbar ganglion I know that I am I, in distinction from a whole universe, which is not as I am. This is the first tremendous flash of knowledge of singleness and separate identity. I am I, not because I am at one with all the universe, but because I am other than all the universe. (PU 80)

Dans le « plexus solaire », la perception de soi passe par une fusion totale avec l'univers, et dans le « ganglion lombaire », elle passe par une distinction entre le « moi » et le reste du monde. Dans les deux cas, cet univers n'inclut pas encore d'autres individualités potentielles : l'univers n'est pensé que comme un tout (« all things », « the whole universe », « all the universe »).

Ensuite, lorsque le nourrisson devient un petit humain, une nouvelle division, que l'on peut attribuer au développement de la conscience, apparaît. Dans ce que Lawrence appelle le « ganglion thoracique » naît au mieux la curiosité intellectuelle, et au pire « the sort of nervous, critical objectivity » que Lawrence reproche à l'humanité moderne. Cette forme de cogito entraîne la reconnaissance de la possibilité d'un objet, c'est-à-dire d'une partie de l'univers qui est à la fois individuelle et hors de celui qui la perçoit. La mère telle qu'elle est perçue par l'enfant qui a acquis une forme de cogito est ainsi objectivée : « The mother is suddenly set apart, as an object of curiosity, coldly, sometimes dreamily, sometimes puzzled, sometimes mockingly observed » (PU 83-84). Dans ce que Lawrence nomme le « plexus cardiaque », cette addition du cogito au corps humain s'accompagne d'ailleurs d'une reconnaissance absolue de l'autre dans son individualité :

At the cardiac plexus, there in the center of the breast, we have now a new great sun of knowledge and being. Here there is no more of self. Here there is no longer the dark, exultant knowledge that *I am I*. A change has come. Here I know no more of myself. Here I am not. Here I only know the delightful revelation that you are you. The wonder is no longer within me, my own dark, centrifugal, exultant self. The wonder is without me. The wonder is outside me. And I can no longer exult and know myself the dark, central sun of the universe. Now I look with wonder, with tenderness, with joyful yearning towards that which is outside me, beyond me, not me. (PU 35-36)

« You are you » signale que le petit humain reconnaît désormais à l'extérieur de lui-même des altérités tout à fait individuelles, qui peuvent donc faire figure d'objet, alors qu'au stade précédent, l'extériorité représentée par « all the universe » était encore trop indifférenciée pour être considérée comme un objet. Or, lorsqu'un individu admet que le

monde extérieur est peuplé d'objets et non d'une seule entité indifférenciée, la perception de soi de cet individu, la forme d'intériorité appelée « self », est reléguée au second plan : « Here I know no more of myself. Here I am not ». Dès lors, puisque chez Lawrence c'est le cogito qui permet la reconnaissance d'un objet, on peut dire que le « self », lawrencien tel qu'il est exposé dans *Fantasia* ne vient pas avec le cogito, mais qu'il lui est antérieur.

Or, cette définition du « self » pré-rationnel pourrait faire de celui-ci le sujet non-humain, le siège de l'agentivité chez les créatures non-humaines. En effet, ce mode de perception apparaît très proche de celui des créatures non-humaines pour deux raisons.

La première est que ni le « self » pré-mental humain ni la plupart des créatures non-humaines n'ont accès à une pensée proprement raisonnée. Ainsi, dans *Fantasia*, Lawrence déplore que la perception humaine moderne du monde soit dominée par les « centres supérieurs » de la conscience : « And we live far, far too much from the *upper sympathetic center and voluntary center, in an endless objective curiosity* » (PU 81). On pourrait opposer cette curiosité objective, dont Lawrence ajoute qu'elle est « analytique », à la perception irrationnelle du monde chez la vache, dominée selon Lawrence non par une volonté de connaissance analytique mais par un pur émerveillement (« wonder ») : « The eye of the cow is soft, velvety, receptive. She stands and gazes with the strangest intent curiosity. She goes forth from herself in wonder. The root of her vision is in her yearning breast. » (PU 103)

La seconde raison est que la perception pré-mentale du nouveau-né, tout comme celle des créatures non-humaines, n'admet pas la possibilité d'un objet, d'une cible affectée par son action :

Again, some children just drop everything they can lay hands on over the edge of their crib, or their table. They drop everything out of sight. And then they look up with a curious look of negative triumph. This is again a form of recoil from the upper center, the obliteration of the thing which is outside. (PU 40)

Les « upper centers » étant les centres créés par le développement du cogito, le rejet de ceux-ci équivaut à « the obliteration of the thing which is outside », c'est-à-dire à autrui en tant qu'il a lui aussi une individualité qui pourrait être affectée par mon action. Ainsi, la vache que nous venons d'évoquer tend à « sortir d'elle-même », (« goes forth from herself ») et non à atteindre une cible ; de la même manière, les chevaux perçus par l'étalon dans *St Mawr*, que nous avons évoqués dans le chapitre précédent, ne sont que des présences « jutting out of the matrix », qui refusent d'avoir la moindre prise sur le reste du monde.

Cette absence d'objet dans le monde non-humain permet de comprendre pourquoi ce monde est le lieu privilégié de l'agentivité multiple. Si le monde non-humain est un monde où aucune créature n'est l'objet de l'action d'une autre, l'agentivité, c'est-à-dire la capacité à être la source d'une action, peut s'y propager sans obstacles. En effet, dans un schéma classique sujet / objet, tel que le conçoit la pensée humaniste, c'est-à-dire la pensée qui place l'homme au centre de son système, l'agentivité revient au sujet, et l'objet est constitué comme ce qui n'a pas d'agentivité. C'est pourquoi ce qui bloque la distribution de l'agentivité n'est pas l'affirmation d'un sujet unique, mais celle de l'existence d'un objet. L'objet étant par essence inapte à partager l'agentivité, celle-ci reste l'apanage du sujet. Le monde non-humain n'admettant pas l'existence d'objets, l'agentivité peut y circuler beaucoup plus aisément.

Cette conception nous permet d'expliquer un paradoxe récurrent dans les descriptions de troupeaux chez Lawrence : la coexistence d'une individualité étanche à toute influence et d'une action coordonnée avec celle des autres membres du troupeau ou de la collectivité. On la voit par exemple dans la description du banc de poissons (« Fish » CP 334) :

Admitted, they swarm in companies,
Fishes.
They drive in shoals.
But soundless, and out of contact.
They exchange no word, no spasm, not even anger.
Not one touch.
Many suspended together, forever apart,
Each one alone with the waters, upon one wave with the rest.

A magnetism in the water between them only.

Bien que les mouvements des poissons soient complètement coordonnés, Lawrence insiste à plusieurs reprises sur l'autarcie totale de chaque membre du banc de poisson. Cette redistribution de l'agentivité malgré une autarcie totale des corps est possible parce que les poissons oscillent entre les deux formes de pré-conscience de soi exposées dans *Fantasia of the Unconscious*, la sympathie avec l'univers et l'affirmation volontaire de soi, mais n'atteignent pas la division imposée par la conscience, qui instaure non seulement la pensée rationnelle mais la reconnaissance en l'autre d'un individu, et donc d'un objet potentiel.

L'agentivité multiple se retrouve sous plusieurs formes dans l'œuvre de Lawrence. Déjà, dans *Fantasia of the Unconscious*, on a pu remarquer que différents comportements, actions ou pensées ont leur source dans différents endroits du corps, ce qui participe d'une distribution de l'agentivité, où le cerveau n'est plus considéré comme l'unique source. De même, à l'intérieur du corps des créatures non-humaines, les sources d'actions sont multipliées. Le dindon (« Turkey-Cock » CP 369), en est un exemple frappant :

You contract yourself,
You arch yourself as an archer's bow
Which quivers indrawn as you clench your spine
Until your veiled head almost touches backward
To the root-rising of your erected tail.
And one intense and backward-curving frisson
Seizes you as you clench yourself together
Like some fierce magnet bringing its poles together.

Burning, pale positive pole of your wattled head!
And from the darkness of that opposite one
The upstart of your round-barred, sun-round tail!

Whilst between the two, along the tense arch of your back
Blows the magnetic current in fierce blasts,
Ruffling black, shining feathers like lifted mail,
Shuddering storm wind, or a water rushing through.

Un frisson traverse tout le corps du dindon et en modifie l'agencement. Ce frisson est donc une action qui requiert une source d'agentivité. Or l'agentivité est distribuée dans les

différentes parties du corps du dindon : il contracte sa colonne vertébrale (« clench your spine »), il dresse sa queue (« your erected tail »), il renverse sa tête (« your veiled head almost touches backwards »). D'ailleurs, à cause de ce frisson (ou peut-être le frisson n'est-il que l'expression la plus intense de cette configuration), le corps du dindon ne semble plus avoir une structure organique : il n'est plus constitué d'un centre et de membres, d'une source de pouvoir et d'instruments pour mettre ce pouvoir en œuvre. En effet, ces strophes remplacent une image organique du corps de l'animal par l'image d'un circuit qui n'a pas de centre : la tête rejoint la queue grâce au frisson véhiculé par la colonne vertébrale, mais aucun de ces trois éléments n'est la véritable source du frisson. Le centre, source de l'action, n'est pas seulement déplacé, mais éclaté et dispersé dans tout le corps du dindon, c'est pourquoi on ne parle pas de décentrement mais de décentralisation de l'agentivité. Cette décentralisation est possible parce que le manque d'expression interprétable chez le dindon (sa « blankness » est mentionnée plus loin dans le poème), ainsi que son extrême réceptivité aux stimuli (« super-sensual »), laissent penser qu'il n'est investi que du mode pré-conscient de rapport au monde décrit dans *Fantasia*, ce qui implique qu'il vit dans un monde sans objet : l'autre en tant qu'il est individuel n'existe pas, et le seul objet possible des actions du dindon est le dindon lui-même, l'oiseau formant un réseau auto-suffisant. L'absence d'objet extérieur favorise la constitution de pôles d'agentivité et de réceptivité à l'intérieur du corps du dindon, et donc l'existence d'une forme d'agentivité multiple chez cette créature.

De plus, la réceptivité propre au dindon de « Turkey-Cock » et le caractère pré-rationnel de son rapport au monde font d'une forme de toucher, qui permet la réception des ondes qui le font frissonner, son mode de perception privilégié. Or, comme le remarque Lawrence dans *Fantasia*, le circuit de terminaisons nerveuses qui permet le toucher s'étend justement sur toute la surface du corps :

Of the five senses, four have their functioning in the face-region. The fifth, the sense of touch, is distributed all over the body. But all have their roots in the

four great primary centers of consciousness. From the constellation of your nerve-nodes, from the great field of your poles, the nerves run out in every direction, ending on the surface of the body. Inwardly this is an inextricable ramification and communication. (*PU 98*)

D'autre part, on remarque que le système nerveux n'est pas décrit comme un élément passif, capable uniquement de recevoir des stimuli, mais semble plutôt actif, comme si la réception des stimuli pouvait s'accompagner d'actions de la part de ces terminaisons nerveuses, déjà capables de « courir dans toutes les directions » (« the nerves run out in every direction »). D'ailleurs, lorsqu'il évoque des aires de sensibilité à l'intérieur du corps, Lawrence associe souvent la réception d'un stimulus à la volonté ou à la tendance à agir : « The breast-touch is the fine alertness of quivering curiosity, the belly-touch is a deep thrill of delight and avidity » (*PU 99*). La perception et l'action sont non seulement simultanées, mais de même nature, et tout mouvement commandé par un mode d'être pré-rationnel est à la fois réceptif et actif.

On pourrait dès lors voir le fonctionnement de l'agentivité multiple chez les créatures non-humaines de la façon suivante : les actions des créatures sont de l'ordre du réflexe, ne passant pas par la médiation d'une conscience humaine, c'est pourquoi les organes récepteurs de stimuli deviennent immédiatement des organes acteurs, sans qu'une médiation centralisée ait lieu. Ainsi, dans « Fish » (*CP 334*), non seulement la réceptivité est distribuée de manière indifférenciée sur toute la surface du corps du poisson :

But oh, fish, that rock in water,
You lie only with the waters ;
One touch.

No fingers, no hands and feet, no lips ;
No tender muzzles,
No wistful bellies,
No loins of desire,
None.

Mais l'agentivité est elle aussi décentralisée :

To have the element under one, like a lover ;

And to spring away with a curvetting click in the air,
Provocative.
Dropping back with a slap on the face of the flood.
And merging oneself!

To be a fish!

Les actions du poisson sont décentralisées en ce qu'elles ne sont pas le produit de parties du corps du poisson, mais engagent son corps en entier, et répondent néanmoins tout à fait à la définition de Giddens d'une action, (« a stream of actual or contemplated causal intervention of corporeal beings ») puisqu'elles modifient temporairement l'humeur de celui qui les observe (et qui envie d'une telle liberté, les juge « provocantes ») et l'unité de la surface de l'eau (« a slap on the face of the flood »).

S'il y a déjà agentivité multiple à l'intérieur du corps du poisson, le poisson est également, comme nous l'avons vu, complètement coordonné au banc dont il fait partie. Dans *Kangaroo*, Lawrence évoque avec fascination l'agentivité collective non-humaine à l'intérieur d'une volée d'oiseaux :

Why does a flock of birds rise suddenly from the tree-tops, all at once, in one spring, and swirl round in one cloud towards the water? There was no visible sign or communication given. It was a telepathic communication. They sat and waited, and waited, and let the individual mind merge into a kind of collective trance. Then click! – the unison was complete, the knowledge or suggestion was one suggestion all through, the action was one action. (K 298-299)

Là encore, la reconnaissance (« knowledge ») et l'incitation à agir (« suggestion ») ne font qu'une, et l'action elle-même est simultanée avec cette reconnaissance / incitation, toutes deux ayant lieu lorsque les oiseaux parviennent ensemble à une forme parfaite de « communication ». Ainsi, lorsque l'agentivité est distribuée entre plusieurs membres d'une collectivité non-humaine, le simple fait de percevoir la présence des autres membres de cette collectivité suffit à produire une véritable action (« the action was one action »). Bien qu'indispensable à l'agentivité multiple, cette « communication télépathique » semble difficile à expliquer : Lawrence insiste sur l'absence de signes perceptibles qui permettraient

de comprendre l'action concertée des oiseaux. Cette absence est en vérité l'absence de deux formes de signaux : les signaux que pourraient s'envoyer les oiseaux entre eux, et un stimulus extérieur qui tiendrait lieu de centralité.

L'agentivité multiple est à l'œuvre dans la volée d'oiseaux précisément parce qu'aucun de ces deux types de signaux n'a été émis. En effet, l'émission individuelle de signaux par chacun des oiseaux serait la preuve d'une individualité que ne permet pas l'agentivité multiple, d'autant que la réception de ces signaux comme des signaux émis par des oiseaux individuels va contre le principe d'une conscience pré-mentale dans laquelle, comme on l'a vu, l'autre en tant qu'individu n'existe pas. D'autre part, si les oiseaux ne faisaient que répondre à un stimulus extérieur, celui-ci serait la source unique de leur action, or toute forme de centralité, même extérieure, est incompatible avec l'idée d'agentivité multiple.

C'est d'ailleurs la difficulté du concept d'agentivité multiple chez les créatures non-humaines de Lawrence : l'action ne provient pas d'un seul animal en particulier, mais elle n'a pas non plus sa source à l'extérieur de l'animal. Ce paradoxe apparent s'explique par un élément essentiel à la pensée du sujet et de l'agentivité chez Lawrence : la connexion intérieure de chaque créature avec ce que Lawrence appelle « le centre de toute vie ».

2. Impulsion vitale et agentivité

A première vue, cette connexion pourrait ressembler à une centralité externe :

Before we can begin any of the so-called humane sciences we must take on trust a purely unscientific fact : namely, that every living creature has an individual soul, however trivial or rudimentary, which connects it individually with the source of all life, as man, in the religious terminology, is connected with God, and inseparable from God. So is every creature, even an ant or a louse, individually in contact with the great life-urge which we call God. (K 295).

Cependant, l'agentivité multiple n'est pas simplement le résultat de cette connexion : il ne s'agit pas d'une injonction extérieure et centralisée à laquelle tous les oiseaux d'une volée (ou toutes les parties d'un corps) obéissent en même temps. S'il en était ainsi, la communication entre les oiseaux ne serait pas essentielle à l'action, alors que Lawrence en fait le fondement de toute action collective chez les oiseaux :

This so-called telepathy is the clue to all herd instinct. It is not instinct. It is a vertebral-telegraphy, like radio-telegraphy. It is a complex interplay of vibrations from the big nerve centres of the vertebral system in all the individuals of the flock, till, click! – there is a unanimity. They have one mind. And this one-mindedness of the many-in-one will last while ever the peculiar pitch of vertebral nerve-vibrations continues unbroken through them all. As the vibration slacks off, the flock falls apart. (K 299)

Il semblerait que pour qu'il y ait agentivité multiple, il faille qu'une communauté (soit de membres d'un troupeau, soit de parties d'un corps) perçoive un appel à l'action chez chacun de ses membres, comme si le potentiel de l'action se trouvait dans chacun des oiseaux, mais ne pouvait être actualisé que par sa mise en commun avec celui de tous les autres oiseaux. L'impulsion vitale, que Lawrence nomme ici « the great life-urge », permet de penser à la fois la nature individuelle du potentiel et la collectivité de la mise en action chez les créatures non-humaines. En effet, comme l'impulsion vitale est présente à l'intérieur de chaque oiseau, on ne peut pas parler d'une centralité extérieure à la collectivité, ce qui explique également que ce soient les communications latérales qui, en dernier lieu, commandent les actions de la volée. D'autre part, dans la mesure où ce qui pousse les différents membres d'un troupeau à agir est la même impulsion vitale, celle-ci permet que l'agentivité multiple ne soit pas simplement considérée comme la somme d'agentivités individuelles.

On retrouve ce type de rapports latéraux chez une créature certes humaine, mais qui, en perdant la vue, a accédé à un type de perception qui rappelle celui des créatures non-humaines : il s'agit du protagoniste de la nouvelle « The Blind Man ». L'homme aveugle

entretient avec ses chevaux un rapport qui semble tout à fait latéral : « She could hear and feel her husband entering and invisibly passing among the horses near to her, in darkness as they were, actively intermingled. » (*EE* 52) Ce dernier groupe adjectival donne d'ailleurs pour source à toutes les actions de l'homme aveugle cet entremêlement originel.

Dans « He-Goat » (*CP* 380), bien que la scène de combat décrite au début du poème ne représente pas un troupeau mais uniquement l'interaction de deux boucs, la distribution de l'agentivité entre les deux boucs semble la conséquence du statut ni extérieur ni intérieur de l'impulsion vitale chez ces créatures :

And suddenly lowering his head, the whorls of bone and of horn
Slowly revolving towards unexploded explosion,
As from the stem of his bristling, lightning-conductor tail
In a rush up the shrieking duct of his vertebral way
Runs a rage drawn in from the ether divinely through him
Towards a shock and a crash and a smiting of horns ahead.

That is a grand old lust of his, to gather the great
Rage of the sullen-stagnating atmosphere of goats
And bring it hurtling to a head, with crash of horns against the horns
Of the opposite enemy goat,
Thus hammering the mettle of goats into proof, and smiting out
The godhead of goats from the shock.

Dans ce poème, les boucs sont poussés à se battre l'un contre l'autre par une rage et une avidité dont le caractère céleste (« drawn from the ether divinely through him ») nous permet de penser qu'il s'agit de la forme caprine de l'impulsion vitale commune à toutes les créatures. Lorsque les cornes des deux boucs s'entrechoquent, leur contact libère une divinité caprine (« the godhead of goats ») qui semble être simplement la forme la plus aboutie de l'impulsion vitale qui a poussé les boucs à agir. Ainsi, l'impulsion vitale est le commencement et la fin de l'action des boucs, et l'action des boucs n'est que l'actualisation en commun du principe vital qui les anime.

Cette impulsion vitale est assimilée à une divinité, mais contrairement au schéma traditionnel qui fait de la divinité la source absolue de toute action, ici la divinité caprine a

besoin de l'action des boucs pour être libérée. Le pouvoir d'action n'est donc plus réservé à ce qui est divin. Or cette divinité est mentionnée sous le nom de « godhead » : on peut donc penser qu'ôter au dieu l'exclusivité du pouvoir d'action revient, dans un schéma moderne, à ôter à la tête, à l'esprit, cette exclusivité. En effet, ce combat ne semble pas non plus illustrer le schéma situant l'agentivité dans la tête, siège du cogito : non seulement la tête (« godhead ») n'apparaît que comme le résultat de l'action, mais la tête du bouc n'est elle-même que le réceptacle, à travers les cornes, d'une énergie qui semble arriver de la queue en passant par la colonne vertébrale. Il est même précisé que la tête est baissée (« suddenly lowering his head ») pendant l'action.

Pour sortir de la linéarité du caractère unidirectionnel d'une pensée impulsée par un dieu (ou une pensée humaine), un rapport latéral est nécessaire. En effet, c'est par le choc des cornes des deux boucs que l'action, unidirectionnelle jusque là (« a rage drawn in from the ether divinely through him »), prend la forme d'un circuit, car elle rejoint, ou recrée, ce qui semblait jusque là être la source de l'action et en devient à présent le résultat ou le réceptacle : « thus hammering the mettle of goats into proof, and smiting out / the godhead of goats from the shock ».

C'est la notion d'impulsion vitale, présente avant et après l'action, qui permet à l'action de ne pas avoir de source, et rend possible l'agentivité multiple parmi les créatures. Cette impulsion vitale n'est ni tout à fait en eux ni tout à fait hors d'eux, puisque c'est grâce à leur interaction qu'elle est libérée. Dans la mesure où les créatures non-humaines obéissent plus directement à l'impulsion vitale, cette notion permet ainsi d'expliquer en termes lawrenciens en quoi les rapports latéraux sont fondateurs de toute action non-humaine et donc pourquoi l'agentivité chez les créatures non-humaines est nécessairement multiple.

Par la matérialité de ses images également, ce poème nous confirme que l'agentivité multiple constitue pour Lawrence une alternative à la forme d'agentivité « humaine »

traditionnelle, pour laquelle une action digne de ce nom se doit d'avoir sa source dans une pensée raisonnée. Chez les boucs, l'action n'est pas le produit d'une idée, ni même, d'ailleurs, d'un instinct : la logique de cette action n'est pas celle de la cause et de l'effet, puisque la cause et l'effet reviennent toutes deux à l'expression de l'impulsion vitale. Ce qui motive l'action n'est pas une idée abstraite, mais une impulsion dont la matérialité est perceptible dans le poème : la rage est extraite de l'éther et de l'atmosphère qui entoure les boucs, et est ensuite retransmise (« smiting out »). Outre l'allusion probable au dieu du tonnerre, on retrouve ici la tendance à une forme de vitalisme que nous avons analysée dans notre chapitre sur le mouvement du vivant : l'éther y est, comme chez Haeckel, la matière impondérable que toute créature douée d'une force vitale s'efforce sans cesse de condenser et de dissoudre à nouveau. Que l'impulsion vitale soit jugée divine ou purement matérielle, elle semble permettre de penser l'extériorisation, la décentralisation de l'agentivité chez les créatures non-humaines.

Nous avons vu que cette agentivité permettait de penser que la source des actions n'est pas toujours la pensée rationnelle, associée à l'humain. D'ailleurs, lorsque Lawrence décrit ce mode d'agentivité, il insiste systématiquement sur le caractère non mental de la communication qui permet l'action chez les créatures non-humaines :

When a bee leaves its hive and circles round to sense the locality, it is attending with the primary mind to the surrounding objects, establishing a primary *rapport* between its own very tissue and the tissue of the adjacent object. A process of rapid *physical* thought takes place, an act of the primary, not the cerebral mind : the sensational, not the ideal consciousness. That is, there is a rapid sensual association within the body of the bee, equivalent to the process of reasoning ; sensation develops sensation and sums up to a conclusion, a completed sum of sensations which we may call a sensual concept. (*TSM* 135)

Imaginer ainsi un mode de prise de décision uniquement physique revient à se rapprocher d'une conception mécanique de l'agentivité. En effet, Jeff Wallace, dans son commentaire du chapitre sur les machines de *Erewhon* de Samuel Butler, affirme que c'est grâce à la découverte du caractère physique de la pensée, c'est-à-dire du fait que toute pensée

ne provient que du cerveau, façonné par l'évolution, que Butler peut imaginer un futur où l'humain se mêle à la machine : « in the light of evolutionary history and the practically unthinkable emergence of thinking matter from a 'hot round ball with a crust gradually cooling', there is no reason to suppose that life might not thence evolve in the direction of machines with a consciousness far superior to our own »¹. Le mode de prise de décision de l'abeille, que l'on pourrait considérer comme ce que Lawrence appelle une « pensée physique », nous amène donc à penser à présent l'agentivité non-humaine en termes de machine.

3. Un fonctionnement mécanique

La nature décentralisée de l'agentivité multiple des créatures non-humaines autorise également ce parallèle avec la machine. Comme une machine, une créature ou une collectivité non-humaine ne porte pas véritablement en elle la source de son action (dans le cas de la machine, une énergie doit être fournie ; dans le cas du non-humain lawrencien, comme on l'a vu, l'impulsion vitale fait figure d'énergie) ; pour cette raison, comme dans une machine, les différents composants ont une importance égale au sein du système.

On est cependant bien loin des « animaux-machines » auxquels Descartes a voulu réduire le monde non-humain. Ici, dans une perspective presque post-humaine, l'agentivité non-humaine, en tant qu'elle ne doit rien au cogito et qu'elle est décentralisée (deux caractéristiques inséparables puisque la forme d'agentivité qui repose sur le cogito a nécessairement un centre, le cerveau), est capable d'une finesse et d'une efficacité qui dépassent l'humain.

¹Jeff Wallace, *D. H. Lawrence, Science, and the Posthuman*, 209-210.

L'agentivité multiple permet donc de définir sans connotation négative les créatures comme participant d'un mode d'être mécanique. Pour prendre un exemple dans le monde végétal, on peut citer « Bare Almond-Trees » (*CP* 300) :

Almond-tree, beneath the terrace rail,
Black, rusted, iron trunk,
You have welded your thin stems finer,
Like steel, like sensitive steel in the air,
Grey, lavender, sensitive steel, curving thinly and brittly up in a parabola.

What are you doing in the December rain?
Have you a strange electric sensitiveness in your steel tips?
Do you feel the air for electric influences
Like some strange magnetic apparatus?
Do you take in messages, in some strange code,
From heaven's wolfish, wandering electricity, that prowls so constantly round
Etna?
Do you take the whisper of sulphur from the air?
Do you hear the chemical accents of the sun?
Do you telephone the roar of the waters over the earth?
And from all this, do you make calculations?

Sicily, December's Sicily in a mass of rain
With iron branching blackly, rusted like old, twisted implements
And brandishing and stooping over earth's wintry fledge, climbing the slopes
Of uneatable soft green!

L'amandier illustre peut-être mieux qu'aucune autre créature non-humaine l'association d'une distribution de l'agentivité avec un fonctionnement mécanique. Cet arbre est en effet décrit comme une machine qui se construit elle-même une organisation en réseau, (« you have welded your thin stems finer ») un réseau d'extrémités de branches capables de capter les signaux et l'énergie qui émanent du volcan voisin. Lawrence renverse le symbole de l'arbre comme corps centralisé, organique¹, en localisant l'action et la source de l'action

¹ Symbole que l'on rencontre à de multiples reprises chez Yeats, comme par exemple dans « The Two Trees » :
« From the joy the holy branches start
And all the trembling flowers they bear.
The changing colours of its fruit
Have dowered the stars with merry lights ;
The surety of its hidden root
Has planted quiet in the night ;
The shaking of its leafy head
Has given the waves their melody, (...) », W. B. Yeats, *Variorum Edition*, 134.

uniquement à l'extrémité des branches. La nature mécanique de cette agentivité n'empêche pas la vision d'être très poétique, l'invocation « grey, lavender, sensitive steel, curving thinly and brittly up in a parabola » évoquant une empathie pour ces branches, alors même que leur caractère inorganique, métallique est affirmé.

Les extrémités des branches, comme la surface entière du corps du poisson dans « Fish », forment un réseau, une multitude de sources d'agentivité, capables de produire ensemble un résultat parfaitement élaboré : « And from all this, do you make calculations ? ». D'ailleurs, la capacité à agir de l'amandier est posée comme évidente : « What are you doing in the December rain ? » est une question posée ici au sens propre, qui ne vise pas à savoir, comme c'est souvent le cas pour cette question, pourquoi l'amandier se trouve là, mais véritablement ce qu'il fait, puisque sont ensuite décrits des modes d'action très concrets.

L'agentivité chez les créatures non-humaines peut d'autant plus être qualifiée de mécanique que Lawrence lui-même considère qu'une véritable action (« a new gesture ») n'est pas « naturelle », selon le sens que la science donne à la nature à l'époque :

There is no simple cause-and-effect sequence. The change from caterpillar to butterfly is not cause and effect. It is a new gesture in creation. Science can wriggle as hard as it likes, but the change from caterpillar to butterfly is utterly unscientific, illogical, and *unnatural*, if we take science's definition of nature. It is an answer to the strange creative urge, the God-whisper, which is the one and only everlasting motive for everything. (K 295)

Ici, c'est la nature telle qu'elle est vue par la science qui, dans son enchaînement logique de causes et d'effets, nous apparaît comme mécanique. Pour Lawrence, être contre nature, comme c'est le cas de ce « geste » pur que constitue la transformation de la chenille en papillon, c'est échapper à une explication mécaniste de toute action. Mais on a vu que le fonctionnement mécanique de l'amandier ne procédait pas de manière linéaire, mais plutôt en

La joie au centre de l'arbre est à l'origine de ses branches, de ses fleurs, de ses fruits et de ses racines, eux-mêmes à l'origine de changements dans le ciel et la mer, montrant ainsi comment un symbole organique donne lieu à des actions linéaires, qui partent du centre pour affecter une périphérie. On est à l'opposé du réseau décentralisé que forment les extrémités des branches de l'amandier de Lawrence, qui captent des signaux dans l'air et les y renvoient aussi vite, sans qu'aucune source d'action centralisée (comme « the joy » dans le poème de Yeats) n'ait été mentionnée.

réseau, permettant des contacts insolites, tel celui de ses branches avec les « accents chimiques du soleil ». L'artificialité, la discontinuité, font donc partie d'un modèle de machine positif chez Lawrence, par opposition à la chaîne. C'est précisément ce modèle positif que Lawrence retrouve dans le saut « artificiel » qui fait d'une chenille un papillon : la chenille et le papillon ne semblent pas obéir à un enchaînement de cause à effet.

Cette agentivité mécanique chez les créatures non-humaines apparaît non pas comme l'animal-machine de Descartes dont le programme n'est que de répondre à un instinct, ou, une fois cette théorie réinterprétée à la lumière de l'évolution, de répondre aux injonctions de la sélection naturelle (qui seraient, d'ailleurs, de l'ordre de l'enchaînement et donc à proscrire pour Lawrence), mais comme une alternative inorganique à l'évolution comme mécanisme naturel.

Cette alternative inorganique rejoint la conception deleuzienne de la machine. Pour figurer une agentivité mécanique, Deleuze et Guattari évoquent la relation de la toile d'araignée à la mouche et celle du bernard-l'hermite à la coquille d'un mollusque mort :

La toile d'araignée contient « un portrait très subtil de la mouche » qui lui sert de contrepoint. La coquille comme maison du mollusque devient, lorsqu'il est mort, le contrepoint du bernard-l'hermite qui en fait son propre habitat, grâce à sa queue qui n'est pas natatoire, mais préhensile, ce qui lui permet de capturer la coquille vide.¹

De même que chez Lawrence, le geste qui transformait la chenille en papillon était considéré comme un saut qui n'obéit pas à une logique de cause à effet, il semble que chez Deleuze le rapport qui unit le bernard-l'hermite et la coquille ne puisse s'expliquer par une finalité précise :

Ce n'est pas une conception finaliste, mais mélodique, où l'on ne sait plus ce qui est de l'art ou de la nature (« la technique naturelle ») : il y a contrepoint chaque fois qu'une mélodie intervient comme « motif » dans une autre mélodie, comme dans les noces du bourdon et de la gueule du loup. Ces rapports de contrepoint joignent des plans, forment des composés de sensations, des blocs, et déterminent des devenirs.²

¹ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, 175.

² *Ibid.*, 176.

De plus, dans cet extrait, la distinction entre nature et artifice semble devenir arbitraire. Le contrepoint, la relation qui unit la mouche et la toile d'araignée, ou le bernard-l'hermite et la coquille du mollusque mort, est le fondement de tout devenir, c'est-à-dire de toute véritable action. Ce contrepoint ressemble à la relation contre nature qui unit chez Lawrence la chenille et le papillon. Certes, le papillon arrive après la chenille : mais c'est justement cette explication chronologique que Lawrence réfute, au profit d'un saut discontinu. Chez Deleuze et Guattari comme chez Lawrence, donc, on trouve dans le monde naturel des formes qui n'obéissent pas à notre conception traditionnelle de la nature, car elles nous rappellent davantage un fonctionnement mécanique, dans lequel les actions sont discontinues et dans lequel les organismes s'associent même lorsqu'ils ne semblent rien avoir en commun.

En quoi est-ce précisément notre notion d'agentivité qui est affectée par le modèle mécanique de Deleuze et Guattari ? Il semble que pour eux, tout devenir (c'est-à-dire tout mode dynamique d'être au monde, toute capacité d'évolution et d'action) nécessite un agencement, une participation qu'ils qualifient de « contre nature¹ » entre des éléments hétérogènes. C'est ce qu'ils décrivent lorsqu'ils évoquent le lien entre la coquille du mollusque et le bernard-l'hermite. Or, pour Ansell-Pearson, l'agencement deleuzien est d'ordre mécanique : « A 'machinic approach', then, will not treat machines as projections of the human but rather in terms of 'monstrous couplings' involving heterogeneous components that 'evolve' in terms of recurrence and communications ». ² La relation entre les différentes créatures qui composent l'agencement deleuzien, siège de l'agentivité, serait principalement une relation de communication, or la faculté de communication est justement le fondement de l'agentivité non-humaine lawrencienne. Par exemple, on se souvient que dans la volée d'oiseaux évoquée dans *Kangaroo*, le moment où les oiseaux parviennent à une

¹ Deleuze et Guattari parlent de « participation contre nature » à propos des agencements qui permettent le devenir animal (*Mille Plateaux*, 315).

² Keith Ansell-Pearson, *Germinal Life*, 141.

communication parfaite constitue un événement en soi et consacre la mise en commun de leur agentivité. D'ailleurs, dans ce texte, ce que Lawrence appelle « knowledge or suggestion », et qui est donc de l'ordre de la communication et de la réception d'une information, est mis en parallèle avec l'action que constitue l'envol : « the knowledge or suggestion was one suggestion all through, the action was one action » (K 299). De même, les actions de l'amandier de « Bare Almond-Trees », dont nous avons vu qu'elles étaient le produit d'une agentivité multiple, consistent à « take in messages », « telephone », ce qui fait de la communication l'action principale de l'amandier, et « make calculations », qui rappelle la « recurrence », autre mode d'action de l'agencement deleuzien.

Chez Deleuze et Guattari, l'accent mis sur la communication, plutôt que sur la création ou la filiation (on se souvient que les véritables actions dans la nature ne sont pas téléologiques pour Deleuze et Guattari) laisse penser qu'ils considèrent, comme Lawrence, que toute action valide est le produit d'une agentivité non seulement « contre nature » dans le sens positif du terme, mais également multiple, c'est-à-dire distribuée parmi plusieurs sources et décentralisée :

A ces systèmes centrés, les auteurs opposent des systèmes acentrés, réseaux d'automates finis où la communication se fait d'un voisin à un voisin quelconque, où les tiges ou canaux ne préexistent pas, où les individus sont tous interchangeables, se définissent seulement par un *état* à tel moment, de telle façon que les opérations locales se coordonnent et que le résultat global se synchronise indépendamment d'une instance centrale.¹

L'information se transmet, la relation s'établit, entre des organismes qui ne sont pas prédestinés à entrer ainsi en contact, puisque aucun canal de communication n'est tracé à l'avance : il s'agit donc bien d'une relation de communication entre différentes créatures composant des agencements. Surtout, de telles relations permettent qu'une action n'ait pas de source centralisée : on remarque d'ailleurs que la version anglaise traduit « instance centrale »

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, 26.

par « central agency »¹, ce qui confirme que la capacité d'action disséminée hors de cette instance peut bien se nommer « agentivité ». Dans la mesure où une agentivité redistribuée entre différentes créatures composant un agencement obéit au modèle mécanique de Deleuze et Guattari, (ce qu'Ansell-Pearson appelle plus haut « a machinic approach »), et où la mention ci-dessus des « automates finis » associe encore une fois la notion d'agencement à celle de machine, on peut dire que lorsqu'une agentivité est décentralisée et qu'elle implique des agencements, elle est d'ordre mécanique.

Cette agentivité d'ordre mécanique est précisément le type d'agentivité que possèdent certaines créatures non-humaines de Lawrence. Nous avons étudié jusqu'à présent la manière dont l'agentivité est redistribuée parmi des éléments homogènes, tels les membres d'un troupeau ou les terminaisons nerveuses réparties à la surface des corps. Cette agentivité obéit encore davantage à un modèle mécanique lorsqu'elle est redistribuée parmi des entités hétérogènes, qui mises ensemble, concourent à une action, un résultat uniques.

Il en est ainsi des différents éléments évoqués dans « They Say the Sea is Loveless » (CP 693) :

They say the sea is loveless, that in the sea
Love cannot live, but only bare, salt splinters
of loveless life.

But from the sea
the dolphins leap round Dionysos' ship
whose masts have purple vines,
and up they come with the purple dark of rainbows
and flip! they go! with the nose-dive of sheer delight ;
and the sea is making love to Dionysos
in the bouncing of these small and happy whales.

En imaginant un agencement qui allie des animaux (les dauphins), des végétaux (les vignes), des matières inorganiques (le bateau, l'arc-en-ciel), et une divinité (Dionysos), Lawrence brouille les limites supposées « naturelles » qui séparent ces éléments les uns des

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *A Thousand Plateaux*, trad. Brian Massumi, 19

autres, et fait du flux qui les unit l'événement qui constitue le poème. Alors qu'est énoncée au début du poème l'idée reçue qu'il ne se passe rien dans la mer, Lawrence s'emploie à démontrer le contraire. La mer et le poème sont en effet le théâtre d'une multitude d'actions imbriquées les unes dans les autres : les bonds des dauphins (« the bouncing ») résument toutes les autres actions (« and up they come », « and flip ! they go ! ») et renvoient également au rapport qui unit la mer et Dionysos (« and the sea is making love to Dionysos / in the bouncing of these small and happy whales »). Non seulement ces actions sont multiples et non hiérarchisées, mais elles ont également des agents fort différents : les dauphins, et la mer. Une forme d'agentivité multiple semble donc s'exprimer à travers des actions qui prennent la forme de curieux agencements.

Lawrence appelle « love » le flux qui permet ces agencements : Deleuze et Guattari l'appelleraient une libido « déterritorialisée », parce que l'agent animé par elle n'a pas comme objet de son désir (c'est-à-dire comme cible de son action) une entité de même nature que lui¹.

Dans *Mornings in Mexico*, c'est également la fusion « contre nature » du chien Corasmin et du perroquet qui rend possible l'action dans le récit. Lawrence adopte alors le point de vue du perroquet :

Now he was, so to speak, up a tree. Nor dare he come down, because of the toddling little curly white Corasmin, and such-like, down below. He felt absolutely bitter. That wingless, beakless, featherless, curly, misshapen bird's nest of a Corasmin had usurped the face of the earth, waddling about, whereas his Grace, the heavy-nosed old Duke of a parrot, was forced to sit out of reach up a tree, dispossessed. (*MM* 15)

La perception que le perroquet a du chien crée une forme de créature hybride, mi-chien mi-oiseau. Corasmin est considéré comme un oiseau bien qu'il n'en ait pas les

¹ Ansell-Pearson évoque cette « libido étendue » pour expliquer le concept de déterritorialisation : “The libidinal is expanded to include an array of human and nonhuman forms of invested energy, including physical, perceptual, cognitive, and productive articulations of energy. In key respects Deleuze and Guattari's reconfiguration of the libidinal flows or desire comes close to Nietzsche's articulation of the will to power as the major principle of a 'historical method' which seeks to show how nonlinear change is possible due to all things, from physiological organs to social customs and art forms, enjoying a functional indeterminacy” (*Germinal Life*, 172).

attributs, comme l'indiquent les adjectifs « wingless, beakless, featherless ». Le perroquet le voit même comme un nid d'oiseau (« that misshapen bird's nest of a Corasmin »). Cependant, à ces image d'oiseau et de nid d'oiseau se superpose l'apparence canine de Corasmin, « little curly white Corasmin ». Cette créature hybride, qui rappelle d'ailleurs « les accouplements monstrueux » évoqués par Deleuze et Guattari à propos des agencements, effraie le perroquet et l'empêche de descendre de son arbre. Il s'ensuit un dialogue entre le chien et le perroquet. Il y a donc bien action, événement, puisque une situation, un environnement est modifié, et que le récit peut progresser vers un dialogue ; de plus, la créature hybride étant la source de cette action, on peut dire que l'agentivité est distribuée entre le chien et le perroquet qui a fait du chien une créature hybride.

Chez la chauve-souris représentée dans « Bat » (*CP* 340), l'agencement est d'autant plus frappant qu'il s'inscrit vraiment contre la vision organiciste traditionnelle d'un corps clos se suffisant à lui-même. La chauve-souris semble composée de divers morceaux de tissus :

Like a glove, a black glove thrown up at the light,
And falling back.
(...)

Bats, and an uneasy creeping in one's scalp
As the bats swoop overhead!
Flying madly.

Pipistrello!
Black piper on an infinitesimal pipe.
Little lumps that fly in air and have voices indefinite, wildly vindictive ;

Wings like bits of umbrella.

Bats!

Creatures that hang themselves up like an old rag, to sleep ;
And disgustingly upside down.

Cet être animé serait composé uniquement de matière inanimée, et serait donc en fait un artefact, une marionnette. Dans l'exemple du bernard-l'hermite et de la coquille donné par Deleuze et Guattari, la relation entre ces deux entités n'est pas définie par le fait que l'une est

animée et l'autre inanimée : de même, dans le cas de la chauve-souris, l'agencement de divers objets inanimés (la cornemuse, les morceaux de parapluie, etc.) compose un être animé. Le poète semble s'étonner du fait que les petits objets qui composent la chauve-souris sont justement la source des actions : la cornemuse produit un sifflement, le lambeau de vêtement se pend au mur, et les morceaux de parapluie volètent. Dans cet agencement, donc, tout comme c'était le cas chez Deleuze et Guattari, la frontière entre ce qui est animé et ce qui ne l'est pas n'est pas importante, pourvu que l'agencement produise une action.

Dans la mesure où les actions décrites dans le poème sont le produit d'un agencement, et non d'une seule créature, on peut dire que l'agentivité de la chauve-souris est décentralisée. Par exemple, l'action principale demeure celle de voler, mais le sujet qui effectue cette action ne cesse de varier : il s'agit d'abord du gant noir auquel est comparée la chauve-souris, puis de la chauve-souris elle-même, puis de « lumps », et enfin de morceaux de parapluie qui figurent les ailes de la chauve-souris. L'agentivité est d'autant plus décentralisée que les petits objets qui composent cet agencement semblent provenir du costume et des accessoires d'une marionnette : le gant, le morceau de parapluie, le lambeau de vêtement, la cornemuse ne sont que des surfaces extérieures, et pourtant c'est à travers eux qu'est distribuée l'agentivité non-humaine de la chauve-souris.

Ainsi, ces trois extraits présentent une forme d'agentivité qui obéit au modèle de la machine deleuzienne parce que des agencements y sont la source des actions. Les agencements, comme on l'a vu, peuvent être considérés comme des machines au sens deleuzien du terme pour deux raisons. Tout d'abord, n'ayant pas de centre, ils permettent que l'agentivité soit décentralisée, ce qui les oppose à une conception « organiciste » pour laquelle la source de l'action a son siège dans un centre tel que le cerveau. Ensuite, ils associent des entités hétérogènes et brouillent les limites entre animé et inanimé, s'opposant à un fonctionnement que la science considérerait comme « naturel ». En brouillant des distinctions

traditionnellement considérées comme « naturelles » (le centre et la périphérie, l'animé et l'inanimé), les images d'agencement attribuent à l'agentivité des créatures non-humaines de Lawrence un fonctionnement mécanique, sans que cet adjectif ait la moindre connotation négative.

Cette agentivité mécanique, ainsi que les autres formes de rapport au monde que nous avons étudiées chez les créatures non-humaines, nous montrent que Lawrence a imaginé des rapports au monde spécifiques au non-humain : il n'a pas simplement transposé les rapports humains dans le monde non-humain, et il n'a pas non plus considéré, comme c'est souvent le cas, que l'existence contingente d'une créature non-humaine n'avait pas d'importance en soi parce que celle-ci n'est pas dotée de cogito.

La pensée humaniste traditionnelle, celle qui place l'homme au centre du monde, établit la primauté de celui-ci en tant qu'individu. Le rapport au monde de l'homme est donc avant tout le rapport d'un individu à d'autres individus, et à son environnement. Cet individu peut être sujet ou objet des événements incessants qui constituent sa vie. C'est en cela que les créatures non-humaines diffèrent de l'homme dans la poésie de Lawrence : leur individualité n'est pas toujours affirmée, et lorsqu'elle l'est, ce n'est pas selon les modalités qui constituent l'individu humain. Ainsi, dans leur rapport au monde, les créatures non-humaines ne sont jamais objet, affectées par l'action d'autrui, et ne constituent elles-mêmes aucune autre créature comme objet. Elles ne sont parfois pas de véritables sujets non plus, la seule émotion spécifiquement non-humaine que nous ayons pu distinguer étant une joie de vivre pour laquelle il suffit d'exister, sans avoir nécessairement conscience de son individualité. Lorsqu'elles sont constituées comme sujet, ce sujet diffère du sujet humain en ce qu'il ne se définit pas par sa faculté de pensée rationnelle. Du point de vue de sa perception du monde, sa

nudité absolue le rend capable à la fois d'une ouverture, d'un contact total avec les autres créatures, et de la préservation de son intégrité et de son existence dans le présent. Si l'on considère le sujet avant tout comme un agent, source d'action, l'agentivité multiple, parfois mécanique, dont sont capables les créatures non-humaines, en fait des sujets collectifs, caractérisés par leur interaction et leur devenir plutôt que par une faculté de penser ou d'agir seules.

Le monde non-humain est donc un monde sans objet, et peuplé de sujets aux propriétés radicalement différentes du sujet humain : il rappelle le « jaillissement ininterrompu de nouveautés » que constitue pour Bergson¹ la vie avant la pensée. Si le monde non-humain est aussi distinct du monde humain, le problème du rapport du poète humain à son objet poétique non-humain se pose à présent.

¹ « Dès que nous sortons des cadres où le mécanisme et le finalisme radical enferment notre pensée, la réalité nous apparaît comme un jaillissement ininterrompu de nouveautés, dont chacune n'a pas plutôt surgi pour faire le présent qu'elle a déjà reculé dans le passé » (Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, 47).

TROISIÈME PARTIE :

NON-HUMAIN ET ALTÉRITÉ

Notre but, jusqu'ici, a été d'établir ce qui distingue, pour Lawrence, le non-humain de l'humain : le non-humain en tant que qualité, le plus souvent réprimée par la civilisation humaine, et la non-humanité des créatures qu'il représente dans ses textes, dont le rapport au monde est bien différent de celui des humains. Pour ce faire, nous nous sommes concentrée sur la réalité non-humaine, en tentant autant que possible de mettre de côté les catégories humaines, qu'il s'agisse de celles qui apparaissent en creux (par opposition aux spécificités non-humaines) ou de celles qui entravent la perception du non-humain (telle notre manière de penser, conditionnée par notre humanité). Cependant, si l'humain et le non-humain se définissent l'un par rapport à l'autre, leur rapport n'est pas systématiquement celui d'une opposition. D'ailleurs, Lawrence considère-t-il vraiment le monde non-humain comme le lieu d'une pure altérité ?

Certes, Lawrence évoque souvent le mystère que constitue pour lui la vie des créatures non-humaines. C'est par exemple ce qu'il fait répéter à Lou à propos de son cheval dans *St. Mawr* : « We call him an animal, but we never know what it means. He seems a far greater mystery to me than a clever man. He's a horse. Why can't one say in the same way of a man : 'He's a man?' There seems no mystery in being a man. But there's a terrible mystery in

St. Mawr. » (*SM* 60) Cependant, si Lawrence partage l'émerveillement de Lou devant la vie purement non-humaine qui anime le cheval, il semble que dans sa propre conception du non-humain, la créature ne demeure pas si mystérieuse, puisqu'il faut bien la décrire, et donc en quelque sorte l'inclure dans une économie humaine. Comme nous le verrons, c'est surtout lorsque l'altérité mystérieuse du non-humain forme un obstacle à la représentation qu'elle est remise en question.

Cette partie a pour objet d'établir comment le non-humain et l'humain interagissent et s'influencent mutuellement dans les textes de Lawrence : si le non-humain ne peut demeurer une altérité complète pour celui qui cherche à le représenter, comment donner de lui une représentation qui semble respectueuse ? Lawrence, d'ailleurs, est-il vraiment, comme beaucoup de critiques l'affirment, si respectueux de l'intégrité et de l'altérité des créatures non-humaines qu'il représente ? Quelle place le poète adopte-t-il vis-à-vis des créatures non-humaines qu'il évoque ? Si le non-humain est nécessairement façonné par Lawrence lorsqu'il entre dans ses poèmes, l'homme n'est-il pas, en retour, façonné par les présences non-humaines avec lesquelles il interagit ?

L'humanité qui est impliquée dans ce rapport au non-humain est d'abord celle d'un corps, le corps humain du poète : comment ce corps humain, et les expériences de ce corps qui sont nécessairement projetées sur le corps des créatures, influencent-ils les créatures non-humaines dans les textes ? Se posent donc, en premier lieu, deux questions. Tout d'abord, on peut citer la question centrale de l'anthropomorphisme, c'est-à-dire de la projection de la forme humaine sur la réalité non-humaine. Ensuite, puisque l'anthropomorphisme est une relation de corps à corps, et qu'un corps se distingue d'un autre corps avant tout par ce qu'il peut et ne peut pas faire, il faut aborder la question du pouvoir exercé sur le non-humain

Cependant, l'anthropomorphisme n'est pas l'unique question que pose une représentation du non-humain : le corps non seulement en tant qu'il peut, mais en tant qu'il

perçoit, fera l'objet de notre deuxième chapitre. C'est peut-être sur le mode de la perception, et non du pouvoir, qu'une relation fructueuse est à établir avec le non-humain, car contrairement au pouvoir qui définit un sujet et un objet, la perception, elle, peut être réciproque. Le corps sentant du poète humain et le corps sentant de la créature non-humaine entretiennent-ils une relation véritablement réciproque dans la représentation qu'en fait Lawrence ? Dans quelle mesure le contact du non-humain redéfinit-il la position du poète à l'intérieur du poème ?

Enfin, l'humanité se distingue traditionnellement par sa possession du langage : comment, dès lors, inclure le non-humain dans un univers linguistique, le texte, sans l'humaniser tout à fait ? Existe-t-il, en quelque sorte, des voies moyennes qui permettent de penser le non-humain comme un signe, sans pour autant lui ôter toute son épaisseur ? Cette interrogation permettra à notre troisième chapitre de situer Lawrence à la fois dans son époque, celle de la modernité, et dans les débats actuels sur l'existence ou non d'une nature non-humaine extra-linguistique.

Ainsi, à travers trois catégories fondamentales, qui ne sont d'ailleurs pas sans rappeler celles que nous avons utilisées pour définir le non-humain, le pouvoir, la perception, et la capacité de signifier, nous nous attacherons à définir les places respectives de l'humain vis-à-vis du non-humain dans l'œuvre de Lawrence.

CHAPITRE VII :

L'ANTHROPOMORPHISME, MALGRÉ TOUT

1. L'anthropomorphisme en question

La question de la place des créatures non-humaines vis-à-vis de l'homme pose nécessairement le problème de l'anthropomorphisme. Le poète est, certes, un être de langage : nous verrons dans un chapitre ultérieur comment Lawrence négocie l'entrée du monde non-humain dans le langage. Ici, nous nous demanderons quelle position prend le poète, en tant qu'il est un homme inéluctablement enfermé dans un corps humain et une expérience humaine, par rapport aux créatures non-humaines des poèmes. Il s'agit d'envisager la présence, l'aspect ou le comportement de la créature non-humaine comme obéissant à une logique qui est forcément inconnue, et devinée uniquement de manière très partielle par les méthodes d'investigation de l'époque de Lawrence. Dans *The Lives of Animals*, de J. M. Coetzee, le personnage d'Elizabeth Costello, universitaire tout entière dévouée à la cause des animaux, commente les expérimentations faites par les psychologues behavioristes sur les animaux, et montre combien ceux-ci réduisent l'animal à une machine mue uniquement par des appétits. Lorsqu'ils placent, dans la cage d'un singe, un caisson sur le sol et une banane en hauteur, la banane n'étant accessible que si le singe pousse le caisson sous

elle et monte dessus pour attraper le fruit, ils supposent que l'activité cérébrale du singe est entièrement absorbée par le projet d'atteindre la banane, alors que pour Elizabeth Costello, les questions qui hantent alors le singe sont plutôt de savoir comment il va retrouver son environnement naturel (« Where is home ? »¹) et pourquoi on l'a enfermé.

Coetzee, à travers Elizabeth Costello, prescrit précisément la démarche que nous allons nous attacher à étudier chez Lawrence. Cette démarche consiste à considérer le comportement ou l'aspect de la créature comme obéissant à une intention qui lui est propre. Pour Elizabeth Costello, l'être du singe ne s'épuise pas dans son orientation vers la banane, instrument humain ayant pour dessein de déclencher chez lui un mouvement absolument interprétable par les humains comme un signe d'intelligence. L'être du singe est plus fondamentalement tourné vers son origine (« Where is home ? »), l'environnement auquel il est attaché présidant bien davantage à ses pensées que la nécessité de se nourrir ou que la démonstration de son intelligence.

Cependant, Elizabeth Costello ne sait pas plus que les psychologues behavioristes ce qui occupe véritablement le singe, ce qui définit le mieux les raisons de son comportement. L'affirmation que le singe s'interroge sur la nature et les conditions de sa captivité est séduisante, mais elle n'en est pas moins anthropomorphique, c'est-à-dire qu'elle est la projection sur le singe de la perception humaine qu'Elizabeth Costello a de sa captivité.

Ainsi, tenter de comprendre les intentions des créatures non-humaines, ce qui les pousse à prendre telle apparence ou à adopter tel comportement, pose véritablement la question de l'anthropomorphisme. L'homme qui vise à se figurer les besoins, les intentions, peut-être même les volontés d'une créature non-humaine ne peut que s'appuyer sur sa propre expérience physique et émotionnelle. Il se voit contraint de projeter des intentions, des

¹ "In his deepest being Sultan is not interested in the banana problem. Only the experimenter's single-minded regimentation forces him to concentrate on it. The question that truly occupies him, as it occupies the rat and the cat and every other animal trapped in the hell of the laboratory or the zoo, is : Where is home, and how do I get there?", J. M. Coetzee, *The Lives of Animals*, 30.

besoins, des sensations qui auraient pu être les siennes pour décrire celles des créatures : il attribue nécessairement à la créature non son mode de pensée rationnel, mais son expérience d'être humain.

C'est précisément ce en quoi consiste l'anthropomorphisme. L'étymologie du terme « anthropomorphisme », utilisé jusqu'au XIXe siècle pour désigner la tendance à donner aux dieux une forme humaine, insiste sur le caractère physique de la projection de l'homme sur la créature : l'anthropomorphisme est l'attribution au monde non-humain de la *forme* humaine, c'est-à-dire des intentions et des réactions telles qu'elles sont dictées et vécues par le corps humain. Même si, jusqu'à récemment, comme nous allons le voir, ce terme avait une connotation négative, l'anthropomorphisme est inévitable dans toute représentation du non-humain. Son corrélat positif, la sympathie, la communion de sentiment absolue avec une créature non-humaine, est pour sa part impossible : nous ne pourrions jamais savoir exactement ce que ressent, ce que projette, ce que regrette une créature non-humaine. Ce qui est accessible, en revanche, c'est une forme de sympathie modérée, une implication affective pour la créature, qui ne nécessite pas de sortir de son propre esprit humain. Cette implication affective, elle, est dépréciée à l'époque de Lawrence, classée comme nous le verrons du côté de l'anthropomorphisme, à l'inverse de la sympathie absolue.

En d'autres termes, le poète est avant tout un homme, circonscrit par une expérience et un corps proprement humains. C'est pourquoi il n'entretient pas seulement avec le non-humain une relation conditionnée par le langage, mais une relation qui engage son propre corps en face du corps de la créature, et qui nécessite de redéfinir sans cesse ce la place de l'un par rapport à l'autre : or l'anthropomorphisme est la projection de l'expérience du corps humain sur celle du corps non-humain.

En effet, le corps de la créature est mû par des intentions, peut-être même des pensées qui lui sont propres. Pour accéder à ces intentions, c'est-à-dire pour expliquer l'aspect et le

comportement d'une créature non-humaine, Lawrence, comme Elizabeth Costello, n'a d'autre choix que d'anthropomorphiser celle-ci. Philip Armstrong rappelle ce principe au début de *What Animals Mean in the Fiction of Modernity* :

Of course novelists, scientists and scholars can never actually access, let alone reproduce, what other animals mean on their own terms. Human can only represent animals' experience through the mediation of cultural encoding, which inevitably involves a reshaping according to our own intentions, attitudes and preconceptions.¹

Cette précaution peut paraître inutile, tant le propos est évident ; cependant, elle trouve aussi bien sa place ici que dans l'ouvrage d'Armstrong, car il n'est pas rare de trouver dans les travaux critiques évoquant la représentation du non-humain chez Lawrence des passages enthousiastes qui affirment la capacité de Lawrence à comprendre et pénétrer parfaitement le monde non-humain. Aldous Huxley, dans son introduction aux lettres de Lawrence, écrit à propos de celui-ci :

He seemed to know, by personal experience, what it was like to be a tree or a breaking wave or even the mysterious moon itself. He could get inside the skin of an animal and tell you in the most convincing detail how it felt and how, dimly, inhumanly, it thought.²

Huxley ne semble pas douter de la réussite de l'entreprise de Lawrence : les critiques qui le suivent, pour leur part, tentent avec plus ou moins de succès d'éviter d'affirmer cette réussite avec trop d'assurance. Citons tout d'abord la thèse de doctorat de David Asker qui propose un bestiaire de la modernité et commente ainsi le récit que Lawrence fait dans *Reflections on the Death of a Porcupine* du rapport qu'il entretient avec sa vache Susan :

Apart from anything else, this is an extremely effective and amusing evocation of a cow's typical behavior. Of course, the observation is "radically subjective", but this should not be confused with anthropomorphism. Exactly the opposite is the intention of this passage. (...) Susan is an objective fact, solid, capricious, and resistant to human consciousness, and in thus describing her Lawrence has conveyed her essence and her isolated distinctness (...).³

¹ Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fictions of Modernity*, 2-3.

² Aldous Huxley, "Introduction", *The Letters of D. H. Lawrence*, 40.

³ David Asker, *The Modern Bestiary : Animal Fiction from Hardy to Orwell*, 149-150.

Si l'intention n'est certes pas anthropomorphique, le résultat l'est nécessairement : l'enthousiasme de David Asker semble lui avoir fait oublier cette réalité. Certes, *l'anthropocentrisme*, c'est-à-dire un rapport au monde qui place l'existence de l'homme avant celle de toute créature non-humaine, est contourné : nous reviendrons sur la question de l'anthropocentrisme de Lawrence plus loin dans ce chapitre. A l'inverse, l'anthropomorphisme, la projection d'attributs humains sur le non-humain, demeure très présent. Pour preuve, dans le passage de Lawrence que commente Asker, des attitudes proprement humaines, telles que le mépris ou l'assurance, sont attribuées à la vache : « She smells my hand : gives a little snort, exhaling her breath, with a kind of contempt, turns and ambles up towards the homestead perfectly assured » (*RDP* 333).

David Asker cite d'ailleurs Graham Hough, qui tombe presque dans le même écueil à propos de la poésie de Lawrence dans *The Dark Sun* :

It makes an energetic and intuitive attempt to penetrate into the being of natural objects, to show what they are in themselves, not how they can sustain our moral nature. Or it presents the encounters between man and the non-human, the perpetual mystery of the animal and vegetable creation. (...) It is more an attempt to put common human subjectivity in its place by showing the myriad of queer, separate, non human existences around it.¹

Certes, en mentionnant le « mystère perpétuel » qui entoure le non-humain, Hough évite de reconnaître à Lawrence un succès complet dans son entreprise ; mais lorsqu'il parle d'une tentative de laisser de côté la subjectivité humaine, et qu'il qualifie cette entreprise d'« énergique et intuitive » (deux termes qui dénotent eux-mêmes l'appartenance de l'esprit de Lawrence à une dimension non-rationnelle, et donc potentiellement plus proche du non-humain), on sent que l'enthousiasme lui fait oublier cette précaution, et que la tentative de Lawrence est tout de même envisagée comme réussie. Comme la plupart des critiques qui célèbrent la force et l'intuition avec laquelle Lawrence pénètre et saisit l'essence de la nature non-humaine, il oublie que malgré tout, de nombreuses intentions et catégories habituellement

¹ Graham Hough, *The Dark Sun*, 201-202.

considérées comme uniquement humaines sont appliquées aux créatures non-humaines dans les textes lawrenciens.

Un autre exemple de ce type de louange est celui de Keith Sagar, dans *The Art of D. H.*

Lawrence :

One is tempted at this point to testify yet again to Lawrence's almost occult penetrations into the being of other creatures, even of fruits and flowers, his ability to look out through the eyes of a mountain lion, to be a bat-flicker splashing round the room.¹

Sagar semble considérer Lawrence comme capable de cette sympathie pourtant inaccessible de l'homme pour la créature : par une sorte de pouvoir magique, Lawrence pourrait percevoir et ressentir ce que les créatures ressentent. Sagar poursuit avec une affirmation encore plus ambiguë : « But often the deeper purposes of these poems is to reveal the sheer unknowable otherness of the non-human life. 'Fish', for example, takes us as near to the watery life of the fish as human perception and language seem ever likely to allow »². Malgré une légère réserve (les humains ne sont peut-être pas capables de connaître tout à fait la vie du poisson), Sagar pose Lawrence en héros de la sympathie absolue, capable de révéler ce qui justement est inconnaissable : l'expérience du monde telle qu'elle est vécue par une créature non-humaine. Voici une partie de la citation qu'il donne pour illustrer le propos que nous venons de commenter :

To have the element under one, like a lover
And to spring away with a curvetting click in the air,
Provocative.
Dropping back with a slap on the face of the flood.

Trois des quatre vers censés illustrer la capacité de Lawrence à penser le non-humain en termes non-humains font en fait référence à une expérience proprement humaine : l'acte sexuel tel qu'il est pratiqué par les humains, dans « under one, like a lover » ; une intention de

¹ Keith Sagar, *The Art of D. H. Lawrence*, 121.

² *Loc. cit.*

provocation (« Provocative »), et l'anthropomorphisation de l'eau, dont la surface forme un visage que le poisson s'ingénie à gifler (« a slap on the face of the flood »).

L'anthropomorphisme est ainsi bien présent, et il s'agit ici, avant tout, de comprendre pourquoi certains lecteurs et critiques sont tentés de ne pas le reconnaître. La volonté de sauver Lawrence d'une accusation d'anthropomorphisme a d'abord des racines culturelles. Avec Descartes émerge une dévaluation de toute identification de l'homme à l'animal : l'anthropomorphisme devient, et demeure presque jusqu'à aujourd'hui, un gage de naïveté. Deux siècles plus tard, en 1856, Ruskin utilise le terme de « pathetic fallacy » pour désigner cet anthropomorphisme, même si il ne le condamne pas tout à fait. Ensuite, la classe éduquée de la fin du XIXe siècle ne voit plus seulement l'anthropomorphisme comme l'avatar de la sensibilité naïve des romantiques, mais comme un des attributs du « sentimentalisme » victorien dont ils essaient de se défaire. L'anthropomorphisme doit être combattu non seulement parce qu'il est puéril, mais parce qu'il empêche d'accéder à une connaissance dite objective, « scientifique », de la créature examinée :

A thorough-going devaluation of sentimental feeling began in the latter part of the nineteenth century, as demonstrated by the writing of H. G. Wells, largely because of the increasing authority of industrial capitalism and scientific positivism. [...] Accepting, indeed embracing, the new social organization of taste and sensibility, modernism attempted to regain for art some of the cultural authority lost to science and industry by thoroughly repudiating all forms of sentimental narrative and affect.¹

Le rejet du sentimentalisme domine chez les modernistes car ceux-ci veulent convaincre à nouveau les esprits que la littérature est tout aussi capable que la science d'atteindre une certaine vérité. Cet extrait a d'ailleurs une résonance particulière avec les propos de Graham Hough, qui affirme dans le passage déjà cité que Lawrence laisse de côté sa subjectivité, et déclare également, quelques lignes plus loin, que Lawrence essaie d'être objectif dans sa présentation de la nature : « Where the revelation is of absolute otherness, the

¹ Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, 165.

element of arbitrary subjectivity disappears. The attempt is at objective presentation of the nature of things that can never fully form part of our awareness ». ¹ En présentant l'objectivité comme une valeur positive, la pensée de Graham Hough rappelle la volonté des modernistes de redonner à la littérature une capacité scientifique à atteindre la vérité, d'autant que ce propos date de 1956, c'est-à-dire avant que le post-structuralisme ne remette en cause la foi de la modernité en l'objectivisme. Or valoriser l'objectivité revient nécessairement à déprécier l'anthropomorphisme, la projection d'expériences humaines sur le non-humain, et la possibilité d'entretenir avec une créature une relation affective. Ce préjugé et la crainte de voir Lawrence basculer dans une catégorie qui ne lui correspond pas, le « sentimentalisme », a longtemps rendu difficile l'évocation d'une forme d'anthropomorphisme chez lui.

Cependant, l'anthropomorphisme connaît depuis quelques décennies une lente réhabilitation : devant l'impossibilité de parler de l'expérience d'une créature non-humaine autrement qu'en y ayant recours, certains penseurs ont fini par considérer la condamnation de l'anthropomorphisme comme tout aussi regrettable. Par exemple, Dans *Animals and Why They Matter* (1983), Mary Midgley, remet en question la condamnation de l'anthropomorphisme :

What we now need to worry about is the earlier, sceptical stage of the reasoning, the argument which apparently runs :

Our idea of *x* (...) is made up from elements drawn from human life :

But *x* is not human :

Therefore that idea is only a mirror and tells us nothing about *x*.

Now this argument is not really impressive because it proves far too much. It suggests that the sphere of 'human life' can never be extended. Yet it often is extended. Every new thing that we meet has to be understood in terms drawn from earlier human experience. This is inevitable, because 'understanding' anything new simply *is* relating it to what we have already experienced, finding a way to bring it within reach of our existing range of concepts. ²

Comme celle de toute personne tentant de comprendre les intentions des créatures non-humaines, la démarche de Lawrence est celle décrite ci-dessus. C'est pourquoi on

¹ Graham Hough, *The Dark Sun*, 203.

² Mary Midgley, *Animals and Why They Matter*, 127.

pourrait considérer l'anthropomorphisme de Lawrence non pas comme un défaut mais, ainsi que nous le développons plus loin, comme l'extension de la sphère de l'humain, et même peut-être de celle du non-humain, permettant au poète humain de comprendre les créatures. L'anthropomorphisme et l'implication affective sont certes des moyens faussés, mais qui nous rapprochent d'une connaissance du non-humain plutôt qu'ils ne nous en éloignent.

Derrida, lui, ne remet pas en question la légitimité de la barrière épistémologique entre l'humain et le non-humain, mais il introduit la notion de violence, et donc de pouvoir, dans le franchissement ou l'imposition de cette barrière. Il évoque ainsi le refus de ce qu'il appelle « la réappropriation anthropomorphique » : « Mais à m'interdire de prêter, d'interpréter ou de projeter ainsi, dois-je pour autant céder à l'autre violence ou à l'autre bêtise ? Celle qui consisterait à suspendre la compassion et à priver l'animal de tout pouvoir de manifester (...) ? »¹. La critique de l'anthropomorphisme au nom de l'objectivisme n'est alors plus perçue comme émanant d'une volonté de rendre davantage justice à la créature non-humaine, de lui rendre hommage dans son incompréhensible altérité, mais comme un artifice culturel supplémentaire pour réaffirmer la barrière qui nous sépare du monde non-humain et en particulier des animaux. On peut comprendre ainsi la violence qu'évoque Derrida : la critique de l'anthropomorphisme ne signifie plus la volonté d'établir une distance respectueuse entre l'homme et l'animal, mais au contraire l'imposition acharnée d'une différence radicale entre l'homme et l'animal, alors que cette différence ne cesse d'être questionnée. En somme, condamner l'anthropomorphisme ne signifie plus vouloir se dégager de l'anthropocentrisme, mais au contraire s'y complaire à nouveau.

Cette violence est l'expression d'un pouvoir humain sur le non-humain. Nous pouvons parler de pouvoir, car l'anthropomorphisme est la projection du corps du poète sur le corps

¹ Jacques Derrida, « L'animal que donc je suis », *L'Animal autobiographique*, 269.

des créatures, or l'expérience du corps est avant tout celle du pouvoir et de l'« impouvoir »¹. En effet, l'expérience de son propre corps pourrait être pertinemment exprimée par une nouvelle devise, « je peux donc je suis ». Les penseurs qui considèrent que l'identité se forge avant l'apparition du langage invoquent immédiatement la catégorie du pouvoir, de la capacité. Ainsi, par exemple, J. O'Neill affirme : « The world is given to us primordially not in the *cogito*, but in the incarnate subject (*Subjekt/leib*) as a *possum* (I am able to). »²

Quelques pages plus loin, Derrida commente la question de Bentham à propos des animaux, « Can they suffer ? » :

La question, disait à peu près Bentham, ce n'est pas de savoir si l'animal peut penser, ou raisonner, ou parler, etc., comme on feint en somme de se le demander toujours – d'Aristote à Descartes, de Descartes, surtout, à Heidegger, à Lévinas et à Lacan – et cette question commande tant d'autres pouvoirs ou d'avoirs : pouvoir, avoir le pouvoir de donner, le pouvoir de mourir, le pouvoir d'inhumer, le pouvoir de se vêtir, le pouvoir de travailler, le pouvoir d'inventer une technique, etc., le pouvoir qui consiste à avoir, comme attribut essentiel, telle ou telle faculté donc tel ou tel pouvoir.³

L'intérêt de la question de Bentham, pour Derrida, est qu'elle s'oppose à une longue tradition philosophique qui fonde le rapport aux animaux sur la question du pouvoir. En effet, dans la mesure où le pouvoir serait toujours le pouvoir d'effectuer une action proprement humaine (inhumer, se vêtir, etc.), faire du pouvoir un facteur de distinction et de hiérarchisation entre l'homme et l'animal reviendrait toujours à considérer l'animal comme absolument différent de l'homme et inférieur à lui. A l'inverse, la question de Bentham, « Can they suffer ? », ouvrirait davantage de voies à la réflexion :

Le mot « pouvoir » (*can*) change ici de sens et de signe dès qu'on dit « *can they suffer ?* ». Le mot « pouvoir » vacille alors. Ce qui compte à l'origine d'une telle question, ce n'est plus seulement ce à quoi se réfère une transitivité ou une activité (pouvoir parler, pouvoir raisonner, etc.) ; (...). « Peuvent-ils

¹ Nous empruntons ce terme à Derrida, car il nous semble plus apte à exprimer le rapport des corps humains et non-humains les uns par rapport aux autres, que le terme « impuissance ». Alors que l'impuissance reviendrait à une incapacité chronique et générale, l'impouvoir ne renvoie pour nous qu'à une incapacité ponctuelle, et donc plus apte à rendre compte des rapports de pouvoir très fluctuants entre humain et non-humain dans les poèmes de Lawrence.

² J. O'Neill, *The Communicative Body : Studies in Communicative Philosophy, Politics, and Sociology*, 43.

³ Jacques Derrida, « L'Animal que donc je suis », *L'Animal autobiographique*, 278.

souffrir ? » revient à se demander : « Peuvent-ils *ne pas* pouvoir ? » Et quoi de cet impouvoir ? de la vulnérabilité ressentie depuis cet impouvoir ? (...) Quelle est la qualité ou la modalité de cet impouvoir ? Quel compte en tenir ? Quel droit lui accorder ? Pouvoir souffrir n'est plus un pouvoir, c'est une possibilité sans pouvoir, une possibilité de l'impossible.¹

Pour Derrida, une attitude plus juste consisterait ainsi à s'affranchir de ce couple pouvoir / impouvoir pour se concentrer, comme le fait Bentham, sur la question du plaisir et de la souffrance chez les animaux. Ce type d'appel à la compassion n'est pas entendu par la modernité, parce qu'il ne sert pas l'essor de la science et notamment, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, le développement de la vivisection qui permet de grandes avancées dans le domaine de la médecine. Taxée de « sentimentalisme », la compassion envers le non-humain est associée, depuis cette période-là, à l'anthropomorphisme, un terme qui renvoyait jusqu'alors à l'attribution de formes humaines aux dieux, mais qui, dès l'époque où il est appliqué à la représentation des créatures non-humaines naturelles, prend des connotations très négatives :

The words 'anthropomorphism' and 'sentimentality', both widely used in twentieth century Britain to disparage those who treated nonhuman animals in ways considered to be only appropriate to humans, were unheard in this context until after Darwin's day. Is it too fanciful to suggest that they were the animal exploiter's defences against the logical implications of Darwinism? If they were, they were certainly effective, casting doubts, as they did, on both the manliness and the intellectual calibre of those they were used against.²

Cette citation est certes partisane, mais elle nous permet de faire le lien entre la critique de l'anthropomorphisme et celle du sentimentalisme. L'anthropomorphisme tel qu'il est critiqué par la modernité, c'est-à-dire la projection du corps humain et de ses expériences sur le corps d'une créature non-humaine, reviendrait à prendre en compte, dans nos rapports aux créatures non humaines, non plus seulement leur pouvoir ou leur absence de pouvoir, mais, par exemple, leur sensibilité.

¹ *Loc. cit.*

² Richard D. Ryder, *Animal Revolution : Changing Attitudes Towards Speciesism*, 160.

Or Lawrence ne cesse de revenir sur ce qu'il peut et ne peut pas faire avec la créature, et ce que celle-ci peut ou ne peut pas faire avec lui. Il nous semble que c'est pour cette raison que l'anthropomorphisme de Lawrence, pourtant nécessairement présent, n'apparaît pas vulnérable aux critiques mentionnées plus haut. Lawrence ne cesse de projeter des expériences et des intentions humaines sur les créatures, mais il les accompagne d'un discours sur son propre pouvoir ou impouvoir, voire et même parfois d'une mise en œuvre de son pouvoir d'humain et de poète. Cela lui permet de réaffirmer la différence radicale qui le sépare des créatures et l'impossibilité de les comprendre, satisfaisant les critiques anti-sentimentalistes qui se dressent encore aujourd'hui contre l'anthropomorphisme.

2. La limite politique réaffirmée

a. Pouvoir et impouvoir distinguent l'humain du non-humain

La limite que Lawrence trace entre humain et non-humain est d'abord politique. Dans le sens géographique du terme, une frontière politique délimite un territoire sur lequel s'exerce un pouvoir souverain : au-delà de cette frontière, le pouvoir est exercé par une instance différente. A première vue, Lawrence redessine sans cesse cette limite en revenant sur ce que lui ou la créature a le pouvoir de faire. En maintenant cette attitude vis-à-vis du non-humain, Lawrence évite la première critique liée à une accusation d'anthropomorphisme : une forme de sentimentalisme erroné, l'attendrissement vis-à-vis d'une créature dont on ne peut pas connaître tout à fait les intentions et les émotions.

On trouve de nombreuses occurrences de réaffirmation du pouvoir de l'homme sur la créature dans les poèmes, notamment dans « Eagle in New Mexico » (CP 372) :

I don't yield to you, big, jowl-faced eagle.
Nor you nor your blood-thirsty sun
That sucks up blood
Leaving a nervous people.
[...]

Even the sun in heaven can be curbed and chastened at last
By the life in the hearts of men.
And you, great bird, sun-starer, heavy black beak
Can be put out of office as sacrifice bringer.

Lawrence refuse d'être soumis au pouvoir hors norme que l'aigle et le soleil exercent sur les habitants du Nouveau-Mexique, se plaçant d'ailleurs dans une position d'exception parmi les humains sur laquelle nous reviendrons. Dans la deuxième strophe, il réaffirme néanmoins la supériorité physique de tous les hommes sur l'aigle, et même sur le soleil : le corps des hommes, représenté par leur cœur et la vie qui les anime (« the life in the hearts of men ») est l'instrument de cette domination. Malgré la dimension presque biologique de cette supériorité, le rythme des deux vers qui opposent les hommes et la bête (« by the life in the hearts of men. / And you, great bird, sun-starer, heavy black beak ») tend à distinguer la domination sereine et articulée de l'homme de la lourdeur chaotique de l'oiseau. A la fin du premier vers, l'iambe « of men » arrive comme une conclusion sereine. A l'inverse, le rythme irrégulier des vers suivants, peut-être dû au nombre élevé de spondées (c'est-à-dire de pieds constitués de deux syllabes accentuées), et l'enjambement qui interdit la pause à la fin du vers, donnent à la fois l'impression d'une grande lourdeur et d'un certain chaos : à l'homme, la légèreté et l'articulation, à l'aigle, l'inertie et le chaos. Le rythme fonctionne de telle manière qu'il réaffirme la supériorité, non seulement physique mais mentale, de l'homme sur l'animal.

Dans « She-Goat » (CP 383), Lawrence décrit l'épreuve de force qui l'oppose à sa chèvre, laquelle refuse de lui obéir :

Come on, you, crapa! I'm not your servant!

She turns her head away with an obtuse, female sort of deafness, bête.
And then invariably she crouches her rear and makes water.
That being her way of answer, if I speak to her. – Self-conscious!
Le bestie non parlano, poverine!

Là encore, c'est en termes de pouvoir qu'est instaurée la limite entre l'homme et l'animal : l'énervement du poète est le résultat de son impuissance à se faire obéir par la bête.

Dès lors, il affirme la supériorité de l'homme en la fondant sur la possession du langage. La bête, quant à elle, est réduite à sa matérialité la plus triviale, puisque son unique moyen de signifier sa résistance à la volonté humaine consiste à uriner. Leur rapport est véritablement centré sur la question du pouvoir : Lawrence peut parler, la créature ne le peut pas ; si la créature résiste à l'ordre de Lawrence, on sent poindre la menace de l'exercice physique du pouvoir humain sur elle. Lawrence utilise le mot français « bête » parce que la polysémie de ce mot qui signifie à la fois « stupide » et « animal » renforce l'idée que l'absence de raison revient à une absence d'humanité. De plus, c'est en italien que Lawrence affirme que les animaux ne parlent pas, la jubilation qu'il éprouve à déployer ses capacités linguistiques fournissant le parfait contrepoint au mutisme résigné de la chèvre.

Enfin, dans « The Blue Jay » (CP 375), on assiste à la reconnaissance réticente d'un pouvoir et d'une domination chez l'oiseau :

You acid-blue metallic bird,
You thick bird with a strong crest
Who are you?
Whose boss are you, with all your bully way?

La mise en parallèle des questions « who are you? » et « whose boss are you ? » montre bien que l'identité, la définition de la créature, se fait en fonction de la place qu'elle occupe dans un système de relations qui ne repose que sur la domination et la soumission. Il est intéressant de noter que les termes « boss » et « bully » évoquent à la fois une attitude dominatrice chez l'oiseau et une métaphore anthropomorphique, puisque « boss » et « bully » sont des termes habituellement réservés aux humains, comme si une attitude de domination était nécessairement une attitude humaine. La jubilation qu'éprouve Lawrence à exhiber ses capacités linguistiques dans « She-Goat » est ici transférée au geai bleu ; elle se retrouve dans les moqueries que Lawrence prête à présent à l'oiseau :

It's the blue jay laughing at us, Bibs,
It's the blue jay laughing at us.

Every day since the snow is here
The blue jay paces round the cabin, very busy, picking up bits,
Turning his back on us all,
And bobbing his thick dark crest about the snow, as if darkly saying :
I ignore those folk who look out.

Ici, Lawrence s'adresse à sa petite chienne, Bibbles : le renversement est complet, puisque le geai bleu a la parole et jouit bruyamment de sa supériorité, alors que Lawrence et la petite chienne sont relégués à la résignation qui était celle de la chèvre dans le poème analysé précédemment. Ce renversement est distinctement anthropomorphique, puisque le geai bleu se voit attribuer des intentions, un comportement et même des paroles humaines, et pourtant la limite entre humain et non-humain demeure la limite entre pouvoir et impouvoir, raison et absence de raison : Lawrence n'a fait que passer de l'autre côté de la limite, mais ne l'a pas remise en question.

b. L'abstraction du non-humain comme imposition du pouvoir auctorial

Le sentiment que nous avons d'un texte se défendant de toute tendance anthropomorphique est dû à la tendance de Lawrence à tracer une limite apparemment infranchissable, articulée sur la notion de pouvoir, entre le monde humain et le monde non-humain. Si cette limite est le plus souvent celle qui distingue ce que chacun des deux mondes peut ou ne peut pas faire, elle est encore plus clairement définie, comme nous allons le voir, lorsque Lawrence abstrait complètement la créature non-humaine de la situation d'énonciation du poème. Dans ces cas-là, non seulement Lawrence exerce son propre pouvoir auctorial, ce qui revient à infliger aux créatures la violence que Derrida prête au refus de l'anthropomorphisme, mais il représente également les créatures comme victimes d'un pouvoir humain générique, qui dépasse celui du poète en tant qu'individu.

Même lorsqu'une créature fait l'objet d'un poème, il arrive qu'elle soit dépossédée de son appartenance au monde non-humain lawrencien, la vitalité insouciant dont l'humanité,

pour Lawrence, s'est coupée. Le poème « Tortoise Gallantry » (*CP* 362) est empreint d'une immense nostalgie. Lawrence y représente une tortue mâle désormais condamnée par son instinct à poursuivre sans cesse sa partenaire femelle pour se reproduire, après ce que Lawrence imagine comme des milliards d'années de sérénité et d'absence totale de ce désir tyrannique :

Born to walk alone,
Fore-runner,
Now suddenly distracted into this mazy side-track,
This awkward, harrowing pursuit,
This grim necessity from within.
(...)
Driven, after aeons of pristine, fore-god-like singleness and oneness,
At the end of some mysterious, red-hot iron,
Driven away from himself into her tracks,
Forced to crash against her.

Stiff, gallant, irascible, crook-legged reptile,
Little gentleman,
Sorry plight,
We ought to look the other way.

L'unité pure (« pristine (...) oneness ») dont jouissait la tortue avant sa chute est « non-humaine » au sens lawrencien du terme, c'est-à-dire en tant qu'elle est une caractéristique du « vivant » (on se rappelle que les images de protoplasme, par exemple, présentent chez Lawrence ce type d'homogénéité). Elle correspond également au type de rapport au monde que Lawrence décrit chez les créatures non-humaines, comme le poisson dont il envie l'absence de sentiments, de désir et donc de manque :

No tender muzzles,
No wistful bellies,
No loins of desire,
None. ("Fish" *CP* 335)

Lawrence semble assimiler l'état antérieur, véritablement non-humain, de la tortue, à une sorte d'état d'innocence prélapsérien, comme le montre l'adjectif « pristine ». A l'inverse, l'apparition de la sexualité fait l'objet d'un jugement moral très négatif : elle est qualifiée de « side track », et est considérée comme « grim ». La chute constituant la rupture par

excellence dans la civilisation judéo-chrétienne, on peut dire que Lawrence place de manière aussi définitive que possible le non-humain de l'autre côté d'une limite infranchissable. La tortue, sujet de formes uniquement passives (« forced », « driven ») est réduite à l'état de victime de cette rupture violente. De plus, en insistant sur le caractère humain de la tortue après cette chute, en l'appelant « little gentleman », Lawrence se protège paradoxalement de l'accusation d'anthropomorphisme : ce qui est véritablement non-humain pour lui a disparu, et la tortue qui demeure partage avec les humains les déchirements du désir sexuel.

On pourrait penser que la tortue est victime de l'humanité en général : l'humanité, prise dans le tourment du désir sexuel, aurait contaminé la tortue. On pourrait également voir dans ce déni de la non-humanité de la tortue l'exercice du pouvoir auctorial : par ce geste, Lawrence place le non-humain à la même incommensurable distance de la situation d'énonciation de son poème que celle qui sépare l'homme du paradis perdu.

Dans « Mountain Lion » (CP 401), la « non-humanité » de la femelle puma n'a pas disparu, mais l'animal est mort avant même le début du poème. Lawrence n'est pas l'auteur de cette mise à mort, et il la déplore même à la fin du poème. Cependant, le corps du puma, qui a subi l'exercice du pouvoir physique des chasseurs humains, donne lieu à une forme d'esthétisation plutôt qu'à une élégie, peut-être parce qu'une élégie placerait Lawrence du côté d'une implication affective susceptible d'être taxée d'anthropomorphisme.

Dans un canyon du Nouveau Mexique, Lawrence rencontre deux hommes qui portent un fardeau mystérieux :

What is he carrying?
Something yellow.
A deer?
(...)
It is a mountain lion,
A long, long slim cat, yellow like a lioness.
Dead.

He trapped her this morning, he said, smiling foolishly.

Après l'accumulation de liquides dans « a long, long slim cat, yellow like a lioness », le mot « dead », comme apposé, semble signifier l'absence de toute possibilité ultérieure de description de l'animal. « Dead » fait écho à la question « a deer ? » quelques vers plus haut, et semble, par sa postposition, concentrer la description antérieure : on prendrait facilement ce mot pour le nom de l'animal, d'autant que Lawrence a l'habitude de nommer les créatures selon cet ordre exact. En effet, dans « Hibiscus and Salvia Flowers » (CP 312), par exemple, le poète ne nomme la fleur d'hibiscus qu'après une longue et attentive description de celle-ci :

Pure blood, and noble blood, in the fine and rose-red veins ;
Small, interspersed with jewels of white gold
Frail-filigreed among the rest ;
Rose of the oldest races of princesses, Polynesian
Hibiscus.

De même que dans cet extrait, le nom de l'espèce, « Hibiscus » tranche par sa simplicité et son objectivité avec l'image élaborée de la fleur comme une princesse ornée de bijoux, dans « Mountain Lion », une fois le puma appelé « dead », il ne semble plus possible de le décrire.

Cependant, arrêter ici la description signifierait accorder à la créature non-humaine une forme de victoire posthume : l'animal, tué parce que l'homme ne peut le comprendre et donc ressentir une véritable sympathie pour lui, demeurerait incompréhensible après sa mort, et continuerait donc en quelque sorte de résister. Après un dialogue avec le chasseur, Lawrence reprend la description de la bête. Plutôt qu'un obstacle à l'invocation de la présence du puma, la mort semble devenir la source d'une émotion esthétique :

Lift up her face,
Her round, bright face, bright as frost.
Her round, fine-fashioned head, with two dead ears ;
And stripes in the brilliant frost of her face, sharp, fine dark rays,
Dark, keen, fine rays in the brilliant frost of her face.
Beautiful dead eyes.

Figée dans le givre (le début du poème précise que la scène se déroule dans la « neige de janvier ») et la perfection de sa mort récente, la femelle puma semble désormais relever

davantage de la statue que de l'animal. On sent une forme de nostalgie, mais pas d'attendrissement, envers elle : le poète semble regretter qu'un animal d'une telle beauté soit mort, mais il trouve une forme de perfection dans cette mort en omettant notamment de mentionner la moindre blessure sur le corps de l'animal. Le givre qui recouvre la tête de la femelle puma et la mort qui habite désormais ses oreilles et ses yeux (« dead ears », « dead eyes ») semblent résumer à eux seuls l'être de l'animal, et interviennent toujours au dernier moment pour couper toute possibilité d'attendrissement, de rapport sentimental avec la créature. C'est notamment le cas dans la description des yeux de l'animal : alors que ceux-ci sont qualifiés de « sharp » et de « keen », ce qui donne au lecteur l'impression d'être regardé, voire de regarder, à travers ces fentes acérées, la conclusion, « beautiful dead eyes », les objectifie tout à fait. La mort du puma, signe du pouvoir humain sur le non-humain, empêche l'attendrissement considéré comme anthropomorphique, au lieu de le provoquer.

L'absence du puma a d'ailleurs une fonction poétique. Lawrence fait saillir ce qui demeure, en creux, de cet animal. De même qu'il se concentre sur les fentes que constituent les yeux du puma sur son museau gelé, la représentation du repaire vide du puma supplante celle de l'animal lui-même :

And above the trees I found her lair,
A hole in the blood-orange brilliant rocks that stick up, a little cave.
And bones, and twigs, and a perilous ascent.

On dirait que ce repaire est l'empreinte laissée par la vie de la bête sur le paysage : non seulement elle laisse un repaire vide, mais un repaire qui ressemble davantage à une trace de sa présence qu'à une habitation en soi. La grotte se dessine dans une roche dont la brillance et la couleur fauve rappellent la « brilliant face » de la femelle puma, « yellow like a lioness », d'autant que la comparaison de cette couleur orange à du sang donne une teinte organique au minéral. La bête, minéralisée par la mort, devient en quelque sorte un rocher animal en creux. Les os qui demeurent dans le repaire ajoutent à ce processus de fossilisation, et, de même, la

nature polysémique du terme « ascent », à la fois escarpement et escalade, fossilise presque la montée de la bête jusqu'à son repaire. Lawrence esthétise ainsi l'absence de l'animal plutôt qu'il ne fait renaître celui-ci, comme s'il prolongeait malgré lui l'exercice de ce pouvoir humain par l'exercice de son propre pouvoir auctorial, en attribuant à cette mort une valeur esthétique.

De plus, cette représentation du non-humain dans son absence permet au poète d'adopter un ton personnel sans qu'on puisse le taxer d'un anthropomorphisme sentimental : Lawrence ne prétend pas ressentir avec la créature, mais sans elle. Les strophes suivantes sont frappantes à cet égard :

So, she will never leap up that way again, with the yellow flash of a mountain
lion's long shoot!
And her bright striped frost face will never watch any more, out of the shadow
of the cave in the blood-orange rock,
Above the trees of the Lobo dark valley-mouth!

Instead, I look out.
And out to the dim of the desert, like a dream, never real ;
To the snow of the Sangre de Cristo mountains, the ice of the mountains of
Picoris,
And near across at the opposite steep of snow, green trees motionless standing
in snow, like a Christmas toy.

Pour la première fois, Lawrence prend explicitement la place de la créature. Ce serait un procédé absolument anthropomorphique si la créature était vivante, mais Lawrence insiste, avec l'adverbe « instead » placé en position focale au tout début de la deuxième strophe citée, sur le fait que sa méditation se fait en l'absence de la bête : le poète ne voit pas avec elle, il ne peut prendre sa place que parce qu'elle a disparu. C'est pourquoi sa perception de la montagne est développée bien davantage que celle qu'il attribue à l'animal, et selon des catégories qui ne dissimulent pas leur appartenance à un système de références purement humain : « the blood orange rock » supposément perçu par l'animal devient, à travers les yeux de Lawrence, « the Sangre del Cristo mountains ». La métaphore « valley-mouth », certes courante mais évoquant une forme d'animalité, prend l'appellation neutre de « steep of

snow ». Ainsi, les références organiques sont remplacées par un nom propre et une description qui traduisent un rapport au paysage spécifiquement humain. Le jouet de Noël auquel sont comparés les arbres achève d'inscrire cette description dans une économie parfaitement humaine.

La mort de la créature, qui laisse un creux dans lequel se glisse le poète pour appréhender le non-humain, permet ainsi d'éviter l'accusation de sentimentalisme liée à l'idée moderne que l'on se fait de l'anthropomorphisme, puisqu'il n'y a pas d'attendrissement pour la femelle puma, mais plutôt une admiration distante pour un être disparu et qui a accédé au statut de monument – ici, de monument en creux, de gravure plutôt que de statue. De plus, ce poème maintient la limite entre l'homme et l'animal, puisqu'il ne ressent pas *avec* mais *à la place* de l'animal, une fois que celui-ci a disparu. Il continue également à relier cette limite à la notion de pouvoir, puisque notamment la dernière strophe analysée prolonge l'exercice du pouvoir humain des chasseurs par la violence anthropomorphique dont parle Derrida¹, c'est-à-dire par l'imposition d'une vision humaine à la place, et non simultanée à, ou en concordance avec, la vision non-humaine.

c. Au-delà du sentimentalisme

Si le pouvoir de l'humain sur le non-humain est opposé à l'absence de pouvoir du non-humain (sur l'humain) dans les poèmes étudiés jusqu'ici, cette dichotomie est néanmoins fondée sur l'impuissance de l'humain à entrer en sympathie absolue avec le non-humain, à comprendre véritablement la créature, parce que celle-ci n'est pas douée d'un esprit rationnel. En effet, Lawrence, sans en avoir pleinement conscience (ce qui est souvent notre cas également), baigne dans une culture qui, comme nous l'avons mentionné, fonde depuis des siècles la séparation ontologique entre l'homme et le non-humain sur l'absence de pensée

¹ Derrida mentionne en effet dans le passage cité plus haut le refus de l'anthropomorphisme comme « l'autre violence », sous-entendant que la réappropriation anthropomorphique participe d'une violence elle aussi, même si celle-ci est moins condamnable (« L'animal que donc je suis », *L'Animal autobiographique*, 269).

rationnelle des créatures non-humaines. Ainsi, Descartes et sa théorie des animaux-machines privent la vie matérielle de valeur intrinsèque ; Keith Thomas explique d'ailleurs que l'attrait du cartésianisme tient justement au fait qu'il constituait une rationalisation de la manière dont l'homme traite déjà les animaux à l'époque¹. Descartes affirme également que l'application pratique d'une pensée rationnelle bien menée pourrait faire de l'homme le « maître et possesseur de la nature ». Or c'est le même Descartes qui affirme que « l'esprit humain ne pénètre point dans [le] cœur »² des animaux. Ainsi, l'impuissance épistémologique de l'homme, ou bien l'incapacité des créatures non-humaines à se faire comprendre de l'homme parce qu'elles ne sont pas dotées d'un esprit rationnel, donne un droit et un pouvoir physiques à l'homme sur la créature non-humaine.

Ce paradoxe est réaffirmé dans le rapport que Lawrence entretient avec le non-humain : comme nous allons le voir, l'impossibilité de comprendre les motifs du moustique ou la raison d'être de la pêche lui permet de détruire ces créatures. Cependant, il existe sans aucun doute un investissement émotionnel dans les poèmes : nous l'avons évoqué dans notre chapitre sur les émotions non-humaines, ainsi qu'à propos de « Mountain Lion », où l'émotion finit par disparaître dans les derniers vers, sans pour autant donner une impression de sentimentalisme. D'ailleurs, les critiques les plus prompts à nier l'anthropomorphisme chez Lawrence reconnaissent chez lui un investissement émotionnel envers les créatures. On peut citer à nouveau Graham Hough, qui définit ainsi la poésie de Lawrence : « it makes an energetic and intuitive attempt to penetrate into the being of natural objects (...) »³. L'énergie et l'intuition que Lawrence mettrait dans son approche du non-humain est en effet davantage de l'ordre de l'émotion que de celui de la démarche intellectuelle. Certains critiques vont même jusqu'à dire que Lawrence atteint une forme de sympathie absolue envers les créatures, une sympathie non plus empreinte, comme c'est le cas d'une simple implication affective, de

¹ Keith Thomas, *Man and the Natural World : Changing attitudes in England 1500-1800*, 34.

² René Descartes, *Lettre à Morus* 5 février 1649, *Œuvres et Lettres*.

³ Graham Hough, *The Dark Sun*, 201.

sentiments humains, mais au contraire miraculeusement exempte de référents humains (c'est l'idée de Keith Sagar, lorsqu'il évoque la poésie de Lawrence comme « almost occult penetrations into the being of other creatures »¹).

Nous avons suggéré que l'idée d'une sympathie absolue entre Lawrence et les créatures était discutable. Les propos que nous venons de citer avaient pour but de définir une émotion envers le non-humain qui n'emprunte rien au sentimentalisme, et donc à l'anthropomorphisme, puisqu'ils associent un peu hâtivement ces deux notions. Cette émotion serait non « sentimentale » parce qu'elle n'empêche pas Lawrence de détruire parfois les créatures qu'il ne comprend pas. Ainsi, elle ne serait pas une forme de sympathie, mais au contraire une émotion qui existe en dehors de la sympathie, et c'est précisément pour cela qu'elle ne peut être taxée de sentimentalisme.

En effet, si la destruction du moustique, le rejet de la chauve-souris, la consommation de la pêche et des sorbiers sont rendus possibles par l'« impouvoir » de l'homme à comprendre les motifs de ces créatures, ils ne s'agit jamais, pour autant, d'actions froides et raisonnées. Faisant fi de tout attendrissement sentimental, Lawrence injecte dans ces scènes de destruction d'autres formes de sentiment.

Ainsi, dans « Peach » (*CP* 279), par exemple, on a l'impression que Lawrence utilise l'exercice de son pouvoir physique sur le fruit, qu'il a consommé avant le début du poème, pour rétablir une position dominante que la résistance du fruit à se laisser comprendre a ébranlée. Au début du poème, bien que Lawrence reconnaisse ne pas comprendre la pêche, les métaphores utilisées montrent qu'il n'essaie pas encore de la considérer dans son altérité :

Blood-red, deep ;
Heaven knows how it came to pass.
Somebody's pound of flesh rendered up.

¹ Keith Sagar, *The Art of D. H. Lawrence*, 121.

En effet, il ne s'agit que de métaphores mortes. L'adjectif composé « blood-red », dont le caractère conventionnel contraste avec un adjectif composé beaucoup plus inventif, « shallow silvery », qui apparaît quelques vers plus loin, ainsi que la présence de deux locutions lexicalisées, « heaven knows » et « it came to pass », placent le mystère dans un contexte culturel parfaitement maîtrisé, celui des clichés. Même l'image de la « livre de chair » ne renvoie pas à la matière qui constitue la chair du fruit : elle fait partie de l'expression « to demand one's pound of flesh ». La pêche demeure ainsi un objet tout entier absorbé dans la culture du poète, et son mystère ne présente pas encore de véritable problème pour lui.

Dans la strophe suivante, il semble que la tension due à l'incapacité du poète humain à comprendre la créature non-humaine augmente :

Wrinkled with secrets
And hard with the intention to keep them.

Cette strophe inscrit le mystère de la pêche non plus dans le monde des clichés que Lawrence maîtrise au point de les utiliser avec une certaine ironie, mais dans l'organisme même de ce fruit.

Dans la troisième strophe, cette tendance s'accroît : l'existence et l'aspect de la chair de la pêche ne sont plus seulement marqués par le secret du fruit, ils constituent désormais eux-mêmes le secret de ce fruit. La question n'est plus de savoir ce que le fruit cache, mais de connaître sa raison d'être :

Why, from silvery peach-bloom,
From that shallow-silvery wine-glass on a short stem
This rolling, dropping, heavy globule?

Alors que la présence même de la créature non-humaine est constituée comme une forme de résistance à la connaissance humaine, la fragilité matérielle de cette présence est soulignée à travers les images de la fleur, du verre et de la gouttelette. Il semble donc que dans l'économie du poème, où se joue l'affirmation de la domination de l'homme sur la pêche,

l'assimilation du secret à la chair elle-même condamne la chair : si le secret est la chair, alors pour supprimer l'insupportable sentiment d'impuissance que cause ce secret, il faut supprimer la chair. C'est chose faite dans le vers suivant :

I am thinking, of course, of the peach before I ate it.

On note la jubilation de Lawrence, qui nargue son interlocuteur en avouant avoir mangé la pêche : c'est encore une fois la jubilation de celui qui a réaffirmé son pouvoir vis-à-vis du monde non-humain. Cette jubilation est déjà une implication affective. Si Lawrence ne faisait qu'obéir au schéma traditionnel, cartésien, qui oppose l'homme et le non-humain, l'impossibilité d'une sympathie absolue envers le fruit lui permettrait de le consommer sans états d'âme. Cependant, ce qui sauve Lawrence de cette attitude dépassionnée, c'est le fait que la résistance du fruit à se laisser comprendre ne rend pas seulement possible, mais nécessaire, la destruction de la créature par l'homme : en effet, la jubilation que trahit Lawrence, et l'analyse, ci-dessus, des vers qui précèdent l'annonce de la destruction de la pêche montrent bien que cette destruction est vue comme une vengeance devant la résistance de la pêche à se laisser appréhender par l'esprit humain. C'est ainsi que Lawrence établit avec le non-humain une relation particulière, investie d'émotions, « énergique et intuitive » pour reprendre les mots de Graham Hough¹, tout en échappant à l'accusation d'un anthropomorphisme sentimentaliste.

D'autre part, cette réponse radicale à la résistance de la créature à se laisser appréhender par le poète ne résout pas la tension liée à l'impuissance humaine ainsi mise au jour. Pour preuve, le noyau de la pêche fonctionne comme un témoin : l'organisme de la pêche n'est pas complètement destructible. Le noyau est en effet présenté dès le début du poème comme « all that's left of my peach ». Bien que Lawrence ait ingéré la chair de la pêche, qui était « wrinkled with secret / and hard with the intention to keep them », le lecteur

¹ Graham Hough, *The Dark Sun*, 201.

associe aisément ces qualificatifs au noyau lui-même, qui demeure ainsi un témoin du secret non révélé de la créature non-humaine. La première et la dernière strophe du poème viennent corroborer cette idée :

Would you like to throw a stone at me?
Here, take all that's left of my peach.

(...)

And because I say so, you would like to throw something at me.
Here, you can have my peach stone.

Les références au noyau encadrant ainsi le poème, le noyau demeure comme le témoin physique de la résistance de la pêche : non seulement Lawrence n'a su percer le mystère de celle-ci, mais il reconnaît qu'il n'a pas pu faire disparaître le signe de ce mystère. Celui-ci reprend même une forme de pouvoir physique sur le poète, puisqu'il peut être utilisé comme une arme contre lui

Dans « The Mosquito » (CP 332), que nous avons déjà étudié dans le chapitre sur la notion de *fitness*, Lawrence fait de la transparence et de la petite taille du moustique une métaphore de sa résistance à toute investigation humaine. Le corps du moustique demeure une énigme (« What do you stand on such high legs for? / Why this length of shredded shank (...)? »), mais cette énigme est transposée en termes physiques : le moustique se dérobe non seulement à la compréhension du poète, mais également à ses facultés de perception.

Le moustique n'incarne pas seulement la résistance du non-humain à se laisser comprendre, mais également son corrélat, la vulnérabilité du non-humain au pouvoir physique de l'humain. La petite taille de l'insecte est à la fois vue comme sa force de résistance (« That is your trick, you bit of filthy magic / Invisibility (...) »), et comme une faiblesse (« your accursed hairy frailty / your own imponderable weightlessness »). Encore plus que dans « Peach », Lawrence a inscrit dans le corps de la créature la relation entre impossibilité de comprendre, voire de percevoir, la créature non-humaine et pouvoir de la détruire. Il en

résulte un combat entre le moustique et la poète, dans lequel le moustique, surnommé à plusieurs reprises « the Winged Victory », et émettant un bourdonnement perçu par le poète comme « a yell of triumph », est considéré comme un véritable adversaire et non comme un être inférieur. Le moustique est finalement mis à mort :

Queer, what a big stain my sucked blood makes
Beside the infinitesimal faint smear of you!
Queer, what a dim dark smudge you have disappeared into!

Là encore, la destruction de la créature non-humaine semble appeler un sentiment de jubilation, Lawrence contemplant apparemment avec une grande satisfaction la trace que laisse le corps du moustique écrasé. Cette destruction n'est donc pas le résultat d'une relation anthropocentrique, car elle implique que Lawrence le considère comme un adversaire de force égale à la sienne. Dès lors, cette jubilation, ainsi que les sentiments qui animent Lawrence avant la mise à mort (« I hate the way you lurch off sideways into air »), compliquent la relation traditionnelle, qui est pourtant rejouée ici, entre humain et non-humain.

Un passage qui précède de peu l'élimination du moustique permet de comprendre comment cette jubilation complique la relation de Lawrence au moustique :

Blood, red-blood
Super-magical
Forbidden liquor.

I behold you stand
For a second enspasmed in oblivion,
Obscenely ecstasied
Sucking live blood,
My blood.

Ce moment de contemplation de la créature modifie la nature de la destruction du moustique à la fin du poème. En effet, si le seul but de Lawrence avait été de se protéger d'une piqûre, il ne serait guère, même pour une seconde, demeuré en contemplation devant le spectacle du moustique en train de le piquer. Ce passage évite donc à Lawrence une autre accusation souvent formulée contre la littérature s'attachant à représenter le non-humain :

l'anthropocentrisme. Alors que l'anthropomorphisme aboutit à donner au lecteur l'illusion que l'humain peut ressentir ce que le non-humain ressent, l'anthropocentrisme, l'accusation inverse, caractérise un rapport au monde qui place l'existence et l'intérêt de l'homme avant ceux de toute créature non-humaine. Cette attitude, contrairement à l'anthropomorphisme, n'est pas inhérente à toute représentation humaine du non-humain, et il est vrai que Lawrence nous donne de nombreux exemples d'un rapport à l'animal dans lequel l'humain n'est pas mis au centre.

En effet, la jubilation qu'éprouve Lawrence à manger la pêche ou à tuer le moustique introduit dans les poèmes une dimension qui ne trouve pas sa place dans le schéma anthropocentrique dépassionné qui régit une grande partie des rapports à la nature non-humaine au moins depuis Descartes. Si le moustique n'est pas tué dès qu'il est reconnu comme un danger pour l'intégrité du corps de l'homme, alors c'est que sa destruction n'obéit pas uniquement à une logique utilitariste (logique qui régit le rapport aux animaux dans un contexte anthropocentrique). En effet, la destruction de la créature non-humaine lawrencienne n'est plus un processus anthropocentrique car elle ne sert qu'incidemment à nourrir ou à protéger l'homme. Elle semble plutôt, comme on l'a vu, servir à vaincre la résistance que la créature oppose à l'approche du poète.

D'autre part, il est apparu que si Lawrence est capable de détruire les créatures, c'est qu'il n'entre pas dans un rapport sentimental avec elles. Le sentimentalisme étant souvent associé à l'anthropomorphisme, les destructions mises en scène dans les poèmes aboutissent à donner au lecteur le sentiment que Lawrence n'anthropomorphise pas les créatures. Les poèmes de Lawrence donnent donc à première lecture l'impression d'éviter tous les écueils d'une représentation humaine du monde non-humain : l'anthropomorphisme, et son opposé, l'anthropocentrisme.

d. Le non-humain transgresse la limite politique qui le sépare de l'humain

Nous avons tenté de montrer qu'en réaffirmant sans cesse son pouvoir vis-à-vis de la créature, c'est-à-dire en retraçant la limite politique qui sépare l'humain du non-humain, Lawrence échappe à la critique du sentimentalisme, et à l'accusation d'anthropomorphisme qui lui est souvent associée. Par limite politique, on entend la frontière qui délimite un territoire sur lequel s'exerce un pouvoir souverain. Il y aurait donc des territoires humains, et des territoires non-humains, sur lesquels règneraient des types et des degrés de pouvoirs différents. Cependant, chez Lawrence, il existe des moments où la limite politique qui sépare l'homme du non-humain est franchie. Dans ces cas-là, nous allons voir que les poèmes de Lawrence donnent l'impression que le mouvement de transgression trouve son origine non chez le poète, mais dans le non-humain. Physiquement, une part du non-humain semble refuser d'être mise à distance, reléguée du côté de l'impouvoir, et se voit réinvestie de pouvoir : le noyau de la pêche dévorée par Lawrence va sans doute, après le poème, venir frapper son corps, puisqu'il propose à son interlocuteur antagoniste de l'utiliser comme arme contre lui. La traînée presque invisible que laisse le moustique semble s'être inextricablement mêlée au sang du poète, qu'il vient de piquer :

Queer, what a big stain my sucked blood makes
Beside the infinitesimal faint smear of you!

Même le vide qu'a laissé la femelle puma est ressenti physiquement par Lawrence, sous la forme d'un « trou » qui marque maintenant son paysage personnel :

And I think in this empty world there was room for me and a mountain lion.
And I think in the world beyond, how easily we might spare a million or two of
humans
And never miss them.
Yet what a gap in the world, the missing white frost face of that slim yellow
mountain lion!

Ces éléments, toujours mentionnés dans le dernier vers des poèmes, sont autant de présences en mode mineur, signes irréductibles de tensions irrésolues dues à l'exercice d'un pouvoir du non-humain sur l'humain. Ils permettent de représenter, entre le poète et les créatures, une forme de contact qui échappe à la critique habituelle de l'anthropomorphisme, parce qu'il semble dépasser le cadre du poème et la volonté du poète. En effet, ce qui reste du non-humain et qui vient se fixer ainsi à l'homme n'est pas ce que l'homme a créé ou retenu parce que cela lui ressemblait, mais ce qu'il n'a pas réussi à détruire ou à mettre à distance – ce sur quoi le pouvoir, attribut qui constitue l'humanité de l'humain vis-à-vis du non-humain, n'a pas été exercé.

C'est ce qu'on remarque dans le premier chapitre de *Mornings in Mexico*, qui retrace l'histoire de l'apparition des différents animaux, puis de l'homme, selon une nouvelle mythologie. La place que Lawrence donne au singe par rapport à l'homme est à cet égard plus ambiguë qu'il n'y paraît. D'abord, Lawrence utilise le pouvoir proprement humain de nommer et de définir pour établir une barrière physique entre l'homme et l'animal :

If you come to think of it, when you look at the monkey, you are looking straight into the other dimension. He's got length and breadth and height all right, and he's in the same universe of Space and Time as you are. But there's another dimension. He's different, There's no rope of evolution linking him to you, like a navel string. No! Between you and him there's a cataclysm and another dimension. It's no good. You can't link him up. Never will. It's the other dimension. (MM 16)

La différence ontologique du singe par rapport à l'homme semble avoir besoin d'être réaffirmée très fermement : l'exclamation « No ! » et la répétition du terme « other dimension », qui est d'ailleurs également récurrent dans les paragraphes suivants, dénotent presque une insécurité de Lawrence quant à la nature de cette limite. La délimitation de cette autre dimension semble d'ailleurs fragile, car Lawrence admet lui-même, quelques lignes avant l'extrait cité, qu'elle échappe aux hommes : « (...) calling it the 'fourth dimension', as if you could measure it with a foot-rule, the same as the obedient other three dimensions ». En

outre, le terme « obedient » place bien sur le terrain du pouvoir et de l'autorité l'affirmation de la limite entre humain et non-humain.

L'abandon du pouvoir de la part de l'humain n'est donc absolument pas volontaire, et n'équivaut pas à la recherche d'un terrain d'entente entre humain et non-humain qui se passerait de la notion de pouvoir. En effet, contrairement à Lawrence, le singe, tout comme cette « autre dimension » à laquelle le narrateur tente de l'astreindre, est très actif. Il reprend ainsi une forme de pouvoir sur l'homme :

He mocks at you and gibes at you and imitates you. Sometimes he is even more *like* you than you are yourself. It's funny, and you laugh just a bit on the wrong side of your face. It's the other dimension.

He stands in one Sun, you in another. He whisks his tail in one Day, you scratch your head in another. He jeers at you, and is afraid of you. You laugh at him and are frightened of him. (*MM* 16)

La capacité du singe à imiter l'homme au point même d'être capable de le caricaturer, c'est-à-dire de dépasser l'homme dans son comportement humain, suggère que si un dépassement de la limite est possible, il vient non pas de l'homme mais bien de l'animal.

Il semble ainsi que la perspective soit renversée. Un moment anthropomorphique, tel que le dialogue avec le singe, ne serait pas un moment où l'homme abandonne la relation de pouvoir qui le définit par rapport au non-humain, afin d'imaginer un singe doté du pouvoir – humain – de parler, mais un moment où le non-humain, malgré l'homme, s'arroge ce pouvoir humain. D'ailleurs, dans le passage cité ci-dessus, l'homme est décentré : si la nature anthropomorphique du texte reste à établir, ce que nous nous proposons de faire ci-après, l'anthropocentrisme, lui, est véritablement vaincu. En effet, bien que Lawrence affirme de manière un peu obsessionnelle l'appartenance du singe à l'autre dimension (« it's the other dimension »), c'est bien lui qui se trouve, métaphoriquement, du mauvais côté, puisqu'il rit « on the wrong side of [his] face ». Et surtout, bien qu'il soit affirmé que le singe imite l'homme, l'ordre des phrases implique plutôt le contraire : le troisième paragraphe cité énonce

les actions du singe comme antérieures à celle de l'homme. L'impression d'un dépassement de la part du singe est renforcée dans les lignes suivantes :

What's the length and the breadth, what's the height and the depths between you and me? says monkey.

You get out a tape-measure, and he flies into an obscene mockery of you.

It's the other dimension, put the tape-measure away, it won't serve.

C'est bien le singe qui remet la limite en question, en posant littéralement, d'ailleurs, une question. Celle-ci n'a rien d'une question ouverte : le singe se place en inquisiteur, qui teste son interlocuteur et usurpe ainsi la place – jusque là centrale – de l'homme. On trouve quelques lignes plus loin la confirmation de la révolte contre cette limite chez les autres animaux :

But the parrot won't, and the monkey won't, and the crocodile won't, neither the earwig. They all wind themselves up and wriggle inside the cage of the other dimension, hating it. And those that have voices jeer, and those that have mouths bite, and the insects that haven't even mouths, they turn up their tails and nip with them, or sting, Just behaving according to their own dimension : which, for me, is the other dimension. (MM 17)

Lawrence essaie toujours de les mettre à distance, inventant une cage métaphorique qui les sépare du monde humain. Cependant, il reconnaît que malgré leur supposé enfermement dans la dimension non-humaine, les créatures sont capables de réagir à un comportement ou à une présence humaine, c'est-à-dire d'agir *dans* la sphère humaine, et donc en quelque sorte d'outrepasser la limite qui les sépare des humains, par l'exercice d'un pouvoir proprement non-humain.

Le texte demeure, en dernière analyse, anthropomorphique, puisque la représentation du singe parlant, par exemple, est le produit de l'attribution d'un pouvoir humain au singe – et donc de l'abandon de la combinaison de pouvoirs et d'impouvoirs qui définissent le corps humain. Cependant, en mettant en scène un narrateur qui concède à contrecœur ce pouvoir au non-humain, et tente par tous les moyens de maintenir la limite politique qui le sépare du

non-humain, le texte crée la fiction d'une difficile prise de pouvoir par le non-humain. La force de ce texte est d'imaginer non un homme capable de comprendre le non-humain, mais une créature non-humaine capable de s'imposer à l'homme, de sorte que le lecteur qui a, comme devant toute fiction, suspendu son incrédulité, a le sentiment que la représentation anthropomorphique de l'animal se fait malgré le narrateur. Ce phénomène permet lui aussi au texte d'échapper à la critique de l'anthropomorphisme. En effet, comme nous l'avons établi plus haut, l'anthropomorphisme est la projection d'une expérience humaine sur une créature non-humaine. Or cette projection est permise par l'abandon de la combinaison de pouvoirs qui définissent le corps humain par rapport au corps non-humain. Cet abandon a lieu, mais il est, ici encore, dissimulé derrière la fiction d'une bataille entre le narrateur et les créatures pour maintenir leurs pouvoirs respectifs.

L'illusion de cette prise de pouvoir non-humaine est maintenue dans certains poèmes à travers divers gestes témoignant d'un pouvoir physique du non-humain sur l'humain. Les piqûres d'insecte mentionnées dans l'extrait cité (« and the insects that haven't even mouths, (...) sting ») font écho au geste par lequel le moustique de *Birds, Beasts and Flower* était arrivé à une forme de communion avec le poète : on se souvient que c'est précisément au moment où le moustique pique la peau du poète qu'une communion par le sang s'installe entre eux. Les morsures participent de la même dynamique, notamment lorsque la tortue femelle mord le doigt du poète dans « Lui et Elle » (CP 358) : « Snake-like she draws at my finger, while I drag in horror away ». Ce geste semble même avoir des connotations qui dépassent l'atteinte à l'intégrité physique du poète. L'allusion presque biblique au serpent et l'horreur ressentie par le poète laissent penser qu'une forme de transgression est à nouveau à l'œuvre ici. C'est par tous ces petits gestes que les créatures non-humaines semblent outrepasser la limite qui les sépare des hommes en général. On dirait que les créatures, et non un écrivain s'efforçant de les comprendre, sont à l'origine des transgressions de la limite entre

humain et non-humain : c'est pourquoi ces transgressions ne donnent pas l'impression d'être proprement anthropomorphiques.

Ainsi, presque malgré lui, Lawrence semble accorder une forme de pouvoir de transgression aux créatures non-humaines, ce qui place l'humain du côté de l'impouvoir, mais maintient l'existence d'une limite politique entre humain et non humain, puisque la bataille autour de ce pouvoir est incessante : si l'on considère que ce qui est critiqué dans l'anthropomorphisme, c'est l'abandon de pouvoir de l'humain vis-à-vis du non-humain, alors on comprend que Lawrence échappe à cette critique.

3. Un autre anthropomorphisme

a. Un anthropomorphisme lucide ?

La deuxième critique qui est souvent adressée à l'anthropomorphisme est son manque « d'objectivité ». A partir de la fin du XIXe siècle, la science moderne considère qu'une perception anthropomorphique des êtres non-humains ne leur rend pas justice, parce qu'en projetant une forme humaine sur un être qui ne l'est pas, on ne voit qu'un miroir de l'humanité qui empêche d'accéder à une vision immédiate, non-entravée, de la créature non-humaine. C'est l'argument que Mary Midgley qualifie de « sceptique », et que nous avons exposé dans la première partie de ce chapitre.¹

Lawrence ne s'oppose pas à l'argument du miroir : son anthropomorphisme est en ce sens assumé. Plutôt qu'une volonté de transgression de la limite qui sépare l'esprit humain du non-humain, ce que nous pouvons connaître de ce que nous ne pouvons pas connaître, il semble revendiquer un certain abandon, non dans sa relation physique (puisque nous avons vu qu'il tient dans ce cas là à maintenir un pouvoir humain), mais dans sa perception et sa

¹ Mary Midgley, *Animals and Why They Matter*, 127.

représentation du non-humain. C'est le cas dans *Fantasia of the Unconscious*, lorsqu'il s'interroge sur la meilleure manière de comprendre un arbre :

Suppose you want to look a tree in the face? You can't. It hasn't got a face. You look at the strong body of a trunk : you look above you into the matted body-hair of twigs and boughs : you see the soft green tips. But there are no eyes to look into, you can't meet its gaze. You keep on looking at it in part and parcel.

It's no good looking at a tree, to know it. The only thing is to sit among the roots and nestle against its strong trunk, and not bother. That's how I write all about these planes and plexuses, between the toes of a tree, forgetting myself against the great ankle of the trunk. And then, as a rule, as a squirrel is stroked into its wickedness by the faceless magic of a tree, so am I usually stroked into forgetfulness, and into scribbling this book. My tree-book, really. (*PU* 86)

Cependant, la passivité que Lawrence évoque ici ne correspond pas au renoncement à son identité humaine ou au pouvoir qui la fonde : pour comprendre cela, la comparaison avec un autre observateur « passif » du non-humain, de sensibilité romantique, s'avère éclairante. Selon Lawrence, pour appréhender l'arbre dans son ensemble, il faut l'approcher avec tout son corps, par le toucher ; à première vue, cette approche du non-humain rappelle celle que l'on trouve par exemple dans *Anton Reiser*, de Karl Philipp Moritz (1756-1793), dont les romans en partie autobiographiques annoncent le romantisme allemand :

Souvent, il se tenait des heures à regarder un veau, la tête, les yeux, les oreilles, le mufle, les naseaux : et à l'instar de ce qu'il faisait avec un étranger, il se pressait le plus qu'il pouvait contre celui-ci, pris souvent de cette folle idée qu'il pourrait peu à peu pénétrer en pensée cet animal – il lui était essentiel de savoir la différence entre lui et la bête – et parfois il s'oubliait tellement dans la contemplation soutenue de la bête qu'il croyait réellement avoir un instant ressenti *l'espèce d'existence* d'un tel être.¹

Le même processus semble être à l'œuvre dans les deux scènes : l'homme recherche un contact physique aussi total que possible afin de « s'oublier » et d'accéder ainsi à une connaissance plus poussée de la créature non-humaine. Cependant, derrière l'oubli de soi se cachent deux attitudes presque opposées. Alors qu'Anton Reiser se perd dans une « contemplation soutenue », Lawrence semble garder une forme de contrôle de ses actions.

¹ Karl Philipp Moritz, « Anton Reiser », *La légende dispersée : Anthologie du romantisme allemand*, dir. Jean-Christophe Bailly, 49.

Certes, il s'abandonne avec insouciance aux caresses de l'arbre (« stroked into forgetfulness »), mais il semble en être le bénéficiaire plutôt que la victime. Surtout, cet abandon n'est pas incompatible avec le maintien de son rôle d'auteur, et donc d'une forme de pouvoir ; au contraire, les deux attitudes sont mises en parallèle (« stroked into forgetfulness, and into scribbling this book »). Ce maintien du pouvoir auctorial est notamment visible dans l'ironie que Lawrence exprime dans ce passage. Déjà, quelques lignes auparavant, Lawrence déclarait :

I think there are too many trees. They seem to crowd round and stare at me, and I feel as if they nudged one another when I'm not looking. I can feel them standing there. And they won't let me get on about the baby this morning. Just their cussedness. I felt they encouraged me like a harem of wonderful silent wives, yesterday. (*PU* 85)

Au moment même où Lawrence affirme le pouvoir des arbres, il place entre lui et eux une distance ironique qui lui permet de les comparer avec une certaine légèreté à des femmes au caractère inconstant. De même, dans « My tree-book, *really* », à la fin de l'extrait cité précédemment, au moment où Lawrence suggère que son livre est presque dicté par les arbres, il ajoute « really », une forme d'exclamation qui réaffirme, en la rendant plus immédiate par son ton badin, l'existence d'une situation d'énonciation entre l'écrivain et le lecteur, et réaffirme également sa position d'auteur absolu du texte, puisque sa seule parole doit nous convaincre du réalisme des propos.

Cependant, au moment même où il est dit qu'il ne faut pas appréhender l'arbre de manière humaine, c'est-à-dire de manière active, à travers la vision, l'arbre est explicitement anthropomorphisé. Lawrence contemple les frondaisons et les associe à des « poils emmêlés » (« matted body-hair »), se loge entre ses « orteils », s'appuie contre ses « grandes chevilles » : l'arbre a beau ne pas avoir de visage, il est doté d'un corps très humain. Dans le second extrait cité, la comparaison des arbres aux femmes d'un harem relève d'un anthropomorphisme tout aussi explicite.

Dès lors, on peut dire que l'anthropomorphisme est vécu par Lawrence comme le résultat de cet abandon qui n'exclut pas le contrôle auctorial. On peut en effet lier l'anthropomorphisme et la notion d'abandon, car Lawrence, parlant depuis son corps humain, semble considérer que se laisser aller revient à laisser son corps envahir la description du non-humain. D'autre part, malgré cet abandon, nous allons voir que Lawrence maintient, contrairement à Anton Reiser, une forme de « contrôle », qui s'exprime par une certaine lucidité sur sa relation au non-humain.

En effet, l'abandon que Lawrence préconise dans *Fantasia* et met en œuvre dans ses poèmes ne peut être taxé de naïveté, contrairement à celui d'*Anton Reiser*. Bien que le roman de Moritz soit en grande partie autobiographique, l'auteur semble reconnaître la vanité et la naïveté de l'entreprise d'Anton, soulignant à la fin du passage cité que le héros « s'oubliait tellement dans la contemplation soutenue de la bête qu'il croyait réellement avoir un instant ressenti *l'espèce d'existence* d'un tel être ». S'oublier, dès lors, revient à céder à l'illusion que notre esprit humain peut sortir de lui-même pour accéder à une vision objective du non-humain. L'abandon revendiqué par Lawrence ne procède pas, pour sa part, de cet oubli de soi : comme on l'a vu à propos de l'arbre dans *Fantasia*, il n'exclut pas une réaffirmation de la présence humaine de Lawrence.

Avoir une vision objective d'une créature non-humaine, c'est-à-dire éviter l'anthropomorphisme, n'est pas donné à l'esprit humain. En revanche, adopter une attitude qui reconnaît cette limite apparaît comme une preuve d'objectivité, si ce n'est sur la créature, au moins sur ses propres capacités. C'est pourquoi l'anthropomorphisme lawrencien, si évident dans la description de l'arbre, échappe à une autre critique traditionnellement faite à l'anthropomorphisme, et qui était déjà formulée par Moritz : l'illusion de l'objectivité, de la possibilité de comprendre parfaitement ce en quoi consiste une existence non-humaine. Dans la mesure où nous ne pouvons représenter le non-humain sans le teinter de notre expérience

humaine, partir de ce point de vue lucide semble déjà lever l'un des voiles qui nous empêchent d'accéder directement à l'expérience non-humaine. En quelque sorte, l'abandon de Lawrence donne lieu à un anthropomorphisme assumé et par là même plus proche d'une connaissance immédiate du non-humain.

Ainsi, le poème « Figs » (CP 282) associe une évocation explicitement anthropomorphique du fruit à un ton très personnel :

The fig is a very secretive fruit.
As you see it standing growing, you feel at once it is symbolic :
And it seems male.
But when you come to know it better, you agree with the Romans, it is female.

The Italians vulgarly say, it stands for the female part ; the fig-fruit :
The fissure, the yoni,
The wonderful moist conductivity towards the centre.

En s'adressant ainsi au lecteur, Lawrence insiste sur la situation d'énonciation, proprement humaine, qui le lie au lecteur, au lieu de tenter de la faire oublier. Surtout, la subjectivité de ses propos n'est absolument pas dissimulée : le caractère féminin de la figue est affirmé sans être expliqué. Conséquence ou corrélat de cet abandon à une forme d'expression qui ne cache ni son origine humaine ni même sa subjectivité, l'anthropomorphisme est omniprésent : la féminité de la figue est une féminité humaine, puisqu'elle est ensuite associée au sexe féminin (« the fissure, the yoni »). De même, la résistance de la figue est exprimée avec une projection anthropomorphique : le fruit est dit « secret » (« secretive »), comme s'il y avait une intention derrière le mystère que constitue son aspect. On ne peut nier cet anthropomorphisme, mais il faut reconnaître que le fait qu'il n'est pas dissimulé donne au lecteur l'impression que le poète est lucide, et non sentimental, dans le rapport qu'il entretient avec la figue.

Paradoxalement, donc, Lawrence fait figure de penseur lucide du non-humain justement parce qu'il ne nourrit pas l'illusion de l'objectivité, justement parce que l'abandon qu'il revendique dans sa relation aux créatures non-humaines met en avant, au lieu de tenter

de la cacher, sa propre subjectivité humaine. Dans un article sur l'anthropomorphisme chez J. M. Coetzee et chez la romancière contemporaine Barbara Gowdy,¹ Onno Oerlemans expose l'idée qu'une subjectivité assumée de la part d'un écrivain donne l'impression d'un rapport plus immédiat au non-humain : « The paradox of drawing attention to the process of creating consciousness is that it appears to naturalize it ; imagining or projecting consciousness onto other animals is itself an almost instinctive desire of our own consciousness ». Projeter son expérience humaine sur les créatures non-humaines et imaginer ainsi qu'elles sont pourvues d'une conscience est une attitude presque instinctive (« almost instinctive »), qui procède de notre propre nature animale, c'est pourquoi, paradoxalement, mettre en avant sa subjectivité humaine et assumer une part d'anthropomorphisme apparaît comme le mode de perception et de représentation du non-humain le plus immédiat. En outre, ce mode de perception semble plus lucide, parce qu'il se défait de toute illusion d'objectivité. C'est peut-être la combinaison de ces deux dynamiques qui permet à Keith Sagar d'affirmer que Lawrence se trouve aussi près que possible de l'essence des créatures qu'il décrit², et à Graham Hough d'affirmer que les tentatives d'approche du non-humain dans les poèmes de Lawrence sont « objectives » : « The attempt is at objective presentation of the nature of things that can never fully form part of our awareness »³. Dans cette phrase, Hough associe précisément l'objectivité avec la conscience que celle-ci est impossible : sans en avoir pleinement conscience, ces critiques en arrivent à la conclusion paradoxale que Lawrence est lucide précisément parce qu'il assume pleinement sa subjectivité.

Cette subjectivité assumée travaille à produire ce que la critique appelle « the suspension of disbelief » (que nous traduirons par « suspension de l'incrédulité »). Ici, nous

¹ Onno Oerlemans, "A Defense of Anthropomorphism : Comparing Coetzee and Gowdy" *Mosaic*, vol. 40, n°1. 181-197.

² Keith Sagar, *The Art of D. H. Lawrence*, 121.

³ Graham Hough, *The Dark Sun*, 203.

devons suspendre notre incrédulité quant à la possibilité d'entrer véritablement en sympathie avec les animaux et d'éviter l'anthropomorphisme dans toute représentation du non-humain.

Il arrive cependant à Lawrence de mettre plus directement à l'épreuve notre aptitude à suspendre notre incrédulité. C'est le cas lorsqu'il établit, plus ou moins explicitement, une limite au-delà de laquelle il considère qu'une représentation du non-humain est anthropomorphique, et transgresse ensuite cette limite tout en nous faisant accepter cette transgression sous prétexte qu'elle est opérée en toute conscience.

Onno Oerlemans souligne justement, à propos du roman de Barbara Gowdy sur les éléphants, que lorsqu'un texte exprime une conscience explicite de l'anthropomorphisme dont il fait preuve, cet anthropomorphisme est mieux accepté par le lecteur, qui suspend plus facilement son incrédulité : « Making the process of accommodation explicit, Gowdy works to suspend (and invite) readers' disbelief in reading, imagining, and depicting the consciousness of elephants. »¹ La même dynamique semble être à l'œuvre chez Lawrence. On a vu que le ton personnel des poèmes semble n'être le résultat d'aucun effort, mais plutôt d'un abandon de la part du poète, ce qui donne l'impression au lecteur que ce rapport plus immédiat entre l'auteur et son texte permettra un rapport plus immédiat avec le non-humain également. En outre, nous allons voir qu'en mettant en avant, dans une réflexion méta-textuelle, l'anthropomorphisme dont il fait preuve, Lawrence, paradoxalement, rend cet anthropomorphisme acceptable.

Ainsi, dans un passage sur les éléphants dans *Mornings in Mexico*, peut-être parce qu'il s'agit d'un texte en prose, c'est en jouant explicitement sur les certitudes du lecteur (selon lesquelles les éléphants ne parlent pas) et ce qu'il est prêt à croire (une représentation très anthropomorphique qui donne la parole aux éléphants) que Lawrence semble avoir pu

¹ Onno Oerlemans, "A Defense of Anthropomorphism : Comparing Coetzee and Gowdy" *Mosaic*, vol. 40, n°1. 181-197.

s'accorder une forme de licence anthropomorphique. Lawrence décrit ainsi l'arrivée de l'homme sur la terre :

Out of the floods rose our own Sun, and little naked man. 'Hello!' said the old elephant. 'What's that noise?' And he pricked his ears, listening to a new voice on the face of the earth. The sound of man, and *words* for the first time. Terrible, unheard-of sound. The elephant dropped his tail and ran into the deep jungle, and there stood looking down his nose. (*MM* 15)

Curieusement, Lawrence met des mots dans la bouche de l'éléphant alors même que l'éléphant est en train d'entendre des mots humains pour la première fois : en faisant de l'apparition des mots humains l'événement principal de ce passage, en mettant lui-même en italiques le mot « words », Lawrence détourne l'attention du fait que du point de vue du lecteur, ce sont des mots tout à fait similaires qu'il a fait prononcer à l'éléphant. Lawrence nous impose l'existence de deux sortes distinctes de mots, les mots des créatures non-humaines, qu'il retranscrit avec le plus grand naturel, et les mots des humains, réduits d'ailleurs à des sons, « terrible, unheard of sounds », qui ne sont pas retranscrits. L'impact de l'acte anthropomorphique par excellence, faire parler un animal, est donc atténué par l'affirmation simultanée que les éléphants ne parlent pas. En effet, les paroles des éléphants ne sont pas, elles, qualifiées de mots, car chacun sait (et c'est le discours implicite, anti-anthropomorphique, de tout ce passage) que les éléphants ne peuvent pas parler.

Dans *Women in Love*, on trouve un exemple qui reflète davantage l'usage que Lawrence fait de ce procédé (le tracé d'une limite entre humain et non-humain et sa transgression anthropomorphique immédiate, acceptable parce qu'elle semble avoir lieu en toute conscience) dans la poésie. Gudrun et Ursula s'amuse d'un rouge-gorge qui chante en haut d'une branche :

'Doesn't he feel important?' smiled Gudrun.
'Doesn't he!' exclaimed Ursula, with a little ironical grimace. 'Isn't he a little Lloyd George of the air!'
'Isn't he! Little Lloyd George of the air! That's just what they are,' cried Gudrun in delight. Then for days, Ursula saw the persistent, obtrusive birds as

stout, short politicians lifting up their voices from the platform, little men who must make themselves heard at any cost.

But even from this there came the revulsion. Some yellowhammers suddenly shot along the road in front of her. And they looked to her so uncanny and inhuman, like flaring yellow barbs shooting through the air on some weird, living errand, that she said to herself : 'After all, it is impudence to call them little Lloyd Georges. They are really unknown to us, they are the unknown forces. It is impudence to look at them as if they were the same as human beings. They are of another world. How stupid anthropomorphism is! Gudrun is really impudent, insolent, making herself the measure of everything, making everything come down to human standards (...)'. It seemed to her irreverence, destructive of all true life, to make little Lloyd Georges of the birds. It was such a lie towards the robins, and such a defamation. (WL 264)

Ursula prend conscience du pouvoir arbitraire que l'humain exerce sur les créatures non-humaines lorsqu'il projette sur elles ses propres catégories, et condamne l'anthropomorphisme au nom d'une lucidité respectueuse du mystère non-humain. Elle se fait alors la voix de ceux que Mary Midgley appelle les « sceptiques », qui pensent qu'une représentation du non-humain par l'humain ne peut donner lieu qu'à un effet de miroir, et en aucun cas à une meilleure appréhension du non-humain.

Dès lors, on pourrait s'attendre à ce que la description qu'elle propose ensuite des bruants jaunes (« yellowhammers ») s'affranchisse de références humaines. Ce n'est pourtant pas tout à fait le cas : certes, les oiseaux sont comparés à des poissons (les « yellow barbs », barbus jaunes), mais les voilà tout de même engagés dans une forme de « mission » (« some weird, living errand »). Cela montre qu'Ursula et Lawrence ne renoncent pas vraiment à les investir d'une capacité de se projeter dans le futur traditionnellement réservée au domaine de l'humain. Ainsi, le lecteur est amené à accepter une forme d'anthropomorphisme subtil, qui mêle les référents humains à des référents purement non-humains, justement parce que cette description est mise en opposition avec un anthropomorphisme outrancier.

Dans la poésie, l'effet ne peut être totalement différent : le lecteur accepte un moment nécessairement anthropomorphique sans avoir le sentiment que les créatures sont dénaturées par leur humanisation. Comme dans *Women in Love*, mais loin de la dimension quelque peu

démonstrative que l'on peut parfois percevoir dans le roman, Lawrence redessine sans cesse la limite qui distingue sa vision, subtilement anthropomorphique, d'un anthropomorphisme excessif. Il rappelle ainsi son incrédulité au lecteur, semblant placer son texte du côté de l'incrédulité au moment même où il nous demande en réalité de la suspendre.

L'espace plus contemplatif et moins didactique que constitue le poème permet à Lawrence de développer et de compliquer cette opposition. On trouve de nombreuses transgressions ainsi préparées dans « She-Goat » (CP 383). Au moment où commence cette strophe, le poète est agacé par la résistance de la bête à ses ordres :

An obstinate old witch, almost jerking the rope from my hands to eat the
acanthus, or bite at the almond buds, and make me wait.
Yet the moment I hate her she trips mild and smug like a woman going to mass.
The moment I really detest her.

Queer it is, suddenly, in the garden
To catch sight of her standing like some huge, ghoulish grey bird in the air, on
the bough of the leaning almond-tree (...).

A la suite de l'image « an obstinate old witch », excessivement anthropomorphique, on trouve une évocation davantage ancrée dans un système de références non-humain : tout comme les bruants jaunes étaient alors comparés à des poissons dans *Women in Love*, voilà la chèvre comparée à un gros oiseau gris. Cependant, ce passage à un système de références non-humain n'est pas uniforme. Ce qui consacre la fin du passage grotesque, explicitement anthropomorphique, est le trébuchement de la chèvre et sa comparaison à une femme allant à la messe et perdant sa dignité en même temps que son équilibre : à ce moment-là, Lawrence cesse de « haïr » la créature et se laisse envahir par une forme de sympathie pour elle. Il s'agit évidemment d'une implication affective qui demeure anthropomorphique (et non de l'idéal de sympathie consistant à sortir de son esprit et de son corps humain pour sentir avec la créature), d'autant que c'est en la comparant à une forme humaine que Lawrence se laisse attendrir. Cette description anthropomorphique est néanmoins acceptable parce que l'être humain auquel est alors associée la créature se trouve en quelque sorte hors norme, ne fonctionnant

pas en accord avec les idéaux traditionnels que Lawrence associe à l'humanité, tels que la dignité, la retenue, ou la bienséance. De même, la chèvre est comparée à un oiseau, référent non-humain, mais plus précisément à un oiseau macabre, « a ghoulish bird ». Si l'adjectif « ghoulish » réintroduit un élément humain dans la comparaison, il s'agit là aussi d'une humanité décentrée, celle de la goule, cet esprit errant qui n'est certes pas humain mais garde une forme humaine.

Etonnamment, l'image de la goule, qui n'apparaît que trois fois dans *Birds, Beasts and Flowers*, est toujours mise en opposition avec un anthropomorphisme outrancier : c'est le cas dans « The Mosquito » (CP 332), où « ghoul on wings » précède une allégorie ironique, « Winged Victory ». C'est surtout le cas dans « Fish » (CP 334), dans un passage qui développe davantage la mise en opposition d'un anthropomorphisme grotesque avec le motif de la goule :

A slim young pike with smart fins
And grey-striped suit, a young cub of a pike
Slouching along away below, half out of sight,
Like a lout on an obscure pavement....

Aha, there's somebody in the know!

But watching closer
That motionless deadly motion,
That unnatural barrel body, that long ghoul nose, ...
I left off hailing him.

Le type humain auquel est d'abord associé le poisson est tellement grotesque qu'il fait même plutôt penser à une marionnette (l'association du costume rayé et du voyou rappelant le cliché de l'escroc tiré à quatre épingles). Ensuite, bien que la description se veuille plus proche de la réalité du poisson, l'humain y est encore une référence importante, puisque l'absence de forme du corps du poisson (« barrel body ») est jugée à l'aune du corps humain, dans un système de références où ce qui n'est pas naturel demeure ce qui ne ressemble pas à l'humain. Cependant, le point de comparaison est là encore l'humanité décentrée de la goule :

« that long ghoul nose ». Ainsi, comme dans d'autres poèmes, Lawrence, après avoir fait preuve d'un anthropomorphisme grotesque, évoque un monde qui existe en marge de l'humain, qui est une projection de l'humain même si il en est exclu.

En faisant se succéder un passage exagérément anthropomorphique et une comparaison à la goule, Lawrence prépare doublement son lecteur à accepter, dans cette comparaison, une forme d'anthropomorphisme subtil. Tout d'abord, par opposition avec la première image, grotesque, la comparaison à la goule apparaît plus modérée et plus respectueuse de la non-humanité des créatures. Ensuite, dans la mesure où la goule est certes de forme humaine, mais renvoie à ce qui se situe en marge de l'humanité, elle apparaît comme plus proche de la non-humanité des créatures.

Ces comparaisons participent de la volonté de Lawrence d'apparaître lucide quant à sa relation au non-humain. Ne pouvant se passer tout à fait de référents humains dans son évocation des créatures, il se montre conscient de ses propres transgressions, à travers des occurrences ironiques d'anthropomorphisme grotesque, et des comparaisons telles que celle de la goule, qui réfèrent à une forme humaine, mais néanmoins hors norme. Cette lucidité apparente contribue à l'impression que Lawrence échappe à un anthropomorphisme pourtant inévitable.

b. Élargir la sphère du non-humain

La subjectivité assumée des poèmes ne produit pas uniquement l'impression que l'anthropomorphisme de Lawrence est lucide, et en ce sens plus proche de la nature non-humaine qu'il tente de représenter : elle rend également l'anthropomorphisme acceptable en le faisant passer pour un élargissement de la sphère du non-humain et non de celle de l'humain.

On se souvient que la pensée lawrencienne, telle que nous l'avons exposée dans notre première partie, place le vivant comme substrat de tous les êtres humains et non-humains. Dès lors, si l'on considère qu'un discours aussi spontané, subjectif que possible, exprime la réalité la plus profonde d'un être, il n'est pas étonnant d'y trouver de l'anthropomorphisme, c'est-à-dire un langage qui met en avant les ressemblances et non les différences entre l'humain et le non-humain. Et en effet, on se rend compte que dans les poèmes, les marques de cette spontanéité, qui révèlent la subjectivité du poème au lieu de tenter de la dissimuler, donnent l'impression que les référents humains utilisés pour représenter le non-humain ne sont pas le résultat de projections anthropomorphiques. Alors qu'une projection anthropomorphique équivaut à l'élargissement de la sphère de l'humain pour percevoir et représenter le non-humain, ce à quoi on a l'impression d'assister chez Lawrence est l'élargissement de la sphère du non-humain et donc un mouvement inverse à celui de l'anthropomorphisme tel qu'il est considéré traditionnellement. Jeff Wallace dit de l'attitude de Lawrence envers les animaux :

The multiple response of Lawrence's fiction to the question of the meaning of animals has something to do with the fact that (...) distinctions between the human and the non human might 'leak' in more than one direction. If what we share with animals is a bodily materiality, then analogy can work both ways ; if we are like them, they are like us ; to the extent that we are animals, they are human.¹

Comme nous allons le voir, le ton spontané et très personnel des textes lawrenciens sur le non-humain contribue à cette réorientation de l'anthropomorphisme, car il donne l'impression que Lawrence adopte un point de vue qui n'est pas humain, mais qui émane du substrat vivant qu'il partage avec le non-humain.

Le jugement arbitraire est l'une des formes les plus courantes de cette subjectivité spontanée. Le poète a beau reconnaître, dans « Fish », « *I am not the measure of creation* », les créatures sont souvent qualifiées de « weird », « strange », ou « odd ». Ce type de

¹ Jeff Wallace, *D. H. Lawrence, Science, and the Posthuman*, 134.

jugement, s'il n'est pas une projection directement anthropomorphique sur le non-humain, implique néanmoins l'application d'une norme créée par le poète pour définir un être qui n'obéit normalement pas aux mêmes lois que lui. De tels termes, qui reviennent très souvent dans les poèmes sur les créatures, font entrer en relation la norme humaine et l'existence non-humaine : la présence du jugement signifie que la créature est assez proche pour être jugée selon une norme humaine, alors que le sémantisme de l'adjectif indique qu'elle en dévie.

C'est le cas par exemple dans « Bare Fig-Trees » (CP 298) :

Fig-trees, weird fig-trees
Made of thick smooth silver,
Made of sweet, untarnished silver in the sea-southern air –
I say untarnished, but I mean opaque –
Thick, smooth-fleshed silver, dull only as human limbs are dull
With the life-lustre, (...).

Ici, le caractère étrange du figuier est affirmé (« weird fig-tree »), et laisse place à une description particulièrement attentive de l'arbre. Toute cette description semble venir préciser, expliquer en quoi le figuier est bizarre : en ce sens, le caractère humain du jugement « weird », que les critiques de l'anthropomorphisme jugeraient réducteur, donne lieu au contraire à une évocation plus riche du figuier.

Cet élargissement est orienté vers la sphère de l'humain : dans cette description attentive, un deuxième adverbe (et donc une deuxième marque de la présence de l'énonciateur humain), « only », (dans « dull only as human limbs are dull / with the life lustre ») vient préciser en quoi les attributs du figuier sont extraordinairement humains, et excèdent son aspect habituel. Cependant, l'adjectif « dull » montre que cet élargissement demeure respectueux de la nature non-humaine du figuier. En effet, le lecteur se figure plutôt ces membres humains comme ressemblant à des branches de figuier que le contraire, car « dull », la qualité que sont censés partager le figuier et les membres humains, est une couleur sourde, qui rappelle davantage au lecteur l'écorce gris pâle d'un figuier que la couleur d'une peau

humaine. L'adjectif étant beaucoup moins pertinent vis-à-vis de l'humain que de l'arbre, on peut dire que le figuier est le point de départ véritable de la comparaison.

Quelques vers plus loin, une nouvelle expression de cette subjectivité, qui se veut au plus près du non-humain, apparaît avec l'adverbe « rather » :

Great, complicated, nude fig-tree, stemless flower-mesh,
Flowerily naked in flesh, and giving off hues of life.

Rather like an octopus, but strange and sweet-myriad-limbed octopus ;
Like a nude, like a rock-living, sweet-fleshed sea-anemone,
Flourishing from the rock in a mysterious arrogance.

« Rather » impose au figuier des normes propres au poète, selon lesquelles un figuier peut avoir des degrés divers de ressemblance avec une pieuvre. Là encore, cette imposition devrait donner l'impression que le texte s'éloigne de la réalité de l'arbre. Pourtant, bien que cet adverbe ainsi que le connecteur « but » expriment clairement un jugement de la part du poète humain, ils introduisent des nuances qui enrichissent les comparaisons et les images employées pour évoquer le figuier : « but strange and sweet (...) / like a nude (...) like a rock (...) sweet fleshed anemone, etc. »

« Rather » opère également dans le sens d'une augmentation des possibilités de représentation du non-humain dans « Baby Tortoise » (CP 352) :

You draw your head forward, slowly, from your little wimple
And set forward, slow-dragging, on your four-pinned toes,
Rowing slowly forward.
Whither away, small bird?

Rather like a baby working its limbs,
Except that you make slow, ageless progress
And a baby makes none.

« Rather » exprime à nouveau ici la présence d'un jugement humain, pour lequel une petite tortue peut avoir différents degrés de ressemblance avec un bébé humain. Cependant, son sémantisme indique une volonté d'être au plus près du non-humain et d'élargir la sphère de sa représentation. C'est précisément ce qui se produit, puisque la comparaison de la tortue

au bébé humain semble plutôt en faveur de la tortue : en effet, le comportement humain retenu, celui du nourrisson qui cherche à exercer ses bras et ses jambes, est littéralement dépassé par le lent progrès de la créature.

De telles manifestations de la subjectivité du poète semblent donc rendre possible une forme d'anthropomorphisme qui sert la créature en élargissant la sphère dans laquelle elle peut être représentée. En nous faisant accepter la présence du poète dans le texte, Lawrence peut anthropomorphiser les créatures non-humaines tout en donnant l'impression d'être au plus près d'elles, alors que la critique majeure faite à l'anthropomorphisme est justement d'utiliser les mauvais outils pour appréhender le non-humain et donc de se couper encore davantage de lui.

Lawrence nous fait ainsi penser comme « naturelle », et donc comme un moyen de se rapprocher des créatures non-humaines, l'expression de sa subjectivité. Mieux, celle-ci donne lieu à des descriptions qui, même si elles sont des comparaisons à des formes humaines, donnent l'impression d'élargir plutôt que de réduire la sphère dans laquelle le non-humain peut être représenté.

Ce procédé est la manifestation d'une forme d'exceptionnalisme¹, c'est-à-dire du fait que Lawrence s'impose au lecteur comme seul homme capable de comprendre le non-humain. Cet exceptionnalisme permet de redéfinir les frontières normalement imposées par les critiques adressées à l'anthropomorphisme. Le lecteur n'a pas l'impression que les jugements émis par Lawrence et les comparaisons qu'il se permet de faire avec des figures humaines sont des incursions de la forme humaine *en général* dans le non-humain (ce qui est la définition de l'anthropomorphisme) ; seul le poète, qui se place en opposition à toute la race humaine, semble pénétrer le monde non-humain.

¹ Le terme est davantage utilisé dans le domaine de la science politique où il s'applique à une nation ou un peuple, et peut se définir comme la croyance d'être unique à faire ou pouvoir faire quelque chose. Cependant, il nous paraît bien convenir à l'attitude de Lawrence, qui se pose par moments comme unique être humain capable de comprendre le monde non-humain.

Ainsi, l'anthropomorphisme de Lawrence semble acceptable parce que la frontière dépassée est celle qui sépare la créature du poète, et non des humains en général. « Pomegranate » (CP 278), le premier poème de *Birds, Beasts and Flowers*, annonce dès ses premiers vers la nature exceptionnelle de la position de Lawrence :

You tell me I am wrong.
Who are you, who is anybody to tell me I am wrong?
I am not wrong.

Ces vers définissent la position de Lawrence dans tout le recueil : le poète se place en opposition non seulement à un interlocuteur potentiel, mais à n'importe quel être humain (« anybody »). Les derniers vers du poème nous éclairent davantage sur la nature de cette opposition, et sa conséquence sur la relation qu'entretiendra Lawrence avec le monde non-humain :

Do you mean to tell me there should be no fissure?
No glittering, compact drops of dawn?
Do you mean it is wrong, the gold-filmed skin, integument, shown ruptured?
For my part, I prefer my heart to be broken.
It is so lovely, dawn-kaleidoscopic within the crack.

L'humain auquel s'adresse et s'oppose Lawrence demeure la véritable instance normative, condamnant les imperfections de la peau de la grenade. D'ailleurs, on se rappelle que le corps des baigneurs inertes dans « Bathing Resort » est comparé à un légume à la peau lisse, « like a well-washed vegetable / their skins all neat / with full-fed meat » (CP 828). Lawrence, en s'opposant à cette aspiration à la perfection qu'il juge typiquement humaine, renforce encore l'impression qu'il se place, seul, du côté du non-humain. Cette proximité est presque physique, et l'image du cœur n'est pas anodine. Dans un extrait de *Fantasia* que nous avons déjà cité, il apparaissait que selon l'anatomie lawrencienne, le plexus cardiaque est l'endroit où le moi s'oublie pour laisser place à une reconnaissance totale de l'autre : « Here I know no more of myself. Here I am not. Here I only know the delightful revelation that you are you » (PU 35). En assimilant le fruit à son cœur, Lawrence pousse cette dynamique à

l'extrême : il souhaite oublier son moi humain, ainsi que le pathos et les clichés qui l'accompagnent, pour pouvoir pénétrer autant que possible dans le monde non-humain de la grenade.

Dans « Snake » (CP 349), Lawrence oppose une forme de lyrisme à ce que peuvent ressentir tous les autres humains. Cela lui permet de renverser les valeurs traditionnellement attribuées à son époque à l'humain et au non-humain, et donc de donner le sentiment que le non-humain a gagné en humanité au lieu d'avoir été réduit par une projection anthropomorphique. En Sicile, le poète qui va chercher de l'eau se trouve nez à nez avec un serpent venimeux, arrivé avant lui pour boire à la même source. Il se trouve alors déchiré entre les voix de son éducation, qu'il qualifie lui-même, plus tard, d'humaines (« the voices of my accursed human education »), et un étrange sentiment de respect pour le serpent :

The voice of my education said to me
He must be killed,
For in Sicily the black, black snakes are innocent, the gold are venomous.

And voices in me said, If you were a man
You would take a stick and break him now, and finish him off.
(...)
Was it cowardice, that I dared not kill him?
Was it perversity, that I longed to talk to him?
Was it humility, to feel so honoured?
I felt so honoured.

And yet those voices :
If you were not afraid, you would kill him!

And truly I was afraid, I was most afraid.
But even so, honoured still more
That he should seek my hospitality
From out the dark door of the secret earth.

L'éducation « humaine » que Lawrence prétend avoir reçue fait l'apologie du courage et de la capacité à se défendre : pour être considéré comme un homme véritable, au sommet de la hiérarchie de cette humanité, il faut être capable de tuer ce serpent venimeux afin de préserver sa propre vie. Lawrence semble considérer que son inclination à parler plutôt qu'à

détruire (« was it perversity, that I longed to speak to him ? ») et à éprouver pour le serpent du respect plutôt que de la répulsion (« I felt so honoured ») dévie du comportement que lui a enseigné son « éducation humaine ». Ces actions, qui répondent à des idéaux moraux, et que notre tradition classe donc habituellement du côté de l'humain, deviennent ici l'apanage de la dimension « non-humaine » de l'esprit de Lawrence, qui le rapproche du serpent. Lawrence renverse ainsi les valeurs respectivement associées à l'animalité et à l'humain, en se plaçant avec le serpent dans un monde non-humain investi de plus hautes valeurs humaines que le reste de l'humanité, livrée à des réactions instinctives et destructrices.

La description du serpent est alors quelque peu anthropomorphique, mais comme Lawrence a fait passer le respect et l'action réfléchie, non-instinctive, du côté du non-humain, le lecteur n'a pas l'impression que l'altérité du serpent y est bafouée :

He drank enough
And lifted his head, dreamily, as one who has drunken,
And flickered his tongue like a forked night on the air, so black,
Seeming to lick his lips,
And looked around like a god, unseeing, into the air,
And slowly turned his head.
And slowly, very slowly, as if thrice adream,
Proceeded to draw his slow length curving round
And climb again the broken bank of my wall-face.

Les rêveries et les mouvements lents et réfléchis (« proceeded to draw his slow length curving round »), l'absence d'agressivité (le serpent ne sort sa langue fourchue que pour se « lécher les lèvres ») dont est capable le serpent ne l'humanisent pas véritablement : ils l'incluent dans une catégorie que Lawrence vient de créer, qui contient le non-humain et le poète uniquement, et qui jouit seulement des meilleurs attributs de l'humanité. Le poète en fait en effet partie au même titre que le serpent, car c'est également à une rêverie qu'il s'adonne en contemplant la créature, et surtout car il adopte la même attitude apaisée que le serpent, avouant ne pas vouloir tuer ce dernier.

La fin du poème consacre l'éclatement de cette catégorie : Lawrence n'en fait plus partie puisque, en voyant partir le serpent, il lance sur lui un morceau de bois, cédant ainsi à son éducation humaine ; cependant, lors d'un court instant, celui de la description anthropomorphique, Lawrence a créé une catégorie qui dépasse l'humain plutôt qu'elle ne régresse, et où lui et le serpent ont cohabité en opposition à tous les autres humains : la sphère de représentation du non-humain a donc été élargie.

Quelle est l'importance de l'exceptionnalisme dans la mise en place de cette forme d'anthropomorphisme ? Faut-il absolument que ce soit la voix du poète lui-même, et non celle d'autres personnages présents dans ses textes, qui s'oppose à l'humain pour comprendre le non-humain ? Dans les romans et nouvelles de Lawrence, il arrive qu'un personnage décide de préférer à la société des hommes celle des plantes et des animaux. C'est le cas des gardes-chasse de *The White Peacock* et de *Lady Chatterley's Lover*, et de Birkin lorsque, dans un passage de *Women in Love* que nous avons déjà évoqué, il se remet du coup qu'Hermione lui a porté en communiant avec un paysage de bruyère. Mais alors que chez les personnages imaginés par Lawrence, les motivations sont nécessairement de l'ordre de la désillusion à l'égard de l'humanité, il semble que chez le poète, la misanthropie initiale laisse souvent place à une admiration sans bornes pour le monde non-humain.

D'autre part, l'exceptionnalisme du poète est important parce qu'il permet de concentrer les poèmes sur le non-humain, et non sur la capacité de certains humains à comprendre le non-humain. Si la poésie de Lawrence représentait d'autres hommes capables de comprendre le non-humain, elle aurait pour objet principal de définir ce type d'humain et de l'opposer à un autre type d'humain, plus courant, incapable de franchir la limite qui circonscrit l'espèce humaine. Il semble que dans la poésie du non-humain, il n'y ait pas de place pour d'autres hommes que le poète lui-même.

L'exceptionnalisme de Lawrence dessine donc un espace consacré au moins autant aux créatures non-humaines qu'au poète-humain. L'importance de l'exceptionnalisme dans la création de cet espace réside aussi dans le fait que le non-humain semble en quelque sorte respecté par le fait que la limite qui sépare l'humain du non-humain n'est pas abolie, mais seulement repoussée pour permettre l'incursion du poète dans le non-humain.

L'anthropomorphisme est inévitable chez Lawrence, tout comme il l'est dans toute représentation littéraire du non-humain. L'expérience de notre corps humain envahit nécessairement les représentations que nous nous faisons de l'expérience des corps non-humains. Selon notre perspective, contemporaine, l'anthropomorphisme n'a pas lieu d'être connoté négativement, puisqu'il est la seule manière de considérer les créatures non-humaines capables de sentir et non uniquement capables d'agir selon leur instinct. Cependant, Lawrence vit à une époque qui condamne encore l'anthropomorphisme, et il le condamne lui-même explicitement par endroits. Il parvient à éviter les écueils que la modernité associe traditionnellement à cet anthropomorphisme, le sentimentalisme et le manque d'objectivité, au point que certains critiques, eux-mêmes encore empreints de cette culture moderne, affirment qu'il est capable d'une sympathie absolue avec les créatures et exempté autant que possible de médiation humaine. Toutefois, la force de Lawrence ne réside pas uniquement dans l'attitude, courante à son époque, qui consiste à maintenir entre son corps et celui de la créature la barrière politique qui nous sépare du non-humain pour ne pas se voir accuser de sentimentalisme. L'abandon de toute volonté d'objectivité, associé à la conviction que ce qui est ancré au plus profond d'un être humain est à la fois subjectif et proche du non-humain, permet aux images anthropomorphiques de Lawrence de donner l'impression qu'elles émanent directement du corps et des comportements des créatures non-humaines, au lieu de n'être que des projections (qu'elles sont pourtant) de l'expérience du poète.

CHAPITRE VIII :

PERCEPTION ET ALTÉRITÉ

L'humain est capable d'entrer en relation avec le non-humain sur d'autres modes que celui du pouvoir. Les penseurs que nous avons évoqués nous le rappellent¹ : il existe peut-être un mode de relation au non-humain qui ne passe pas par la notion de pouvoir, alors que l'anthropomorphisme tel que nous l'avons étudié ne peut se dissocier de l'exercice d'un pouvoir humain, de l'imposition d'une norme et d'une forme humaines sur le corps de la créature non-humaine. L'expérience du corps de chacun est avant tout, comme nous l'avons vu, celle d'une combinaison de pouvoirs et d'impouvoirs ; cependant, il s'agit alors uniquement de la relation d'un être à son propre corps. En effet, dans une relation de pouvoir, un sujet ne considère pas le corps d'autrui pour ce qu'il est : il le considère soit comme un objet, si il exerce un pouvoir sur lui, soit comme un obstacle, si ce corps limite le pouvoir du sujet. Or les corps lawrenciens, et notamment les corps non-humains, ne semblent pas considérer les corps des créatures qui les environnent comme des objets ou des obstacles. D'ailleurs, on a vu que les créatures non-humaines semblent même évoluer dans un monde sans objet, peuplé uniquement de présences qui jaillissent d'une sorte de matrice. Le rapport

¹ On se souvient que Derrida préconise de penser les animaux non uniquement selon ce qu'ils peuvent faire mais également, selon ce qu'ils peuvent ressentir.

du corps à un élément extérieur est alors non plus à penser sur le plan du pouvoir, mais sur le plan de la sensibilité et de la perception.

A première vue, le terme de sensibilité s'applique plus aisément aux créatures non-humaines que celui de perception. Dans le domaine purement physique, la sensibilité est la propriété de la matière vivante de réagir à certains agents internes ou externes, alors que la perception nécessite un système nerveux et un cerveau, ce qui la restreint aux animaux. Cependant, la sensibilité est une faculté, or ce que nous voulons étudier à présent est la mise en acte de cette faculté. On dit malgré tout, qu'il y a « perception », chez les plantes, de la lumière du soleil, ou de la gravité terrestre : il semble qu'il n'y ait pas véritablement d'autre nom approprié pour parler de cet acte chez les créatures qui ne sont pas dotées d'un cerveau. De plus, dans les poèmes, nous allons voir que l'action de certains sens, comme la vision, l'ouïe ou le toucher, semble être à l'œuvre chez les créatures non-humaines, que celles-ci soient animales ou végétales. C'est pourquoi nous utiliserons le terme de perception pour désigner cet acte chez toute créature non-humaine.

A ce propos, on ne peut s'empêcher de noter des échos entre ce que nous avons défini dans la partie précédente comme le rapport au monde selon Lawrence, c'est-à-dire un rapport qui n'objectifie pas autrui, et la perception « réciproque » de Merleau-Ponty. Dans l'hypothèse où Lawrence tente de percevoir les créatures non-humaines comme elles se perçoivent les unes les autres, l'approche phénoménologique du philosophe nous permettrait d'affiner notre appréhension de la place du poète en tant que sujet sentant face aux créatures non-humaines.

David Abram montre comment, pour Merleau-Ponty, l'idée d'un rapport sensible au monde (ici « receptivity to the specific shapes and textures ») contribue à considérer le corps comme une entité changeante et ouverte à autrui :

However determinate one's genetic inheritance, it must still, as it were, be woven into the present, an activity that necessarily involves both a receptivity

to the specific shapes and textures of that present and a spontaneous creativity in adjusting oneself (and one's inheritance) to those contours.¹

L'anthropomorphisme que nous avons étudié dans le chapitre précédent est la conséquence d'une forme de déterminisme. Certes, il ne s'agit pas d'un déterminisme génétique, mais de l'impossibilité pour l'humanité de sortir d'elle-même pour comprendre tout à fait la nature des créatures non-humaines ; cependant, Merleau-Ponty lui-même, dans le prologue à la *Phénoménologie de la perception*, fait de la philosophie de la perception l'unique moyen de sortir de la tautologie impliquée par le cogito :

Le *Cogito* jusqu'à présent dévalorisait la perception d'autrui, il m'enseignait que le Je n'est accessible qu'à lui-même, puisqu'il *me* définissait par la pensée que j'ai de moi-même et que je suis évidemment seul à en avoir au moins dans ce sens ultime. Pour qu'autrui ne soit pas un vain mot, il faut que jamais mon existence ne se réduise à la conscience que j'ai d'exister, qu'elle enveloppe aussi la conscience qu'*on* peut en avoir et donc mon incarnation dans une nature et la possibilité au moins d'une situation historique.²

L'attitude à adopter (entre autre envers le non-humain) serait celle d'un être au monde qui ne participe plus, pour Merleau-Ponty, du cogito. Cette attitude ne constitue d'ailleurs plus autrui comme un objet :

C'est mon regard qui sous-tend la couleur, c'est le mouvement de ma main qui sous-tend la forme de l'objet ou plutôt mon regard s'accouple avec la couleur, ma main avec le dur et le mou, et dans cet échange entre le sujet de la sensation et le sensible on ne peut pas dire que l'un agisse et que l'autre pâtisse, que l'un donne un sens à l'autre.³

En l'absence d'un véritable objet, la relation constituée entre ce que le philosophe appelle le « sentant » et le « sensible » n'est plus une relation de pouvoir, puisque l'exercice d'un pouvoir nécessite l'existence d'un véritable agent, et, en face, celle d'un patient qui subit l'action. Or, pour Merleau-Ponty, pour qu'il y ait un autrui il faut que la relation qui nous lie à lui ne le constitue pas comme un objet : la catégorie de la perception, et plus précisément d'une perception réciproque, permet une telle relation. L'idée que le corps humain est

¹ David Abram, *The Spell of the Sensuous*, 50.

² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, vii.

³ *Ibid.*, 248.

peut-être, malgré tout, ouvert à l'altérité, à travers une relation non pas de pouvoir mais plutôt de sensibilité réciproque, n'est pas étrangère à Lawrence.

1. Ajustement et réciprocité

Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty élabore l'idée que la sensibilité est toujours réciproque, l'être sensible étant toujours également un être sentant. Tout comme l'idée précédente d'un rapport au monde qui n'objectifie pas ce qui est perçu, cette idée pourrait sans doute s'appliquer au rapport entre les créatures non-humaines chez Lawrence. En effet, dans la mesure où la sensibilité est justement la capacité de réagir à son environnement, on pourrait dire que lorsque Lawrence évoque un monde non-humain indifférencié, où les créatures sont en interaction permanente les unes avec les autres (comme nous l'avons vu dans notre chapitre sur la *fitness*), il décrit un monde où la sensibilité est privilégiée. Cependant, il n'en va pas toujours de même pour les rapports entre humain et non-humain. Le poète n'est pas toujours capable de percevoir les créatures comme elles se perçoivent entre elles : c'est pourquoi, bien que l'idée d'une perception réciproque entre l'humain et le non-humain, et plus particulièrement entre le poète et le non-humain, existe chez Lawrence, elle est différente de celle de Merleau-Ponty. Le philosophe, qui semble traiter ensemble l'acte de perception et l'état de sensibilité, considère que toute perception est toujours réciproque, et que le corps humain est sans cesse pris dans une relation qui modifie le monde non-humain dans lequel il évolue et est modifié en retour, alors que pour Lawrence, ce type de rapport entre humain et non-humain n'advient qu'au prix d'un certain effort, ou après une forme de révélation. Il nous semble néanmoins qu'une analyse d'une forme de réciprocité chez Lawrence éclaire d'un nouveau jour les rapports qu'il entretient avec le non-humain. Nous parlerons plus précisément d'un ajustement réciproque, car il nous semble que de même que pour Merleau-Ponty, dans un extrait déjà cité, « c'est le mouvement de ma main qui sous-

tend la forme de l'objet », chez Lawrence, la créature et le poète donnent l'impression de s'ajuster l'un à l'autre pour produire une image poétique. Nous parlerons également d'ajustement quand ce rapport n'est pas réciproque mais que la créature non-humaine et Lawrence semblent tous deux s'ajuster à un phénomène extérieur décrit dans le poème.

Ainsi, Lawrence, perplexe devant le comportement de sa vache Susan, prend conscience qu'un ajustement de sa part est nécessaire pour percer le mystère de l'animal : « How can I equilibrate myself with my black cow Susan ? » (*RDP* 332). Il faut, pour comprendre la vache, changer autant que la faire changer. Être métamorphosé par le contact et la perception du non-humain est un fantasme que Lawrence entretient volontiers. Alors qu'il est en Cornouailles, dans une maison qu'il imagine noyée sous les embruns et la pluie incessante, il écrit :

Here the community seriously thinks of building an ark, for the cataclysmic deluge has certainly set in. It rains and rains, and it blows the sea up on to the land, in volleys and masses of wind. We are being finely and subtly sea-pickled, sea-changed, sure enough 'into something new and strange'¹. I shouldn't be a bit surprised to find one morning that fine webs had grown between my toes, and that my legs were slippery with sea-weedy scales. I feel quite spray-blind, like any fish, and my brain is turning nacreous. I verily believe I am metamorphosed – feel as if I daren't look to see. (*L* II 156, 30 aout 1917)

Derrière une forme d'évolutionnisme ironique, Lawrence semble prendre un certain plaisir à s'imaginer marinant dans l'eau de mer. La transformation du corps de l'écrivain en créature marine par simple contact avec l'eau de mer est fantasmée, mais elle montre qu'une forme d'ajustement à son environnement, de réceptivité au non-humain, est présente à l'esprit de Lawrence.

De même, dans *Mornings in Mexico*, la présence d'une créature non-humaine entraîne directement une modification dans le corps du poète :

The parrots, even when I don't listen to them, have an extraordinary effect on me. They make my diaphragm convulse with little laughs, almost mechanically.

¹ *The Tempest* I ii 398-399 (« suffer a sea-change / into something rich and strange »).

They are a quite commonplace pair of green birds, with bits of bluey red, and round, disillusioned eyes, and heavy, overhanging noses. But they listen intently. And they reproduce. (*MM* 11-12)

Le rire compulsif qui saisit Lawrence n'est pas sans rappeler le caquètement d'un perroquet. On dirait que le narrateur, de façon tout aussi mécanique que les perroquets, se met à les imiter avant même d'être imité par eux. Surtout, il apparaît que c'est la perception que les perroquets ont de Lawrence (« they listen intently »), et non la perception que Lawrence a d'eux (« even when I don't listen ») qui donne lieu à cette transformation. Lawrence, sensible à la présence des perroquets, s'est ainsi ajusté à eux, au point de se transformer lui-même en créature non-humaine.

La mise en scène d'un tel ajustement permet d'éclairer ce que certains critiques ont jusque là affirmé sans véritablement l'expliquer. Dans le propos déjà cité d'Aldous Huxley, selon lequel Lawrence est capable de savoir exactement ce qu'un animal ressent¹, ou dans l'idée de Lawrence lui-même que des artistes tels que Cézanne peuvent sortir de leur humanité pour percevoir le monde², on peut voir non pas le constat d'un véritable rapport au monde non-humain, mais celui de la mise en pratique de ce qui constitue pour Lawrence une perception non-humaine, qui ne fait pas de l'autre perçu un objet. En effet, dans ce rapport, aucun objet n'est véritablement constitué puisque la perception est toujours envisagée comme réciproque, ce qui fait de tout objet un sujet également.

Dans la poésie, la sensibilité non seulement du poète, mais des créatures, est mise en avant. L'ajustement à la présence de l'autre semble alors être réciproque, entraînant une modification tout à la fois de l'homme et de la créature. Dans *Birds, Beasts and Flowers*, cela se traduit par le choix que fait le poète de se placer dans une forme d'espace intermédiaire qui

¹ "He could get inside the skin of an animal and tell you in the most convincing detail how it felt." Huxley, "Introduction," *Letters of D. H. Lawrence*, 40.

² "What an apple looks like to an urchin, a thrush, to a browsing cow, to Sir Isaac Newton, to a caterpillar, to a hornet, to a mackerel who finds one bobbing on the sea, I leave you to conjecture. But the All-Seeing must have mackerel's eyes, as well as man's. And this is the immorality of Cézanne : he begins to see more than the All-Seeing Eye of humanity can possibly see" ("Art and Morality", P 524).

lui permet de percevoir, d'être perçu, et de rendre compte des changements entraînés par cette relation en lui et en les créatures. Mais avant d'arriver à une telle maturité, il décrit cette relation de manière explicite dans « A Doe at Evening » (CP 222) :

As I went through the marshes
a doe sprang out of the corn
and flashed up the hill-side
leaving her fawn.

On the sky-line
she moved round to watch,
she pricked a fine black blotch
on the sky.

I looked at her
and felt her watching ;
I became a strange being.
Still, I had my right to be there with her,

Her nimble shadow trotting
along the sky-line, she
put back her fine, level-balanced head.
And I knew her.

Ah yes, being male, is not my head hard-balanced, antlered?
Are not my haunches light?
Has she not fled on the same wind with me?
Does not my fear cover her fear?

La perception du poète et de la biche est mutuelle, et les modifie tous les deux : la perception du poète, qui se trouve assez loin de la biche, fait d'elle une silhouette noire perçant le ciel à l'horizon. Le poète, lui, sous le regard de la biche, devient « a strange being », puis imagine sa transformation en cerf.

Cependant, l'effet de la réciprocité est plus complexe dans ce poème que dans les extraits précédents. En effet, la troisième strophe montre bien que la transformation du poète (« I became a strange being ») n'est pas seulement due au fait de se savoir regardé par la bête, mais également à celui de la regarder : « I looked at her / And felt her watching ». De plus, la position spatiale du poète par rapport à la bête relève de l'ubiquité : il se sent proche d'elle, mais continue à la décrire à l'horizon. Alors que la première strophe montre la biche fuyant le

poète, la dernière strophe l'imagine fuyant avec elle : il y a là encore ubiquité, puisque, pour que tous deux fuient, il faut bien que le poète demeure aussi la personne que l'on fuit. Il semblerait que pour percevoir ce qui relève pour Lawrence de l'altérité (la position de la biche à l'horizon la rend au départ inaccessible) il faille en quelque sorte se dédoubler, ou placer le texte entre celui qui perçoit et celui qui est perçu.

Un peu plus tard, dans *Women in Love*, le rapport éphémère qui lie Birkin et la bruyère dans laquelle il va trouver refuge après avoir reçu le coup d'Hermione préfigure la place du poète dans *Birds, Beasts and Flowers*, et peut nous aider à mieux comprendre les poèmes de ce recueil, car la place de l'homme y est plus explicite. La richesse et la profondeur de la relation qui unit Birkin et la végétation justifie, nous semble-t-il, la longueur de la citation :

He wandered on to a wild valley-side, where were thickets of hazel, many flowers, tufts of heather, and little clumps of young fir trees, budding with soft paws. It was rather wet everywhere, there was a stream running down at the bottom of the valley, which was gloomy, or seemed gloomy. He was aware that he could not regain his consciousness, that he was moving in a sort of darkness. (...) He took off his clothes, and sat down naked among the primroses, moving his feet softly among the primroses, his legs, his knees, his arms right up to the arm-pits, lying down and letting them touch his belly, his breasts. It was such a fine, cool, subtle touch all over him, he seemed to saturate himself with their contact.

But they were too soft. He went through the long grass to a clump of young fir-trees, that were no higher than a man. The soft sharp boughs beat upon him, as he moved in keen pangs against them, threw little cold showers of drops on his belly, and beat his loins with their clusters of soft-sharp needles. There was a thistle which pricked him vividly, but not too much, because all his movements were too discriminate and soft. To lie down and roll in the sticky, cool young hyacinths, to lie on one's belly and cover one's back with handfuls of fine wet grass, soft as a breath, soft and more delicate and more beautiful than the touch of any woman ; and then to sting one's thigh against the living dark bristles of the fir-boughs ; and then to feel the light whip of the hazel on one's shoulders, stinging, and then to clasp the silvery birch-trunk against one's breast, its smoothness, its hardness, its vital knots and ridges — this was good, this was all very good, very satisfying. Nothing else would do, nothing else would satisfy, except this coolness and subtlety of vegetation travelling into one's blood. How fortunate he was, that there was this lovely, subtle, responsive vegetation, waiting for him, as he waited for it ; how fulfilled he was, how happy! (WL 106-107)

L'accent mis sur les sensations de Birkin montre que le rapport qu'il entretient alors au monde est un rapport sensible, or c'est dans ce type de rapport qu'une forme d'ajustement réciproque peut avoir lieu. Et en effet, la végétation semble véritablement s'ajuster à la présence de Birkin. Tout d'abord, selon un schéma classique, les attributs des sapins évoluent pour répondre aux aspirations de Birkin. Au début du passage, alors que Birkin recherche simplement l'oubli et une forme de régression pacifique, et non encore agressive, de douces pattes animales « éclosent » au bout de leurs branches, qui apparaissent comme émoussées (« budding with soft paws »). Une fois que Birkin s'approche et alors qu'il recherche un contact plus agressif (« but they were too soft »), les épines des sapins retrouvent leur caractère pointu (« soft sharp boughs »).

De même que la perception que Birkin a de la végétation modifie celle-ci, elle agit sur lui en retour. Lorsqu'il se déshabille, il n'est plus l'agent, mais l'objet du toucher : il « laisse » les primevères le toucher (« letting them touch his belly, his breasts »), et ce contact semble être le résultat d'une intention de la part de celles-ci. Cette hypothèse est d'ailleurs corroborée par l'idée que la végétation est réactive au contact du corps de Birkin (« responsive »).

Birkin et la végétation s'ajustent ainsi l'un à l'autre. L'emploi du verbe « sting » avec différents sujets en témoigne : d'abord, Birkin se pique les cuisses (« to sting one's thigh »), puis ce sont les noisetiers eux-mêmes qui entreprennent de le piquer (« the light whip of the hazel on one's shoulder, stinging »). De même, le contact du chardon contre la peau de Birkin est le résultat d'un ajustement réciproque de la plante et de l'homme : « There was a thistle which pricked him vividly, but not too much, because all his movements were too discriminate and soft ». Le mouvement du chardon est brusque, celui de Birkin plus posé, et la locution adverbiale « not too much », placée au centre de la phrase, semble opérer une forme de synthèse qui revient à ce que perçoivent à la fois Birkin et le chardon : la peau de Birkin n'est pas blessée, mais juste égratignée, et la relation au monde du chardon, qui est de

piquer, semble être empêchée par le mouvement de Birkin. Cette réciprocité est d'ailleurs reconnue par Lawrence, qui dit que la végétation « attend Birkin » autant que celui-ci l'attendait.

Il résulte de cet ajustement que ce que chacune des deux parties perçoit devient indistinct. Lorsque Birkin presse sa poitrine contre un tronc de sapin argenté, le corps qu'il sent contre lui ressemble fort, lui-même, à une poitrine masculine (« its softness, its hardness ») siège du cœur humain (« its vital knots »). Or la poitrine, même selon l'anatomie lawrencienne, est, comme il apparaît dans un extrait que nous avons déjà partiellement cité, le siège majeur de ce que nous appellerons une perception pré-analytique, c'est-à-dire une perception hors du cogito :

On the back the sense of touch is not acute. There the voluntary centres act in resistance. But in the front of the body, the breast is one great field of sympathetic touch, the belly is another. On these two fields the stimulus of touch is quite different, has a quite different psychic quality and psychic result. The breast-touch is the fine alertness of quivering curiosity, the belly-touch is a deep thrill of delight and avidity. (*PU* 99)

Cette perception impersonnelle, qui semble ne pas passer par le cerveau, et ne pas nécessiter un esprit rationnel, correspond assez bien à la forme de perception purement physique que nous décelons dans le monde non-humain Lawrencien. Si le tronc du sapin ressemble à une poitrine masculine, et si la poitrine est chez Lawrence le siège d'une perception hors cogito, et donc potentiellement non-humaine, on ne peut omettre la possibilité que dans ce texte, l'arbre perçoive lui aussi le contact de la poitrine de Birkin. De même, dans l'oxymore « soft-sharp », récurrent dans ce passage, on peut interpréter le terme « soft » non seulement comme l'expression du soulagement que le contact non-humain procure à Birkin, mais comme l'expression de la douceur de la peau de Birkin, par opposition au piquant des épines : on pourrait presque dire qu'il s'agit d'une forme de perception qu'ont les épines du corps de Birkin.

Dès lors, la perception n'appartient plus à Birkin : elle est d'ailleurs extériorisée au point de prendre la place d'un mouvement, lorsque Lawrence évoque l'élan de Birkin vers les sapins : « as he moved in keen pangs against them ». En effet, la locution adverbiale « in keen pangs » devrait qualifier la manière dont Birkin se meut dans la végétation ; et pourtant, « pangs » évoque la douleur que perçoit Birkin. Ainsi, la perception comme expérience du corps la plus intime, puisqu'elle est davantage réception qu'exercice d'un pouvoir, se trouve extériorisée. L'ajustement permanent à la présence d'autrui traduit un rapport au monde uniquement fondé sur la perception et la sensibilité. Ce rapport semble être pleinement satisfaisant, puisque Birkin s'imagine un instant, à la fin du passage, que cette végétation est tout ce dont il a besoin pour vivre.

Par la mise en scène d'une relation de perception, et non de pouvoir, entre un homme et le monde non-humain, l'extrait suivant de « Sicilian Cyclamens » (*CP* 310) éclaire la place du poète dans les autres poèmes dédiés au non-humain dans lesquels la présence humaine est moins explicite. Ici, l'intermédiaire représenté est l'homme préhistorique qui découvre les cyclamens siciliens :

When he pushed his bush of black hair off his brow :
When she lifted her mop from her eyes, and screwed it in a knob behind
O – act of fearful temerity!
When they felt their foreheads bare, naked to heaven, their eyes revealed :
When they felt the light of heaven brandished like a knife at their defenceless
eyes,
And the sea like a blade at their face,
Mediterranean savages
When they came out, face-revealed, under heaven, from the shaggy
undergrowth of their own hair
For the first time,
They saw tiny rose cyclamens between their toes, growing
Where the slow toads sat brooding on the past.

Slow toads, and cyclamen leaves
Stickily glistening with eternal shadow
Keeping to earth.
Cyclamen leaves
Toad-filmy, earth-iridescent
Beautiful

Frost-filigreed
Spumed with mud
Snail-nacreous
Low down.

The shaking aspect of the sea
And man's defenceless bare face
And cyclamens putting their ears back.

L'enjeu de ce poème est justement le déploiement d'un rapport à l'autre qui ne soit pas de l'ordre du pouvoir : alors que le monde extérieur brandit une lame devant les yeux de ces hommes préhistoriques (« the sea like a blade at their face »), eux choisissent de se découvrir (« defenceless »), c'est-à-dire d'entrer avec le monde dans un rapport où ils sont dépourvus de pouvoir. Cela leur permet de percevoir enfin ce monde, vision nouvelle appelée plus tard dans le poème « the unexpected vista of day ». Ce rapport à l'autre va se jouer entre l'homme préhistorique, dont la perception pré-analytique, hors cogito, relève du type de démarche que Lawrence voudrait adopter pour entrer en relation avec le non-humain, et les cyclamens, qui doivent également se mettre à nu (« putting their ears back ») pour percevoir le monde extérieur.

Lawrence instaure immédiatement un point de contact, une sorte de nœud au pied des « sauvages », où le rapport à autrui est de l'ordre de la perception, et où chacun est modifié par la présence d'autrui. A travers l'homophonie de « toes » et « toads », une sorte de réseau d'échos lie les pieds des sauvages avec les feuilles des cyclamens. Les orteils humains, les crapauds et les feuilles basses des cyclamens, ensuite appelées « toad-leaves », semblent s'ajuster les uns aux autres au point de former un nœud inextricable. Tous les éléments y sont en effet susceptibles d'être « collants » (« stickily ») et de rester accrochés à la terre (« keeping to earth »), la variation sur le verbe « stick » ajoutant encore à l'impression d'un conglomérat d'éléments affectés par les mêmes perceptions. Leur première expérience du monde extérieur est commune : c'est la perception de la terre gluante dans laquelle ils sont tous deux plongés. Lawrence semble donc prendre à la fois le point de vue des « sauvages » et

celui des cyclamens. Dès lors, on peut également lire la première strophe, qui évoque l'éveil des hommes préhistoriques, comme un tableau décrit du point de vue les cyclamens. En effet, ces hommes étant les premiers sur terre, il faut bien que leurs yeux soient « révélés » à quelque chose (« their eyes revealed ») ou à quelqu'un. De plus, la position des « sauvages », « under heaven », peut donner l'impression que leurs yeux et leurs visages nouvellement découverts sont perçus par en dessous, c'est-à-dire à partir de la position qu'occupent les cyclamens. Ainsi, on pourrait dire que le poème raconte l'ajustement réciproque des hommes préhistoriques et des cyclamens, chacun s'ouvrant au monde pour s'offrir à la perception de l'autre, ainsi que l'ajustement des hommes et des cyclamens a un monde commun, encore inconnu.

De nombreux poèmes sur le monde non-humain se concentrent ainsi sur le point où la perception du poète rencontre la perception – supposée – de la créature. Si la perception d'une chose n'est ni le fait unique d'un sujet percevant, ni le fait unique de la chose perçue, mais en quelque sorte un ajustement de ces deux êtres l'un à l'autre, on pourrait imaginer un espace entre les deux parties, où se jouerait cette perception.

Le traitement de la perception dans « Almond Blossom » (CP 304) semble correspondre à cette image :

From out the iron, and from out the steel,
Flying not down from heaven, but storming up,
Strange storming up from the dense under-earth
Along the iron, to the living steel
In rose-hot tips, and flakes of rose-pale snow
Setting supreme annunciation to the world.

Nous suivons la trajectoire de la fleur d'amandier jusqu'à son éclosion au bout d'une branche ressemblant à une antenne d'acier. Le point de vue de la fleur et celui du poète sont tous deux présents dans la strophe. Lorsque le trajet le long de la branche d'acier (« from out the steel ») et la densité de la couche inférieure de la terre (« dense under-earth ») sont mentionnés, il semble que la perception tactile soit celle du bourgeon lui-même. En revanche,

l'épithète « strange » au troisième vers, ainsi que les « flakes of rose-pale snow » qui figurent ensuite la fleur d'amandier, montrent que les fleurs sont perçues de l'extérieur, par l'œil du poète. Nous nous trouvons donc à l'intersection de ce que Lawrence suggère que la fleur perçoit dans sa poussée vers le ciel, et de ce qu'elle donne à voir au monde en général et au poète en particulier. Cette intersection se situe à l'extrémité de la branche, entre le moment de sa montée et le moment de son éclosion. En effet, cette extrémité est à la fois perçue par la fleur, pour qui elle est brûlante (« hot tips »), et par le poète, pour qui elle est neigeuse (« flakes of rose pale snow »), et cet oxymore montre comment, par une sorte de « miracle », des perceptions contradictoires peuvent coexister en un point précis. Ce « miracle » est sans cesse renouvelé dans le poème :

In the distance like hoar-frost, like silvery ghosts communing on a green hill,
Hoar-frost-like and mysterious.

In the garden raying out
With a body like spray, dawn-tender, and looking about
With such insuperable, subtly-smiling assurance,
Sword-blade-born.
Unpromised,
No bounds being set.
Flaked out and come unpromised,
The tree being life-divine,
Fearing nothing, life-blissful at the core
Within iron and earth.

La perception du poète et celle de la fleur s'entremêlent : les différentes perspectives (« in the distance », « in the garden ») sont le résultat de la perception du poète, tout comme l'idée que l'apparition de la fleur est inattendue (« unpromised »), alors que la fleur perçoit elle aussi son éclosion et regarde le monde, « looking about ». Comme c'était le cas des cyclamens, la fleur d'amandier éclôt donc pour regarder le monde autant que pour être regardée. De même, le verbe « raying out », exprime à la fois l'image du déploiement perçue par le poète et la sensation d'épanouissement que pourrait ressentir la fleur d'amandier lors de son ouverture au monde. L'intensité de l'image de l'éclosion dans le poème est donc nourrie

de cette double perception. Il ne s'agit pas là d'un ajustement réciproque du poète et de la fleur à la présence d'autrui, car celui-ci accorderait trop d'importance à la présence du poète humain dans une poésie qui se veut avant tout consacrée au non-humain. Ici, comme dans de nombreux poèmes sur le monde non-humain, Lawrence concentre son poème sur un phénomène qui concerne la créature non-humaine et qui semble perçu à la fois de l'extérieur, par le poète, et de l'intérieur, par la créature. Le sensible y est donc également sentant, et le phénomène décrit devient le produit de cet « ajustement » dont nous avons vu qu'il était nécessaire à la perception lawrencienne.

2. Où l'inanimé prend sa place dans le monde lawrencien

L'importance de la métaphore du fer dans « Almond Blossom » nous indique qu'un élément inanimé, voire artificiel, si l'on considère qu'il s'agit d'antennes d'acier, peut être inclu dans le non-humain sans en changer la nature. Nous allons voir comment l'ouverture du monde non-humain à ces matières et objets inanimés est associée au type de perception que Lawrence entend développer pour appréhender le non-humain. On remarque que dans d'autres poèmes, c'est également sur l'image du fer que se concentre l'intersection de la perception de la créature et du poète :

To open your tiny beak-mouth, that looks as if it would never open,
Like some iron door ; (« Baby Tortoise »)

Sun-breaster,
Staring two ways at once, to right and left
Masked-one
Dark-visaged
Sickle-masked
With iron between your two eyes ; (« Eagle in New Mexico »)

Dans « Baby Tortoise », l'image de la porte de fer semble exprimer la difficulté de Lawrence à pénétrer le monde de la tortue, mais également la difficulté de la petite tortue à s'ouvrir au monde. Dans « Eagle in New Mexico », alors que les deux premiers vers de la

strophe citée renvoient au mode de perception de l'aigle, rapace au champ de vision bien plus large que le nôtre (« *staring two ways at once* »), les deux suivants renvoient à la perception qu'a le poète de l'aigle, car le « visage » est par définition, comme nous l'avons vu, ce qui est offert à la perception d'autrui. Mais surtout, les deux derniers vers concentrent les deux perceptions en un nouveau point de jonction métallique : « *sickle-masked* » renvoie évidemment à la silhouette de l'aigle telle qu'elle est perçue par le poète, mais introduit également la sensation de tranchant que pourrait percevoir une créature sur la tête de laquelle est plaquée une faucille acérée. Il en va de même dans le vers suivant « *with iron between your two eyes* », qui file la métaphore : il s'agit bien entendu du bec tel qu'il est vu par le poète, mais l'image évoque également la douleur qu'une pièce de fer fichée entre les deux yeux procurerait à toute créature, et donc potentiellement à l'aigle.

Pourquoi Lawrence concentre-t-il si souvent la double perception du poète et de la créature sur une matière telle que le fer ? Cela pourrait être une conséquence de la volonté de Lawrence d'approcher les créatures non-humaines avec une perception véritablement pré-analytique. En effet, si nous devons considérer une chose telle que nous la voyons, telle qu'elle nous est donnée, et non telle que nous tentons de la comprendre, alors l'origine de cette chose n'a plus aucune importance, et qu'elle ait été façonnée par la sélection naturelle ou par l'homme revient au même. Lorsqu'un homme fabrique ou analyse une chose, il exerce sur elle un pouvoir en voulant la façonner tout à fait à son image ou l'épuiser complètement par une explication qui serait plus réelle que ce qui nous est donné de percevoir. En revanche, s'il l'approche en suivant une démarche phénoménologique, il s'arrête à la perception de cette chose et ne tente pas de l'expliquer. Cette démarche consiste à percevoir la chose sans tenter d'en déduire son origine ou la manière dont elle a été fabriquée. Dès lors, la question de savoir si cette chose est naturelle ou artificielle ne se pose plus. Ce type de perception permet

donc, comme nous allons le voir, de concevoir un monde dans lequel les créatures sont à la fois naturelles et artificielles, arbre et antenne, aigle et faucille, etc.

Dans notre chapitre sur l'agentivité multiple, nous avons vu que le modèle de la machine, pourvu qu'il demeure décentralisé, est accepté par Lawrence, et qu'il existe dans sa poésie de nombreuses descriptions de surfaces chez les créatures non-humaines, permettant de penser leur agentivité en termes de réflexe. Or si Lawrence déconstruit l'idée d'une agentivité centralisée chez les créatures, il semble cohérent qu'il ne perçoive les créatures que par leurs extrémités, et surtout qu'il ne questionne pas leur centre et donc pas non plus leur origine. La raison d'être des choses n'est plus, pour Lawrence, en dehors de celles-ci, mais, comme dans une approche phénoménologique, dans la perception que l'on a d'elles. Lorsque Merleau-Ponty affirme : « c'est le mouvement de ma main qui sous-tend la forme de l'objet »¹, l'histoire qui a donné à l'objet cette forme là n'importe plus. De même, dans le cas des images d'objets de fer greffés sur le corps des créatures, ce qui importe est la présence de ce fer tel qu'il est perçu par Lawrence, et non les implications de cette présence, c'est-à-dire le fait que la créature n'est plus parfaitement « naturelle ».

D'autre part, ce rapport de perception, qui permet de passer outre la distinction entre le naturel et l'artificiel, est toujours une perception double. Pour que des objets manufacturés puissent être incorporés dans le corps des créatures non-humaines, il faut non seulement qu'ils soient perçus par le poète selon une approche phénoménologique, mais également qu'ils donnent l'impression de percevoir eux-même. De la même manière, Merleau-Ponty, lorsqu'il conçoit le bâton au bout du bras d'un homme comme une extension du corps naturel de cet homme, insiste sur le fait que le bâton est, tout comme le bras, capable de percevoir les objets qu'il touche : « Quand le bâton devient un instrument familier, le monde des objets tactiles recule, il ne commence plus à l'épiderme de la main, mais au bout du bâton ».² Ainsi,

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 248.

² *Ibid.*, 177.

Lawrence imagine que le fer qui compose les branches de l'amandier décrit dans « Bare Almond-Trees » (*CP* 300) est capable de percevoir le monde qui l'entoure :

Like steel, like sensitive steel in the air,
Grey, lavender, sensitive steel, curving thinly and brittly up in a parabola.

What are you doing in the December rain?
Have you a strange electric sensitiveness in your steel tips?
Do you feel the air for electric influences
Like some strange magnetic apparatus?
Do you take in messages, in some strange code,
From heaven's wolfish, wandering electricity, that prowls so constantly round
Etna ?

Les métaphores ne concernent que la capacité de l'amandier à percevoir le monde. L'antenne n'est pas vue comme un objet manufacturé par opposition à une créature naturelle, et l'acier n'est pas considéré comme une matière morte par opposition à une matière vive. Lawrence percevant de l'électricité statique aux alentours de l'Etna, l'antenne d'acier n'est envisagée que comme un élément capable de percevoir lui aussi cette électricité. Il s'agit d'ailleurs d'une véritable perception, et non d'une simple sensation, car l'antenne est supposée lire un message, et donc former une représentation, à partir de l'électricité qu'elle reçoit. Le fait que le poète et l'amandier soient tous deux capable de percevoir le monde qui les entoure est encore visible dans le deuxième vers cité, où la vision extérieure du poète, qui imagine la courbe de la branche comme une parabole, cohabite avec la « sensibilité » de l'amandier lui-même, c'est-à-dire sa capacité à percevoir l'électricité. Dans la mesure où l'antenne d'acier est ce que perçoit le poète lorsqu'il regarde l'amandier, et où elle est capable également de percevoir ce qui l'entoure, elle peut-être métaphoriquement incorporée au corps de l'amandier en dépit du fait qu'elle est un objet manufacturé. En effet, l'antenne d'acier est alors à la fois sensible et sentante, et ce rapport de perception double, qui n'envisage pas la chose en fonction de son origine ou de son histoire, permet, comme nous l'avons vu, de dépasser la distinction entre le naturel et l'artificiel.

Ainsi, l'idée reçue selon laquelle Lawrence parvient à ressentir ce que les créatures ressentent trouve sans doute son origine dans le type de perception que Lawrence représente dans ses textes sur le non-humain. Lawrence ne perçoit pas comme les créatures non-humaines perçoivent, mais la place qu'il s'accorde dans les poèmes en tant que sujet percevant rappelle la place qu'il donne au sujet percevant non-humain, à l'intérieur du monde non-humain tel que nous l'avons étudié dans la partie précédente. Lorsqu'il tente de percevoir la créature en elle-même, il s'efforce de ne pas en faire l'objet de son pouvoir (ce qui était le cas dans les moments anthropomorphiques), ou l'objet d'une pensée, d'une interprétation qui la dépasserait. L'étude poussée de quelques représentations du non-humain lawrencien, en particulier dans les poèmes, montre que Lawrence représente un rapport de perception réciproque entre le corps et le monde. Chez Lawrence, ce rapport est particulièrement visible dans la position du texte dans un espace qui tend à se trouver à mi-chemin entre la perception du poète et celle qu'il imagine de la créature. Cette forme de perception permet notamment à Lawrence d'introduire dans le monde non-humain naturel des matières inanimées telles que le fer. En effet, dans la mesure où la chose lawrencienne, notamment non-humaine (puisque c'est celle qui échappe aux systèmes mis en place par les humains) ne trouve sa raison d'être non plus dans une histoire ou une origine mais dans l'interaction avec le sujet percevant, la limite entre ce qui est naturel et ce qui est artificiel n'a plus lieu d'être. Puisque le corps non-humain existe en dehors de toute pensée rationnelle, il appelle, plus que toute autre chose, à une perception hors cogito, une perception qui ne tente pas de comprendre la raison d'être et l'origine de ce corps. C'est pourquoi, chez Lawrence, il peut, mieux que le corps humain, être représenté par des images qui greffent dans sa chair des objets manufacturés.

Avec ce mode de perception, Lawrence établit un rapport satisfaisant avec les créatures non-humaines qu'il évoque dans ses poèmes. Ce nouveau rapport est satisfaisant parce qu'il parvient à maintenir l'intégrité et le mystère de la créature non-humaine, sans pour

autant la considérer comme une pure altérité. L'épaisseur de l'existence de la créature demeure, elle n'est pas diminuée par une explication qui lui enlèverait son mystère, mais elle cesse de constituer un obstacle à toute relation avec le non-humain. Ce rapport englobe le percevant et le perçu, le corps sentant et le corps sensible, qu'il soit humain ou non-humain, dans une communauté et une mutualité de perception dans laquelle la notion d'altérité n'a pas lieu d'être.

La notion d'extrémité, lieu où se rejoignent la perception de l'auteur et celle qu'il imagine de la créature, demeure pertinente lorsque nous nous attachons, comme c'est le cas dans le chapitre suivant, à comprendre la position du poète face aux créatures non-humaines non comme sujet percevant mais comme écrivain voué à mettre en mot un monde non-humain qu'il considère lui-même comme étranger au langage.

CHAPITRE IX :

LE SIGNE NON-HUMAIN COMME EXCÈS

Dans notre réflexion sur l'altérité des créatures non-humaines, la question de la place de la nature non-humaine par rapport au langage est cruciale, puisque le langage est, depuis Descartes, ce qui distingue traditionnellement l'humain du non-humain dans la culture occidentale. Descartes se sert de l'absence de langage des animaux pour les exclure du cogito, et les différencier définitivement des hommes avec sa théorie des animaux machines :

On voit que les pies et les perroquets peuvent proférer des paroles ainsi que nous, et toutefois ne peuvent parler ainsi que nous c'est-à-dire, en témoignant qu'ils pensent ce qu'ils disent ; au lieu que les hommes qui, étant nés sourds et muets, sont privés des organes qui servent aux autres pour parler, autant ou plus que les bêtes, ont coutume d'inventer eux-mêmes quelques signes, par lesquels ils se font entendre à ceux qui, étant ordinairement avec eux, ont loisir d'apprendre leur langue. Et ceci ne témoigne pas seulement que les bêtes ont moins de raison que les hommes, mais qu'elles n'en ont point du tout.¹

Une pensée de la nature non-humaine comme pure altérité, comme totalement indépendante et différente de l'homme est une pensée qui fait de la nature une entité extralinguistique : il peut devenir fort difficile, dès lors, de la mettre en mots. A l'inverse, à considérer le non-humain comme capable, si ce n'est de produire lui-même un langage, au moins de signifier, ne perd-on pas ce fameux mystère non-humain ? Si le non-humain est traité comme une réalité qui signifie et se laisse aisément interpréter, la spécificité d'une

¹ René Descartes, *Le Discours de la méthode*, 122.

écriture du non-humain ne disparaît-elle pas ? Voir comment Lawrence se situe dans ce débat permet de comprendre de manière plus fine dans quelle mesure il considère les créatures non-humaines comme une altérité. Pour ce faire, les notions d'excès, d'exceptionnalité et d'extrémité nous permettront de montrer comment Lawrence négocie l'entrée d'une partie du monde non-humain dans le monde signifiant. D'autre part, cette interrogation nous donnera l'occasion d'établir comment l'attitude de Lawrence face à la nature non-humaine se situe dans l'histoire culturelle : fait-il preuve d'un optimisme positiviste, d'un primitivisme moderniste, ou bien annonce-t-il l'incertitude postmoderne quant à l'existence d'une nature extralinguistique ?

Les écocritiques et philosophes contemporains de la nature se donnent souvent pour tâche de réconcilier deux conceptions radicalement opposées du monde naturel : la nature pré-discursive, et la nature comme construction textuelle et culturelle. Cette question apparaît dans de nombreuses études d'écocritique, telles que *Practical Ecocriticism* de Glen Love¹, et figure au centre de nombreux essais sur la nature, tels *What is Nature ?* de Kate Soper². Pour résumer sa position à ce sujet, Kate Soper souligne justement cette dichotomie :

Yet while the ecologists tend to invoke 'nature' as an independent domain of intrinsic value, truth or authenticity, postmodernist cultural theory and criticism emphasise its discursive status, inviting us to view the order of 'nature' as existing only in the chain of the signifier.³

Il s'agira ici d'évaluer la position de Lawrence, sans omettre que ses poèmes émergent d'un contexte différent. Comment Lawrence parvient-il à associer dans ses poèmes la certitude de la « pré-discursivité », c'est-à-dire de la position hors du langage, de la nature non-humaine, et l'interprétation nécessaire du comportement et des cris des animaux à qui il voue un poème ? Quelles sont les conséquences poétiques d'une telle tension ? Si ce que l'on ressent lorsqu'un rossignol chante est, comme le dit Lawrence dans le passage ci-dessous, «

¹ Glen Love, *Practical Ecocriticism : Literature, Biology, and the Environment*, 2003.

² Kate Soper, *What is Nature ? , Culture, Politics and the non-Human*, 1995.

³ Kate Soper, 'Nature as Cultural Other : Ecology, Sexuality, and the Genderisation of Nature', *Narratives of Nature : Perspectives of Cultural Constructions*, 58.

something so much purer than words, which are all tainted », dans quelle mesure ce chant est-il un signe non-humain ?

Revenons sur l'exemple du rossignol :

He just feels life-perfect, and he trills it out – shouts, jugs, gurgles, trills, gives long, mock-plaintiff calls, makes declarations, assertions, and triumphs ; but he never reflects. It is pure music, in so far as you could never put words to it. But there are words for the feelings aroused in us by the song. No, even that is not true. There are not words to tell what one really feels, hearing the nightingale. It is something so much purer than words, which are all tainted. (« The Nightingale » P 42)

L'interprétation de ce chant (« assertions, triumphs », etc.) nous confirme que pour Lawrence, il existe des signes dans le monde non-humain. Le signe non-humain évoqué dans cet extrait n'est certes pas linguistique, mais il est plutôt davantage efficace que le langage : d'ailleurs, comme nous le verrons à la fin de ce chapitre, Lawrence, sentant les limites de son entreprise, fait assez peu parler directement ses créatures. En effet, s'il s'agit d'établir dans quelle mesure la nature non humaine lawrencienne existe *dans* le langage, ou plutôt dans ce que Kate Soper appelle la « chaîne des signifiants », il nous faut donc considérer dès le départ les occurrences telles que le cri de ce rossignol comme des signes, des occurrences certes non-linguistiques, mais néanmoins signifiantes en ce qu'elles renvoient à quelque chose qui leur est étranger. Descartes, dans l'extrait cité au début de ce chapitre, associe d'ailleurs le langage, qui est l'apanage des hommes, à toute activité de signification, puisqu'il déclare que même un homme muet produit des signes, ce qui n'est pas le cas des animaux. A l'inverse, Lawrence semble considérer que le signe existe dans le monde non-humain, puisque le sentiment de joie de vivre de l'oiseau est *exprimé* par son chant.

De nombreux écocritiques pensent que considérer la nature comme une entité indépendante de l'influence humaine et du monde discursif qui est le nôtre revient à adopter un réalisme naïf et nous empêche de prendre conscience de la manière dont nous transformons la nature quand nous la mettons en mots : « I sympathize with the view that a

stone is a stone, and no amount of literary theory can change that. But I've also learned from contemporary theory that we have to watch it when we move from stone to text. No text can exactly mirror the non-human world. »¹

Inversement, pour ces écocritiques, voir la nature comme une entité entièrement construite par le langage et la culture revient à fuir les réalités écologiques. Comme le rappelle la célèbre phrase de Kate Soper : « It is not language that has a hole in its ozone layer ; and the real thing continues to be polluted and degraded even as we refine our deconstructive insights at the level of the signifier. »²

Dès lors, certains penseurs tendent à offrir une vision de la nature comme culture (c'est-à-dire, comme production humaine), et de la culture comme nature. Donna Haraway³ évoque « a co-construction among humans and non-humans » et N. Katherine Hayles declare : « What counts as reality for us resides neither in the world by itself nor in the observer by herself but in the interactions between the beholder and the world ».⁴ De même, Christa Grewe Volpp tente de réhabiliter l'importance de la nature *out there*, hors texte, dans la littérature. Elle pense que la critique littéraire devrait reconnaître que la nature est à la fois indépendante de toute influence humaine et capable de signifier : « A 'voice' can also be detected in nonverbal communication, in body language, changes in the land or climate, or in the behavioral patterns of animals ». ⁵

Ces réflexions émergent d'un climat intellectuel postmoderne où la réalité est sans cesse remise en question. Pour les partisans de l'idée que la nature est construite par le langage, « everything which is presented as 'natural' must be theorised as an imposed – and

¹ Propos de Lawrence Buell recueillis et retranscrits par Karen Winkler dans "Inventing a New Field: the Study of Literature about the Environment", *Chronicle of Higher Education*.

² Kate Soper, *What is Nature ?*, 151.

³ Donna Haraway, "The Promises of Monsters", *Cultural Studies*, 297.

⁴ N. Katherine Hayles, "simulated Nature and Natural Simulations : Rethinking the Relation between the Beholder and the World", *Reinventing Nature? Responses to Postmodern Deconstruction*, 425.

⁵ Christa Grewe-Volpp, "Nature 'Out There' and as 'Social Player' : Some Basic Consequences for a Literary Ecocritical Analysis" *Nature in Literary and Cultural Studies*, 79.

inherently revisable – norm of culture »¹. Inversement, les partisans de la nature non-signifiante, qui se sont nommés avec esprit les « compoststructuralists »², sont très peu nombreux. Selon Jay Parini, ces écocritiques militent pour « a dismissal of theory's more solipsistic tendencies [and a] reengagement with realism, with the actual universe of rocks, trees, and rivers that lie behind the wilderness of signs »³.

Lawrence, lui, affirme avec ferveur sa croyance dans le caractère extralinguistique de la nature non-humaine. En cela, il s'oppose à l'attitude positiviste de la science moderne, pour laquelle tout peut se comprendre par l'étude rigoureuse de la nature non-humaine. En effet, depuis la période des Lumières, l'attitude de la science envers le non-humain a changé :

For the seventeenth and eighteenth had seen a fundamental departure from the assumptions of the past. Instead of perceiving nature primarily in terms of its analogies and resemblances to men, the naturalists had begun to try to study it in its own right. (...) A neutral, supposedly objective, taxonomy had replaced more man-centred methods of classification. (...) Henceforth, the systematic investigation of nature would be conducted on the assumption that plants and animals should be studied for their own sake, independent of their utility or meaning for man.⁴

Derrière ce rejet typique de l'anthropomorphisme, on note que la science depuis les Lumières prend presque pour acquis le fait que ses recherches sont rigoureuses et ses conclusions objectives : le non-humain signifie quelque chose, selon un système différent de celui de l'homme, mais la supériorité de l'homme lui permet de comprendre les signes émis par le non-humain.

A l'inverse, pour Lawrence, la science ne peut pas épuiser la signification de la nature, c'est-à-dire que la nature n'est pas là pour « signifier » quoi que ce soit à l'homme :

Our objective science of modern knowledge concerns itself only with phenomena, and with phenomena as regarded in their cause-and-effect relationship. I have nothing to say against our science. It is perfect as far as it

¹ Kate Soper, 'Nature as Cultural Other : Ecology, Sexuality, and the Genderisation of Nature', *Narratives of Nature : Perspectives of Cultural Constructions*, 70.

² Dans "Inventing a New Field : the Study of Literature about the Environment", *Chronicle of Higher Education*, Vol. 42, n°48, Karen Winkler mentionne l'émergence de ce terme.

³ Jay Parini, "The Greening of Humanities", *The New York Time Magazine*, 29 octobre 1995.

⁴ Keith Thomas, *Man and the Natural World*, 90-91.

goes. But to regard it as exhausting the whole scope of human possibility in knowledge seems to me just puerile. Our science is a science of the dead world. Even biology never considers life, but only mechanistic functioning and apparatus of life. (*PU* 62)

Pourtant, l'exemple du chant du rossignol nous montre qu'il est possible, pour Lawrence, d'accorder une signification à un événement naturel, certes plutôt par l'intuition que par la science. C'est en ce point de contact, entre l'affirmation de la nature non-signifiante de la nature et la volonté de l'interpréter malgré tout, que Lawrence met en place un compromis qui ressemble à celui des écocritiques que nous avons mentionnés. Cependant, alors que le but de ceux-ci est souvent de venir à bout des théories poststructuralistes pour lesquelles l'homme est pris dans un monde où tout est texte, Lawrence affirme sans ambages l'existence d'une nature généralement hors de tout discours, et néanmoins parfois accessible.

En effet, Lawrence ne croit pas que l'homme soit emprisonné dans un monde uniquement discursif, et pour cette raison, il est capable d'associer l'idée que la nature non-humaine est pré-discursive et la revendication optimiste qu'il est malgré tout possible de la saisir au prix de quelques efforts. Alors qu'il se pose la question de la manière de parler de l'origine du monde, qu'il considère comme antérieure à l'apparition du langage (nous commenterons dans quelques pages son affirmation : « And in the beginning was not a Word, but a chirrup » (*EP* 126), il oppose un langage « obsolète », celui de la Genèse, au sien :

Following the obsolete language, we repeat that in the beginning was the creative reality, living and substantial, although apparently void and dark. The living cosmos divided itself, and there was Heaven and Earth (...). Changing the metaphors and attending to the material universe only, we may say that sun and space are now born. Those waters and that dark fire which are drawn together in the creative spell impinge into one centre in the sun; those waters and that fire which flee asunder in the creative spell form space. ("The Two Principles", 1919, *P* II 227)

Lawrence reconnaît donc qu'il est possible d'évoquer une réalité pré-discursive pourvu que l'on reste près de la matérialité des choses (« attending to the material universe only »). Cependant, un langage parvenant à cela nécessite un effort, puisque le langage

« humain » habituel (« we repeat... ») est jugé inadéquat. Sans aller jusqu'à affirmer comme Gerald Doherty que Lawrence voit le langage comme « a transparent mediating agent »¹, il convient de retenir la distinction que Doherty formule entre Lawrence et Derrida : tous les deux considèrent que, selon les mots du critique, « the way we think about reality is warped by confinement within enclosed and enclosing conceptual sets »², mais tandis que Lawrence pense que l'on peut se défaire de cette « camisole conceptuelle », il faut pour Derrida tout le processus de la déconstruction pour échapper à ce que Doherty appelle « the inherited web of language », sans jamais arriver à une libération définitive.

D'autre part, pour Lawrence, que le langage soit capable ou non de représenter la nature pré-discursive, celle-ci ne semble pas affectée, ou modifiée, par le langage en question. Le cosmos, et le non-humain comme substrat vivant commun à toutes les créatures, ne peuvent être affectés par aucune activité humaine. Selon Philip Armstrong, cette pensée est clairement moderniste :

(...) The modernists evoke the non-Western, non-human as a remote and limitless source of replenishment for a modern civilization poisoned by its own waste. It is not until the second half of the twentieth century (...) that literary narratives recognize that the regenerative power of organic nature may be finite.³

L'optimisme qu'exprime Lawrence est donc moderne (par opposition à postmoderne). Même si ce n'est pas par la science, la nature demeure accessible, puisque la conscience de l'homme n'est pas uniquement le fait du langage ; de plus, elle est résiliente, ce qui signifie qu'aucune entreprise discursive la concernant ne peut l'affecter.

Ce premier constat, qui transparaît surtout dans les essais de Lawrence, n'explique pas pourquoi la position de Lawrence ne relève pas seulement d'une réaction moderniste au

¹ «The latter [Lawrence] accepts as unproblematic the transactions between signifier and signified, consciousness and speech, selfhood and utterance : he takes for granted the role of language, as a transparent mediating agent, though he sometimes recognizes its function as one among many others” (Gerald Doherty, *Theorizing Lawrence*, 149).

² *Loc. cit.*

³ Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, 162-163.

positivisme scientifique (c'est-à-dire à la foi en la capacité de la raison à expliquer la nature tout entière), mais également d'une recherche de compromis qui caractérise plutôt, comme nous l'avons vu, une partie de la pensée postmoderne. Philip Armstrong nomme la réaction moderniste le « redemptive therio-primitivism »¹. Il définit le thério-primitivisme (du grec « therion », l'animal sauvage) comme « the specifically modern conjunction between animality and pre- or non-modern forms of humanity »², et le qualifie de rédempteur lorsque l'animalité est vue non plus comme un état que l'on doit dépasser pour accéder à l'humanité, mais comme le seul mode d'être qui permettrait à l'homme de vivre de façon harmonieuse. Parmi les qualités liées au primitivisme, la position hors du langage est cruciale : c'est à travers le langage de la raison que l'homme a évolué depuis son état primitif, et, au fur et à mesure qu'il s'est doté d'une culture, il s'est différencié des animaux. Dans un système faisant appel au thério-primitivisme rédempteur, l'activité de signifier serait donc du côté de la civilisation.

C'est ce que remarque Margot Norris dans l'introduction à son étude de ce qu'elle nomme les penseurs biocentriques, tels Darwin, Nietzsche, Lawrence et Kafka. Pour définir leur pensée, Norris montre un renversement de la dichotomie humain / non-humain, et insiste sur la nature « humaine », culturelle, du langage, dans un passage que nous avons déjà cité en partie :

The animal's putative inferiority to the human is conventionally ascribed to a lack, a deficiency in reason, speech, soul, morality, a higher nature, while in contrast to the animal the human being is viewed as complete, perfect, fulfilled. But the biocentric thinkers treat the animal (including the human as animal) as they do Nature, the realm of the biological, the real : as a plenum. It is cultural man, rather, who is engendered by an imaginary lack that gives birth to desire, language, intersubjectivity, social life, that is, the entire Lacanian Symbolic Order that is governed by the 'other'.³

¹ *Ibid.*, 143.

² *Ibid.*, 142.

³ Margot Norris, *Beasts of the Modern Imagination*, 2.

Il est aisé de qualifier Lawrence de penseur biocentrique, ou de « thério-primitiviste rédempteur » ; d'ailleurs, Armstrong lui-même le considère comme tel. Cependant, pour Armstrong, « In reclaiming the cultural qualities denigrated by the strident progressivism of Victorian modernity, then, modernist writers and artists did not seek to eliminate the received dichotomy between civilization and primitivism ; rather, they embraced it, but by reversing its values. »¹ En effet, décrire, comme Hemingway, une nature indomptée, où le langage n'existe pas encore, comme le seul lieu où l'homme puisse se réaliser, c'est encore considérer que la civilisation et le langage d'un côté, et la nature de l'autre, sont opposés en tout et ne peuvent pas coexister. Pour sa part, Lawrence, lorsqu'il doit résoudre la question de la discursivité de la nature non-humaine dans ses poèmes, n'inverse pas simplement le centre d'intérêt et les valeurs de son texte en faveur de la nature animale pré-discursive : comme nous allons le voir, les textes ne cessent d'explorer la limite entre ce qui existe dans le langage, et ce qui existe hors de lui, et la situent à l'intérieur du corps des créatures non-humaines. C'est en cela que son entreprise n'est pas uniquement positiviste (en ce qu'elle implique que le non-humain est accessible au langage) ou moderniste (en ce qu'elle implique qu'il lui est totalement étranger).

1. L'excès comme mode de représentation du non-humain

Afin d'explorer la limite entre ce qui, dans le monde non-humain, existe dans et hors du langage, Lawrence a recours aux notions d'exception, d'extrémité, et d'excès (et par là même, de limite) : quelle que soit la partie de la créature que Lawrence représente, interprète, inclut dans un monde de signifiants, celle-ci n'est qu'une excroissance, ou une instance exceptionnelle, de ce qui demeure fondamentalement non-signifiant. Bien que les notions d'excès, d'exception et d'extrémité ne soient pas interchangeables dans l'absolu, elles servent ici toutes le même but. En effet, partageant le préfixe « ex », qui marque l'extériorité, ces trois

¹ Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, 143.

notions présupposent l'existence d'une norme (la plus grande partie du corps de l'animal, tel que le reste du corps du dindon ou de la petite tortue, qui continue d'exister hors du monde des signifiants) tout en se concentrant sur le moment où cette norme est dépassée et où l'on bascule dans l'altérité, ou l'extériorité. On utilisera donc ces trois notions (exception, extrémité, excès) pour exprimer cette dynamique, en choisissant l'une plutôt que les deux autres selon l'image présente dans le poème.

Ainsi, dans « Tortoise Shell » (*CP* 354), Lawrence commente les figures symétriques qui ornent le dos de la tortue, qu'il lit comme « the outward and visible indication of the plan within. » Le signe figure comme une addition au corps de la tortue, un élément apposé, qui excède ce corps. La tortue dans son ensemble n'est jamais réduite à ce signe : la plus grande partie de son corps demeure en dehors du royaume des signifiants. Cependant, Lawrence joue sans cesse autour de la rencontre entre la « croix » signifiante imprimée sur le corps de la tortue, et le corps lui-même, non-signifiant. Lawrence empêche ainsi le signe de devenir l'objet principal du poème :

Life establishing the first eternal mathematical tablet,
Not in stone, like the Judean Lord, or bronze, but in life-clouded, life-rosy
tortoise shell.

Le poète insiste sur le fait que le corps de l'animal pourrait exister indépendamment de ce signe (il mentionne le « living back », et surtout « the complex, manifold involvedness of an individual creature »), afin de montrer que les deux modes d'existence sont possibles chez la tortue. De plus, bien que le poète interprète surtout le signe, le corps non-signifiant de la tortue finit par jouer un rôle au moins égal dans le poème :

The Cross, the Cross,
Goes deeper in than we know
Deeper into life ;
Right into the marrow
And through the bone.

La moelle et l'os ne sont pas seulement pensés comme de la matière pré-discursive sur laquelle le signe est imprimé, ce qui ne leur donnerait qu'un rôle passif dans le poème : leur absence de signification leur permet de faire disparaître le signe. Ainsi, l'un des signes les plus forts de la civilisation humaine, l'image de la croix du Christ, semble prendre une toute autre connotation, mystérieuse et non-humaine cette fois, au fur et à mesure qu'elle s'enfonce dans le corps de la petite tortue. Lawrence divise donc le corps de la petite tortue en deux parties, la plus petite étant le signe qu'elle porte sur sa carapace, et la plus grande, le reste de son corps, demeuré hors de toute signification au point d'être capable de faire disparaître le signe de la croix. En interprétant uniquement ce signe et en l'opposant à la pré-discursivité du reste du corps de la créature, Lawrence illustre dans le corps même de la petite tortue la coexistence de la nature hors langage du non-humain et de la nécessité de le mettre en mots.

Dans « Turkey-Cock » (*CP* 369), l'excroissance littéraire que constitue la caroncule du dindon est un parfait exemple du traitement lawrencien des signes animaux comme le résultat d'un excès de matérialité extralinguistique. L'excès de matière de la caroncule la rend exceptionnelle, plus visible, et la caroncule se prête ainsi plus aisément à l'interprétation, par opposition au reste de son corps qui ne semble avoir aucune signification particulière :

Why do you have wattles, and a naked, wattled head?
(...)
I wonder why.
Perhaps it is a sort of uncanny decoration, a veil of loose skin.
(...)
Or perhaps it is something unfinished
A bit of slag still adhering, after your firing in the furnace of creation.
(...)
The over-drip of a great passion hanging in the balance.
Only yours would be a raw, unsmelted passion, that will not quite fuse from the
dross.

Ces questions incessantes, que l'on retrouve dans bien d'autres poèmes, peuvent ainsi être considérées comme des tentatives d'exploration de la limite entre ce qui se prête à l'interprétation et peut donc exister dans le langage, et ce qui demeure extralinguistique. La

relation entre le corps et l'excroissance est en effet envisagée de différentes manières, ce qui permet à l'existence du reste du corps de l'oiseau, bien que respecté dans sa position extralinguistique, d'être sans cesse rappelée : l'excroissance est elle posée sur le corps (« decoration »), ce qui signifierait qu'elle n'a pas la même nature que ce corps ? Est-elle, au contraire, une réminiscence (« a bit of slag still adhering ») de ce qu'était ce corps avant d'être différencié, avant d'acquérir sa forme propre, vouée donc à disparaître si le dindon évolue encore davantage ? Ou encore, cette excroissance est-elle nourrie par l'élan qui anime le dindon (« the over-drip of a great passion »), auquel cas elle serait entretenue par lui et toujours renouvelée ? Dans toutes ces questions, le corps demeuré extra-linguistique apparaît en creux : interroger sans cesse la nature de cette relation revient à buter sur la limite entre la caroncule signifiante et le reste du corps de l'oiseau, non signifiant, ce qui permet de donner l'impression que les deux sont d'une importance et d'une réalité égales. Le corps du dindon peut ainsi être évoqué sans donner l'impression de perdre sa nature extra-linguistique.

Lorsque les animaux lawrenciens crient, leur intégrité, leur corporalité non-signifiante, est menacée. Le signe que devient alors l'animal épuise tout son être et la perte de sa corporalité est souvent illustrée par l'image d'une créature qui se brise et éclate pour devenir un son :

The blackbird cannot stop his song, neither can the pigeon. It takes place in him, even though all his race was yesterday destroyed. (...) Life has now taken hold on him and tossed him into the new ether of a new firmament, where he burst into song as if he were combustible. (« The Whistling of Birds », 1919, *RDP* 23)

D'autres créatures abandonnent leur matière corporelle pour devenir de purs cris, comme dans « Self-Protection » (*CP* 523), un poème sur le manque de pertinence de la science dans l'explication des comportements animaux :

A nightingale singing at the top of his voice
is neither hiding himself nor preserving himself nor propagating his species ;
he is giving himself away in every sense of the word ;
and obviously, it is the culminating point of his existence.

Dans les deux cas, le chant de l'oiseau remplace en quelque sorte l'oiseau : l'oiseau devient alors un être complètement signifiant. Dans le poème, l'oiseau exprime sa joie de vivre, tout comme le font dans la strophe suivante les rayures du tigre :

A tiger is striped and golden for his own glory.
He would certainly be much more invisible if he were grey-green.

La joie de vivre et le sentiment d'exister n'entrent pas dans une logique de préservation de soi, dont Lawrence semble attribuer l'invention à l'humanité moderne, puisque lorsqu'il dit que le rossignol « is neither hiding himself (...) nor propagating his species », il parodie le vocabulaire scientifique contemporain. Bien qu'elle existe hors de cette logique « humaine », cette joie de vivre est tout de même exprimée, *signifiée*, par ces cris. Dans l'extrait de « The Whistling of Birds », le caractère signifiant du cri de l'oiseau est plus explicite en ce que Lawrence tente de l'interpréter et de le transcrire en mots. Il affirme ainsi que par ce cri, les oiseaux battent le rappel (« sound the rally » *RDP* 21), et tentent d'exprimer la nouvelle vitalité qui s'empare d'eux au printemps : « It was almost a pain to realize, so swiftly, the new world. *Le monde est mort. Vive le monde!* But the birds omitted even the first part of the announcement, their cry was only a faint, blind, fecund 'vive!' » (*RDP* 21).

Avec de telles images, Lawrence remet plus que jamais en question la dichotomie qu'un simple thério-primitivisme rédempteur impliquerait (c'est-à-dire une opposition entre une animalité non-signifiante sacrée et une humanité signifiante corrompue), puisque c'est le même corps qui est habituellement non signifiant et qui devient pur signe pour un bref instant : contrairement au thério-primitivisme qui ne ferait qu'insister sur le corps de l'animal en tant qu'il existe hors de toute activité de signification, Lawrence brouille la limite, en disant que ce qui est normalement non-signifiant peut devenir un signe pour un instant.

Dans « Tortoise Shout » (*CP* 363), le cri de la tortue est ce que l'animal devient lorsque l'intensité de son être atteint son point culminant, au terme du coït :

This last,
Strange, faint coition yell
Of the male tortoise at extremity,
Tiny from under the very edge of the farthest far-off horizon of life.

Sex, which breaks us into voice

Lawrence joue sur les différents sens du mot « extremity », parmi lesquels on trouve « a person's last moment » (*OED*) : l'extrémité devient alors le moment où le corps reprend le dessus, où l'individu ne peut être que présent à son corps. Dans ce cri, le corps est pur signe, puisqu'il signale le point culminant de l'existence d'un être, et en même temps la corporalité non-signifiante, l'existence du corps pour lui-même, est réaffirmée : le corps devient signe, mais le signe garde une corporalité. Plus que jamais, lorsqu'il s'agit de cris d'animaux, le traitement des signes comme des « extrémités » (une autre forme d'excès) de la nature animale, met en question la limite, et se concentre sur le passage (ou, dans ce dernier poème, le télescopage) d'un état non-signifiant à un état signifiant plutôt que sur l'un d'entre eux particulièrement.

Cela rapproche Lawrence des philosophes contemporains tels N. Katherine Hayles, qui voient la nature comme un compromis :

Suppose that we think about what is 'out there' as an unmediated flux. (...) It interacts with and comes into consciousness through self-organizing, transformative processes that include sensory, contextual, and cognitive components. These processes I will call the cusp. (...) On one side of the cusp is the flux, inherently unknowable and unreachable by any sentient being. On the other side are the constructed concepts that for us comprise the world. Thinking only about the outside of the cusp leads to the impression that we can access reality directly and formulate its workings through abstract laws that are universally true. Thinking only about the inside leads to solipsisms and radical subjectivism. The hardest thing in the world is to ride the cusp – to keep in the foreground of consciousness both the active transformations through which we experience the world and the flux that interacts with and helps to shape those transformations.¹

¹ N. Katherine Hayles, "Searching for Common Ground", *Reinventing Nature? Responses to Postmodern Deconstruction*, 49-50. Le titre même de l'article montre que la remise en question de la limite entre la nature textuelle des déconstructionnistes et la nature *out there* des écologistes est au centre des préoccupations de l'auteur.

Bien que l'approche de N. Katherine Hayles soit épistémologique, en ce qu'elle cherche un moyen de percevoir la nature, alors que celle de Lawrence est poétique, en ce qu'il transforme sa vision en des images poétiques, leurs démarches sont identiques : ils tentent tous deux d'explorer la limite entre la nature signifiante (pour Hayles, la nature en tant qu'elle est transformée par celui qui la perçoit) et la nature non-signifiante, tout en reconnaissant la difficulté de la tâche. D'ailleurs, le fait que chez N. Katherine Hayles, la métaphore utilisée pour parler de cette limite prenne elle aussi la forme d'une extrémité (« the cusp » est le sommet d'un triangle en géométrie) renforce le lien que nous faisons entre la limite de la nature signifiante du non-humain et la métaphore de l'extrémité.

Ainsi, les images d'excès et d'extrémités permettent à Lawrence de concentrer ses poèmes sur la limite entre nature signifiante et non-signifiante afin de justifier son entreprise d'inclure les créatures non-humaines dans le monde signifiant. Une telle exploration place ses poèmes au-delà de la dichotomie homme / animal ou signifiant / non-signifiant, rapprochant ainsi sa pensée de l'idée d'une nature culturelle et d'une culture naturelle à laquelle tentent d'arriver de nombreux penseurs de notre époque.

Cependant, le terme d'extrémité utilisé par Lawrence affirme également que tout ce que nous pouvons percevoir de la tortue émane d'une corporalité qui restera non-signifiante, et ne devient signe que pour un bref instant, celui du coït de la créature : malgré la mise en avant de la limite et du passage d'un état à l'autre, la certitude de la présence supérieure d'une nature pré-discursive demeure intacte chez Lawrence.

« Tortoise Shell », comme nous l'avons vu, attribue un certain pouvoir d'action au corps non-signifiant de la tortue : celui-ci est tellement dense que le signe y disparaît. De plus, même si Lawrence présente la croix qui orne la carapace du reptile comme « the outward indication of the plan within », nous ne savons pas comment il lit ces indications, et quel est ce « plan within », sans doute parce que ce qui importe dans ce poème n'est pas ce que le

signe, une fois devenu non-humain, signifie, mais le fait que pour une fois, *exceptionnellement*, quelque chose de l'essence du non-humain est offert à notre interprétation. Le signe apparaît en effet comme une révélation :

The Lord wrote it all down on the little slate
Of the baby tortoise.
Outward and visible indication of the plan within,
The complex, manifold involvedness of an individual creature
Plotted out
On this small bird, this rudiment,
This little dome, this pediment
Of all creation,
This slow one.

Dans *Study of Thomas Hardy*, Lawrence établit l'immensité de la partie de la nature qui demeure hors de toute forme de signification et de toute possibilité d'interprétation. Ainsi, il compare ce qu'il voit, la tache rouge d'un coquelicot, avec « whatever else the flower has to offer » :

And I can tell that I do not know it all yet. There is more to disclose. What more, I do not know. I tremble at the inchoate infinity of life when I think of that which the poppy has to reveal, and has not as yet had time to bring forth. I make a jest of it. I say to the flower, "Come, you've played that red card long enough. Let's see what else you have got up your sleeve". But I am premature and impertinent. My impertinence makes me ashamed. He has not played his red card long enough to have outsatisfied me. (*STH* 13)

Ce qui ne s'exprime pas ne semble pas non plus ordonné selon une logique rationnelle, humaine : il s'agit de la « inchoate infinity of life ». Les qualités telles que le rouge du coquelicot ne représentent que des modalités, des expressions de ce substrat vivant non différencié. Ici Lawrence confirme notre intuition : quel que soit le signe de la nature non-humaine qu'il lui est donné de déchiffrer, ce n'est rien en comparaison du substrat non-signifiant de la vie, dont l'immensité et l'intensité vont jusqu'à le faire trembler.

Ainsi, le traitement du signe non-humain comme excès de présence matérielle, instance exceptionnelle, ou extrémité corporelle, exprime un certain optimisme : il est possible d'inscrire le passage de la non-signification à la signification à l'intérieur du corps

des créatures non-humaines, et ce processus n'altère en rien l'immense substrat vivant, pré-discursif, qui sous-tend l'existence de toute créature. Ce traitement met en question la thèse de Margot Norris, pour qui les penseurs biocentriques modernistes (tels que Kafka et Lawrence) considèrent le royaume du langage comme intrinsèquement incapable d'exprimer l'animalité, car le corps animal demeure pour eux étranger à toute forme de médiation ou de représentation :

But the biocentricity of this tradition – its valuation of the body and the body's effusion of power, its instinctual epistemology, its celebration of unmediated experience – renders its writing at war with themselves, hostile to art, impervious to representation, inimitable. As a result the short-lived tradition ends in a cul-de-sac, and one finds little evidence of it after the 1930s.¹

A l'inverse, le fait que Lawrence réponde à ce problème par ce traitement par l'excès lui permet de transcender la dichotomie que Margot Norris et Philip Armstrong semblent considérer comme inhérente à la pensée moderniste dans leurs élaborations respectives du biocentrisme et du thério-primitivisme.

Pour autant, Lawrence n'est pas le précurseur du sentiment pessimiste postmoderne à ce sujet. De nombreux artistes de notre époque expriment le sentiment que les animaux n'existent presque plus, par exemple en s'attachant à représenter leurs traces. Les artistes britanniques contemporains Olly and Suzi, par exemple, incitent des animaux sauvages dont l'espèce est en voie d'extinction à laisser leurs traces sur leurs peintures en mordant ou en griffant celles-ci. Ils justifient ainsi leur entreprise : « We aim to document the passing of animals and habitats that are here now but may not be for much longer »². Lawrence, pour sa part, met plutôt en texte un excès de présence et de vie chez les créatures : les animaux généralement non signifiants ne sont pourtant pas encore inaccessibles à la perception humaine, et ils sont capables, comme le dindon qui affiche fièrement son « trop plein de

¹ Margot Norris, *Beasts of the Modern Imagination*, 2.

² « Artists' Statement », Olly and Suzi, *Arctic, Desert, Ocean, Jungle*.

passion » (« overdrip of passion » dans « Turkey-Cock »), de signifier par leur excès de matière ou l'intensité même de leur existence.

2. Les signes non-humains sont-ils limités ?

La conviction de Lawrence, selon laquelle la créature non-humaine demeure malgré tout fondamentalement pré-discursive réduit le signe représenté dans le corps de la créature à l'expression d'un signifié unique : la présence de la créature. Lawrence s'efforce d'ailleurs de représenter cela lorsqu'il imagine le chant du rossignol dans un monde préhistorique :

And before Buddha or Jesus spoke the nightingale sang, and long after the words of Jesus and Buddha are gone into oblivion the nightingale still will sing. Because it is neither preaching nor teaching nor commanding nor urging. It is just singing. And in the beginning was not a Word, but a chirrup. (*EP* 126)

Comparé à une parole humaine, à un mot, qui « prêche, enseigne ou commande », un pépiement (« chirrup ») n'est que la manifestation de l'existence de l'animal : il n'est pas véritablement orienté vers un destinataire. Dans un autre texte, le chant du rossignol est transcrit au discours direct :

A kind of brilliant calling and interweaving of glittering exclamation such as must have been heard on the first day of creation, when the angels suddenly found themselves created, and shouting aloud before they knew it. Then there must have been a to-do of angels in the thickets of heaven : "Hello! Hello! Behold! Behold! It is I! It is I! What a mar-mar-marvellous occurrence! What!" For the pure splendidness of vocal assertion : "Lo! It is I!" you have to listen to the nightingale. (« The Nightingale » *P* 41)

Là encore, le message du rossignol (« Behold ! It is I ! ») affirme surtout la présence des locuteurs. Or il exprime une vie première, qui n'a pas encore été mise en mots. Peut-être cette pré-discursivité explique-t-elle la simplicité du signe qui tente de l'exprimer, comme si le signe ne pouvait, dans ce cas, qu'être réduit à l'expression d'une présence.

On pourrait émettre l'hypothèse que, de même que dans le champ des actions, comme nous l'avons vu dans notre étude de la notion d'agentivité multiple, le monde non-humain est un monde sans objet, dans le champ de la signification, il est un monde sans destinataire : les

signes expriment quelque chose, mais ne l'expriment pas vers ou pour quelqu'un. Dans les poèmes, le traitement du signe non-humain comme un excès de présence matérielle permet que cette « simplification » de l'activité de signification renforce celle-ci au lieu de l'affaiblir. Précisément parce que les créatures sont non-humaines et donc que leur présence au monde n'est pas entravée par une relation passant par le langage, elles arrivent à une forme de signification différente : il ne s'agit pas d'un message ordonné et conçu pour atteindre un destinataire, mais d'une forme de débordement, qui ne vise aucun destinataire en particulier. Ainsi, l'excès habite littéralement les yeux de la mère kangourou (« Kangaroo » *CP* 392), sur lesquels le poète revient souvent :

Her full antipodal eyes, so dark,
So big and quiet and remote, having watched so many empty dawns in silent
Australia.
(...)
How full her eyes are, like the full, fathomless, shining eyes of an Australian
black-boy
Who has been lost so many centuries on the margins of existence!

Ce que Lawrence voit dans le regard de la mère kangourou, c'est l'excès d'images que l'animal a lui-même perçues. Lawrence n'interprète chez l'animal que ce qui est de l'ordre de l'excès. Dans la mesure où les créatures, comme nous l'avons vu dans notre deuxième partie, ont un mode d'être au monde beaucoup plus intense que les humains, (notamment dans leur contact avec autrui, et grâce à des émotions non-humaines telles que la joie de vivre), il nous semble que leur mode de signification est directement engendré par un excès d'expérience. Leur mode de signification différerait en cela du mode de signification humain, qui, pour Lawrence, serait une sélection et une reformulation de l'expérience corporelle selon des conventions qui ne peuvent, la plupart du temps, qu'en diminuer l'intensité.

Pourtant, l'excès d'expérience, la plénitude des yeux de la mère kangourou rend également ces yeux insondables, « fathomless », et rend la relation directe avec la créature très difficile. L'excès permet aux yeux d'être interprétés comme des signes, en ce qu'ils

représentent ce qu'ils ont vu, mais cet excès les empêche également de communiquer avec le poète. Dès lors, pour le lecteur, le signe non-humain, lorsqu'il n'exprime que la présence de la créature, n'est plus perçu comme limité ou réduit : il semble que dans le monde non-humain, la présence excède toujours le signe et ne lui permet pas de signifier autre chose qu'elle-même. Le lecteur attribue alors la simplification du signe davantage à sa saturation qu'à une forme de limitation.

« Tortoise Family Connections » (CP 356) résume cette tension de manière poignante :

Moving, and being himself,
Slow, and unquestioned,
And inordinately there, O stoic!
Wandering in the slow triumph of his own existence,
Ringing the soundless bell of his presence in chaos,
And biting the frail grass arrogantly,
Decidedly arrogantly.

Ici, le signe non-humain semble en effet réduit à l'expression de la présence de la petite tortue (« ringing the bell of his presence »), et limité dans cette entreprise, puisqu'il se résume au son d'une cloche qu'on n'entend pas (« soundless bell ») et qui ne permet pas à l'animal d'être perçu (c'est pourquoi il demeure incontesté, « unquestioned »). Or la présence non-humaine que doit représenter le signe est excessive : la petite tortue est « inordinately there ». Dès lors, on a l'impression que c'est cet excès de présence, et non une faiblesse inhérente au signe non-humain, qui empêche le signe non-humain de signifier véritablement.

Comment cela fonctionne-t-il? Il semble que le traitement de ces signes comme des manifestations de l'excès de présence non-humaine soit le résultat du passage d'un point de vue humain, existant dans le monde des signes, à un point de vue qui se veut non-humain et extérieur au monde des signes. A ce propos, le passage de *Study of Thomas Hardy* sur l'éclosion d'un coquelicot s'avère à nouveau éclairant :

But his fire breaks out of him, and he lifts his head, slowly, subtly, tense in an ecstasy of fear overwhelmed by joy, submits to the issuing of his flame and his fire, and there it hangs at the brink of the void, scarlet and radiant for a little while, immanent on the unknown, a signal, an outpost, an advance-guard, a

forlorn, splendid flag, quivering from the brink of the unfathomed void, into which it flutters silently, satisfied whilst a little ash, a little dusty seed remains behind on the solid ledge of earth. (*STH* 18)

Là encore, il s'agit d'un signe typiquement non-humain : même s'il s'agit bien d'un signe (« a signal, an outpost (...) a splendid flag »), celui-ci demeure plutôt de l'ordre de l'expression d'une présence, c'est-à-dire qu'il exprime quelque chose qui est *déjà là*, plutôt que de référer à une réalité absente. Surtout, ce signe non-humain est véritablement considéré depuis une perspective non-humaine. Pour devenir un signe, la créature non-humaine, ici le coquelicot, se tient au bord d'un vide insondé, « on the brink of the unfathomed void » ; or ce qui est représenté comme une grande inconnue ici est le monde humain, le monde où la nature peut être signifiante, puisque les coquelicots y montrent leur couleur rouge et les rossignols y chantent tout haut leur existence. De manière plus explicite que dans « Tortoise Family Connections », ce que nous considérons habituellement comme le monde familier des signes est vu comme un vide abyssal, alors que le monde non-signifiant des créatures non-humaines, d'habitude mystérieux, est ancré solidement dans la terre (« the solid ledge of earth »).

Ainsi, le traitement du signe non-humain comme une extrémité ou le résultat d'un excès d'existence exprime la tentative de Lawrence de se défaire du point de vue d'un monde où tout est signification, qui nous est familier, afin de nous montrer le monde d'un point de vue qu'il considère « non-humain ». Alors, les signes non-humains ne sont plus limités que d'un point de vue humain, c'est-à-dire linguistique, et peuvent être vus comme de merveilleuses occurrences, des moyens de comprendre l'essence d'un monde non-humain bien que ce monde demeure généralement hors de la signification. Alors que, d'un point de vue humain, le signe non-humain est « réduit » à l'expression d'une présence, d'un point de vue non-humain, son existence est déjà exceptionnelle. L'existence non-humaine pourrait donc être vue comme amplifiée, plutôt que limitée, lorsqu'elle accède à la signification.

Un extrait de « Turkey-Cock » (CP 369) présente une conséquence poétique de ce changement de point de vue. La description de la caroncule de l’oiseau a été l’objet de réécritures bien plus nombreuses que la plupart des vers de *Birds, Beasts and Flowers*. Ces réécritures montrent que Lawrence a travaillé à une réduction des potentialités signifiantes de la caroncule, afin qu’elle ne renvoie qu’au reste du corps de l’animal. Voici deux versions de la description de la caroncule ; celle de gauche correspond à la version figurant dans l’épreuve du recueil avant les corrections, et celle de droite est la version imprimée dans les *Complete Poems* :

<p>Perhaps it is a sort of Spanish decoration, a veil (...) Some races veil the head And some put flowers in the hair, to attract attention</p> <p>The over-drip of a great passion hanging in the balance.¹</p>	<p>Perhaps it is a sort of uncanny decoration, a veil of loose skin. (...) Or perhaps it is something unfinished A bit of slag still adhering, after your firing in the furnace of creation.</p> <p>The over-drip of a great passion hanging in the balance. Only yours would be a raw, unsmelted passion, that will not quite fuse from the dross.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Les réécritures éliminent systématiquement les analogies avec un comportement humain : dans la première version, le voile était un voile humain, la décoration « espagnole », et non « étrange » (uncanny), et à la place des vers représentant la caroncule comme une forme matérielle inachevée (« something unfinished »), se trouvait une méditation sur les humains qui se voilent ou mettent des fleurs dans leurs cheveux « to attract attention ». On peut considérer ces comportements humains comme des activités de signification puisqu’ils tentent de transmettre un message, l’injonction de leur prêter attention. Entre les deux versions, Lawrence semble avoir pris conscience que ce type de communication ne peut être celui de la caroncule, car celle-ci est limitée par la qualité fondamentalement non-signifiante

¹ Typescript / Manuscript of *Birds, Beasts and Flowers*, University of Nottingham, Department of Manuscripts and Special Collections, La Z 1/16.

du corps animal qu'elle représente. Cependant, la comparaison des deux versions montre que plus la caroncule est limitée en tant que signe, plus elle gagne en présence matérielle, et plus le poème gagne en impact. Le signe non-humain que constitue la caroncule ne doit donc pas être considéré comme limité par son absence de référence à toute réalité extérieure au corps de la créature, mais comme exprimant une intensité de présence exceptionnelle chez la créature.

Ce changement de point de vue explique pourquoi Lawrence considère que les animaux dignes d'intérêt ne sont pas ceux qui ne sont pas « signifiants » du tout, c'est-à-dire ceux qui n'annoncent leur présence par aucun signe particulier, mais au contraire ceux qui ont accès à une forme de signification – ceux dont l'existence est assez intense pour dépasser leur nature généralement non-signifiante, de la même manière que c'était un excès de matière qui rendait le corps du dindon interprétable. Dans « Self-Protection » (CP 523), Lawrence imagine même que les espèces animales privées de toute signification se sont éteintes à cause de ce manque :

As a matter of fact, the only creatures that seem to survive
are those that give themselves away in flash and sparkle
and gay flicker of joyful life ;
(...)
I expect the dodo looked like a clod,
a drab and dingy bird.

Ici, la manifestation de la présence au monde d'une créature, qui est une forme de signification, est vue comme une augmentation de ses potentialités, et même un atout dans le cadre de l'évolution. Ce changement de perspective au profit d'un point de vue non-humain se manifeste dans le traitement du signe comme un mode d'existence extrême (« give themselves away in flash and sparkle »). Si, ayant atteint une extrémité d'intensité, l'existence animale ne peut aller plus loin que la simple assertion d'elle-même, il est déjà exceptionnel qu'elle ait pu se manifester de la sorte.

Ainsi, chez Lawrence, l'alliance de la certitude moderniste (biocentrique ou thérioprimitiviste) de l'existence d'une nature hors-signification, et de la croyance en l'accessibilité des choses non-humaines, véhiculée par le positivisme de la science de son époque, rend possible un changement de perspective. Au lieu d'adopter le point de vue traditionnel de l'esprit humain, pour lequel tout est signifiant et interprétable, Lawrence adopte un point de vue non-humain, pour lequel les êtres existent essentiellement hors du langage et de toute signification. Ce changement explique la vision des signes non-humains comme le résultat d'un excès d'existence et non comme des paroles amoindries, ou des signes humains limités.

Enfin, lorsque les animaux parlent véritablement dans la poésie de Lawrence, il devient plus difficile d'opérer ce changement de perspective. Le discours direct inclut trop brutalement le signe non-humain dans le monde du langage, le privant de son intensité : bien que produit de l'imagination de Lawrence, il demeure un signe plat, monosémique, que le poète ne fait que transcrire. Dès lors, il devient plus difficile de le voir comme un signe exceptionnel sur lequel il conviendrait de s'émerveiller.

Le seul message articulé que nous adresse la chèvre dans « She-Goat » (CP 383) est « *See me? (...) That's me!* », tandis que la chauve-souris que Lawrence vient de chasser de sa chambre dans « Man and Bat » (CP 342) ne fait que constater leur différence :

There he sits, the long loud one!
But I am greater than he...
I escaped him...

Quant au geai, (« The Blue Jay » CP 375) il se contente de dire sombrement (« darkly says ») :

I ignore those folk who look out.

Ces prises de paroles non-humaines semblent vouloir couper la communication au moment même où elles l'établissent, et ne font que constater l'altérité de la créature, son

indifférence, son incapacité à dire plus que ce qu'elle est – en un mot, sa nature non-signifiante.

Lawrence a sans doute senti qu'en mettant des mots, c'est-à-dire un type de signe spécifiquement humain, dans la bouche de ses créatures, une impression de limitation était inévitable. Il n'utilise d'ailleurs que rarement ce procédé, et privilégie les variations et changements de point de vue pour représenter les autres types de signes qu'il détecte chez les créatures. Cependant, que le signe de la présence non-humaine soit considéré comme exceptionnel ou au contraire insuffisant, il est le lieu de l'affrontement de deux phénomènes culturels liés à l'époque de Lawrence : un optimisme « positiviste » quant à l'accessibilité et la résilience de la nature non-humaine, et une réaction thérioprimitiviste quant à cet optimisme, c'est-à-dire une réaction moderniste qui affirme la nature essentiellement non-signifiante du monde non-humain.

De nos jours, comme nous l'avons vu, la volonté d'opérer une synthèse entre une nature qui n'existe que dans le langage et une nature qui n'existe qu'hors de lui est toujours présente. Cependant, le point de départ de Lawrence est l'opposé de celui des penseurs d'aujourd'hui : pour Lawrence, le monde non-humain existe fondamentalement hors de toute signification, et sa tâche est d'extraire malgré tout un signe interprétable du monde non-humain, alors que de nos jours, la nature est largement considérée comme construite par le langage, et toute volonté de nuancer cette idée pour réhabiliter l'existence d'une nature hors du langage part de ce postulat.

On pourrait émettre l'hypothèse qu'aujourd'hui, l'idée que la nature est avant tout une construction linguistique rende impossible ce traitement du corps non-humain comme le lieu où la signification et la pure matérialité se rencontrent et s'affrontent. En revanche, cette idée devrait permettre aux poètes d'explorer davantage les possibilités d'un langage non-humain.

Ainsi, l'humain partage avec le non-humain des modes fondamentaux d'être au monde tels le pouvoir (pouvoir physique et auctorial du poète, condamné à l'anthropomorphisme, et agentivité multiple du non-humain), la perception (perception réciproque entre humain et non-humain, renforcée par la nudité absolue dont est capable le non-humain), l'émotion (puisque pour Lawrence, la joie de vivre non-humaine demeure malgré tout accessible aux humains), et la signification (puisque à travers la notion d'excès, Lawrence négocie l'entrée des créatures non-humaines dans le monde signifiant). Dès lors, peut-on considérer que le non-humain lawrencien constitue une véritable altérité pour l'homme ? C'est le cas lorsque l'homme, poète ou personnage, entretient avec le non-humain un rapport de pouvoir : alors, la limite qui les sépare est réaffirmée, ce qui permet à Lawrence de donner l'impression d'éviter l'écueil de l'anthropomorphisme. Hors des rapports de pouvoir, cependant, il semble qu'il puisse exister entre humain et non-humain une relation de perception réciproque ne prenant en compte que ce qui lui est donné : lorsque cette relation est instaurée, les limites entre humain et non-humain n'ont plus lieu d'être. Lorsque, enfin, se pose la question épineuse du langage et plus largement de la possibilité d'une signification chez les créatures non-humaines (et donc, corrélativement, de la possibilité d'interpréter leur aspect et leur comportement), l'unité entre corps humains et non-humains que permettait la perception n'est plus possible : une limite apparaît à nouveau, cette fois-ci entre non-humain non-signifiant et humain signifiant, mais elle est sans cesse remise en question, repoussée, grâce notamment à l'idée qu'une extrémité du corps non-humain peut malgré tout parvenir à exister dans le monde signifiant.

L'extrémité, ainsi que la notion de renversement de perspective qui y est liée, semblent se dégager comme des axes autour desquels la représentation du non-humain ne cesse de tourner. Le renversement de perspective consiste à adopter comme point de départ une perspective non-humaine : il permet par exemple, comme nous l'avons vu avec les animaux qui semblent imposer leur volonté à Lawrence, d'imaginer que la transgression de la limite

entre l'humain et le non-humain est impulsée *par* le non-humain, ce qui atténue l'impression d'anthropomorphisme. De la même manière, adopter la perspective du non-humain donne l'impression que ce que l'on interprète de la nature non-humaine n'est que le débordement, l'extrémité d'un corps fondamentalement non-signifiant. On voit ainsi comment la notion d'extrémité est liée à celle de renversement : elle permet d'accorder une attention particulière au peu de chose que nous pouvons percevoir ou interpréter du non-humain. C'est également la démarche de perception que nous avons décrite dans la représentation lawrencienne du non-humain, qui se concentre sur des nœuds de perception où se rejoignent les sensations du poète et celles de la créature.

D'autre part, la mise en question de l'altérité du non-humain dans les textes lawrenciens nous a permis d'affiner notre compréhension de la position de Lawrence dans l'histoire culturelle de l'attitude de l'homme occidental envers la nature. Nous avons vu, dans le chapitre sur la *fitness*, que Lawrence combat le darwinisme, tout en étant imprégné de lui ; de même, l'idéologie positiviste de la science moderne, pour laquelle toute représentation d'un phénomène naturel doit être objective, ou pour laquelle la nature non-humaine est parfaitement compréhensible pourvu qu'elle soit appréhendée avec rigueur, est certes l'objet de critiques et de réévaluations dans l'œuvre de Lawrence, mais n'est pas tout à fait exempte d'influence sur sa pensée, notamment lorsqu'on considère qu'il existe une certaine forme d'optimisme dans la manière dont il s'attache à représenter le non-humain. Si cet aspect n'est pas aussi central que la manière dont Lawrence remet en question la démarcation entre humain et non-humain, il ne doit pas être omis pour autant.

QUATRIÈME PARTIE :

LE LANGAGE DU NON-HUMAIN

Bien que la remise en question de l'altérité du non-humain soit incessante dans la poésie de Lawrence, la limite entre humain et non-humain est particulièrement résistante lorsqu'un rapport de pouvoir est évoqué, mais également lorsque se pose la question du rapport du monde non-humain au langage. Comme nous l'avons vu, le langage est considéré comme constitutif de l'exception humaine au moins depuis Descartes : la poésie du non-humain serait donc l'activité d'inclure dans le langage, en espérant ne pas trop l'altérer, une réalité fondamentalement hors du langage. Que les poètes que nous allons étudier adhèrent ou non à l'idée de la supériorité et de la différence intrinsèque de l'homme vis-à-vis des autres créatures, cette distinction est tellement ancrée dans notre culture qu'il nous paraît légitime de penser qu'elle influence toujours l'écriture du non-humain. Ses conséquences méritent donc d'être étudiées en détail, quand c'est possible chez plusieurs poètes, afin de dégager les aspects linguistiques qui résultent de cette tension. Puisqu'il s'agit de décrire une forme de langage, le langage du non-humain, notre étude prend ici un tour plus linguistique : pour plus de rigueur, le vocabulaire et les concepts employés emprunteront donc souvent à la linguistique.

L'histoire de l'attitude de l'homme du vis-à-vis du non-humain nous apprend que la culture occidentale a plutôt évolué, depuis Lawrence, vers une conscience plus grande du pouvoir du cogito et du langage sur le non-humain. Il en résulte soit le sentiment qu'elle est absolument impossible à représenter, soit l'idée que la nature non-humaine est à jamais corrompue parce qu'elle est désormais toute entière incluse dans le langage. Les tensions mentionnées plus tôt (entre la volonté de s'approcher le plus possible de la créature et celle de la respecter dans son intégrité) seront donc d'autant plus visibles chez les poètes contemporains ou postérieurs à Lawrence, et justifient le choix de ceux-ci dans notre volonté d'établir les traits communs d'une poétique du non-humain.

Les notions d'excès et de renversement de perspective, dont nous avons vu qu'elles sont centrales dans la représentation du non-humain, contribueront également à établir un ensemble de traits linguistiques communs à toute poésie du non-humain. En effet, nous avons vu que le « point de vue non-humain » que Lawrence parvient parfois à adopter permet de penser l'absence d'une signification articulée comme le signe, au contraire, d'une plénitude non-humaine si intense qu'elle accède à la signification et parvient jusqu'au lecteur. Cette idée se retrouvera dans notre étude du langage non-humain, qui semble tout entier affecté par la dialectique du manque humain et de la plénitude non-humaine.

Ces différents liens nous montrent qu'une étude précise de faits linguistiques ne mène pas nécessairement à des conclusions radicalement nouvelles ; cependant, elle les affine et les étaye grâce à des exemples concrets. D'autre part, notre entreprise ne se veut pas systématique. C'est pourquoi nous consacrons le premier chapitre à un fait linguistique que nous n'avons pas cherché à retrouver chez d'autres poètes, tant il nous paraît lawrencien : l'usage abondant et idiosyncratique des adjectifs, qui sert une volonté de préserver la particularité de l'objet poétique. Ce trait linguistique étant néanmoins particulièrement présent dans les poèmes de Lawrence traitant du non-humain, nous avons jugé possible de l'inclure

dans une poétique du non-humain. Cependant, la question de savoir si la représentation du non-humain donne lieu à des traits linguistiques particuliers nécessite tout de même la mise en commun de textes de quelques poètes, et l'analyse concrète de quelques traits linguistiques. Dans notre deuxième chapitre, nous nous attachons donc à l'étude de quatre faits linguistiques qui pourraient faire partie d'une poétique du non-humain, parce que leur combinaison leur permet de mettre au jour la tension entre la volonté de saisir le non-humain et celle de le laisser vivre en dehors du langage.

CHAPITRE X :

UNE ESTHÉTIQUE DE LA PARTICULARITÉ :

LES ADJECTIFS DANS LA POÉSIE DE LAWRENCE

Bien que la plupart des titres des poèmes de Lawrence traitant du non-humain soient des noms, notamment dans *Birds, Beasts and Flowers*, où chaque poème porte le nom d'une créature non-humaine, l'un des aspects les plus frappants du langage que Lawrence emploie pour représenter le non-humain est l'usage abondant et idiosyncratique des adjectifs. Comme nous allons le voir, l'une des raisons pour lesquelles les adjectifs sont aussi présents dans ce qu'on pourrait appeler la poésie du non-humain est le fait que sémantiquement ainsi que syntaxiquement, les adjectifs sont des unités lexicales peu contraignantes.

Dans *D. H. Lawrence : Aesthetics and Ideology*, Anne Fernihough soutient que dans ses écrits sur l'art, Lawrence revendique une esthétique « anti-impérialiste », c'est-à-dire une esthétique qui refuse d'imposer sa propre logique à la nature qu'elle représente. Comme elle le fait remarquer, dans *Etruscan Places*, Lawrence condamne les œuvres d'art romaines, qui servent l'impérialisme du peuple romain et portent atteinte à la terre et à la matière sur lesquelles elles s'érigent :

It is better to keep life fluid and changing than to try to hold it fast down in heavy monuments. Burdens on the face of the earth are man's ponderous

erectations (...). Why this lust after imposing creeds, imposing deeds, imposing buildings, imposing language, imposing works of art? (*EP* 32-33)

Il leur préfère par exemple les temples étrusques, « unimposing », qui expriment une forme de vitalité en parallèle à celle du cosmos, au lieu de saisir et d'épuiser la vitalité de la nature :

(...) terra cotta plaques fitted neatly, and alive with freely modelled painted figures in relief, gay dancing creatures, rows of ducks, round faces like the sun, and faces grinning and putting out a tongue, all vivid and fresh and unimposing. The whole thing small and dainty in proportions, and fresh, somehow charming instead of impressive. (*EP* 32)

On peut dire que dans ses poèmes, et notamment lorsqu'il s'agit du non-humain, Lawrence élabore une esthétique qui tend à défaire le langage de son pouvoir potentiel sur le monde matériel. Cette esthétique tend également à libérer le langage du pouvoir qu'exerceraient sur lui la raison et le réalisme.

Quand Lawrence, dans l'extrait cité plus haut, mentionne l'acte d'« imposer le langage » à la nature, ou quand il condamne, alors qu'il fait référence à la pratique de Mussolini de renommer certains endroits, « The Fascist power to name and unname » (*EP* 31), il utilise lui-même l'image d'un langage impérialiste. Sans nécessairement filer la métaphore de l'impérialisme, on pourrait se demander quelles parties du langage, pour Lawrence, sont susceptibles de paraître nuisibles à la réalité non-humaine, et pourquoi.

1. L'adjectif contre la catégorisation

Tout d'abord, on pourrait penser au cliché, à la métaphore morte, expression ou image commune et figée s'imposant sur une réalité en mouvement constant. Dans « Lawrence, Cézanne and the Cliché », Ginette Katz-Roy¹ montre que Lawrence était tout à fait conscient du danger de l'utilisation des clichés et qu'il ne cessait de tenter de les subvertir. Pour Lawrence, les clichés sont d'autant plus dangereux qu'ils ne sont pas toujours clairement

¹ Ginette Katz-Roy, « Lawrence, Cézanne, and the Cliché », *Etudes Lawrenciennes* n°19.

distincts d'autres formes de perception, et donc très difficiles à éviter : « We can see what a fight it means, the escape from the domination of the ready-made mental concept, the mental consciousness stuffed full of clichés that intervene like a complete screen between us and life » (« Introduction to These Paintings », 1929, *P* 582).

Dès lors, on pourrait penser que Lawrence considère que le langage dans son ensemble est potentiellement détenteur d'un pouvoir nuisible sur son objet poétique (ce qui est d'autant plus vrai lorsque cet objet est non-humain, car il est alors, en soi, complètement étranger au langage, et donc beaucoup plus susceptible d'être altéré par lui). Cela reviendrait à souscrire à ce que Tzvetan Todorov appelle « la théorie romantique de la métaphore comme règle »¹. Selon cette théorie, tout objet matériel, lorsqu'il est représenté dans le langage, perd sa particularité, car le langage ne peut avoir recours qu'à des métaphores généralisatrices pour représenter la réalité. Todorov place Nietzsche dans cette tradition romantique, lorsque ce dernier déclare :

Tout concept naît de l'identification du non-identique. Aussi certainement qu'une feuille n'est jamais tout à fait identique à une autre, aussi certainement le concept feuille a été formé grâce à l'abandon délibéré de ces différences individuelles (...).²

Pour Nietzsche, le concept de « feuille » est une métaphore nécessaire pour représenter une feuille en particulier, puisque le langage ne peut exister sans métaphore ; cependant, cette représentation se fait aux dépens de la singularité de la feuille que l'on cherche à représenter. On trouve une idée similaire dans *Apocalypse*. Dans ce texte, Lawrence imagine que dans l'Antiquité pré-romaine, la perception et la représentation du monde se faisaient uniquement de manière intuitive, une perception pré-analytique qui nous rappelle d'ailleurs celle que Lawrence tente d'employer pour approcher le non-humain. Cette perception pré-analytique avait recours aux images plutôt qu'aux mots :

¹ Tzvetan Todorov, *Sémantique de la poésie*, 14.

² Friedrich Nietzsche, « Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral » (1873), *Le livre du Philosophe*, 122.

It was a great depth of knowledge arrived at direct, by instinct and intuition, as we say, not by reason. It was a knowledge based not on words but on images. The abstraction was not into generalisations or into qualities, but into symbols. And the connection was not logical but emotional. The word 'therefore' did not exist. (A 91)

Les mots entraînent des « généralisations » et des catégorisations à travers des « qualités », c'est-à-dire qu'ils imposent un pouvoir sur l'objet qu'ils représentent, en faisant disparaître sa particularité. Bien que Lawrence n'ait jamais rejeté l'intellect en bloc, et bien qu'en tant qu'écrivain, il ne puisse pas soutenir longtemps que tous les mots sont nécessairement susceptibles de privilégier la pensée rationnelle et ce qu'il appellerait « the ideal » à la réalité matérielle, cette citation laisse penser que sa méfiance ne s'applique pas forcément uniquement aux clichés, mais également à d'autres formes, plus subtiles, d'exercice du pouvoir sur l'objet non-humain. C'est donc ce pouvoir de généralisation qu'il faut parvenir à ôter au langage pour représenter les choses, et notamment les créatures non-humaines, dans leur particularité. Dans ce chapitre, nous emploierons les termes de « catégorisation » et de « généralisation » de manière indifférente, car lorsque le langage inclut un objet dans une catégorie sémantique, on peut dire qu'il privilégie une tendance à la généralisation, puisqu'il considère que cet objet n'est en rien différent des autres objets de la même catégorie.

Quand un poète peut-il être certain que sa vision poétique ne provoque pas une catégorisation ou une généralisation ? Il semble que pour Lawrence, la limite au delà de laquelle on n'est plus dans le cliché est la certitude que l'image poétique n'est pas préexistante à l'expérience qui doit être représentée. Dans *Fantasia of the Unconscious*, Lawrence décrit les dommages qu'une idée figée, préexistante, peut causer à la vie qu'elle tente de représenter, et, à l'inverse, il affirme que toute forme d'idée respectueuse de la vie est postérieure à l'expérience de celle-ci :

An idea is just the final concrete or registered result of living dynamic interchange and reactions : (...) no idea is ever perfectly expressed until its

dynamic cause is finished ; and (...) to continue to put into dynamic effect an already perfected idea means the nullification of all living activity (...).The idea, the actual idea, must rise ever fresh, ever displaced, like the leaves of a tree, from out of the quickness of the sap, and according to the forever incalculable effluence of the great dynamic centres of life. (PU 116)

Certes, ici, Lawrence fait référence à l'éducation, et non directement à la création littéraire ; cependant, il utilise des images similaires dans « Poetry of the Present », la préface aux *New Poems*, lorsqu'il formule le souhait que dans sa « poésie du présent », l'objet du poème demeure « in its own rapid, fluid relationship with the rest of things »¹ plutôt que d'être transformé en « crystalline, pearl-hard jewels » (CP 183). Cela nous permet de supposer que ses recommandations quant à l'éducation demeurent valides lorsqu'elles sont appliquées à la création littéraire, notamment dans sa représentation du non-humain.

Cependant, il est très difficile, pour un poète, de s'assurer que ses idées et ses visions poétiques viennent après l'expérience, et sont provoquées par l'objet du poème au lieu de le précéder. Le poète doit s'assurer que ses images demeurent des images au sens qu'il donne à ce mot dans *Apocalypse*, et ne deviennent pas des « mots » impérialistes, des généralisations et des clichés. Un usage abondant des adjectifs semble contribuer à cet effort.

Parmi les catégories lexicales, les adjectifs semblent en effet les plus aptes à servir ce projet. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, dans *Etruscan Places*, Lawrence déplore le « pouvoir fasciste de donner et d'ôter le nom ». Comme les linguistes tels que Mark Baker le formulent, le nom est en effet l'unité lexicale la plus propre à référer à la chose :

Only common nouns have a component of meaning that makes it legitimate to ask whether some X is the same (whatever) as Y. This lexical semantic property is the precondition that makes nouns particularly suited to the job of referring, since it is fundamental to reference to be able to keep designating the same entity over and over again.²

On note que les noms sont rendus capables de référer parce qu'ils ont pour fonction d'inclure ce à quoi ils réfèrent dans un système d'identité et de différences. Ainsi, on pourrait

¹ "left in its own rapid, fluid relationship with the rest of things" (CP 183)

² Mark Baker, *Lexical Categories*, 96.

dire que leur capacité de catégorisation leur confère une emprise plus grande sur le monde extérieur : ils peuvent être considérés comme la catégorie lexicale la plus généralisatrice, et donc la moins adaptée à l'esthétique de Lawrence. Les verbes pourraient également posséder un certain pouvoir, si ce n'est sur les choses, au moins sur le langage. En effet, puisque Mark Baker les définit comme « the nucleus around which sentences are typically built »¹, ils exigent la présence d'un sujet, parfois de compléments, et façonnent la syntaxe de toute la phrase dont ils sont le noyau. Les adjectifs ont beaucoup moins de pouvoir référentiel que les noms, et contrairement aux verbes ils ne sont pas, la plupart du temps, essentiels à la grammaticalité d'une phrase. D'ailleurs, pour Baker, les adjectifs ne sont même pas une véritable catégorie lexicale : « Adjectives are simply the 'elsewhere case' in the world of lexical categories ; they appear wherever no more specialized category will do »².

Les adjectifs apparaissent donc comme une catégorie changeante, dont l'identité est peu distincte, et qui semble être aussi peu contraignante à l'égard de la référence qu'elle l'est à l'égard de la syntaxe. Leur usage abondant serait dès lors le meilleur moyen d'écrire des poèmes qui privilégient autant que possible la particularité de la créature sur toute forme de généralisation ou de catégorisation.

Lawrence n'est certes pas le seul poète à utiliser un grand nombre d'adjectifs. Comment les adjectifs lawrenciens, en particulier, garantissent-ils que les visions poétiques soient bel et bien des « images », dans le sens lawrencien du terme, et non des généralisations et des catégorisations ?

« Hibiscus and Salvia Flowers » (*CP* 312) est un exemple particulièrement pertinent, car l'association de la couleur rouge de la sauge avec la colère, et de la colère avec un dragon, aurait pu être considérée comme un cliché. Cependant, la présence des adjectifs empêche en quelque sorte la fleur de disparaître derrière le cliché :

¹ *Ibid.*, 23.
² *Ibid.*, 230.

Or salvia!
Or dragon-mouthed salvia with gold throat of wrath!
Flame-flushed, enraged, splendid salvia,
Cock-crested, crowing your orange scarlet like a tocsin
Along the Corso all this Sunday morning.

(...)
The dragon-faced,
The anger-reddened, golden-throated salvia
With its long antennae of rage put out
Upon the frightened air.

Bien que chaque adjectif concoure à construire cette métaphore qui aurait pu relever du cliché, il le fait avec une telle précision, avec une telle attention pour la forme délicate et la couleur intense de la fleur qu'une impression de proximité avec la réalité matérielle de la fleur de sauge demeure. Surtout, les adjectifs composés dont le deuxième terme est un participe passé mettent l'accent sur le processus de la comparaison entre la fleur et un dragon furieux plutôt que sur le résultat de cette comparaison. La présence d'un participe passé dans des adjectifs composés tels que « cock-crested » ou « golden-throated » suggère que quelque chose a été ajouté à la fleur, que l'association de la fleur avec le dragon ne se fait pas si aisément, et surtout que la fleur existait avant que les attributs d'un dragon furieux lui soient donnés. Insister sur l'artificialité de la comparaison permet donc de rappeler au lecteur l'importance de la réalité matérielle de la fleur.

Puisque toutes sortes d'images poétiques peuvent être considérées comme potentiellement dangereuses, car potentiellement catégorisantes, les adjectifs lawrenciens tendent à donner au lecteur une impression de pertinence sémantique même quand il n'y a pas véritablement de cliché à atténuer. En effet, quand on examine les adjectifs lawrenciens à la lumière de la *Structure du langage poétique*, de Jean Cohen¹, on observe que ceux que Lawrence choisit pour décrire ses créatures ont deux caractéristiques : ils sont « redondants » et assez peu « impertinents ». Par redondant, on entend qu'ils ne sont pas déterminatifs,

¹ Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (1966).

c'est-à-dire qu'ils ne classent pas la chose qu'ils qualifient dans une catégorie : dans l'expression « la blanche Ophélie », l'adjectif « blanche » n'a pas pour but de distinguer une Ophélie blanche d'une Ophélie ayant d'autres caractéristiques. Quant à un adjectif impertinent, c'est un adjectif dont la qualité n'est pas congruente, sémantiquement, avec le nom qu'elle qualifie, comme par exemple dans la locution « parfum noir ». La pertinence ne signifie pas la vérité d'une relation, mais sa possibilité : un parfum peut être « enchanteur », mais il ne l'est pas forcément, alors que parler d'un parfum noir est absurde d'un point de vue logique. Bien sûr, une pincée d'impertinence est essentielle à la poésie moderne : mais si l'on suppose qu'il existe des degrés d'impertinence, on peut dire que les adjectifs de la poésie de Lawrence sont, pour la plupart, pertinents. Dès lors, ils semblent davantage émaner de la créature qu'ils qualifient que plaquer sur elle une catégorie qui ne prendrait pas sa particularité en compte.

Par exemple, dans « Lui et Elle » (CP 358), qui met en scène un couple de tortues, de nombreux adjectifs donnent l'impression d'être sémantiquement pertinents. Ils semblent en effet émaner de l'observation « objective » de l'apparition de la tortue :

Taking bread in her curved, gaping, toothless mouth
(...)
His low forehead, his skinny neck, his long, scaled, striving legs

Ailleurs dans le poème, les images qu'ils créent réfèrent à l'environnement immédiat de la petite tortue, qu'il s'agisse de son milieu physique (l'adjectif « earthy » apparaît quatre fois dans le poème) ou du monde non-humain auquel elle appartient : des épithètes comme « reptile », « snake-like, » ou « more than bovine » apparaissent également. Même si le poème exprime une vision très lawrencienne de la tortue, la pertinence sémantique des adjectifs qu'il emploie pour évoquer la créature donne l'impression d'une attention particulière à la créature elle-même, dans la singularité de son aspect et dans sa non-humanité.

Dès lors, cette pertinence semble contribuer à l'impression qu'a le lecteur d'une esthétique de la particularité dans l'évocation des créatures non-humaines.

Les épithètes lawrenciennes donnent également un effet de proximité quand une image qui n'est pas reconnue comme un cliché, mais pourrait, par son pouvoir de catégorisation, faire disparaître la particularité de la créature, se trouve au cœur d'un poème. Dans « Cypresses » (CP 296), des cyprès toscans sont comparés aux Étrusques vaincus par les Romains :

Among the sinuous, flame-tall cypresses
That swayed their length of darkness all around
Etruscan-dusky, wavering men of old Etruria :
(...)
Yet more I see you darkly concentrate,
Tuscan cypresses,
On one old thought :
On one old slim imperishable thought, while you remain
Etruscan cypresses ;
Dusky, slim marrow-thought of slender, flickering men of Etruria,
Whom Rome called vicious.

Vicious, dark cypresses :
Vicious, you supple, brooding, softly-swaying pillars of dark flame.

Ici, Lawrence entremêle trois images : les cyprès, les Étrusques, et la pensée (« thought ») qui anime les uns et les autres. Alors que des associations aussi audacieuses sont susceptibles d'abstraire la présence de l'arbre en la dissimulant derrière une image qui lui préexistait dans l'esprit de Lawrence, l'introduction de nombreux adjectifs tend à donner l'impression que les cyprès produisent plutôt qu'ils ne subissent la présence de ces images. La plupart des adjectifs de cette citation sont reliés à l'idée d'une délicate souplesse physique (« sinuous », « flame-tall », « wavering », « slim », « flickering », « supple », « softly-swaying »), qui, bien qu'elle soit appliquée aux trois entités, renvoie d'abord à la souplesse de l'arbre. Par conséquent, la réalité matérielle de l'arbre ne disparaît pas derrière la vision poétique, mais semble au contraire projeter sur les hommes et la pensée ses propres qualités. La pertinence sémantique des adjectifs à l'égard des créatures décrites, c'est-à-dire à

l'égard des objets physiques qui donnent lieu à une vision, garantit que l'image est une vraie « image » et non un cliché, car son existence n'est pas antérieure à l'arbre, mais au contraire émane de l'observation de l'aspect physique de l'arbre. Si la volonté d'être aussi proche que possible de son objet poétique n'est pas propre à Lawrence, un tel usage des adjectifs pour arriver à cette fin semble néanmoins caractéristique de ce poète.

Ainsi, c'est d'abord par la pertinence sémantique que les adjectifs rendent justice à la particularité de la créature qu'ils qualifient et tendent à créer ce que Lawrence appellerait une « image » et non une « généralisation ». Sa description du fonctionnement des images dans le monde des Anciens qu'il imagine dans *Apocalypse* rappelle le retour incessant à la souplesse physique de l'arbre dans « Cypresses » :

Images or symbols succeeded one another in a procession of instinctive and arbitrary physical connection – some of the Psalms give us examples – and they 'get nowhere' because there was nowhere to go to, the desire was to achieve a consummation of a certain state of consciousness, to fulfill a certain state of feeling-awareness. (A 91)

Ici, Lawrence semble décrire le mouvement d'un langage qui tente de se rapprocher le plus possible de son objet. Les adjectifs pertinents ne mènent pas l'objet qu'ils décrivent vers quelque chose d'extérieur à lui-même ; au contraire, ils concourent à rapprocher le lecteur du monde non-humain en y retournant sans arrêt, grâce à des répétitions qui forment comme une spirale de plus en plus resserrée autour de la créature.

Au niveau syntaxique également, les adjectifs lawrenciens servent une esthétique de la particularité, car ils tendent à démanteler le pouvoir généralisateur des noms. En effet, Lawrence semble avoir perçu qu'à travers son fort pouvoir de référence, le nom peut, dans certaines circonstances, être davantage susceptible d'exprimer une généralisation qu'une attention respectueuse à l'objet décrit.

Par exemple, « Lui et Elle » (CP 358), un poème qui ne cesse de mettre l'accent sur le fossé qui existe entre le poète et une tortue (« What she does (...) I don't know », « she sees

me not »), et rend donc difficile une catégorisation hâtive de la créature, présente ce type particulier d'emploi des adjectifs, notamment dans les deux occurrences suivantes :

Opening her rather pretty wedge of an iron, pristine face
Into an enormously wide-beaked mouth
(...)
And so behold him following the tail
Of that mud-hovel of his slowly rambling spouse

Ces constructions, appelées « constructions prépositionnelles » parce qu'elles sont fondées sur un usage particulier de la préposition « of », existent en anglais, mais *sans* les épithètes qui qualifient ici les noyaux sémantiques « face » et « spouse » : on trouve comme exemple de cette structure *that cumbersome felt animal of a hat*. Dans ce type de construction, l'article précédant le noyau *hat* est censé être non-référentiel, mais déterminatif, c'est-à-dire qu'il ne réfère pas à un chapeau en particulier mais qu'il classe le chapeau dans la catégorie des chapeaux qui ressemblent à d'encombrants animaux de feutre.¹ Cette structure est peu respectueuse de la particularité du signifié, en ce qu'elle ne réfère même pas à l'objet, mais l'intègre dans une catégorie qu'elle a créée, remplaçant la singularité de l'objet par son identité avec des objets de la même catégorie. En introduisant avant le nom des épithètes redondantes (c'est-à-dire, justement, non-déterminatives) et des proto-adjectifs tels que « iron », « pristine » et « slowly rambling », Lawrence atténue la capacité généralisatrice du nom puisque, une fois ces adjectifs introduits, le « visage » et l'« épouse » ne peuvent plus être considérés que dans leur singularité, et non plus dans leur appartenance à une catégorie. Il s'agit bien entendu d'occurrences bien spécifiques, dont il n'existe qu'une poignée dans la poésie de Lawrence ; cependant, leur originalité laisse penser qu'elles n'ont pas nécessairement été utilisées par d'autres poètes, ce qui leur donne une certaine importance. De plus, elles reflètent une dynamique plus générale, selon laquelle l'usage fréquent et

¹ Georges Garnier, Claude Guimier et Rosalind Dilys, *L'Épreuve de linguistique à l'agrégation d'anglais*, 57-58.

idiosyncratique des adjectifs subvertit toujours le pouvoir que le nom utilisé comme métaphore exerce sur les choses, en particulier non-humaines.

La présence d'adjectifs qui suppléent ou remplacent un nom à trop forte tendance généralisatrice rend également possible des formes plus respectueuses d'invocation dans les poèmes de Lawrence. En effet, alors qu'une invocation, c'est-à-dire la convocation d'un être dans le poème, utilise le plus souvent un nom, catégorie qui est, comme nous l'avons mentionné plus tôt, la plus apte à référer directement aux choses et par là même à se substituer à un objet matériel en en faisant disparaître la particularité, Lawrence utilise parfois des adjectifs pour invoquer des créatures. C'est le cas dans « Eagle in New Mexico » (*CP* 373) :

Masked-one
Dark-visaged
Sickle-masked
With iron between your two eyes ;
You feather-gloved
To the feet ;
Foot-fierce ;
Erect one ;
The god-thrust entering you steadily from below.

L'aigle n'est pas convoqué brutalement ; sa présence n'est pas supposée advenir par une nomination. L'efficacité provient de la construction progressive d'une relation de représentation entre les mots du poème et la présence de l'aigle. De plus, un nom l'inclurait inévitablement dans une catégorie (parmi son espèce, sa sous-espèce, etc.) alors que ces nombreux adjectifs tendent, l'un après l'autre, à atteindre un degré de pertinence qui permette au lecteur de saisir cet aigle en particulier dans son intégrité. Ainsi, l'aigle n'est jamais nommé comme tel : dans cette strophe, le seul pronom qui le désigne est « one », dont le sémantisme est très libre (moins « catégorisant » qu'un nom d'espèce, par exemple) tout en mettant l'accent sur la singularité de cet aigle. De même, les différentes parties de son corps (« visage », « feather », « foot ») ne sont pas invoquées par des noms mais introduites à l'intérieur d'adjectifs composés : « dark-visaged », « feather-gloved », « foot-fierce ». Ainsi

diluées dans des adjectifs composés, les parties du corps de l'aigle ne construisent que progressivement, par petites touches, l'image de l'oiseau. Mettre en avant l'accession progressive de l'aigle à la présence relève d'une esthétique de la particularité, car le poète ne semble pas convoquer un aigle à l'aide d'un nom ou d'une catégorie préconçue antérieure à l'expérience qu'il a de la créature, mais semble au contraire respecter autant que possible sa singularité.

Enfin, l'approche respectueuse de l'existence matérielle des créatures non-humaines que véhiculent les adjectifs est encore plus visible dans les adjectifs composés :

Cyclamen leaves
Toad-filmy, earth-iridescent
Beautiful
Frost-filigreed
Spumed with mud
Snail-nacreous
Low down. ("Sicilian Cyclamens" *CP* 310)

Dans des adjectifs composés tels que « toad-filmy », « earth-iridescent » ou « snail-nacreous », deux occurrences de catégorisation potentielle sont contrariées. Tout d'abord, bien que l'association hâtive des feuilles de cyclamen avec des crapauds, de la terre, et des escargots, puisse servir une forme de continuité métonymique, elle aurait également pu donner lieu à la perte de leur individualité pour ces feuilles de cyclamen : cependant, la présence du deuxième adjectif dans chacun des adjectifs composés empêche qu'il y ait une véritable fusion entre les cyclamens et ce à quoi on les compare, en exprimant une forme de résistance chez les cyclamens. En effet, en décrivant la lumière qui émane des feuilles, des adjectifs tels que « filmy », « iridescent » ou « nacreous » réfèrent à une lumière réfléchie ou filtrée par une matière qui n'est ni tout à fait transparente, ni tout à fait identique à la matière des créatures environnantes, de sorte que les cyclamens conservent une certaine singularité.

2. Un transfert de pouvoir

Cependant, les adjectifs ne sont pas seulement les agents d'une esthétique attentive à la particularité : ils portent également la marque que celle-ci imprime sur le langage. En effet, puisque, pour Lawrence, le langage a un pouvoir généralisateur, le poète doit à son tour exercer son pouvoir sur le langage pour combattre cette tendance. Seule cette dynamique permet de représenter les choses sans faire disparaître leur singularité dans des généralisations et des catégorisations. Les adjectifs apparaissant comme la catégorie lexicale la plus « passive » (elle exerce peu de pouvoir de référence et ne commande pas non plus la syntaxe d'une phrase), il se peut qu'ils soient les premiers affectés par ce transfert de pouvoir.

Dans la poésie de Lawrence, les adjectifs sont en effet profondément marqués par ce transfert de pouvoir. Par exemple, les catégories sémantiques traditionnelles des adjectifs sont souvent subverties. Des qualités qui sont traditionnellement considérées comme essentielles (la couleur rouge d'une fleur, l'aspect reptilien d'une tortue) sont présentées comme contingentes, au point qu'on s'émerveille de leur présence :

In Syracuse, rock left bare by the viciousness of Greek women,
No doubt, you have forgotten the pomegranate-trees in flower,
Oh so red, and such a lot of them. ("Pomegranate" CP 278)

O Mistress, Mistress,
Reptile mistress,
Your eye is very dark, very bright (...). ("Lui et Elle" CP 358)

Les catégories qu'un langage peu attentif à la particularité constitue habituellement comme des qualités « essentielles » des créatures, c'est-à-dire des qualités qui leur sont inhérentes, ne semblent, ici, être présentes que miraculeusement. Dès lors, l'objet semble toujours vu pour la première fois : selon la terminologie lawrencienne, cet effet permet à ces « qualités » de devenir des « images ».

Anne Fernihough montre que pour Lawrence, la mimesis a tendance à priver les phénomènes d'une vraie présence, en faveur d'une idée essentielle et par là même

nécessairement sélective, de la chose représentée. Ce processus, en adaptant les choses à une idée générale et apparemment objective de ce qu'elles sont ou devraient être, les fait en réalité disparaître : « The realist project (...) can be seen to imply an erosion of presentness. (...) The real becomes hidden rather than openly present. »¹

En ce sens, la mimesis n'est qu'un aspect de la tendance générale du langage à catégoriser son objet, et utiliser des adjectifs essentiels comme s'ils étaient contingents apparaît comme un moyen d'atténuer cette tendance. Par conséquent, lorsque le pouvoir auctorial est davantage dirigé vers le langage et le texte, le texte donne l'impression d'être moins réaliste et de respecter davantage l'objet poétique dans sa singularité.

Quel est l'effet général de ce transfert de pouvoir, qui affecte le langage lui-même et non la créature représentée ? En rendant le langage plus fluide et davantage ouvert à de nouvelles possibilités, il lui donne une certaine épaisseur. L'usage original des adjectifs, en bouleversant les catégories sémantiques habituelles, fait naître un langage moins transparent que le langage « réaliste » traditionnel. Le pouvoir auctorial que Lawrence exerce sur les adjectifs servirait donc le credo que Lawrence partage, selon Fernihough, avec Heidegger² : l'art ne doit pas prétendre à dévoiler une vérité, mais au contraire il doit montrer sa propre nature artificielle, c'est-à-dire, lorsqu'il s'agit d'un poème, sa textualité. De cette manière, même si le poème n'accède pas tout à fait au phénomène qu'il veut représenter, il montre tout de même quelque chose de véritablement présent. Le poème devient alors quelque chose qui existe en soi, tout comme le phénomène existe en soi et non dans le but d'être inclus dans une catégorie préexistante ou assimilé à un cliché. Nous reviendrons sur cette esthétique, qui semble présider à une poétique du non-humain. Notons simplement qu'à travers l'usage légèrement subverti des adjectifs, les poèmes semblent exister en eux-mêmes, ne référant pas directement à un objet poétique mais partageant sa façon d'exister. Ainsi, dans les vers que

¹ Anne Fernihough, *D. H. Lawrence, Aesthetics and Ideology*, 179.

² Le neuvième chapitre de l'ouvrage d'Anne Fernihough, *D. H. Lawrence : Aesthetics and Ideology*, est consacré à ce parallèle.

nous venons d'étudier, les exclamations telles que « oh so red » et « Reptile mistress » ne tendent pas à nous en apprendre plus sur les créatures : nous savons déjà que le grenade est rouge et que la tortue est un reptile. C'est cette redondance-même qui nous les rend si singulières, donnant au langage une présence nouvelle, une forme de corporalité qu'un langage prenant ces qualités pour acquises ne posséderait pas.

Cette distorsion de l'usage des adjectifs, visant à redonner une corporalité au texte, prend bien d'autres formes que l'inversion des qualités essentielles et contingentes : les très nombreuses accumulations d'adjectifs, qui forment parfois tout un vers, semblent relever de la même dynamique.

Dans « Cypresses » (*CP* 296), Lawrence déplore l'inanité des langues modernes comparées à la vitalité des Étrusques et de leur langue disparue. Cependant, et précisément grâce aux adjectifs, le poète cherche à rendre une certaine épaisseur au langage :

Vicious, you supple, brooding, softly-swaying pillars of dark flame

Ici, les noms sont réduits à un pronom (« you ») et à un symbole biblique (« pillar of flame ») : ils sont les « cosses vides » (« empty seed-pods ») que, pour Lawrence, les mots sont devenus, incapables de révéler le secret mystérieux des Étrusques qui demeure à l'intérieur des cyprès. Les adjectifs (y compris les participes présent qui ont ici une fonction attributive), au contraire, sont redondants, inattendus, et placés en position focale ; de plus, ils sont eux-mêmes qualifiés par des adverbes. Lawrence semble profiter de la flexibilité des adjectifs pour les utiliser comme des strates d'unités textuelles qui rappellent les coups de pinceaux bien visibles que Lawrence admire dans les peintures de Cézanne, constituant ainsi le corps de la strophe, interagissant et s'ajoutant les uns aux autres afin de donner une idée synthétique de l'objet sans pour autant dissimuler la nature textuelle du vers.

L'analogie entre ces adjectifs et les coups de pinceaux de Cézanne peut d'ailleurs s'appliquer également à l'organisation de ces longues chaînes d'adjectifs, emblématiques de

la poésie de Lawrence. Dans « Turkey-Cock » (CP 369), c'est à travers un réseau erratique de relations internes que les adjectifs insistent sur leur propre textualité :

Burning, pale positive pole of your wattled head!
And from the darkness of that opposite one
The upstart of your round-barred, sun-round tail!

Dans le premier vers, « pale » et « positive » semblent être mis au même niveau bien que « pale » exprime une qualité essentielle (c'est-à-dire inhérente à son objet) alors que « positive » exprime une qualité contingente (puisque un pôle peut aussi bien être négatif). De la même manière, la juxtaposition de « round-barred » et de « sun-round » exploite la plasticité des adjectifs, leur capacité à engendrer des variations sur un son ou un noyau sémantique. Il en découle que ces adjectifs semblent avoir entre eux des liens mystérieux, qui ne relèvent pas de la logique, mais plutôt d'une forme de contagion dépourvue de hiérarchie. En effet, ils semblent parfaitement égaux les uns aux autres, comme un mot en soi vaut n'importe quel autre mot, et un coup de pinceau n'importe quel autre coup de pinceau ; et cependant, leur relation mystérieuse et non-hiérarchique engendre une image poétique. Tout comme, pour Cézanne, quelques coups de pinceau suggèrent un objet sans faire oublier qu'ils sont faits de pigments et d'huile (le néologisme anglais « paintedness » conviendrait mieux à notre propos), dans les longues chaînes d'adjectifs, l'association de la textualité et du mystère existe à côté des objets poétiques plutôt qu'ils y réfèrent.

Ainsi, Lawrence semble utiliser la flexibilité de la catégorie des adjectifs pour combattre la tendance généralisatrice du langage : il en résulte une attention toute particulière au corps des créatures non-humaines dans leur singularité, ainsi qu'une nouvelle épaisseur pour le langage. Les autres traits linguistiques qui constituent cette épaisseur sont l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE XI :
VERS UNE TYPOLOGIE DU LANGAGE DU
NON-HUMAIN :
LE MANQUE ET LA PLÉNITUDE

L'utilisation particulière des adjectifs dans la poésie de Lawrence n'est pas le seul trait distinctif de ce que nous pourrions appeler son esthétique du non-humain. A vrai dire, même si nous avons remarqué que cet usage est beaucoup plus présent dans *Birds, Beast and Flowers* que dans d'autres recueils qui se préoccupent de sujets humains, la volonté de représenter les choses dans leur particularité n'est pas spécifique, chez Lawrence, à la représentation du non-humain. Cependant, elle y est particulièrement adaptée, et explique peut-être pourquoi son écriture poétique semble si apte à figurer le non-humain. D'autre part, il existe, comme nous allons le voir, d'autres moyens linguistiques d'approcher le monde non-humain. Nous essaierons en effet d'élargir notre champ de recherche à d'autres poètes pour tenter de trouver quels ressorts linguistiques ils utilisent, en commun avec Lawrence, pour écrire le non-humain. Ces poètes ne sont pas nécessairement aussi attentifs à l'existence matérielle, particulière du corps des créatures qu'ils représentent, mais ils ont néanmoins tous à cœur d'évoquer leur sentiment de la présence et de la plénitude de la vie non-humaine.

Nous nous proposons donc, dans ce chapitre, d'examiner certains autres traits saillants de la poésie du non-humain chez Lawrence, et d'établir s'ils sont véritablement spécifiques au traitement du sujet non-humain, à la poésie, et enfin à Lawrence. Pour ce faire, nous comparerons chacune des aspérités linguistiques que nous avons décelées dans les poèmes de Lawrence sur le non-humain, d'abord à des poèmes de Lawrence traitant de sujets humains, puis à des passages de prose de Lawrence traitant du non-humain, et enfin à des textes d'autres poètes dont il est établi qu'ils accordent une attention toute particulière au monde non-humain. Le choix de ces poètes est volontairement éclectique, car notre objectif n'est pas de situer l'esthétique du non-humain dans un lieu ou à une époque très précis, mais de dégager ce qui pourrait s'apparenter à des traits communs, commandés par un sujet non-humain dans la poésie anglophone des XXe et XXIe siècles. Le choix de poètes anglophones facilite les comparaisons linguistiques ; le choix de poètes contemporains ou postérieurs à Lawrence s'explique par la tonalité résolument linguistique de cette entreprise. Les particularités linguistiques nous semblent en effet plus aisées à distinguer dans la poésie du XXe et du XXIe siècle, qui s'affranchit des règles de la métrique et en partie de celles de la syntaxe, que dans la poésie antérieure. Nous traiterons de poètes tels que l'Anglais Ted Hughes (1930-1998), les Américains Wallace Stevens (1879-1955), Gary Snyder (1930-), et Pattiann Rogers (1940-), et l'Australien Les Murray. (1938-)

A l'étude de ces traits linguistiques et de la relation qu'ils entretiennent les uns avec les autres, ce n'est plus la domination de la particularité sur la généralisation qui nous frappe, mais la dialectique de la plénitude et du manque, qui nous est apparue, une fois de plus, comme fondamentale. Comme dans notre chapitre sur le signe non-humain, il nous semble qu'une perspective humaine, devant une créature non-humaine, ne peut offrir que la sensation d'un manque : manque de ressorts linguistiques pour la représenter, manque d'ouverture au monde et de signification de la part de la créature, etc. Inversement, l'adoption, dans la

mesure forcément illusoire du possible, d'une perspective non-humaine, transforme généralement ce manque en plénitude : d'un point de vue plus attentif au non-humain, la résistance qu'offrent les créatures à toute représentation littéraire est plutôt le signe d'une forme d'intégrité, d'une vie physique non encore marquée par les manques et les brèches que s'imposent les humains une fois entrés dans ce que Lacan appelle l'ordre symbolique¹. Pour cette raison, il convient d'articuler ce qui relève a priori d'un choix conscient, parfois linguistique, de la part du poète, avec l'usage de mots qui semblent s'imposer, par leur sémantisme, à toute représentation poétique du non-humain. Les premiers expriment le défaut, l'inachèvement que l'humain ne peut s'empêcher de trouver dans toute représentation du non-humain, alors que les seconds ont pour effet de rendre le sentiment de plénitude pré-linguistique que l'on imagine dans le monde non-humain. Nous allons voir comment ces deux tendances s'expriment sous forme de traits linguistiques communs à la poésie du non-humain, à travers deux dichotomies. On nommera d'abord le lien et la séparation : quel lien le texte entretient-il avec son objet ? Qu'est-ce qui œuvre à la cohérence interne d'un texte sur le non-humain ? Ensuite, on évoquera la manque et l'abondance : pour représenter la plénitude non-humaine, vaut-il mieux être prolixe ou bien au contraire utiliser aussi peu de mots que possible ?

1. Approcher le non-humain

Le défi majeur d'une poésie du non-humain est, comme nous l'avons déjà évoqué, de trouver à l'intérieur d'un médium foncièrement humain, le langage, ce qui permet de se rapprocher le plus possible de ce qu'on imagine du monde non-humain. Il s'agit de trouver une forme de lien, d'unité, entre le langage et la créature. Le recours conscient à une

¹ Nous avons à plusieurs reprises évoqué la plénitude qui caractérise le monde non-humain, qu'il s'agisse de l'unité première de la matière vivante, mise au jour à travers notre étude de la figure du protoplasme, ou de l'absence de désir et de manque, qui permet la joie de vivre, émotion non-humaine par excellence.

utilisation particulière de « of » semble être l'un des traits linguistiques qui découlent d'une telle volonté.

a. « Of », séparation syntaxique et unité avec le non-humain

Une étude de certaines constructions en « of » nous révèle des tendances opposées dans la poésie de l'humain et du non-humain, et des tendances communes à Lawrence et à d'autres poètes du non-humain. Nous nous intéresserons seulement aux exemples qui se rapprochent sémantiquement de ce que Quirk and Greenbaum¹ appellent un génitif appositif, c'est-à-dire une construction où « of » dénote une relation d'identité entre les deux termes qu'il relie : « the city of York », « the pleasure of meeting you ».

« Turned Down » (*CP* 121), qui décrit l'une des premières déceptions amoureuses de Lawrence, nous fournit quelques exemples de ce type de construction telle qu'elle apparaît dans les poèmes traitant de sujets humains :

The low-hung lamps stretched down the street
With people passing underneath,
With a rhythm of tapping, coming feet
To quicken my hope as I hastened to greet
The waking smile of her eyes.

The tired lights down the street went out,
The last car trailed the night behind;
And I in the darkness wandered about
With a flutter of hope and a quenching doubt
In the dying lamp of my love

Les derniers vers de chacune de ces strophes présentent en effet des constructions appositives, c'est-à-dire que le lien sémantique qui unit les noms qui se trouvent de chaque côté de « of » est un lien d'identité. L'image qui occupe la première moitié de la construction (« walking smile », « dying lamp ») apparaît pour la première fois, c'est pourquoi elle devrait logiquement être introduite par un article indéfini : d'ailleurs, on dirait « my love is a dying

¹ Randolph Quirk et Sidney Greenbaum, *A University Grammar of English*, 95.

lamp » et non « my love is the dying lamp ». C'est donc leur insertion dans une construction appositive en « of » qui rend nécessaire la présence d'un article défini (« the »). Cet article défini présuppose notre connaissance d'une image qui n'a pourtant jamais été mentionnée. Le lecteur peut donc avoir l'impression qu'un « saut », qui permet de passer de l'amour à la lampe faiblissante, a été effectué en son absence, ce qui est la base du langage métaphorique.

Cet article défini, imposé par la construction en « of », œuvre également à une certaine cohésion textuelle, en évitant au poème de revenir de manière redondante sur des liens métaphoriques tels que l'identité de l'amour et de la lampe. En effet, ce que l'on appelle l'anaphore en linguistique, c'est-à-dire la reconnaissance d'une présupposition (un savoir qui est déjà connu de l'ensemble des participants à la situation d'énonciation, soit parce qu'il est apporté par la situation extra-linguistique, soit parce qu'il est de l'ordre du savoir commun, soit parce que l'information a déjà été mentionnée dans le texte), favorisée ici par les constructions appositives en « of », contribue à la cohésion et à la progression textuelle, en évitant la redondance. C'est la théorie classique qu'expose Denis Apothéloz dans l'introduction de son ouvrage : « La *continuité référentielle* contribue à attribuer au texte sa *cohésion*. Les expressions responsables de cette continuité sont connues sous le nom d'*anaphore*. » Il se propose ensuite de « voir dans l'anaphore moins un instrument de cohésion qu'un ensemble de dispositifs contribuant à assurer au texte sa progression. »¹ Qu'il s'agisse de cohésion ou de progression, on peut dire qu'en imposant un article défini, les constructions appositives en « of » privilégient, dans ce poème « humain », l'harmonie du texte plutôt que le lien entre celui-ci et le référent. On trouve également ce phénomène dans les poèmes tardifs de Lawrence, tels « Death is not Evil, Evil is Mechanical » (CP 713), où l'ego des êtres humains est à plusieurs reprises associé, dans une construction appositive en « of », à un moyeu :

¹ Denis Apothéloz, *Rôle et fonctionnement de l'anaphore dans la dynamique textuelle*, 10-11.

Only the human being, absolved from kissing and strife,
Goes on and on and on, without wandering
fixed upon the hub of the ego,
going, yet never wading, fixed, yet in motion, (...).

La construction « the hub of the ego » impose l'article défini devant « hub » comme si l'association de l'ego à un moyeu allait de soi. Cette présupposition évite au poète de s'étendre sur cette métaphore, et le poème peut continuer à évoquer le mouvement incessant de l'humanité moderne. Là encore, le texte semble privilégier une certaine cohésion interne à une attention à son objet, l'ego humain. Il se pourrait justement que ce soit parce que le poème traite d'un sujet humain : comme nous allons le voir, les constructions appositives en « of » fonctionnent de manière très différente dans les poèmes du non-humain.

En effet, dans la poésie de Lawrence traitant du non-humain, les constructions appositives telles que nous les avons étudiées dans les poèmes « humains » sont quasi-inexistantes. En revanche, on y trouve un type de construction voisin, mais assez atypique : il s'agit de la construction que nous avons étudiée dans le chapitre précédent, du type « that / his / her / a N1 of a N2 » (Nous avons notamment étudié le rôle des adjectifs dans le syntagme : « her rather pretty wedge of an iron, pristine face »). Alors qu'elle n'existe nulle part ailleurs dans la poésie de Lawrence, cette construction est exceptionnellement présente dans *Birds, Beasts and Flowers*, certes parfois sans cette abondance caractéristique d'épithètes. Retenons les constructions suivantes :

How can you put so much devilry
Into that translucent phantom shred
Of a frail corpus? ("The Mosquito", CP 332)

A slim young pike with smart fins
And grey-striped suit, a young cub of a pike. ("Fish" CP 334)

With a thin young yellow little paw hanging out, and straggle of a long thin ear,
like ribbon,
Steered and propelled by that steel-strong snake of a tail.
("Kangaroo" CP 392)

That's you, Pipsey,

With your imbecile bit of a tail in a love-flutter.
You omnipip. ("Bibbles" CP 394)

Dans tous les cas, cette construction appositive en « of » est convoquée pour caractériser l'aspect d'une partie ou du corps entier de la créature non-humaine. Dans ces formules, la syntaxe ne se fait pas oublier : au contraire, elle ne va plus de soi. En témoigne par exemple, dans l'équivalent français, le problème de l'accord du participe passé dans une phrase comme « Sa fripouille de frère à été renvoyé ». Comme le mentionne Michèle Noailly, ce type de structure met « le locuteur dans cette situation réputée difficile d'avoir à choisir entre le sens et la syntaxe »¹. En effet, devant la particularité de cette structure, l'esprit du locuteur est enclin à redonner au sens, c'est-à-dire au véritable référent de la structure, une influence sur l'accord du verbe, et donc sur la manière dont le texte est construit. Ainsi, dans ces constructions, rien ne semble véritablement présupposé : ni le corps de l'animal, dont la mention du tout ou d'une partie est précédée d'un article indéfini, ni l'image à laquelle il est associé, puisque le démonstratif « that », l'article indéfini « a » et le possessif « your » extraient l'image d'une catégorie afin de lui donner une particularité qu'elle n'aurait pas avec l'article défini « the ». Ces constructions, à l'inverse des constructions en « of » utilisées dans les poèmes « humains » que nous avons étudiés, ne se préoccupent pas de cohésion textuelle (la syntaxe ne « va pas de soi »), mais semblent procéder d'une volonté d'être au plus près de son objet, de ne rien présupposer de lui, ce qui rejoint, d'ailleurs, notre hypothèse d'une esthétique de la particularité dans la poésie du non-humain de Lawrence.

D'ailleurs, dans la prose de Lawrence, cette construction n'est présente que lorsqu'il essaie d'associer un élément non-humain à une personne ou une action humaine. Une étude de cette tournure dans le recueil de nouvelles *England, My England* met au jour cette particularité : outre quelques expressions lexicalisées (« a handsome figure of a man », « a

¹ Michèle Noailly, « Encore des Insultes », *Cahiers de grammaire*, n° 6, 109.

hell of a country »), ces constructions expriment toujours une comparaison au non-humain, ou une remise en question de l'humanité des personnages concernés. On retiendra :

She got down, rather flustered, and gave him a peck of a kiss. ("Fannie and Annie" *EE* 153)

With a chaos of a man such as he, she had no chance of being anything but cold and hard, poor thing. ("The Primrose Path" *EE* 126)

The little terrier of a sergeant, in dirty khaki, looked at him furtively. ("Samson and Delilah" *EE* 114)

'put your coat on and go where you're wanted – be a *man*, not a brute of a German.' ("Samson and Delilah" *EE* 117)

Dans tous ces cas, la construction en « of » fait de la métaphore non-humaine (« a peck », « the little terrier », « a brute » et, dans une moindre mesure, « a chaos ») le noyau syntaxique de la proposition, repoussant le noyau sémantique, humain (« a kiss », « a man », « a German ») à la fin de la proposition. Etant donné que dans ce recueil de nouvelles, Lawrence n'utilise cette tournure que pour mentionner un aspect non-humain de l'homme (outre les expressions lexicalisées citées plus haut, dont l'emploi n'est commandé que par l'usage), il semblerait que l'introduction d'un élément non-humain dans une description donne lieu à ce petit bouleversement de la syntaxe, la syntaxe ne semblant plus, lorsque le non-humain est présent, aller de soi.

Notons, cela dit, deux différences avec l'emploi de la même construction dans les œuvres poétiques : dans *England, My England*, le noyau sémantique des propositions demeure une personne ou une action humaine, alors que dans la poésie, dans une construction comme « that steel-strong snake of a tail », les deux parties de la construction (« snake » et « tail ») sont non-humaines. De plus, l'introduction du non-humain dans les constructions étudiées ici n'est pas toujours positive : à part peut-être pour « a peck of a kiss », les attributs évoqués dans les constructions diminuent plutôt les personnages qu'ils caractérisent. Il peut s'agir de discours indirect libre, ne reflétant pas la pensée de Lawrence : c'est par exemple le

cas de « a chaos of a man », qui fait partie d'une phrase au discours indirect libre, la voix de la femme de cet homme si peu humain se faisant entendre à travers celle du narrateur. Sans aller jusqu'à déclarer que le non-humain est vu chez Lawrence sous un jour positif uniquement dans la poésie, on peut dire qu'en ne représentant pas souvent, dans ses poèmes non-humains, d'autres humains que lui-même, Lawrence crée un espace où il peut exprimer une vision du non-humain qui soit libérée de ses connotations morales ou de sa comparaison avec l'espèce humaine.

On retrouve des constructions appositives en « of » ayant le même effet chez d'autres poètes du non-humain, tels Gary Snyder et Wallace Stevens. Nous ne prétendons pas arriver à des conclusions définitives sur la poétique de Snyder ou celle de Stevens, très différentes l'une de l'autre et assez éloignées également de celle de Lawrence : cependant, il apparaîtra que chez ces deux poètes, comme dans la poésie du non-humain de Lawrence, au fur et à mesure que les poèmes étudiés tentent de se rapprocher de la réalité non-humaine, la cohésion textuelle diminue, et que les constructions en « of » favorisent ce phénomène.

Gary Snyder utilise une structure proche de celle de Lawrence pour donner son exact degré de matérialité à la réalité non-humaine qui fait l'objet de son poème, « Hunting, 3 »¹ :

Birds in a whirl, drift to the rooftops
Kite dip, swing to the seabank fogroll
Form : dots in air changing line from line,
the future defined.

Brush back smoke from the eyes,
dust from the mind,
With the wing-feather fan of an eagle.
A hawk drifts into the far sky.

La première strophe représente les oiseaux selon une géométrie que seul l'œil humain peut percevoir, et que seul l'esprit humain peut concevoir. Le nom « Form », en début de vers, indique d'ailleurs à quel point la vision de ces oiseaux est abstraite. La référence à la pratique

¹ Gary Snyder, *A Range of Poems*, 1966, 61.

des augures, « the future defined », signale en outre qu'un œil humain les interprète, et que les oiseaux ne sont pas importants pour eux-mêmes mais en ce qu'ils représentent une catégorie temporelle traditionnellement associée exclusivement à l'humain : le futur. Par exemple, le *Oxford Dictionary of Sociology* affirme que la prise de conscience de l'importance de ses actions dans le futur, que l'on nomme « deferred gratification », est fondatrice de tout système d'industrialisation.¹ La seconde strophe, en revanche, signe un rapprochement entre l'œil qui observe et la créature observée, au point que celle-ci frôle l'œil humain. A la suite de cette opération, l'oiseau auparavant réduit à un point d'encre est nommé (« a hawk drifts into the far sky »), et l'observateur, débarrassé de la poussière et de la fumée qui formait un écran entre l'œil et l'oiseau, accompagne plus aisément le faucon dans son vol. On remarque que le rapprochement entre la perception humaine et la créature non-humaine est passé par une légère rupture de la cohésion syntaxique : lorsque les oiseaux étaient vus de loin, ils étaient nommés de manière très simple et placés, en tant que sujet, à leur place canonique en début de phrase ; en revanche, lorsqu'un rapprochement entre humain et non-humain est évoqué, la nomination ne va plus du tout de soi, puisque la construction appositive en « of » relègue le noyau sémantique en toute fin de vers.

L'association de cette construction à la perte d'une perspective humaine est plus explicite dans cet extrait de « Piute Creek »², où la contemplation d'un paysage sauvage libère le poète du fardeau de son humanité :

All the junk that goes with being human
Drops away, hard rock wavers
Even the heavy present seems to fail
This bubble of a heart.
Words and books
Like a small creek off a high ledge
Gone in the dry air.

¹ John Scott, Gordon Marshall, *Oxford Dictionary of Sociology*, 141.

² Gary Snyder, *A Range of Poems*, 13.

Certes, le rêve non-humain de Snyder est plus éthéré que celui de Lawrence : même le présent ne peut en faire partie. Cependant, il est intéressant de noter qu'une fois le cœur humain délesté de sa lourde charge humaine, c'est également avec une construction de type « This / That N1 of N2 » qu'il est nommé. Cette impression de non-cohésion dans la syntaxe est renforcée par le sémantisme des vers suivants : alors que Snyder associe une réalité non-humaine (« a small creek ») à une réalité typiquement humaine (« words and books »), une image de séparation, portée par la préposition « off » est introduite : il semble véritablement que le rapprochement du langage, ou plus généralement de l'expérience humaine, du monde non-humain, passe par une forme de séparation, qui s'exprime parfois dans le sémantisme, mais surtout, dans les structures que nous avons étudiées, à travers une tendance à ôter à la syntaxe la cohésion qui paraît « naturelle » au lecteur. On note au passage qu'alors qu'une forme de vision, de perspective non-humaine est atteinte, la notion de réciprocité, dont nous avons vu dans le chapitre sur la perception qu'elle était inhérente à la perception non-humaine chez Lawrence, est affirmée. Voici en effet les vers qui suivent ceux que nous avons déjà cités :

A clear, attentive mind
Has no meaning but that
Which sees is truly seen.

Chez Wallace Stevens, poète dont l'élégance se serait sans doute mal accommodée du registre familier de la structure que nous avons traitée jusqu'ici, on note également que le rapprochement du langage poétique d'une réalité non-humaine entraîne davantage de constructions appositives en « of ». Ainsi, la première section de « Primordia »¹ fait de la correspondance entre la nature non-humaine et les mots sa préoccupation majeure :

All over Minnesota,
Cerise sopranos,
Walking in the snow,
Answer, humming,

¹ Wallace Stevens, *Opus Posthumous: Revised and Enlarged Edition*, 1990, 25.

The male voice of the wind in the dry leaves
Of the lake-hollows.
For one,
The syllables of the gulls and of the crows
And of the blue-bird
Meet in the name
Of Jalmar Lillygreen.
There is his motion
In the flowing of black water.

Le poème célèbre la correspondance parfaite d'un mot, d'autant plus humain qu'il est un nom propre, celui de Jalmar Lillygreen, avec des entités non-humaines : les mouettes, les corbeaux et le rouge-gorge bleu. Le nom lui-même est devenu une créature non-humaine, qui se meut dans les eaux noires. Dès lors, on peut interpréter la construction « the syllables of the gulls and of the crow / And of the blue-bird » comme une construction appositive, c'est-à-dire considérer que ces oiseaux *sont* les syllabes qui composent ce nom. Cette construction, ainsi que « the name / of Jalmar Lillygreen », forment de longs groupes nominaux sans cesse morcelés par des enjambements. De plus si l'on ne s'arrête pas aux simples constructions appositives, on compte sept prépositions « of » dans cette séquence. Encore une fois, le langage qui tente de coller le plus possible au non-humain perd de sa propre cohésion par l'introduction de la préposition « of ». Malgré ces séparations incessantes au niveau syntaxique, la synthèse semble s'effectuer parfaitement, au niveau sémantique, dans le nom de Jalmar Lillygreen : on y trouve la végétation du paysage et peut-être même une connotation marine (« mar ») qui rappelle les eaux noires du fleuve que mentionne le poète.

Dans « The Dove in Spring »¹, quarante quatre ans plus tard (l'écriture de « Primordia » date de 1910, et celle de « The Dove in Spring » de 1954) la préposition « of » semble envahir ce qu'on pourrait considérer comme la parole du non-humain, une forme de discours indirect libre, prêté par le poète à la colombe :

¹ *Ibid.*, 124.

(...)There the dove

Makes this small howling, like a thought
That howls in the mind or like a man
Who keeps seeking out his identity

In that which is and is established... It howls
Of the great sizes of an outer bush
And the great misery of the doubt of it,

Of stripe of silver that are strips
Like slits across a space, a place
And state of being large and light.

Alors que les premiers vers, qui décrivent le cri de la colombe, déroulent des propositions subordonnées relatives qui donnent une impression d'ordre et de continuité (le pronom relatif étant « liant », puisque par définition il subordonne une proposition à son antécédent, s'opposant ainsi à la préposition « of »), les vers suivants voient la préposition « of » dominer toute la structure des phrases. Bien qu'il ne s'agisse pas uniquement de constructions appositives, les prépositions « of » semblent séparer des unités de sens fort peu différent : « misery » et « doubt », « state » et « being », et dans une moindre mesure, parce que cette séparation n'est pas le fait direct de la préposition, « stripes » et « strips ». Les phrases semblent à la fois allongées et morcelées par ces constructions, ce qui rend leur première lecture difficile. Alors même que la faculté du langage est presque accordée à la colombe, ce qui lierait autant que possible non-humain et langage, le texte semble perdre sa cohésion : à travers la préposition « of », nous émettons l'hypothèse que cette dynamique est inhérente à une poésie attentive au non-humain.

Ainsi, il semblerait que pour que le lien entre non-humain et langage aille de soi, la fluidité de la syntaxe doive être sacrifiée. C'est du moins ce que laisse transparaître le premier trait linguistique qui nous semble propre à un langage poétique du non-humain, chez Lawrence et chez des poètes qui lui sont postérieurs : l'usage de la construction appositive en « of », qui divise en plusieurs noyaux les syntagmes nominaux.

Néanmoins, cette perte de cohésion semble le résultat des choix syntaxiques de l'auteur. Certains autres traits linguistiques, tels que la prédominance des formes linguistiques de la localisation spatiale, qui semble imposée par le sujet non-humain de cette poésie, donnent une impression d'unité entre non-humain et langage sans qu'en pâtisse la cohésion de la syntaxe.

b. La localisation spatiale, figure de l'unité.

Par localisation spatiale, on entend simultanément l'opération qui consiste à situer un sujet ou un événement, et le résultat de cette opération, c'est-à-dire le lieu dans lequel le sujet ou l'événement est situé. Pour cette deuxième acception, nous utiliserons souvent le simple terme de lieu. Cette double définition de la localisation spatiale nous semble d'autant plus pertinente que dans de nombreux vers, comme nous le verrons, la seule mention du lieu fait figure d'événement.

La localisation spatiale est omniprésente dans la poésie du non-humain. Cela semble aller de soi si le problème est considéré uniquement d'un point de vue sémantique : la créature non-humaine est attachée à son lieu, qu'il s'agisse de son territoire individuel ou du biotope nécessaire à l'existence de son espèce, alors que l'homme, par la pensée abstraite dont il est capable, a su transcender en partie les circonstances immédiates, spatiales, de son existence.

Cependant, l'homme ne les a transcendées qu'en partie : la spatialisation, c'est-à-dire la tendance de l'esprit humain à imaginer une existence spatiale à tout ce qui est l'objet de sa pensée, demeure à la base de toute conception mentale. Or, lorsque l'esprit humain traite du non-humain, l'espace physique semble reprendre le pas, dans la production linguistique, sur l'espace mental, et c'est en cela qu'une étude linguistique de la localisation spatiale dans les poèmes non-humains prend son sens. Là où les constructions en « of » que nous avons étudiées dans les pages précédentes analysent, décortiquent les créatures non-humaines et

posent leur existence une à une, la mention du lieu semble au contraire capable de sous-entendre un maximum d'informations, notamment sur une créature ou une action non-humaine, sans pour autant donner au lecteur l'impression qu'on lui impose une vérité.

Pourquoi la localisation spatiale est-elle si importante dans la poésie du non-humain ? Il semblerait que tout ce qui relève de l'occupation de l'espace forme le lien le plus direct entre une expérience et son élaboration dans l'esprit humain, et par là dans le langage. La science cognitive fait en effet de la spatialisation l'opération première de mentalisation d'une expérience. Steven Howell, commentant les résultats de John O'Keefe, spécialiste de psychologie évolutionniste, déclare : « Evidence does exist indicating that metaphorical relationships are learned using the same circuits in the hippocampus that are otherwise used for learning spatial relationships and spatial maps »¹. Ainsi, dans le cerveau, les opérations de localisation spatiale, et celles d'identification d'un signifié à un signifiant (que Howell appelle « metaphorical relationships », et qui sont essentielles à l'apprentissage du langage) seraient voisines. Les linguistes Andrea Tyler et Vyvyan Evans, pour leur part, voient dans les particules spatiales en anglais (« over », « in », « up », « out », etc.) le signe le plus concret de l'influence de l'expérience physique sur le langage et le cerveau qui le produit :

In fact, spatial particles provide some of the clearest, most intriguing evidence of the complex interaction between physical experience of the world, thought and language. Thus, these linguistic elements not only code the relational architecture of physical space but also embed that rich spatial understanding into the very fabric of language and grammar. Their use and ubiquity are testimony of the far-reaching influence of the human experience of spatio-relational configurations on more complex conceptualizations.²

La localisation spatiale est à la fois inhérente aux expériences physiques que partagent l'homme et la créature non-humaine, et inhérente à l'élaboration du langage puisqu'elle est la base du langage abstrait. Elle permettrait donc la cohésion intrinsèque du langage et son adéquation maximale avec le non-humain qu'il représente.

¹ Steven Howell, "Metaphor, Cognitive Model, and Language", 7. Consulté sur internet.

² Andrea Tyler and Vyvyan Evans, *The Semantics of English Prepositions*, 27.

Cependant, pour garder cette propriété dans la poésie, elle se doit d'être utilisée de manière idiosyncratique, et de garder une certaine importance. Dans les poèmes de Lawrence qui ne traitent pas spécifiquement du non-humain, la localisation spatiale n'a que peu d'importance, tant sur le plan thématique que sur celui de la syntaxe. Les noms des premiers poèmes réfèrent souvent à des lieux (« Birdcage Walk » *CP* 133, « The North Country » *CP* 148), alors même que le lieu n'en est pas l'objet principal, voire, dans le cas de « Birdcage Walk », n'y apparaît pas du tout :

When the wind blows her veil
 And uncovers her laughter
I cease, I turn pale.
When the wind blows her veil
From the woes I bewail
 Of love and hereafter :
When the wind blows her veil
I cease, I turn pale.

De manière presque ironique, le poème, qui a un lieu pour nom – Birdcage Walk est une petite promenade en pente qui borde le village minier d'Eastwood où Lawrence a grandi – est structuré par l'anaphore de propositions adverbiales de temps (« when... / when... »), c'est-à-dire par des références à la dimension que l'on distingue traditionnellement très nettement de l'espace. Le nom du poème semble faire figure d'information anecdotique, par opposition à la scène évoquée, qui semble intemporelle, faisant partie du lot des expériences humaines toujours renouvelées.

De même, dans les derniers poèmes de Lawrence, le lieu n'a d'importance que lorsqu'il s'agit d'un paysage intérieur. La Méditerranée évoquée dans « Middle of the World » (*CP* 688) trouve sa réalité dans un monde imaginaire où Lawrence conçoit l'apparition de Dionysos :

(...) and let the slim black ship of Dionysos come sailing in,
with grape-vines up the mast, and dolphins leaping.

What do I care if the smoking ships
of the P. & O. and the Orient Line and all the other stinkers
cross like clock the Minoan distance!

En refusant de donner une importance aux paquebots qui naviguent sur la Méditerranée, Lawrence rend explicite son désintérêt pour la réalité actuelle, moderne, du lieu. Dans ces poèmes « humains », le lieu n'a dès lors pas une place syntaxique très originale : il conserve sa place de complément adverbial, et se situe très souvent en début de vers, sans pour autant être particulièrement mis en valeur.

Il en va d'ailleurs de même dans la prose de Lawrence. Certes, l'importance de la localisation spatiale est souvent affirmée, Lawrence croyant à une forme d'« esprit du lieu » régnant sur les créatures qui l'habitent : « Every great locality expresses itself perfectly, in its own flowers, its own birds and beasts, lastly its own men with their perfected works » (*TSM* 30). Cependant, l'influence de l'esprit du lieu doit souvent se déduire des actions et des paroles des personnages, et la localisation spatiale ne prend donc pas autant d'importance que dans la poésie du non-humain.

Les poèmes de Lawrence sur le non-humain donnent en effet, pour leur part, une importance telle à la localisation spatiale qu'ils traitent la créature non-humaine elle-même comme un lieu. L'étude de ce phénomène pourrait nous permettre d'expliquer plus précisément ce qu'un usage dominant de la localisation spatiale nous dit sur l'attitude d'un poète vis-à-vis du non-humain.

Dans « He-Goat » (*CP* 380), Lawrence évoque un chat, qui contrairement au bouc qui fait l'objet du poème, détient le secret d'une non-humanité accomplie :

The involved voluptuousness of the soft-footed cat
Who is like a fur folding a fur,
The cat who laps blood, and knows
The soft welling of blood invincible even beyond bone or metal of bone.

The soft, the secret, the unfathomable blood
The cat has lapped
And known it subtler than frisson-shaken nerves,

Stronger than multiplicity of bone on bone
And darker than even the arrows of violentest will
Can pierce, for that is where will gives out, like a sinking stone that can sink no further.

Le sang, traité grammaticalement comme un lieu puisque le pronom « where » y réfère (« that is where... »), explique à lui seul le comportement du chat : c'est parce que le sang est le lieu où toute volonté disparaît que le chat, qui a goûté à ce sang, est capable d'une volupté si paisible. Cependant, si ce lieu constitue l'information principale sur le chat, il marque également la fin de son évocation : comme la clé d'une énigme, le lieu est la dernière explication possible, celle qui ne peut être dépassée. D'ailleurs, cette image se retrouve dans la mention de la pierre, que le lieu arrête dans sa descente. La localisation spatiale fonctionne souvent ainsi dans la poésie du non-humain : elle est présentée comme l'information la plus pertinente que nous puissions avoir sur une créature, mais également comme la seule véritable information possible.

Il en est ainsi dans « Snake » (CP 349), où le corps du serpent lui-même est à plusieurs reprises évoqué par un complément adverbial de lieu :

He sipped with his straight mouth,
Softly drank through his straight gums, into his slack long body,
Silently.
(...)
And stooped and drank a little more,
Being earth-brown, earth-golden from the burning bowels of the earth
On the day of Sicilian July, with Etna smoking.

Les prépositions « through » et « into » donnent l'impression que l'eau que boit le serpent ne fait que changer de contenant, passant de l'abreuvoir au sinueux conduit que constitue son corps. Les compléments adverbiaux de lieu « through his straight gums, into his slack long body » apparaissent presque comme redondants, car ils n'apportent pas véritablement d'information supplémentaire par rapport à « drank », qui exprimait déjà le changement de lieu de l'eau. On dirait qu'une fois une localisation spatiale exprimée, le poème ne peut que la répéter et la préciser. De plus, la progression textuelle semble arrêtée

par la mention du lieu. En effet, l'événement que constitue le changement de lieu de l'eau (de l'abreuvoir au corps du serpent) ne permet aucune transition aisée ; après la pause marquée par « silently », le poète évoque un tout autre aspect du serpent : « being earth-brown, earth-golden from the burning bowels of the earth ». Là encore, le corps du serpent se mélange avec le lieu dans lequel il évolue, puisqu'il tire son aspect de la terre d'où il est apparu. On peut interpréter les répétitions de « earth », qui apparaît trois fois, par le fait que ce lieu ne s'explique que par lui-même : la terre qui donne sa couleur aux écailles du serpent ne s'explique que par la terre dont il vient. C'est également pour cette raison que la description du serpent s'arrête là, laissant place à une nouvelle évocation du décor de la scène (« On the day of Sicilian July, with Etna smoking. ») : il semble que la mention de la terre d'où vient le serpent nous donne accès à l'essence du serpent, mais qu'elle est également la seule information que l'on puisse donner sur la créature.

La mention du lieu comme information essentielle, mais unique, sur le non-humain est récurrente chez les poètes du non-humain ultérieurs à Lawrence. Ted Hughes, par exemple, figure l'ours comme un lieu qui forme un obstacle à la perception humaine, mais sans jouer sur la syntaxe :

The bear is a well
Too deep to glitter
Where your shout
Is being digested

The bear is a river
Where people bending to drink
See their dead selves.¹

Les lieux représentant l'ours se refusent à renvoyer un signal à celui qui s'y penche : le puits absorbe le cri au lieu de le répercuter, et sa profondeur l'empêche de réverbérer les fragments de lumière qui arrivent jusqu'à lui ; de même, la rivière ne reflète qu'une image morte des personnes qui se penchent sur elle. On dirait que le corps de l'ours est un lieu saturé

¹ Ted Hughes, "The Bear", John Hollander, *Animal Poems*, 105.

de la présence de cet ours, au point de ne pas pouvoir communiquer d'autres informations sur l'ours que cette présence. On pourrait penser que le poète a recours à ces mentions répétées de lieux lorsqu'il pressent que toute explication est superficielle, et que la créature préexiste à toute analyse de la part de l'humain.

Dans « *Solitary Crow* » de Norman MacCaig (1910-1996), l'assimilation du corbeau à un lieu annule toute autre possibilité de caractérisation :

Why solitary crow? He in his feathers
Is a whole world of crow – of a dry stick-nest,
Of windy distances where to be crow is best,
Of tough-guy clowning and of black things done
To a sprawled lamb whose blood beads in the sun.

Sardonic anarchist. Where he goes he carries,
Since there's no centre, what a centre is,
And that is crow, the ragged self that's his.¹

Ce qui définit le corbeau avant tout est son identification à un lieu, « a whole world of crow ». La mention « a whole world of crow » annonce bien que la description ne se fera plus qu'à l'intérieur de cette sphère, et en exclut d'emblée toute autre propriété, telle la solitude du corbeau, qui était pourtant évoquée dans le nom du poème. La structure de cette longue phrase met au jour la tautologie de la description : « the crow (...) is a world of crow (...) where to be crow is best ». Le corbeau est l'endroit créé par et adapté aux corbeaux. En quelque sorte, le corbeau n'est que le lieu de l'être-corbeau, et de même, le lieu de l'être-corbeau est le corbeau, comme les vers suivants l'expriment : « where he goes he carries / (...) what a centre is / and that is crow ». Le corbeau est le lieu du centre, et le centre est le corbeau : cette tautologie illustre le fait que l'assimilation d'une créature à un lieu donne sur cette créature une information essentielle, mais que l'on ne peut expliquer que par elle-même.

La localisation spatiale joue un rôle similaire dans « *A Rabbit as King of the Ghosts* », de Wallace Stevens :

¹ Ewen MacCaig (ed.) *The Poems of Norman MacCaig*, 2009, 135-136.

Then there is nothing to think of. It comes of itself ;
And east rushes west and west rushes down,
No matter. The grass is full

And full of yourself. The trees around are for you,
The whole of the wideness of night is for you,
A self that touches all edges,

You become a self that fills the four corners of night.¹

Les derniers vers expliquent les premiers : puisque l'essence du lapin imprègne la scène nocturne au point d'en devenir le lieu (« a self that touches all edges »), le lieu a sa raison d'être dans la créature autant que la créature a sa raison d'être dans le lieu. La créature adopte donc la propriété principale du lieu étudiée jusque là : l'auto-justification de son existence. « There is nothing to think of », en nous interdisant de penser, peut donc se comprendre comme le retour à une appréhension pré-analytique, pré-rationnelle de l'animal. Le lieu, semblant figurer la limite de la pensée humaine du non-humain, permet une mise en image concrète du retour autrement abstrait à la perception pré-analytique nécessaire à appréhender le non-humain.

On remarque également que dans « And east rushes west and west rushes down », tous les lieux semblent revenir à un seul, celui de la scène évoquée. Ce lieu où tous les lieux se retrouvent et où la créature non-humaine devient un lieu elle-même évoque une forme de plénitude qui prend le pas sur les mouvements éphémères qui le traversent. Les événements que constituent ces mouvements n'ont ainsi aucune importance (« no matter »).

Cette idée éclaire d'ailleurs également le poème « Giant Tortoise » de Anthony Hecht (1923-2004) :

I am related to stones
The slow accretion of moss where dirt is wedged
Long waxy hair that can split boulders
Events are not important.²

¹ Wallace Stevens, *Collected Poems*, 1959, 209.

² John Hollander (ed.), *Animal Poems*, 1994.

C'est le lien de la tortue à son environnement qui rend les localisations spatiales (« where dirt is wedged ») et les potentialités (« that can split boulders ») du monde non-humain qu'elle habite plus importantes que tout événement. On reviendra dans quelques pages sur la notion de potentialité, exprimée le plus souvent dans les poèmes traitant du non-humain par le recours à des verbes intransitifs ; on remarque pour l'instant que la mention d'un lieu rend parfois, dans les poèmes du non-humain, l'événement obsolète. On pourrait même aller plus loin, et dire que dans la mesure où le lieu est ce qui recèle le plus d'information, il devient l'information nouvelle dans la poésie non-humaine, c'est-à-dire ce qui arrive dans la phrase, ce que la phrase fait exister. Cette fonction est en général réservée à l'événement ; c'est en effet ainsi que l'on conçoit traditionnellement le langage :

One of the basic functions of language is to segment the flux of happenings in the world into units which speakers refer to as events. This view is intuitively appealing to ordinary speakers ; its significance for the logical representation of sentences was recognized in the work of Reichenbach (1947) and Davidson (1967), which stimulated the development of event semantics.¹

Or l'événement est en général exprimé par un verbe. Cependant, très souvent dans les poèmes non-humains de Lawrence, l'événement comme information nouvelle est remplacé par la simple mention d'un lieu. Ce remplacement existe sous deux formes : l'introduction d'un complément de lieu après un connecteur qui introduit habituellement un événement (ce qui apparaît dès le premier poème de *Birds, Beasts and Flowers*, cité en partie ci-dessous) et l'annonce de l'origine ou de la localisation spatiale d'une créature sans la nommer ni utiliser de verbe, comme l'information encapsulant toute l'essence de cette créature.

In Syracuse, rock left bare by the viciousness of Greek women,
No doubt you have forgotten the pomegranate-trees in flower,
Oh so red, and such a lot of them.

Whereas at Venice
Abhorrent, green, slippery city
Whose Doges were old, and had ancient eyes,
In the dense foliage of the inner garden

¹ Malka Hovav Rappaport, Edit Doron et Evy Sichel, *Lexical Semantics, Syntax, and Event Structure*, 1. Les références présentes dans la citation sont reprises dans notre bibliographie.

Pomegranates like bright green stone,
And barbed, barbed with a crown.
Oh, crown of spiked green metal
Actually growing!

Now in Tuscany,
Pomegranates to warm, your hands at ; (“Pomegranate” CP 278)

Dans les deux dernières strophes citées, les verbes ont disparu et les phrases n’ont plus de noyau syntaxique : la localisation spatiale de la grenade (« whereas at Venice », « Now in Tuscany ») fait figure d’unique événement. Ce processus existe également dans quelques vers de « Medlars and Sorb-Apples » (CP 280), lorsque Lawrence imagine la décomposition du fruit comme une douce descente aux enfers :

A kiss, and a spasm of farewell, a moment’s orgasm of rupture,
Then along the damp road alone, till the next turning.
(...)
So, in the strange retorts of medlars and sorb-apples
The distilled essence of hell.
The exquisite odour of leave-taking.
Jamque vale!
Orpheus, and the winding, leaf-clogged, silent lanes of hell.

Les compléments adverbiaux et autres mentions de lieux ne sont régis par aucun verbe et sont introduits par des conjonctions qui expriment la succession (« then » « till »), la conséquence (« so ») et la simple juxtaposition (« and »). Ces conjonctions semblent donc davantage adaptées à introduire des événements que la mention de lieux ; cependant, la valeur d’information absolue, qui ne nécessite ni présupposition ni développement, que nous avons découverte dans la localisation spatiale, explique leur présence. En effet, ces conjonctions introduisent généralement une proposition qui peut faire figure de conclusion, de clôture d’un processus : « till » exprime l’aboutissement d’un cheminement, « so » celui d’un raisonnement et « and » celui d’une énumération. Ici, la mention du lieu peut faire figure de conclusion parce que, comme nous l’avons vu, le lieu ne s’explique que par lui-même. Ainsi, la nature « auto-justificative » du lieu lui permet, dans les poèmes non-humains de Lawrence, d’être traité comme un événement, c’est-à-dire de prendre la place du verbe au point de faire

disparaître celui-ci et d'être introduit par des conjonctions qui appellent normalement des propositions entières.

On retrouve cette fonction dans « Almond Blossom » (CP 304) et « Purple Anemones » (CP 307), où la mention de l'origine spatiale des fleurs est présentée comme si elle était la clé de leur essence :

But you mistake, it is not from the sky ;
From out the iron, and from out the steel (« Almond Blossom »)

*Who gave us flowers?
Heaven? The white God?*

Nonsense!
Up out of hell,
From Hades ;
Infernal Dis! (« Purple Anemones »)

La correction d'une erreur, la réponse à une question, semblent tout entières demeurer dans le lieu mentionné : le fer des branches d'amandier et l'enfer sont les berceaux respectifs de la fleur d'amandier et de l'anémone. Dans les deux cas, l'information nouvelle ne peut donner lieu à un développement qu'en citant à nouveau le lieu et en en proposant une variante : l'acier succède au fer, Hadès à l'Enfer, comme si là encore le lieu ne pouvait s'expliquer que par lui-même, et formait la limite de ce que l'on peut dire de la créature non-humaine. Ainsi, à travers un usage syntaxique très particulier, qui fait du lieu l'événement et donc l'information nouvelle, Lawrence propose de considérer la localisation spatiale comme une sorte de limite de la connaissance, se situant avant et à l'extrémité de toute connaissance et de toute analyse de la créature non-humaine.

Cette idée est exprimée de manière très physique chez Pattiann Rogers, dans « Filling in Spaces », qui décrit la vision qu'a une femme d'un champ enneigé à travers une fenêtre :

And in the only spot where a black branch of crooked
Garden ash might exist drawing across the blue hills
And heaven, a bare branch of crooked garden ash exists.
And in the only seams where sky might press
Between blades of icy pines, the sky has penetrated

In needles of grey. Any fallen oak leaf frozen in ice
Can only force the curved edge of its icy hollow
Into the evening by finding the place where evening
Has already discovered its own curl of hollow cold.¹

La localisation spatiale semble ici la seule information possible : ce décor ne pouvait qu'accueillir les différents éléments du monde non-humain qui s'y trouvent. Le lieu anticipe donc tout événement, et toute information : Pattiann Rogers donne encore plus de matérialité à cette vérité en projetant cette notion, présente dans l'esprit de la femme qui regarde le champ, directement sur le champ lui-même. Le lieu précède non seulement l'information, c'est-à-dire ce qui fait l'événement dans le langage, mais l'événement lui-même dans le monde non-humain : ainsi, la glace se creuse elle-même pour accueillir la courbe de la feuille morte. En même temps, le lieu signifie la saturation de l'événement dans le monde non-humain et de l'information dans le langage. Comme il est dit plus tôt dans le poème, « Sonia knows there are no empty spaces left / Inside that window frame ». La vision poétique d'un lieu « recevant » la présence dans les modalités exactes où il l'attendait exprime très efficacement le sentiment de plénitude ressenti devant cette nature non-humaine parfaitement harmonieuse. Cependant, les adverbes « only » et « already », et l'affirmation implicite que seuls les événements inscrits dans le lieu peuvent se produire, réduisent le nombre d'événements potentiels dans la scène décrite et de possibilités de caractérisation du non-humain dans le poème. La localisation spatiale fait donc figure de seule information et de seul événement possible dans le monde non-humain, ce qui entraîne à la fois un sentiment de plénitude et de limite.

Chez Pattiann Rogers, ce rétrécissement est sans doute plus visible que chez Lawrence, non seulement parce que sa poésie est plus intellectuelle, et montre une plus grande conscience des implications de la localisation spatiale, mais également parce que cette limite

¹ Pattiann Rogers, *Song of the World Becoming*, Minneapolis : Milkweed Editions, 2001, 196.

est posée pour être franchie immédiatement par un agent humain, l'homme que Sonia voit tout d'un coup s'avancer dans le champ :

Sonia is confident that all spaces are filled
This afternoon, that there is no room left in the window
For anything else, until she sees Albert moving
Across the white field far away, a small but definite
Crack coming between heaven and snow, until she watches
His approaching body as it widens and enlarges
The vacant space it creates by itself in the dusk,
Until she recognizes the real emptiness of his open arms
As he runs toward the window, (...).

L'homme, dans ce poème, est le seul à pouvoir générer un espace vide : il est d'abord figuré en termes non-humains comme une fissure entre ciel et terre, mais cette fissure est finalement très positive, annonciatrice d'une nouvelle liberté et de possibilités futures. Alors qu'une description classique voit une présence dans l'humain et un décor dans le lieu qui l'entoure, Sonia voit dans Albert un vide, une absence, et la plénitude dans le lieu qui l'entoure. La connotation positive de ce vide est propre à Pattiann Rogers : ce que l'on peut retenir comme un possible trait de la poésie du non-humain, c'est qu'elle associe le lieu du non-humain à la plénitude et le lieu de l'humain au vide, au contraire du mode de pensée « décor / personnage » qui investit habituellement nos représentations.

Dans les poèmes de Lawrence traitant de réalités humaines, le lieu est très souvent porteur d'un vide, mais celui-ci est décevant et non libérateur. Un des premiers poèmes de Lawrence, « Red Moon Rise » (CP 88) présente une grande similarité avec « Filling in Spaces » de Pattiann Rogers, bien que la connotation donnée au non-humain dans ces deux poèmes soit différente :

The train, in running across the weald, has fallen into a steadier stroke,
So even, it beats like silence, and sky and earth in one unbroke
Embrace of darkness lie around, and crushed between them, all the loose
And littered lettering of trees and hills and houses closed, and we can use
The open book of landscape no more, for the covers of darkness have shut
upon
Its figured pages, and sky and earth and all between are closed in one.

On retrouve une opposition entre la plénitude de l'espace non-humain (ici le paysage forme « one unbroke / Embrace ») et le vide qui accompagne le paysage domestiqué par l'humain : ici, il s'agit d'un vide d'information, puisque les maisons et autres lieux humains ne sont plus lisibles dans le paysage (« we can use / The open book of landscape no more »). L'évocation de la plénitude du lieu non-humain qui rend impossible la venue du moindre événement donne encore une fois une impression de saturation, notamment par des répétitions (l'unité du ciel et de la terre est mentionnée deux fois), et l'usage de verbes intransitifs pour décrire ce lieu (« lie around », « are closed in one », etc.). A l'inverse, le lieu humain (le paysage façonné par les hommes) semble caractérisé par la négativité : il est le sujet de verbes au passif, et donc privé d'agentivité, et l'objet d'un verbe négatif (« we can use no more »). Certes, les poèmes divergent ensuite, car là où Pattiann Rogers fait advenir la présence d'un humain pour rompre l'effet de saturation et ouvrir de nouvelles possibilités, Lawrence fait venir cet événement des entrailles du monde non-humain lui-même, en figurant l'apparition d'une lune rouge comme le fruit de l'accouchement de la nuit noire. Cependant, l'association de la plénitude et de la saturation de l'information avec le lieu non-humain, et du vide avec le lieu humain, demeure frappante.

Chez Lawrence, le lieu humain, contrairement au lieu non-humain, est ainsi davantage associé au vide qu'à la plénitude. Dans d'autres poèmes qui adoptent une perspective résolument humaine, les lieux sont en effet vides d'événements et d'information. Dans « In the Cities » (CP 703), la ville, lieu humain par excellence, n'offre pas plus de ressources qu'un désert :

In the cities,
there is even no more any weather
the weather in town is always benzene, or else petrol fumes
lubricating oil, exhaust gas.

Dans « On the Road » (CP 856), Lawrence fait d'un autre lieu typiquement humain, la route, le lieu de l'absence d'événement et d'information :

I am out alone on the road ;
From the low west windows the cold light flows
Along where my slow feet never trode ;
I wish I knew where this pale road goes.

Soon the western windows of the sky
With shutters of clouded night will close.
And we'll still be together, the road and I
Together, wherever the dumb road goes

(...)

Away on the hillside wakes a star,
Below, the pit-lights glitter in rows
That is my home where the lamp gleams afar
But it's the other way that my dark road now goes.

Dans la première strophe, à l'inverse des lieux non-humains dont nous avons vu qu'ils prenaient souvent une place non canonique dans la syntaxe du poème, le lieu humain est présenté syntaxiquement de la manière la plus congruente possible, c'est-à-dire sous forme d'un complément de lieu. L'ébauche d'information sur le lieu est tout de suite contredite par l'affirmation qu'il s'agit d'un lieu inconnu (« where slow feet never trode »), et par la proposition interrogative « I wish I knew where the pale road goes ». Lorsque le lieu n'est pas simple complément adverbial, il est l'objet d'une proposition qui dénote l'absence d'information. Dans les strophes suivantes, cette tendance s'accroît. Dans la deuxième strophe, la route est traitée comme un sujet à égalité avec le poète (« the dumb road and I »), mais cette association est tout de suite démentie par le complément adverbial de lieu « wherever the dumb road goes », car le pronom « wherever » n'est pas véritablement référentiel : « I », dont la valeur d'information est maximale, ne peut être traité dans l'esprit du lecteur à égalité avec la route, parce que celle-ci n'offre apparemment aucune information sur laquelle fonder cette égalité. De plus, dans « wherever the dumb road goes », bien que la route soit sujet, elle n'est sujet que d'une proposition qui n'apporte aucune information, ce qui est d'ailleurs mis en avant par la position de « wherever » en tête de cette proposition. Enfin, dans la troisième strophe, un nouveau lieu, celui qui abrite la maison du poète, semble

empreint de la plénitude que nous avons décrite dans les espaces non-humains jusqu'ici, notamment grâce à la mention de deux événements ayant lieu simultanément l'un au dessus de l'autre en ce lieu (« Away on the hillside wakes a star, / Below, the pit-lights glitter in rows »). Cependant, une nouvelle mention de la route, « but it's the other way that my dark road now goes » nie toute possibilité de présence et d'information dans l'espace qu'elle définit. C'est d'ailleurs aussi ainsi que Milan Kundera, quelques décennies plus tard, évoque la route :

La route n'a par elle-même aucun sens : seuls en ont les deux points qu'elle relie. Le chemin est un hommage à l'espace. Chaque tronçon du chemin est en lui-même doté d'un sens et nous invite à la halte. La route est une triomphale dévalorisation de l'espace, qui aujourd'hui n'est plus rien d'autre qu'une entrave aux mouvements de l'homme, une perte de temps.¹

Lawrence est en ce sens plus radical que Kundera : sa route est peut-être un chemin, mais dans la mesure où elle a été tracée par un autre, et par un être humain, elle figure, comme la route de Kundera, une triomphale dévalorisation de l'espace, un espace vide, où rien ne peut advenir, et donc où rien, lorsqu'il est exprimé, ne peut faire figure d'événement.

Ainsi, la mention du lieu comme information nouvelle, événement de la phrase ou corps de la créature semble davantage propre à une poésie du non-humain. Cependant, on a vu que la qualité d'information absolue, primordiale que fournit la localisation spatiale dans une description du non-humain ne pouvait se départir d'une tendance à arrêter la progression textuelle, c'est-à-dire dans le cas de ces poèmes l'ajout d'informations supplémentaires sur le non-humain. C'est pourquoi nous allons voir que les deux tendances, a priori opposées, des constructions en « of », qui allongent le vers, et d'un usage important de la localisation spatiale, qui le densifie, peuvent être parfaitement complémentaires pour représenter le non-humain. C'est le cas dans le poème « Rapture of the Deep », de Pattiann Rogers :

The blue ornata's spiderweb
body sidles and pulses among the turning

¹ Milan Kundera, *L'Immortalité*, 269.

cilia wheels of the microscopic
 rotifera tilting over the feathery
 fans of the splendidum slowly extending
 and withdrawing
 their fondling tongues
 inside the body of the summer solstice
 where the sun with its ragged
 radiances organizes transparent
 butterflies and paper kites of light
 into flocks of meadow-drifting
 throughout the green sea surrounding
 the design
 of string worms palolo
 floating in the gripping and releasing
 event of their own tight coils
 toward a reef of chitons (...) ¹

Dans cette apologie longue et ininterrompue de l'entremêlement vital des créatures qui peuplent les fonds marins, les localisations spatiales et les constructions en « of » – qui n'expriment d'ailleurs pas exactement l'apposition mais plutôt en général ici des relations de possession – alternent presque systématiquement. La structure qui se répète sans cesse est la suivante : un événement, puis une localisation spatiale, et enfin une construction en « of » pour relancer la phrase et introduire un nouvel événement, suivi d'une nouvelle localisation spatiale, etc. En ne gardant que les informations d'ordre spatial, nous pourrions reformuler ainsi les premiers vers cités ci-dessus : « The ornata's body is among the cilia wheels / Of the rotifera which are over the fans / Of the splendidum which extends its tongues in the body / Of the summer solstice (etc.) ». A la lecture de cette reformulation, on s'aperçoit d'abord que les verbes expriment le plus souvent des états, ou une nouvelle localisation dans l'espace (« extends », « surrounding », etc.). Le lieu demeure donc l'information principale, celle qui ne nécessite pas d'explication préalable, ce qui va de pair, comme on l'a vu, avec une fonction de clôture, d'obstacle à la progression du vers. Et en effet, lorsqu'on lit : « The blue ornata's spiderweb / body sidles and pulses among the turning / cilia wheels », on imagine aisément que la phrase s'arrête là. Chaque chose semble à sa place, et la saturation d'information

¹ Pattiann Rogers, *Song of the World Becoming*, 477.

qu'implique une opération de localisation spatiale amène tout naturellement à la sensation qu'aucune information ne peut être ajoutée. C'est alors que la préposition « of » intervient, et permet de relancer l'information en décomposant, analysant un groupe nominal là où la localisation spatiale, comme nous l'avons vu, a plutôt une action synthétique. En décomposant à l'aide de « of » ce qui est vu précédemment comme un lieu (les « ciliés » sont le lieu où évoluent les « ornatas », mais ils sont eux même une partie du corps des « rotifera », etc.), Rogers étend le spectre de ce que couvre cette vie non-humaine qu'elle observe avec une attention scientifique, en ajoutant de nouvelles informations sur le lieu en question. Pour dépasser l'impression de saturation d'information que donne la mention d'un lieu, les constructions en « of » s'avèrent utiles car cette préposition permet d'ajouter une nouvelle information sur le lieu en décomposant à nouveau le groupe nominal. Ce poème montre de manière exemplaire comment des tendances opposées du langage, telles que l'analyse, ici la décomposition des groupes nominaux grâce à des constructions en « of », et la synthèse, opérée ici par la mention de lieux qui semblent être des informations ne s'expliquant que par elles-mêmes, sont complémentaires et se traduisent linguistiquement dans une poétique du non-humain. Nous n'aurons pas le loisir d'explorer d'autres poèmes faisant jouer ces deux marqueurs, mais on pourrait supposer qu'ils se retrouvent souvent dans une telle relation dans les poèmes qui traitent du non-humain.

On peut déjà établir qu'un langage du non-humain, lorsqu'il tente d'adhérer le plus possible à son objet poétique (la créature non-humaine), n'échappe pas à la dialectique de la plénitude non-humaine et du manque humain que nous avons évoquée dans l'introduction à ce chapitre. En effet, que le trait linguistique soit conscient, comme c'est sans doute le cas des constructions appositives en « of », ou qu'il semble imposé par le sujet non-humain du poème (c'est le cas de la prépondérance des localisations spatiales), il semble que pour établir un lien étroit, presque une unité, avec la créature non-humaine, le langage perde nécessairement de

son unité intrinsèque et de sa linéarité : la construction en « of » appositive sépare des contenus sémantiques presque identiques, et la localisation spatiale empêche en partie la progression textuelle. Le langage, c'est-à-dire une sphère purement humaine, perd son unité intrinsèque, mais le lien de ce langage avec le signifié non-humain est, à l'inverse, renforcé.

2. Le nécessaire et le superflu

On a vu comment la dialectique du manque humain et de la plénitude non-humaine fonctionne lorsque le langage cherche une unité avec son signifié non-humain : cependant, comme nous l'avons mentionné dans notre chapitre sur les adjectifs, une poétique du non-humain ne recherche pas toujours cette unité, car parvenir à saisir parfaitement le non-humain par le langage peut être vu comme une intrusion humaine dans le monde non-humain, capable de porter atteinte à l'intégrité des créatures non-humaines. Une autre tendance est également présente dans les poèmes. Cette tendance, anti-réaliste, consiste à construire en parallèle à la créature non-humaine un discours qui reflète son existence, sans essayer de convoquer directement la présence de la créature.

Dans ce cas là, l'alternative n'est plus celle du lien ou de la séparation, mais plutôt celle de l'excès ou de l'économie linguistique. En effet, l'élaboration d'un objet linguistique à côté de la créature obéit, comme nous allons le voir, à la dialectique de la plénitude et du manque, en mettant en avant un excès ou un défaut de mots.

a. « And » et l'excès conscient

On remarque chez les poètes du non-humain une conscience de la superfluité du langage face à la réalité non-humaine qu'ils tentent de représenter : au lieu de l'invoquer, les poèmes semblent souvent être consciemment élaborés en parallèle à cette réalité. Chez Lawrence, cette superfluité se manifeste par l'usage abondant et idiosyncratique de la

conjonction de coordination « and », notamment en début de vers, dans les poèmes du non-humain. C'est le cas dans « Medlars and Sorb-Apples » (CP 280), dans des vers que nous avons d'ailleurs déjà cités dans ce chapitre :

I love to suck you out from your skins
So brown and soft and coming suave,
So morbid, as the Italians say.

(...)

A kiss, and a vivid spasm of farewell, a moment's orgasm of rupture.
Then along the damp road alone, till the next turning.

(...)

So, in the strange retorts of medlars and sorb-apples
The distilled essence of hell.
The exquisite odour of leave-taking.
Jamque vale!
Orpheus, and the winding, leaf-clogged, silent lanes of hell.

L'usage de la conjonction « and » est intéressant à plusieurs égards, mais le plus important est la manière dont il permet de mettre le texte en tension entre deux pôles opposés : l'ouverture de la phrase à une information nouvelle, et la clôture de celle-ci. Traditionnellement, on dit que « and » est censé ouvrir sur la gauche (le syntagme suivi par « and ») et fermer sur la droite (le syntagme précédé par « and »). Pourtant, dans « A kiss, and a vivid spasm of farewell, a moment's orgasm of rupture », par exemple, la conjonction est introduite de manière à faire tout le contraire, ou peut-être tout simplement à ne pas remplir sa tâche : il ne peut y avoir véritablement d'ouverture sur ce qui précède, puisqu'une virgule sépare « a kiss » de « and ». Surtout, il n'y a pas de clôture après le syntagme introduit par « and » (« a vivid spasm of farewell »), puisqu'une autre virgule suit, et permet une nouvelle juxtaposition. Plus tôt dans le poème, dans « so brown and soft and coming suave », la même tension est à l'œuvre : la présence de deux « and », de part et d'autre de « soft », concentre la tension sur cet adjectif censé apporter la deuxième et dernière information après le premier « and », mais nécessairement repensé comme le départ d'une nouvelle association après la

lecture du deuxième « and », qui rouvre l'énumération. On remarque également qu'alors que les deux premiers termes reliés par « and » ont la même nature grammaticale, ce qui est la norme constatée par les grammaires pour toutes les conjonctions de coordination, le deuxième « and » relie un adjectif, « brown », et un participe présent, « coming suave ». L'usage canonique de « and » est donc également malmené du point de vue de la syntaxe, ce que l'on retrouve d'ailleurs dans une moindre mesure dans « A kiss, and a vivid spasm of farewell », et « Orpheus, and the winding, leaf-clogged, silent lanes of hell ». Dans les deux cas, il n'y pas vraiment de changement de nature grammaticale entre les deux groupes nominaux coordonnés par « and », mais un certain déséquilibre entre le premier, composé simplement d'un nom (« a kiss », « Orpheus ») et le second, beaucoup plus long, composé de noms, de compléments du noms, et d'adjectifs, et donc sémantiquement porteur d'informations plus nombreuses. Enfin, la conjonction « and » dans la strophe suivante met à mal d'une autre manière la linéarité normalement associée à « and » :

Gods nude as blanched nut-kernels.
Strangely, half-sinisterly flesh-fragrant
As if with sweat,
And drenched with mystery.

Au lieu de renvoyer au vers qui le précède immédiatement, ce segment réfère au premier vers de la strophe, et donc directement à la phrase précédente. « And » est pourtant l'un des outils qui rendent la linéarité du discours plus naturelle. C'est ainsi que Lapaire et Rotgé déclarent que la fonction de « and » est en général de conserver un ouvert à la gauche de la conjonction, ce qui est « une démarche cohésive. Or la cohésion est l'âme même de la textualité ».¹ Ici, en n'instaurant pas véritablement de lien avec le segment qui le précède immédiatement, « and » met à mal cette textualité. Au lieu de faciliter la progression textuelle, ce connecteur en vient à la rendre difficile, et par la même plus visible. De même, les « and » en début de vers, très fréquents dans les poèmes non-humains de Lawrence, viennent

¹ Jean Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, 308.

souligner le passage au vers suivants, appuyant la typographie de tout le poids de la tension entre ouverture et clôture qu'ils concentrent, pour montrer à quel point la progression textuelle, dans une poésie du non-humain, ne va pas de soi. Il semble que pour représenter le non-humain, le langage doive faire écho par un excès de textualité à l'excès de présence dont font preuve les créatures pour pouvoir devenir des objets poétiques : on retrouve en quelque sorte ici l'esthétique de l'excès qui semble présider à la poésie du non-humain chez Lawrence, ainsi que la volonté d'anti-réalisme dont nous avons parlé à propos des adjectifs.

Cette hypothèse est confirmée par le fait que dès que la poésie lawrencienne traite de l'humain, ces emplois particuliers de la conjonction « and » disparaissent. Ce changement est frappant dans « A Living » (*CP* 443), un poème dans lequel se succèdent un passage sur l'homme :

A man should never earn his living
If he earns his life he'll be lovely.

et un passage sur un oiseau :

But the plucky little sport, it gives to life
song, and chirruping, gay feathers, fluff-shadowed warmth
and the unspeakable charm of birds hopping and fluttering and being birds.
- And we, we get it all from them for nothing.

Alors que Lawrence est prescriptif vis-à-vis des hommes, utilisant une conjonction de subordination, « if », afin d'appuyer son argumentation, la description de l'oiseau entraîne immédiatement une myriade de « and », qui viennent chacun annuler la clôture que le précédent « and » est censé entraîner, jusqu'à « and being bird ». Cette dernière locution rappelle les emplois de « and » cités plus haut, car même si ce segment est de même nature grammaticale que « hopping » et « fluttering », il est sémantiquement très différent car il vient résumer ce qui précède et non s'y additionner.

Enfin, dans les poèmes de Lawrence exclusivement concernés par le monde humain, l'anaphore semble remplacer « and ». L'effet est alors fort différent, comme dans « Wages » (CP 521) :

The wages of work is cash.
The wages of cash is want more cash.
The wages of want more cash is vicious competition.
The wages of vicious competition is – the world we live in.

De même que « A Living », ce poème tend à résumer la totalité d'un mode d'être au monde. L'anaphore, comme « and », a le rôle d'augmenter à chaque vers les potentialités de l'existence de l'objet poétique (ici, l'humanité). Cependant, là où il y a dialectique entre une tendance à l'ouverture et une autre à la clôture dans le poème qui repose sur l'utilisation de « and », l'anaphore de « Wages » ne semble tendre que vers la clôture, faisant du poème une stricte chaîne argumentative, et du résumé final (« the world we live in ») une réduction plutôt qu'une apothéose. D'ailleurs, le poème se termine sur cette antiphrase : « This is called universal freedom », nous assurant à l'inverse de l'étroitesse de la vie humaine moderne.

Chez des poètes du non-humain postérieurs à Lawrence, on ne trouve pas nécessairement d'usage particulier de ce connecteur. Cependant, la superfluité du langage face à la réalité non-humaine est exprimée de manière plus explicite : le poète bâtit donc encore plus consciemment un objet qui reflète plutôt qu'il n'invoque la présence du non-humain. Cette dynamique permet de nuancer le rapprochement que nous avons opéré entre Lawrence et les poètes postérieurs. D'ailleurs, dans notre chapitre sur l'excès, nous avons déjà émis l'hypothèse que ce qui différenciait Lawrence de poètes postérieurs était le fait que Lawrence montre un certain optimisme, considérant que le signe non-humain reflète l'excès de présence de la créature non-humaine, alors que les poètes entrés dans l'ère de la postmodernité sont souvent convaincus de l'impossibilité de représenter la créature dans sa non-humanité. Pour eux, la créature existe soit uniquement hors du langage, et ne peut donc être saisie par celui-ci, soit uniquement dans le langage, auquel cas elle ne peut être considérée comme véritablement

non-humaine. Et c'est en effet ce que nous constatons chez les poètes étudiés ici. Par exemple, Gary Snyder, pour exprimer son expérience face au paysage non-humain de « Piute Creek », choisit des mots et les juge immédiatement superflus :

One granite ridge
A tree, would be enough
Or even a rock, a small creek,
A bark shred in a pool.
Hill beyond hill, folded and twisted
Tough trees crammed
In thin stone fractures
A huge moon on it all, is too much.

(...)

Words and books
Like a small creek off a high ledge
Gone in the dry air.¹

Les deux premiers vers annoncent d'ores et déjà l'économie minimaliste qui préside au poème : un excès de matière ou de mots ne rendrait pas compte de l'expérience du poète à la vue de Piute Creek. Dès lors, les deux vers suivants apparaissent comme superflus : Snyder ajoute des possibilités alors même qu'il a défini ce qui suffisait à exprimer sa vision. La nature superflue du langage est corroborée par l'image des mots et des livres s'évaporant dans l'air pur, comme s'ils ne pouvaient que disparaître face au paysage non-humain.

Les quatre derniers vers de la strophe désolidarisent complètement le poème du monde non-humain, en mettant en avant l'artificialité de ce qu'il décrit : les participes passés « folded and twisted » et « crammed » donnent l'impression que les arbres ont été sculptés et accumulés là par une main extérieure, et la formule « a huge moon on it all » réduit la lune à un élément décoratif ajouté au tableau que forme le paysage. Le poème ne représente qu'un simulacre artificiel du véritable paysage non-humain tel qu'il est ressenti par le poète. Cette solution, qui consiste à faire exister un artefact en parallèle d'une réalité non-humaine indicible, bien qu'elle ne soit pas satisfaisante pour le poète, semble être la seule à sa portée.

¹ Gary Snyder, *A Range of Poems*, 13.

Chez Les Murray, bien que la tendance soit inverse (alors que Gary Snyder s'inspire des haïku, et essaie malgré tout de donner à ses poèmes l'intensité d'images minimalistes, Les Murray semble préférer le foisonnement des longues chansons aborigènes¹), on trouve un procédé voisin, qui consiste à revenir sur tout le poème pour en annuler presque la portée, comme si l'excès de matière linguistique était le recours le plus efficace pour représenter le non-humain, mais demeurait tout de même bien loin de son objet poétique. Nous l'avons relevé notamment dans « Stone Fruit »², dont l'univers rappelle celui de « Medlars and Sorb-Apples » :

I appear from the inner world, singular and many, I am
the animals of my tree, appointed to travel and be eaten
since animals are plants' genital extensions, I'm clothed in luscious
dung but designed to elicit yet richer, (...)
(...) I am streamy inside, taut with sugar meats, circular,
my colours are those of the sun as understood by leaf liquor cells,
And cells of deep earth metal, I am dressed for eyes by the blind,
Perfumed, flavoured by the mouthless, by insect-conductors who kill and
summon by turns, I'm to tell you there is a future and there are consequences,
and they are not the same, I emerge continually from the inner world, which
you can't mate with nor eat.

On remarque que l'on ne trouve un usage un peu outré de « and » que lorsque la relation du non-humain au langage est mise en avant, c'est-à-dire lorsque le fruit est explicitement locuteur : « I'm to tell you there is a future and there are consequences, and they are not the same ». L'usage de ces conjonctions est d'autant plus saillant que la phrase fait l'ellipse de la conjonction « that ». Dans les vers qui précèdent, l'absence de points et l'accumulation de caractéristiques concernant le fruit donnent l'impression d'un empilement de couches linguistiques se succédant sans donner un accès direct au non-humain. Et en effet, les deux derniers vers, « I emerge continually / from the inner world, which you can't mate with nor eat » consacrent le divorce entre le poème et la nature inaccessible du fruit, en

¹ Gary Snyder s'est lui-même essayé aux haïku, voir par exemple « Hitch Haiku » dans *The Back Country*, 1967. Les Murray, lui, fut le premier à inclure des chansons aborigènes dans une anthologie de poésie australienne, *The Oxford Book of Australian Verse*.

² Les Murray, *Translations from the Natural World*, 1993, 48.

reconnaissant l'impossibilité de « you », c'est-à-dire le lecteur humain, à interagir véritablement avec le monde non-humain dont le fruit provient. Dans la mesure où « I emerge continually from the inner world » fait écho au début du premier vers, « I appear from the inner world », le lecteur à qui l'on s'adresse en dernier lieu a presque l'impression que les deux derniers vers suffisent, puisqu'ils résument et annulent tout ce qui a été dit auparavant. Les Murray est donc bien un poète de la postmodernité, en ce qu'on trouve à la fois dans sa poésie une certaine facilité à donner la parole au non-humain puisqu'il évolue dans un monde où tout est langage (on se rappelle qu'à l'inverse, les quelques paroles prononcées par les créatures dans les poèmes de Lawrence rencontrent une certaine limitation), et en même temps un certain pessimisme quant à la possibilité d'entrer véritablement en relation avec le non-humain, là où l'optimisme de Lawrence donnait à sa poésie un ton particulier.

b. L'intransitivité

Un autre trait linguistique de la poésie du non-humain donne le sentiment de respecter l'intégrité du monde non-humain en ne tentant pas de l'invoquer directement. Il s'agit de l'emploi très fréquent de verbes intransitifs, ou de verbes transitifs sans objet, que les linguistes appellent « constructions intransitives »¹. On verra que contrairement aux excès conscients traités ci-dessus, cet usage semble être imposé par la nature de l'objet poétique non-humain. Surtout, il diffère de la tendance précédente en ce que le langage ne semble pas superflu, mais au contraire minime par rapport à la plénitude non-humaine qu'il essaie de refléter. Ici, le sentiment de plénitude lié au non-humain provient justement du contraste avec l'économie de mots employés pour le représenter, comme si la plénitude non-humaine allait de soi, et existait entre les mots choisis par le poète, par exemple dans l'objet absent d'une structure intransitive.

¹ Dans le chapitre sur l'intransitivité de *The Cambridge Grammar of the English Language*, l'usage de verbes transitif sans objet (« he drinks a lot ») est ainsi appelé « intransitive construction » (304).

Ces structures intransitives sont également considérées comme plus pertinentes dans une représentation du non-humain. Andrew Goatly, dans sa volonté de réformer le langage pour le rendre plus apte à représenter des réalités non-humaines telles que la science du XXe siècle les a dévoilées, prône un usage plus fréquent de formes intransitives. Il considère en effet l'usage prépondérant de la phrase transitive dans notre langage comme particulièrement peu adapté à une représentation éclairée du non-humain, car elle implique les phénomènes suivants :

- (1) A division into Agentive Participants, Affected Participants and Circumstances which is not consonant with modern scientific theory in general or Gaia theory in particular. Such structures are an obstacle in conceiving the notion of undivided wholeness.
- (2) The particular division into Agent and Affected, which is not in keeping with the notion of matter being active or with feedback within the mechanism which is Gaia. This division represents a false unidirectionality of cause and effect. In the longer term the agent will always be affected by the consequences of his/her actions : if I drive a car the car will produce sulphur dioxide and nitrogen dioxide, which may contribute to my suffering from asthma, or to global warming, which will directly affect me.
- (3) The division into Agent/Affected Participants on the one hand and Location Circumstantial elements on the other which can misguidedly suggest that the environment, represented by the latter, is either powerless, or is not affected.
- (4) The categorization of phenomena into Processes and Things, which is doubtful given the insights of modern physics.¹

Andrew Goatly s'appuie sur la théorie de Gaïa, conçue dans les années 1970 par James Lovelock², et selon laquelle la terre est un immense organisme qui s'auto-régule et fait ainsi évoluer les espèces à l'intérieur d'elle-même. Il considère que les différentes divisions imposées par la phrase transitive, entre sujet et objet, entre sujet et objet d'un côté et environnement de l'autre, et enfin entre choses stables et processus, vont à l'encontre de cette vision holistique des rapports qu'entretiennent les créatures sur terre. Or l'idée d'une interaction permanente entre les différentes créatures du monde non-humain est nécessairement présente chez nos poètes du non-humain. Par conséquent, certains des

¹ Andrew Goatly, "Green Grammar and Grammatical Metaphor" in *Journal of Pragmatics* (25), 548.

² On trouve la première mention de cette hypothèse dans un article de J. E. Lovelock, "Planetary Atmospheres: Compositional and Other Changes Associated with the Presence of Life", 1969.

arguments que Goatly avance contre la transitivité semblent être en accord avec l'esthétique de nos poètes : nous avons vu par exemple que la poésie du non-humain s'employait à faire du lieu un sujet, et même parfois un événement ; le lieu y est alors tantôt chose et tantôt processus. Surtout, et c'est ce que nous allons voir à présent, cette critique de la transitivité nous montre en quoi l'intransitivité est particulièrement pertinente dans la représentation poétique du non-humain : elle permet de reconstruire un monde sans objet, un monde où les actions ne sont jamais dirigées vers autrui de manière à l'affecter et à faire de lui un objet, or nous avons vu que, pour Lawrence en tout cas, c'est précisément ce monde dans lequel évoluent les créatures non-humaines.

Chez Lawrence, il suffit de relever la manière dont la créature est nommée ou apparaît pour la première fois dans chaque poème de *Birds, Beasts and Flowers* pour voir à quel point il associe la transitivité au monde humain, et par conséquent l'intransitivité au monde non-humain. Lorsque la créature est actrice de son apparition, le verbe est systématiquement intransitif, et il s'agit très souvent d'un verbe de déplacement :

A snake came to my water trough ("Snake")
Humming birds raced down the avenues ("Humming Bird")
The blue jay with a crest on his head
comes round the cabin in the snow ("The Blue Jay")
But opened around her purple anemones ("Purple Anemones")
On he goes, the little one ("Baby Tortoise")

A l'inverse, si l'humain est sujet de l'action par laquelle on découvre la créature, le verbe est systématiquement transitif :

You have forgotten the pomegranate trees ("Pomegranate")
Take all that's left of my peach ("Peach")
I love you rotten / delicious rottenness. ("Medlars and Sorb-Apples")
Look up, and you see things flying ("Bat")
What is he carrying? Something yellow ("Mountain Lion")
Our old goat we tie up at night ("She-Goat")
I thought he was dumb ("The Ass")

On remarque d'ailleurs que les actions transitives des humains sont toujours des actions dont pâtissent d'une manière ou d'une autre les créatures non-humaines qui en sont les

objets. Qu'elles soient oubliées (« Pomegranate »), saisies (« Peach »), attachées (« She-Goat »), considérées comme de la simple pourriture (« Medlars and Sorb-Apples »), des « choses » (« Bat »), ou un animal muet (« The Ass »), ou encore portées, sans vie, sur le dos d'un chasseur (« Mountain Lion »), la transitivité de l'action humaine n'a pu que les objectifier. En ce sens, la transitivité chez Lawrence a en effet les conséquences déplorées par Goatly, c'est-à-dire qu'en désignant clairement un acteur et un patient, elle incite à considérer le monde non-humain comme un environnement passif. A l'inverse, l'intransitivité permet l'évocation d'un monde sans objet, un monde libéré de ce type de distinction.

Les poèmes humains de Lawrence font un usage massif de formes transitives. Dans « People » (CP 602), qui évoque la relation de Lawrence aux autres humains, mais sur le ton ironique qui caractérise les poèmes regroupés sous le nom de *More Pansies*, la transitivité ne peut que dominer :

I like people quite well
At a little distance.
I like to see them passing and passing
And going their own way,
Especially if I see their aloneness alive in them.

Yet I don't want them to come near.
If they will only leave me alone
I can still have the illusion that there is room enough in the world.

Alors même que le poème prône une forme d'autosuffisance et fait l'apologie de la solitude, les verbes transitifs, dirigés vers autrui pour l'affecter, sont omniprésents (« like », « want », « leave », « have »), comme si la transitivité était inhérente à tout rapport entre humains. D'ailleurs, sémantiquement, l'objectification est complète : les êtres humains qu'évoque Lawrence ne semblent pas avoir d'individualité, et la distance qu'implique toute relation qui objectifie autrui est explicitement recherchée par Lawrence (« at a little distance »). Même quand l'humanité est perçue de manière plus positive, comme c'est le cas

dans « History » (CP 248), elle demeure du côté de la transitivité, et laisse au non-humain les actions intransitives, plus respectueuses de leur environnement :

The listless beauty of the hour
When snow fell on the apple trees
And the wood-ash gathered in the fire
And we faced our first miseries.

Then the sweeping sunshine of noon
When the mountains like chariot cars
Were ranked to blue battle – and you and I
Counted our scars.

And then in a strange, grey hour
We lay mouth to mouth, with your face
Under mine like a star on the lake,
And I covered the earth, and all space.

D'ailleurs, dans ce cas précis, les deux premiers verbes transitifs font de leur sujet un patient qui ne bénéficie pas vraiment de la situation (« we faced our miseries » / « you and I / counted our scars »), alors que les éléments qui les entourent semblent suivre le cours paisible de leurs actions quotidiennes : « snow fell », « the wood-ash gathered in the fire », etc. On peut penser que le caractère paisible des actions intransitives non-humaines est dû au fait que l'intransitivité, comme nous le verrons dans quelques pages, exprime la réalisation du potentiel d'un sujet et ne peut donc pas véritablement échouer. D'autre part, on remarque que même dans ce poème, qui est en empathie profonde avec les souffrances du jeune couple qui se déchire, et alors que le poète décrit un sentiment d'unité avec le monde qui pourrait rappeler le rapport au monde des créatures non-humaines, le verbe utilisé est bien transitif, et signifie d'ailleurs malgré tout une forme de domination humaine sur l'environnement : « I covered the earth, and all space ».

Dans la prose de Lawrence, les nécessités de la progression de l'intrigue rendent difficile la présence de longs passages exclusivement concentrés sur le non-humain. Dès lors, on y trouve moins de passages dans lesquels les prédicats sont uniquement intransitifs. On peut néanmoins évoquer le passage de la capture du lapin par Gerald dans *Women in Love* :

The long, demon-like beast lashed out again, spread on the air as if it were flying, looking something like a dragon, then closing up again, inconceivably powerful and explosive. The man's body, strung to its efforts, vibrated strongly. Then a sudden sharp, white-edged wrath came up in him. Swift as lightning he drew back and brought his free hand down like a hawk on the neck of the rabbit. Simultaneously, there came the unearthly abhorrent scream of a rabbit in the fear of death.

It made one immense writhe, tore his wrists and his sleeves in a final convulsion, all its belly flashed white in a whirlwind of paws, and then he had slung it round and had it under his arm, fast. (WL 241)

Dans le premier paragraphe, qui précède la domination du lapin par Gerald, l'intransitivité préside autant aux actions du lapin (« lashed out », « spread », « closing up », etc.) qu'à celles de Gerald, dont l'impersonnalité du corps (« the man's body ») fait presque une figure non-humaine. On dirait que l'homme et la bête demeurent dans un rapport non-humain, capable de constituer l'autre comme un antagoniste mais pas pour autant de nier son existence au point de l'objectifier. Dans le paragraphe suivant, cependant, la domination de l'homme sur la bête est consommée, c'est pourquoi les actions transitives dominent, tant chez le lapin (« it made one immense writhe, tore his wrists ») que chez Gerald (« he has slung it round and had it under his arm »). Les deux sujets sont passés dans une économie humaine, où l'on peut nier l'existence et la perception d'autrui au point d'en faire, sans état d'âme, l'objet de ses actions.

Chez d'autres poètes, on retrouve cette opposition entre le monde sans objet du non-humain, et les actions transitives de l'humain. C'est le cas de Ted Hughes, dans « The Honey Bee » :

The Honey Bee
Brilliant as Einstein's Idea
Can't be taught a thing.
Like the sun, she's on course forever.

As if nothing else at all existed
Except her flowers.
No mountains, no cows, no beaches, no shops,
Only the rainbow waves of her flowers.

A tremor in emptiness

A flying carpet of flowers
 – a pattern
Coming and going—very loosely woven—
Out of which she works her solutions.
Furry goblin midgets
(The beekeeper’s thoughts) clamber stickily
Over the sun’s face –gloves of shadow.

But the Honey Bee
Cannot imagine him, in her brilliance,
Though he’s a stowaway on her carpet of colour-waves
And drinks her sums.¹

La vision du monde non-humain semble bien différente chez Hughes et chez Lawrence : l’idée que pour l’abeille, l’environnement est vide à l’exception légère des fleurs, conçues comme « a tremor in emptiness », va contre la vision lawrencienne de la plénitude du monde non-humain. Cependant, on peut dire du monde tel qu’il est perçu par l’abeille qu’il est un monde sans objet car sa perception des fleurs et son action sur elles ne les épuisent pas, ne les englobent pas dans un système qui leur ôterait la possibilité d’une existence indépendante. Les fleurs demeurent un ressource « out of which she works her solutions » – d’ailleurs « out of » est une locution qu’on retrouve partout dans les poèmes non-humains de Lawrence. De même, la liberté de mouvement des fleurs semble préservée, puisque le dessin qu’elles forment va et vient sans être altéré par le passage de l’abeille. Cette relation s’oppose par exemple à celle du poète à la terre dans « History » : « and I cover the earth, and all space », qui se veut globalisante et semble priver la terre de toute existence en dehors de lui. Dès lors, il n’est pas étonnant que les verbes qui décrivent les véritables actions de l’abeille et des fleurs demeurent intransitifs pour la plupart (« to be », « to exist », « to fly », « to come and go », « to clamber »), alors que les actions dénotant des activités propres à l’esprit humain (« teach », « imagine ») sont exprimées ici par des verbes transitifs dont l’abeille se refuse à être le sujet (« can’t be taught a thing / cannot imagine »). Plus probant encore, le rapport

¹ Ted Hughes, *Flowers and Insects, Some Birds and a Pair of Spiders*, Londres : Faber and Faber, 1986, 39.

d'exploitation qui unit l'apiculteur à l'abeille attribuée à celui-ci des pensées (activité humaine par excellence) et surtout une action parfaitement transitive : il boit le miel produit par l'abeille (« and drinks her sums »).

Ainsi, l'intransitivité semble émaner de la créature non-humaine représentée, qui, au moins dans les poèmes étudiés, fait du monde autour d'elle un monde sans objet, contrairement au monde humain marqué par la transitivité et l'objectification qui s'ensuit. Néanmoins, on ne peut pas dire que l'intransitivité représente directement le monde non-humain perçu par le poète. En effet, une autre caractéristique de l'intransitivité, sa tendance à exprimer peu parce qu'elle exprime des actions qui sont la réalisation d'un potentiel inscrit dès le départ dans le sujet, fait d'elle une part intrinsèque de l'esthétique que nous avons définie dans cette deuxième sous-partie, qui consiste à construire un poème à côté de la créature, laissant celle-ci vivre à côté de lui. De même qu'en mettant en avant la nature excessive du langage face au non-humain, le poète semble construire un objet linguistique qui reflète par sa présence la présence des créatures, en faisant un usage particulièrement abondant de verbes et constructions intransitives, il laisse entendre que la créature existe entre les mots qu'il a choisis.

L'intransitivité exprime ainsi une idée du monde non-humain qui semble commune à de très nombreuses représentations poétiques : l'idée que pour la créature, l'action est la réalisation d'un potentiel déjà inscrit en elle. Dès lors, l'objet n'a pas besoin d'être mentionné, puisqu'il est inhérent à l'action en question. Ainsi, les verbes de déplacement, qui constituent une grande partie des actions attribuées aux créatures non-humaines, ne semblent exprimer que la réalisation de la capacité de leur corps à occuper l'espace. « Fish » en est un bon exemple de cet effet de l'intransitivité chez Lawrence :

As the waters roll
Roll you.
The waters wash,
You wash in oneness

And never emerge.

Never know.

Never grasp.

(...)

Himself,

And the element.

Food, of course!

Water-eager eyes,

Mouth-gate open

And strong spine urging, driving ;

And desirous belly gulping.

Le poème ne cesse d'insister, comme nous l'avons déjà vu dans une analyse antérieure, sur la dimension autarcique de la vie du poisson, qui ne dépend que de l'eau qui l'entoure. Dès lors, il n'est pas étonnant de trouver dans ce poème de très nombreux emplois intransitifs de verbes transitifs, comme dans « never know / never grasp », « desirous belly gulping », etc. En effet, il s'agit de nous faire penser que les actions du poisson et leurs objets ne pourraient être différents de ce qu'ils sont : notamment, l'environnement affecté par ces actions ne peut être que le monde aquatique qui l'entoure. Ainsi, ce que le ventre du poisson engloutit, par exemple, n'a même pas besoin d'être mentionné (« and desirous belly gulping »). L'utilisation de verbes intransitifs ou de verbes transitifs dont on a omis l'objet fait presque des événements du poème de simples propriétés du poisson, comme si tout le poème consistait à déployer les potentialités de ce corps. Cependant, ce corps est bien différent du nôtre, et les actions qui sont inhérentes à l'expérience du poisson n'ont pas la même évidence pour nous : nous ne savons pas exactement ce que le poisson pourrait « saisir » (« never grasp ») ou ce qu'il avale. Dès lors, ce qui constitue la réalité de l'environnement et de la portée des actions non-humaines semble surtout exister en dehors du poème. Le poète tente de nous situer dans une perspective qui serait celle du poisson et donc de ne pas expliciter ce qui est inhérent à l'expérience et à l'environnement de la créature, alors même que pour nous l'objet supprimé n'est pas évident. Grâce à cette forme d'intransitivité, c'est plutôt ici une absence de mots

qu'un excès de langage qui donne l'impression que la réalité non-humaine existe en parallèle au poème, précisément dans ce qu'il ne mentionne pas.

On note qu'à l'inverse, dans le même poème, les actions du poète humain sont exprimées par des verbes transitifs, voire des structures causatives :

I have waited with a long rod
And suddenly pulled a gold-and-greenish, lucent fish from below,
And had him fly like a halo round my head,
Lunging in the air on the line.

Unhooked his gorging, water-horny mouth.
And seen his horror-tilted eye, (...).

(...)

And I, a many-fingered horror of daylight to him,
have made him die.

Les structures causatives (« I had him fly », « I made him die ») font du poète, « I », le sujet transitif par excellence, non seulement capable d'affecter totalement autrui et donc de l'objectifier, mais également d'enlever au sujet (ici « him », le poisson) toute forme d'intentionnalité – et donc toute existence indépendante. Le sens de ces phrases confirme d'ailleurs cette interprétation, puisqu'il s'agit de la mise à mort du poisson par le poète. Le poisson semble donc non seulement affecté par l'action (au point de mourir), mais complètement instrumentalisé par elle : toute forme d'agentivité ou de perception lui est déniée, et il ne demeure que le « sujet déclencheur » d'une action dont le véritable sujet est humain. Alors que l'intransitivité des premiers vers cités fait de tous les événements du poème des réalisations du potentiel du poisson, les événements humains consistent à ôter, par des verbes factitifs, tout potentiel à la créature. De plus, en mentionnant tous les arguments du verbe, le sujet humain et le sujet non-humain instrumentalisé, Lawrence épuise la réalité de l'action et l'empêche donc d'exister, intacte, à côté du poème. Alors que le monde non-humain semble mener une vie parallèle au poème, les actions humaines transitives sont tout entières présentes en lui.

Dans «Almond Blossom» (*CP* 304), cette fonction de l'intransitivité dans la représentation de la créature non-humaine est d'autant plus perceptible que Lawrence entremêle les perspectives humaine et non-humaine. En effet, il utilise des formes intransitives pour exprimer des événements qui semblent être inhérents à la créature, telle son éclosion, tout en rappelant bien au lecteur que ces actions sont surprenantes pour un observateur humain :

Think of it, from the iron fastness
Suddenly to dare to come out naked, in perfection of blossom, beyond the
sword-rust.
Think, to stand there in full-unfolded nudity, smiling,

(...)

In the garden raying out
With a body like spray, dawn-tender, and looking about
With such insuperable, subtly-smiling assurance,
Sword-blade-born.

Unpromised,
No bounds being set.
Flaked out and come unpromised,
The tree being life-divine,
Fearing nothing, life-blissful at the core
Within iron and earth.

Knots of pink, fish-silvery
In heaven, in blue, blue heaven,
Soundless, bliss-full, wide-rayed, honey-bodied,
Red at the core,
Red at the core,
Knotted in heaven upon the fine light.

Open,
Open,
Five times wide open,
Six times wide open,
And given, and perfect; (...).

L'intransitivité par excellence se trouve peut être dans les verbes d'état, qui réalisent le plus simple des potentiels de la créature non-humaine : celui d'être présent, « to stand there, in full unfolded nudity » ; et celui d'être vivant, « the tree being life-divine ». Ensuite, les

verbes intransitifs semblent décrire l'éclosion de la fleur d'amandier : « to come out naked », « raying out », « looking about », « flaked out and come ». Or, la fleur d'amandier était déjà contenue en germe au bout de la branche. Ici, le sentiment que le poème n'épuise pas la réalité de la fleur d'amandier est dû à la combinaison des verbes intransitifs qui expriment des actions que la créature effectue nécessairement, et n'apportent donc que le minimum d'information sur elle et sur la portée de l'événement, avec l'expression de la surprise qu'éprouve l'observateur humain au spectacle de ces événements. Les injonctions « think of it » et les verbes au passif « unpromised » et « given » insistent sur le caractère miraculeux des événements exprimés auparavant (la naissance, la vie, l'éclosion) dont l'intransitivité faisait au contraire penser qu'ils allaient de soi. Ce contraste renforce l'impression que le lecteur ne sait pas tout et que le poème ne fait que suggérer la présence d'une réalité non-humaine sans avoir une emprise directe sur elle.

Ce même contraste, entre l'événement non-humain comme simple réalisation du potentiel des corps et la surprise que cet événement implique chez l'observateur humain, préside à « Opus from Space », de Pattiann Rogers :

Almost everything I know is glad
to be born – not only the desert orangetip,
on the twist flower of tansy, shaking
birth moisture from its wings, but also the naked
warbler nestling, head wavering toward sky,
and the honey possum, the pygmy possum,
blind, hairless thimbles of forward,
press and part.

Almost everything I've seen pushes
toward the place of that state as if there were no knowing any other – the
violent crack
and seed-propelling shot of the witch hazel pod,
the philosophy implicit in the inside out
seed-thrust of the wood sorrel (...).

And I'm fairly shocked to consider
all the bludgeonnings and batterings going on
continually, the head-rammings, wing-furors,
and beak-crackings fighting for release inside gelatinous shells, leather shells,

calcium shells or rough, horny shells (...).

Mad zealots, every one, even before
Beginning they are dark dust-congealings
Of pure frenzy to come into light (...).¹

Ce poème évoque avant tout le fait d'être en vie, c'est-à-dire la réalisation du potentiel premier de tous les corps qu'il énumère ensuite. La naissance est naturellement traduite en termes intransitifs (« to be born », « to come into light »), tout comme la continuation de la vie (« going on »). De même, les verbes exprimant les multiples activités des créatures (« pushes » « press and part », « the bludgeonnings », etc.) sont presque tous intransitifs, comme si leurs objets étaient si évidents qu'il n'était pas nécessaire de les mentionner. Pourtant, ces objets ne sont pas si évidents pour le lecteur : les verbes « press and part », par exemple, sont-ils utilisés de manière réflexive, ou bien ont-ils pour objet une coquille qu'il faut casser pour s'ouvrir au monde ? De même, qu'est-ce que ces corps vivants « poussent » exactement, dans « Almost everything I've seen pushes towards that place ... » ? En outre, des verbes nominalisés commandant habituellement des objets sont également utilisés de manière intransitive (« the bludgeonnings and batterings »), comme si les créatures se battaient entre elles, mais de manière presque réflexive. Elles semblent toutes faire partie d'un monde non-humain dans lequel rien n'est véritablement pensé comme extérieur, et donc dans lequel aucun objet, et, dans le cas présent, aucun sujet, n'a besoin d'être mentionné. Il est particulièrement frappant de noter que dans « head-rammings » et « beak-crackings », la tête et le bec, dont on suppose qu'ils sont les objets des verbes « ram » et « crack », peuvent aussi bien en être les sujets : on peut s'être fait enfoncer la tête par autrui ou enfoncer sa tête dans le corps d'autrui, et on peut s'être fait casser le bec par autrui autant que casser les os d'un autre corps avec son propre bec. Ainsi, Pattiann Rogers semble mettre en place un système où tout peut être à la fois sujet et objet, c'est-à-dire où la position d'objet n'est jamais une

¹ Pattiann Rogers, *Song of the World Becoming*, 426.

Les actions intransitives représentées dans ce poème ont presque toutes pour objet implicite le serpent lui-même : la terre qui est brûlante le brûle doucement, l'eau ne le brûle pas, etc. Il s'agit souvent d'actions réfléchies (« I spin » « I gather »), comme si le serpent ne pouvait agir que sur lui-même. Cependant, même lorsque le serpent agit sur autrui, cet objet n'est pas mentionné (« I reach and follow under rock-balances »), la présence d'un objet semblant revenir à la présence de soi-même, et non véritablement à l'expérience d'une altérité. Cet usage de l'intransitivité rappelle la plénitude du monde non-humain que l'on a relevée chez Lawrence, et la métaphore « passenger of my passage », par sa redondance, nous confirme que le monde du serpent est complètement investi par cette créature, au point qu'aucun objet extérieur ne peut véritablement y exister. Le serpent occupant potentiellement chaque argument du verbe (c'est-à-dire les places de sujet et d'objet), il devient inutile de le mentionner, car cela donnerait à la plénitude du monde non-humain du serpent la qualité redondante que l'on trouve déjà dans « passenger of my passage ». Il en résulte que « I », le serpent, ou seulement une partie de son corps (le poème est nommé « The Snake's Heat Organ »), n'est jamais explicitement mentionné par le poème. Le serpent semble exister en retrait du texte, le poème fonctionnant comme une indication de sa présence plus que comme une évocation de celle-ci.

L'indice de cette présence, plutôt que son affirmation, se retrouve également dans la nature des événements décrits dans ces vers. Ces événements semblent correspondre à différents degrés de deux actions fondamentales : celle de brûler, et celle d'émettre de la lumière. Les différents éléments du paysage qui entourent le serpent le brûlent plus ou moins (« slow burn », « glow burn », « no burn »), et les différentes créatures émettent plus ou moins de lumière, et sont donc plus ou moins visibles (« darken », « dim », « glow », « glimmering »). Les événements sont en quelque sorte préexistants du point de vue du serpent, comme si le monde non-humain ne pouvait interagir avec le serpent qu'en présentant

différents degrés d'intensité d'une action qui est évidente dans le monde du serpent. Bien que le serpent soit nommé le moins possible, et qu'il semble donc exister en retrait des mots choisis, sa présence transparaît dans le fait que sa vision impose l'échelle à laquelle chaque nouvel événement est évalué.

Le jeu sur la transitivité est plus explicite dans « Cockspur Bush », et nous montre que les deux tendances de l'excès conscient et de l'intransitivité (ou plutôt ici de la subversion de la transitivité) peuvent être associées pour donner l'impression que le poème se construit à côté de l'objet poétique non-humain :

I am lived. I am died.
I was two-leafed three times, and grazed,
but then I was stemmed and multiplied,
sharp-thorned and caned, nested and raised,
earth-salt by sun sugar. I am innerly sung
by thrushes who need fear no eyed skin thing.
Finched, ant-run, flowered, I am given the years
in now fewer berries, now more of sling
out over directions of luscious dung.
Of water the crankshaft, of gases the gears
My shape is cattle-pruned to a crown spread sprung
Above the starve-gut instinct to make prairies
of everywhere. My thorns are stuck with caries
of mice and rank lizards by the butcher bird.
Inches in, baby seed-screamers get supplied.
I am lived and died in, vine-woven, multiplied.¹

On se souvient qu'Andrew Goatly critique la transitivité parce qu'elle reflète notre mode de pensée humain traditionnel, mais ne permet pas d'exprimer la réalité du monde non-humain telle que la science contemporaine le conçoit. Alors que Goatly préconise un usage plus étendu de l'intransitivité, Les Murray se contente de subvertir la transitivité, mais l'enjeu est identique : il s'agit de montrer que pour parvenir à une représentation respectueuse du monde non-humain, on ne peut se contenter d'utiliser les phrase transitives qui reflètent notre mode de pensée traditionnel, centré sur l'humain. On trouve ainsi dans le poème des formes passives comme « I am lived », « I am died », « ant-run », « flowered », qui sont

¹ *Ibid.*, 20.

impropres puisque les verbes mis au passif sont intransitifs, et que le propre d'un verbe intransitif est justement de ne pouvoir être utilisé au passif. Le passif étant le dérivé intransitif d'un verbe transitif, ces formes font l'effet de n'être ni transitives ni intransitives, et demeurent problématiques. Dès lors, on pourrait penser que c'est le caractère problématique de cette transitivité qui donne l'impression que le poème évoque autant que possible la plénitude du monde non-humain. En effet, ces formes expriment une réalisation et une extension du potentiel du buisson : celui-ci fleurit, se multiplie, vit, etc. Elles permettent cette extension là où le choix d'autres verbes ne manquerait pas de donner l'impression d'une invasion : « ant-run » et « vine-woven », par exemple, semblent être pensés comme des additions aux possibilités du buisson, et non comme l'invasion d'insectes ou de vignes qui pourraient le détruire. Surtout, l'utilisation de ces formes passives impropres, qui ne mentionnent pas toujours leur agent, qu'il s'agisse de la force vitale du buisson lui-même (« I was two leafed », « I was stemmed ») ou de la multitude de créatures qui l'habitent ou le façonnent (« I am lived », « nested », etc.), permet de ne pas mettre en avant un agent en particulier, et donc de suggérer encore une fois la plénitude et l'unité du monde non-humain qui habite le buisson.

Dans la plus grande partie du poème, on remarque que cette tendance à construire un objet linguistique à côté de cette plénitude non-humaine, pour la suggérer plutôt qu'invoquer sa présence, passe à la fois par un excès de mots et de vers et par l'économie de la mention de la plupart des sujets des verbes. La reconnaissance de la nature excessive du texte se retrouve dans le dernier vers. En effet, l'addition de la préposition « in » devant « live » et « die », rappelle des procédés déjà constatés dans la poésie du non-humain, consistant à minimiser l'importance de tous les vers précédents en les résumant de manière très succincte, ici par une simple préposition, comme si toutes les « couches » de langage que forment les vers accumulés au long du poème avaient été vaines en comparaison de la formule épurée qui

l'achève. On voit donc bien ici le lien entre l'emploi de l'intransitivité et la conscience de la superfluité du langage face à la créature non-humaine. Par l'économie ou, au contraire, par l'excès de mots, tous deux concourent à une poétique respectueuse du non-humain, qui tend à construire un objet poétique à côté de la réalité non-humaine inaccessible. Notre travail à ce sujet s'arrête là, mais il nous a semblé à la lecture de nombreux poèmes sur le non-humain que l'économie de mots que permet l'intransitivité allait souvent de pair avec une abondance consciente de matière linguistique. Le lien que nous avons dégagé entre eux pourrait bien expliquer la coexistence de ces tendances a priori opposées.

On peut donc parler d'un langage poétique du non-humain chez Lawrence, composé de certains traits linguistiques qu'il utilise moins dans sa prose ou lorsqu'il traite de réalités humaines, et qu'il partage avec d'autres poètes du non-humain. Ce langage doit se nourrir le plus souvent de combinaisons de traits opposés, qui correspondent à la dialectique entre manque humain et plénitude non-humaine que nous avons évoquée dans l'introduction de ce chapitre. Les phénomènes linguistiques qui semblent s'imposer, par leur sémantisme, dans une écriture du non-humain, visent à représenter une plénitude du monde non-humain soit en tendant, comme la localisation spatiale, vers une unité parfaite entre le sujet et le poème, soit, comme l'intransitivité, en restant au contraire en retrait du sujet pour que celui-ci soit deviné dans tout ce qu'elle permet de ne pas dire. Seuls, cependant, ils représentent une plénitude si achevée que le poème, une fois celle-ci reconnue, progresse difficilement. C'est pourquoi des traits linguistiques plus conscients sont également présents chez les poètes du non-humain : en ce qu'ils sont conscients, ils expriment la distance que le poète ressent entre son langage et les créatures non-humaines. Il en va ainsi de l'excès volontaire de mots, qui admet la nature superflue du langage tout en accumulant des couches linguistiques sur une réalité non-humaine, ainsi que des constructions le plus souvent appositives en « of » qui divisent

l'unité du monde non-humain pour faire progresser le discours. Ces traits linguistiques relèvent d'une simple exagération de la tendance à la séparation entre signifiant et signifié et de la linéarité du langage, mais ils sont nécessaires pour que le poème, une fois la plénitude de la vie non-humaine évoquée, puisse progresser. La tension, dans la poésie du non-humain, serait donc plus forte qu'ailleurs entre la plénitude de la réalité extra-linguistique et la tendance du langage, fût-il poétique, à l'analyse et à la linéarité.

Les quatre faits linguistiques étudiés dans ce chapitre obéissent donc chacun à deux alternatives : expriment-ils davantage la plénitude présumée du monde non-humain ou la difficulté du langage à la représenter, le langage étant lui-même le lieu de l'analyse et de la linéarité ? D'autre part, expriment-ils la volonté d'être au plus près du non-humain, ou au contraire de respecter l'intégrité du langage et de construire un produit linguistique qui le reflète au lieu de l'invoquer directement ? Il semble que certains choix lexicaux s'imposent, par leur sémantisme, dans une représentation du non-humain, et que ce sont eux qui expriment une forme de plénitude chez les créatures, alors que d'autres constructions sont le résultat d'un choix plus conscient chez les poètes et que ce sont celles-ci qui mettent l'accent sur la difficulté du langage à représenter le non-humain. Cette grille d'analyse nous paraît d'autant plus pertinente qu'elle fonctionne également pour l'usage des adjectifs dans la poésie du non-humain de Lawrence, et montrent en quoi Lawrence tient peut-être une place à part parmi les poètes du non-humain que nous avons étudiés. En effet, les adjectifs sont une catégorie lexicale qui ne s'impose pas d'elle-même, car elle n'est indispensable ni au sens ni à la syntaxe d'une phrase : on peut donc penser que les adjectifs relèvent davantage d'un choix conscient de la part du poète, c'est pourquoi ils expriment plutôt la difficulté du langage à représenter le non-humain. Cependant, si l'usage abondant et idiosyncratique des adjectifs va

dans ce sens, faisant du poème un objet linguistique indépendant, qui nous suggère simplement par sa présence ce en quoi consiste la présence du non-humain, les adjectifs lawrenciens tendent également à être au plus près des créatures non-humaines qu'ils qualifient. Cette quatrième partie nous permet donc d'établir les différents critères auxquels obéissent des poètes du non-humain contemporains ou postérieurs à Lawrence, tout en constatant que ce dernier arrive à concentrer à travers un seul trait linguistique, son usage des adjectifs, des tendances qui sont le plus souvent distribuées entre les différents traits linguistiques présents dans un poème.

Cela est peut-être le résultat d'une autre différence que nous avons évoquée entre Lawrence et les autres poètes du non-humain : sa volonté de représenter non seulement une forme de plénitude du monde non-humain, mais également la particularité du corps matériel, contingent, de chaque créature. Là où Wallace Stevens, lorsqu'il imagine la présence du lapin imprégner tout le paysage nocturne de « A Rabbit as King of Ghosts », ou Les Murray, lorsqu'il imagine la multiplicité des vies non-humaines à l'intérieur du buisson dans « Cockspur Bush », expriment cette plénitude, mais dans une volonté de synthèse qui fait quelque peu abstraction du corps matériel du lapin ou de buisson pour en faire le siège d'une expansion infinie de possibilités, Lawrence demeure attentif, dans « Medlars and Sorb Apples », par exemple, à la réalité de la chair du fruit, à travers entre autre les différentes étapes de sa décomposition.

CONCLUSION

La volonté de rendre dans sa présence pure ce qui par définition existe hors de la sphère humaine est-elle bien au cœur de la poésie du non-humain chez Lawrence ? Il nous semble que c'est le cas dans une certaine mesure, car en dégageant, dans nos deux premières parties, des modes d'être propres aux deux formes de non-humain présentes chez Lawrence, le non-humain comme qualité vitale, et les créatures non-humaines comme incarnation de cette qualité vitale, nous avons montré que Lawrence représentait ces modes d'être non-humains pour eux-mêmes et non en tant qu'ils prescriraient une meilleure façon d'être au monde pour l'humain. En effet, à la lumière de l'histoire culturelle de l'attitude de l'homme vis-à-vis de la matière et du non-humain, notre étude a dégagé deux tendances de la pensée de Lawrence à ce sujet : la nécessité de considérer le non-humain comme une présence positive, qui existe hors de l'humain et dont les caractéristiques ne sont pas définies en fonction de celles de l'humain, et en même temps, la possibilité d'accéder par moments, grâce à la poésie qui est pourtant un moyen de représentation humain, à cette présence que l'humanité moderne s'est efforcée d'étouffer.

Néanmoins, une étude plus poussée du contexte culturel de la poésie de Lawrence ainsi que le recours à la pensée contemporaine du non-humain permettent de nuancer la thèse des précédents critiques pour qui Lawrence fait preuve d'une volonté intense et constante de

représenter le non-humain dans sa présence pure. Au terme de cette étude, il nous semble que Lawrence ne se pose pas simplement en anti-humaniste. En effet, à l'étude de la position du poète humain vis-à-vis des créatures qu'il évoque (qui a fait l'objet de notre troisième partie), et après avoir effectué dans notre quatrième partie l'ébauche d'une typologie du langage du non-humain, il apparaît que la représentation du non-humain dans la poésie de Lawrence procède d'une tension permanente entre cette volonté anti-humaniste de se libérer du carcan humain et la nécessité assumée de demeurer dans la sphère humaine, voire de réinstaurer la limite entre humain et non-humain. Cette tension explique de nombreux aspects de la poésie lawrencienne du non-humain : la présence d'une forme d'anthropomorphisme assez subtile pour se faire oublier, l'expression d'un mode de perception non pas non-humain, comme le disait Jillian de Vries¹, mais réciproque, la notion selon laquelle l'excès de présence non-humaine permet une forme de signification dans le monde non-humain, et la double volonté d'être au plus près du non-humain et de le laisser vivre en dehors du poème.

Cette double volonté explique les traits communs que l'on trouve à une forme de langage poétique du non-humain lorsqu'on compare les poèmes de Lawrence à ceux de poètes postérieurs. Dès lors, pour répondre à Douglas Mackey, pour qui la poésie est le véhicule le plus approprié que Lawrence ait trouvé pour faire fusionner le concret et l'abstrait, le relatif et l'absolu, on pourrait dire que c'est le sujet de cette poésie, c'est-à-dire, souvent, le non-humain, et non simplement le genre poétique, qui impose cette fusion.

C'est pourquoi, en réalité, le conflit entre l'affirmation d'une présence non-humaine et sa mise en danger par la tendance de tout discours humain à abstraire ce qu'il évoque est permanent. En effet, que Lawrence tente de décrire le non-humain en soi, en faisant abstraction de l'humanité moderne, comme nous l'avons vu dans les deux premières parties, ou qu'il accepte que toute représentation poétique du non-humain est un compromis entre

¹ J. de Vries-Mason, *Perception in the Poetry of D. H. Lawrence*, 97.

cette présence pure et sa propre humanité, comme nous l'avons vu dans les deux parties suivantes, toutes ses représentations du non-humain portent la marque de ce conflit. Au delà de Lawrence, cela pourrait d'ailleurs être le cas de toute représentation du non-humain.

La question principale à laquelle nous nous étions promis de répondre ne porte cependant pas uniquement sur le constat abstrait de l'importance de ce conflit mais sur la manière dont elle se traduit dans les poèmes. En quoi, dans les poèmes et quelques autres textes lawrenciens, ce conflit est-il particulièrement apparent ?

Il semble qu'il soit la source de la plupart des tropes et des traits linguistiques propres à une poésie du non-humain. Avant même de s'exprimer chez diverses créatures, le non-humain comme qualité vitale incarnée dans la matière est sujet à des tensions. En effet, il y a déjà conflit entre une conception de la matière comme pure présence extérieure à tout discours humain et la matière comme objet scientifique par excellence, la science moderne se fondant avant tout sur une observation du comportement de la matière. La résolution de ce conflit chez Lawrence consiste à retourner contre elle-même la tendance à l'abstraction de tout discours humain sur le vivant. Ainsi, là où la science considère que l'existence sensible d'une chose n'est pas réelle et que seule l'est la loi ou la cause qui l'explique, Lawrence parvient à donner à la matière vivante à la fois la réalité sensible d'un objet d'observation et la réalité scientifique d'une cause en soi, d'une présence qui ne s'explique que par elle-même. Lawrence retourne également le pouvoir d'abstraction de sa conception vitaliste de la vie comme une impulsion en donnant au mouvement du vivant un caractère matériel, entre résistance et dissolution. Enfin, en définissant un type de *fitness* consistant, pour une créature, à réagir de manière intense et toujours renouvelée à son environnement, Lawrence parvient à retourner le pouvoir d'abstraction de la *fitness* darwinienne, qui tend à ne considérer les individus que comme représentants d'une espèce et d'une étape dans l'histoire de l'évolution.

Ce conflit entre présence pure du non-humain et abstraction « humaine » semble inciter Lawrence à réinventer spécifiquement pour les créatures non-humaines des rapports au monde qui permettent de le résoudre. Dans la mesure où l'individualité des créatures non-humaines n'est pas toujours affirmée, leur statut de sujet demeure problématique : dès lors, le rapport humain qui fait de l'un un sujet et de l'autre un objet n'a pas lieu d'être entre elles. Et en effet, l'étude des émotions, de la perception, et de l'agentivité non-humaines nous montre que l'objet n'existe pas dans leur monde, et que le sujet non-humain répond à des critères différents de ceux du sujet humain. A l'inverse des hommes qui, lorsqu'ils agissent ou perçoivent autrui, ôtent pour un instant à celui-ci la possibilité d'être lui-même sujet et donc d'avoir une existence sensible qui importe, les créatures non-humaines sont capables, dans leur rapport à autrui, de préserver la présence pure de chacune d'entre elles.

Le poète ne pouvant se départir de son humanité, la relation qu'il entretient au non-humain est, elle, à nouveau marquée par ce conflit. Cette relation n'est pas nécessairement une relation sans objet, et ne tend pas toujours à préserver la présence pure du non-humain de tout exercice du pouvoir auctorial. En effet, dans la dimension politique du rapport entre le poète et son objet poétique non-humain, l'altérité de la créature non-humaine est réaffirmée, et par là même la possibilité de ne pas prendre en compte son existence individuelle, au point parfois de la détruire. En revanche, la présence du non-humain n'est étouffée par aucune forme d'objectification lorsque le rapport dominant entre le poète et le non-humain est un rapport de perception. Dans la mesure où ce rapport est pensé comme réciproque, il ne constitue en effet pas véritablement d'objet ; de plus, en ne prenant en compte que ce qui lui est donné immédiatement, ce rapport permet une attention intense mais générique à la présence des choses, qu'elles soient naturelles, artificielles, humaines ou non-humaines. Enfin, lorsque Lawrence se présente comme un être de langage et non simplement comme un être vivant face à d'autres êtres vivants, il semble reconnaître qu'il est

difficile de conserver la présence non-humaine des créatures à l'intérieur du langage humain. Néanmoins, la manière dont il représente le signe non-humain comme le résultat d'un excès de présence de la part de la créature lui permet de négocier l'entrée de la créature non-humaine dans le poème. Souvent présent dans le rapport que Lawrence entretient avec les créatures, ce renversement de perspective, qui permet d'imaginer que la créature joue un rôle dans sa propre représentation, semble émerger comme une tentative de résolution du conflit entre présence non-humaine et nécessaire tendance de l'humain à l'abstraction.

Enfin, dans ce qui est l'ébauche d'une typologie du langage non-humain au-delà de sa simple utilisation chez Lawrence, il nous semble que la dialectique entre la volonté de saisir la présence du non-humain et la crainte de l'abstraire complètement en l'incluant dans le langage est partout présente. Elle explique la coexistence de deux tendances opposées dans cette poésie. Il s'agit, d'une part, de la volonté d'invoquer cette présence directement par les choix lexicaux les plus proches de la réalité non-humaine, à travers un usage abondant de localisations spatiales et de constructions intransitives. Il s'agit d'autre part de la tendance à mettre en avant le caractère textuel du poème, c'est-à-dire le fait qu'il n'est qu'un assemblage de mots, visible notamment à travers un usage excessif de la conjonction « and » et des constructions appositives en « of », qui donnent l'impression de respecter la nature hors langage de la créature non-humaine et d'élaborer à la place un poème qui ait la même présence qu'elle. Ces deux tendances sont absolument complémentaires, car l'une donne au poème une certaine intensité, et l'autre lui permet de progresser. Elles se retrouvent dans les adjectifs lawrenciens, qui représentent ainsi l'essence du langage du non-humain tel que nous l'avons défini, peut-être parce que Lawrence montre encore davantage que les autres poètes du non-humain une attention particulière à la présence de son objet poétique.

Dans cette étude, certaines pistes n'ont pas encore été tout à fait exploitées. Par exemple, les conclusions auxquelles nous sommes arrivés sur le non-humain apporteraient

sans doute de nouvelles réponses à la question souvent posée de ce qui définit un homme chez Lawrence. L'idée que l'humain est toujours pris dans un rapport de sujet à objet qui nie toujours la présence d'autrui au moins pour un instant mériterait ainsi d'être approfondie.

D'autre part, l'importance que nous avons donnée au caractère sensible, matériel du non-humain nous a éloignée d'une autre forme de non-humain chez Lawrence, celui des esprits, dieux et démons qu'il évoque souvent dans ses dernières années (on pense par exemple à l'esprit de Pan qui règne sur la montagne mexicaine à la fin de *St. Mawr*). C'est en étudiant le rapport difficile du souffle vital, abstrait, à des images de matière vivante, concrète, telles que le protoplasme, que nous nous sommes le plus approchée de cette question, car les esprits que mentionne Lawrence dans ses textes tardifs sont très proches de l'impulsion vitale que nous avons maintes fois évoquée. Peut-être qu'englober esprit et créatures sensibles dans une même catégorie, la catégorie de tout ce qui se trouve au-delà de l'humain, pourrait à présent permettre d'élargir l'étude de cette tension permanente entre une corporalité extrême et une abstraction, cette fois non plus négative et engendrée par l'humain, mais de l'ordre de la dissolution dans le grand flux vital.

Enfin, bien que nous ayons fait ici une large part à la prose, étudier la représentation du non-humain dans l'ensemble de la prose de Lawrence pourrait sans doute compléter les aspects de notre étude qui s'appuient sur l'histoire des idées.

Nous espérons cependant, au terme de cette étude, avoir contribué non seulement à la connaissance de l'esthétique de Lawrence, mais également à celle du rapport entre poésie et non-humain. Notre plus grande espérance est que ce travail donne au lecteur intéressé par ce sujet nouveau, et encore peu balisé, qu'est le non-humain en littérature, des pistes de recherches et l'ébauche d'une méthode d'approche. Notamment, il faut passer outre la critique selon laquelle une étude sur le non-humain en littérature peut être considérée comme présomptueuse dans sa volonté de retrouver la présence d'une altérité qui nous échappe pour

toujours, et qui a échappé à l'écrivain avant d'échapper à son critique. Cette critique empêche tout discours sur le non-humain, et ne prend pas en compte le fait que l'intérêt du non-humain réside précisément dans l'incertitude de sa présence dans la littérature.

D'autre part, certaines des idées que nous avons abordées dans notre étude de la poésie du non-humain chez Lawrence pourraient donner lieu à un approfondissement et peut-être à une application à d'autres poètes. Il nous semblerait fructueux, par exemple, de lier davantage que nous ne l'avons fait la notion de sujet non-humain et celle d'intransitivité. En linguistique, un sujet intransitif (c'est-à-dire le sujet d'un verbe intransitif dans une proposition) répond à des critères particuliers qu'il faudrait explorer pour voir s'ils correspondent souvent à la représentation de l'agentivité non-humaine. En outre, la notion d'excès que nous avons utilisée pour montrer comment Lawrence représente l'entrée du non-humain dans la sphère humaine du langage nous paraît d'autant plus justifiée qu'elle semble correspondre à la dynamique de l'Être de Heidegger (c'est-à-dire, pour lui, le dépositaire de la présence pure) lorsqu'il est perçu ou représenté par les humains : au moment même où il se révèle, il se cache à nouveau¹, tout comme l'excès de présence du non-humain se situe à la limite de la représentation, évoquant d'une part un non-humain qui perd sa présence en étant inclus dans une économie humaine, et de l'autre la nature demeurée fondamentalement hors langage du reste du corps non-humain. Ce parallèle mériterait d'être creusé pour être appliqué ensuite à d'autres poètes du non-humain, pour voir s'il constitue l'un des tropes principaux de ce que serait une poétique du non-humain.

C'est en effet l'hypothèse qu'il existe une poétique propre au non-humain qui nous paraît la plus prometteuse. Elle pourrait inclure les tropes que nous venons de mentionner,

¹ Citons ici, afin de clarifier ce double mouvement, la traduction anglaise et le commentaire qu'offre Hans Ulrich Gumbrecht de « Zur Erörterung der Gelassenheit », *Gelassenheit* (Pfullingen, 1992, 40) : "Heidegger suggests that Being 'rather withdraws itself instead of offering itself to us', so that 'the things that appear' in the clearing of Being, 'no longer have the character of objects.' I am convinced that this withdrawal is part of the double movement of 'unconcealment' and 'withdrawal' that (...) constitutes the happening of truth (...)." Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence*, 69.

ainsi que des traits linguistiques particuliers. Nous avons conscience, néanmoins, qu'il ne faut pas enfermer la poésie dans de grands schémas généralisateurs : nous espérons que notre étude puisse constituer un cadre souple et un point de départ pour élaborer des critères propres à la poésie du non-humain. Il faudrait commencer, par exemple, par comparer les poèmes des auteurs que nous avons étudiés dans notre dernière partie à des poèmes des mêmes auteurs traitant de l'humain, comme nous l'avons fait pour Lawrence. De là pourraient naître des convergences à explorer.

Dans le cadre d'un tel projet, faut-il laisser la présence du non-humain dans les poèmes à l'état d'hypothèse ? C'est ce que nous avons fait jusqu'à présent, arguant que seul un jugement subjectif de la part du lecteur pouvait affirmer la capacité d'un poète à donner effectivement l'impression que la créature non-humaine est présente dans toute sa matérialité dans le poème. Nous maintenons cette opinion, mais ce jugement du lecteur, qui repose non sur des critères objectifs mais sur un sentiment plus personnel, n'est peut-être pas à exclure d'une étude plus générale sur la poétique du non-humain. En effet, l'attention que portent le poète et le critique au non-humain pour lui-même, et non dans le but de redéfinir l'humain, s'oppose aux principes humanistes traditionnels, pour lesquels l'homme est la mesure de toute chose ; or ces principes proscrivent, au nom de l'objectivité, l'inclusion d'un jugement personnel dans une analyse rigoureuse. Redonner une certaine valeur à ce jugement subjectif serait peut-être un moyen d'élaborer une critique plus attentive au non-humain en soi. Idéalement, toute lecture d'un poème sur le non-humain devrait pouvoir se mesurer à l'effet qu'elle produit sur le lecteur : on se rappelle en effet que pour Gumbrecht, « something that is present (...) can have an immediate impact on human bodies »¹. D'ailleurs, il pourrait en être de même pour la critique de la poésie du non-humain ; elle pourrait se mesurer à l'effet que

¹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence*, xiii.

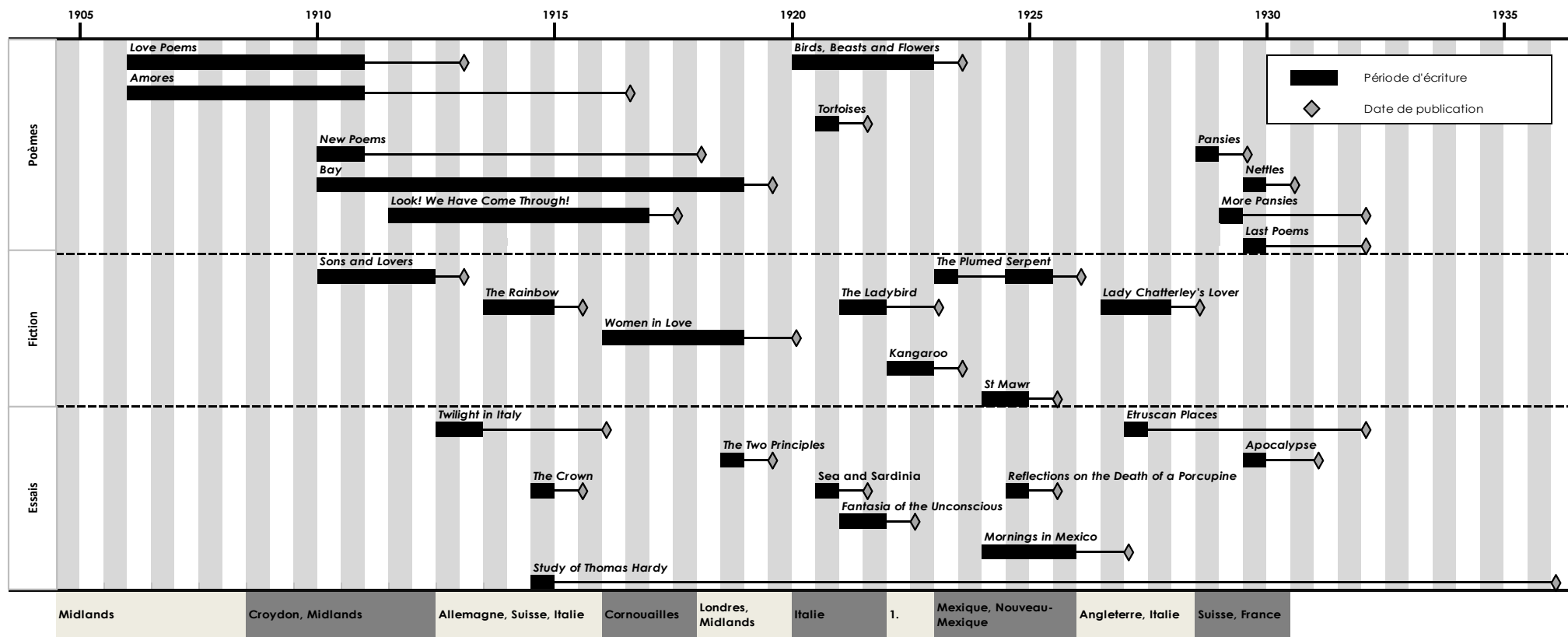
James Urpeth, dans ses commentaires sur les textes de Deleuze et Guattari sur le « devenir-animal » espère chez le lecteur :

If, upon completion, the reader remains none the wiser concerning the contents of the extracts included here but feels oddly feral, perhaps inclined to whinny, bark, or howl joyously, then an understanding more profound than that which can be conceptualized will have been gained.¹

Nous espérons d'ailleurs avoir arraché à notre lecteur des rugissements tout aussi joyeux.

¹ James Urpeth, « Animal Becomings », in Matthew Calarco, *Animal Philosophy*, 110.

CHRONOLOGIE DES PRINCIPALES ŒUVRES CITÉES



1. Ceylan, Australie

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Abram (David), 304, 305
Albright (Daniel), 100, 101
Ansell-Pearson (Keith), 107, 236, 238, 239
Apothéloz (Denis), 377
Armstrong (Philip), 52, 218, 252, 255, 329, 330, 331, 339
Asker (David), 252, 253
Auden (W.H.), 11, 12, 13, 16, 162

B

Bailly (Jean-Christophe), 283, 466
Baker (Mark), 359, 360
Beatty (John), 127
Beer (Gillian), 130
Bell (Michael), 5, 27, 198, 459
Bentham (Jeremy), 258, 259
Bergson (Henri), 64, 65, 66, 70, 71, 79, 80, 81, 82, 107, 164, 243, 467
Black (Michael), 110
Blackmur (Richard P.), 37, 38, 40, 43, 48
Blake (William), 72
Bonds (Diane), 81
Bower (Frederick), 112
Bradshaw (David), 122
Buell (Lawrence), 326
Burack (Charles), 26
Burrow (Trigant), 128
Burwick (Frederick), 70
Butler (Samuel), 231

C

Campbell (Gordon), 59, 455
Cézanne (Paul), 24, 142, 308, 356, 370, 371, 459, 467
Chambers (Jessie), 20, 86, 94
Chaudhuri (Amit), 5, 46, 48, 52, 447
Coetzee (John Maxwell), 18, 182, 184, 249, 250, 287, 288, 465
Cohen (Jean), 361
Coleridge (Samuel T.), 56
Culler (Jonathan), 172, 173
Cuny (Noëlle), 89

D

Darwin (Charles), 21, 94, 126, 129, 130, 134, 143, 148, 149, 151, 152, 205, 259, 330, 465, 468
Davidson (Donald), 394
De Vries-Mason (Jillian), 45
Delavenay (Émile), 96
Deleuze (Gilles), 64, 65, 107, 211, 212, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 439, 469
Derrida (Jacques), 17, 18, 188, 193, 195, 257, 258, 259, 263, 269, 303, 329, 463
Descartes (René), 19, 28, 232, 235, 255, 258, 270, 276, 323, 325, 351
Doherty (Gerald), 329
Doron (Edit), 394
Driscoll (Catherine), 26, 27

E

Evans (Vyvyan), 387

F

Fernihough (Anne), 54, 55, 56, 95, 130, 355, 368, 369
Freud (Sigmund), 107

G

Garnett (Edward), 59, 67
Giddens (Anthony), 215, 216, 226
Gilbert (Sandra), 38, 43, 47, 95
Glendening (John), 148, 149
Goatly (Andrew), 412, 414, 426, 473
Gowdy (Barbara), 287, 288, 465
Granofsky (Ronald), 135, 136, 137, 143
Grewe Wolpp (Christa), 326
Guattari (Félix), 212, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 439
Gumbrecht (Hans U.), 24, 25, 26, 28, 30, 437, 438

H

Haeckel (Ernst), 21, 22, 23, 66, 86, 87, 94, 110, 121, 123, 231, 468
Haraway (Donna), 326

Hardy (Thomas), 9, 82, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 148, 153, 252, 338, 342, 452, 455, 464
Hayles (N. Katherine), 326, 336, 337, 468
Heidegger (Martin), 26, 29, 35, 54, 258, 369, 437, 470, 471
Hemingway (Ernest), 50, 53, 331
Héraclite, 56
Hollander (John), 391, 393
Hough (Graham), 31, 253, 255, 256, 270, 273, 287
Hovav Rappaport (Malka), 394
Howell (Steven), 387
Hughes (Linda), 27
Hughes (Ted), 205, 374, 391, 416, 417
Huxley (Aldous), 252, 308
Huxley (Thomas H.), 21, 94

J

Joyce (James), 27, 46
Jung (Carl Gustav), 103, 117, 467

K

Kafka (Franz), 50, 330, 339, 465
Katz-Roy (Ginette), 5, 356
Kundera (Milan), 401

L

Lacan (Jacques), 258, 375
Laird (Holly), 40
Lamarck (Jean-Baptiste de), 129
Latour (Bruno), 52
Lévinas (Émmanuel), 205, 206, 207, 209, 258, 470
Lockwood (Michael), 42
Love (Glen), 324
Lovelock (James), 412
Lund (Michael), 27

M

MacCaig (Norman), 392, 455
Mackey (Douglas), 41, 43, 432
Mandell (Gail), 39, 40
Mayr (Ernst), 466
Merleau-Ponty (Maurice), 163, 164, 304, 305, 306, 319
Midgley (Mary), 256, 282, 290
Mills (Susan), 127
Montgomery (Robert), 20, 23, 31, 32, 55, 56, 87, 120
Moritz (Karl Philipp), 70, 283, 285
Murray (Les), 374, 410, 411, 424, 426, 430

N

Nancy (Jean-Luc), 29
Nietzsche (Friedrich), 15, 20, 21, 22, 23, 50, 56, 66, 87, 178, 239, 330, 357, 461, 465, 469
Noailly (Michèle), 379
Norris (Margot), 50, 143, 148, 180, 330, 339

O

Oerlemans (Onno), 287, 288
Olly and Suzi, 339

P

Paracelse, 117, 118
Parini (Jay), 327
Philo (Chris), 216, 217, 219

R

Reichenbach (Hans), 394
Reinke (Johannes), 70
Richardson (Angelique), 111, 153
Rogers (Pattiann), 28, 374, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 422, 423
Rohman (Carrie), 48, 49, 56
Ruskin (John), 255
Ryder (Richard), 259

S

Sagar (Keith), 254, 271, 287, 450, 453
Santner (Eric), 16
Saussure (Nicolas Théodore de), 123
Schleifer (Ronald), 27
Schlick (Moritz), 70
Schopenhauer (Arthur), 15, 21, 22, 470
Shakespeare (William), 455
Sichel (Evy), 394
Snyder (Gary), 374, 381, 382, 383, 409, 410
Sola Pinto (Vivian de), 72
Soper (Kate), 61, 62, 161, 162, 324, 325, 326, 327
Spencer (Herbert), 21, 86, 126, 134
Stevens (Wallace), 374, 381, 383, 392, 393, 430

T

Thomas (Keith), 270, 327
Tyler (Andrea), 387
Tyndall (John), 80

U

Urpeth (James), 439

W

Wallace (Jeff), 5, 51, 65, 66, 95, 106, 231, 232,
294, 374, 381, 383, 392, 393, 430
Weismann (August), 107, 108, 111
Wells (H. G.), 148, 255
Whitworth (Michael), 122
Wilbert (Chris), 216, 217, 219
Winkler (Karen), 326, 327

Woolf (Virginia), 27, 46, 100, 460, 468

Y

Yeats (William Butler), 233, 234, 456, 468

Z

Zola (Émile), 107

INDEX DES POÈMES DE D. H. LAWRENCE

A

Absolute Reverence, 13
Almond Blossom, 78, 84, 89, 194, 195, 196,
200, 211, 315, 316, 317, 396, 421
Ass, The, 185, 414
August Holidays, 128, 129, 130, 131, 132, 137,
140, 146, 149, 151, 189
Autumn Rain, 98, 99

B

Baby Tortoise, 174, 175, 176, 183, 296, 317
Bare Almond-Trees, 192, 233, 237, 320
Bare Fig-Trees, 17, 118, 120, 121, 192, 295,
296
Bathing Resort, 119, 121, 128, 129, 131, 133,
137, 140, 146, 148, 149, 150, 151, 189, 298
Birdcage Walk, 388
Blue Jay, The, 262, 346
Butterfly, 90

C

Cherry Robbers, 156
Come Spring, Come Sorrow, 73, 74
Corot, 76, 77, 78, 81, 82
Craving for Spring, 75
Cypresses, 41, 44, 363, 364, 370

D

Death is not Evil, Evil is Mechanical, 377
Deeper than Love, 199, 202
Doe at Evening, A, 309

E

Eagle in New Mexico, 260, 317, 366

F

Figs, 41, 191, 286
Fish, 44, 45, 169, 172, 173, 174, 175, 177, 178,
179, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 222, 225,
234, 254, 264, 292, 294, 378, 418, 419, 420,
460
Forte Dei Marmi, 189

G

Grapes, 43, 203, 204, 208, 209, 210

H

He-Goat, 229, 389
Hibiscus and Salvia Flowers, 266, 360, 361
History, 174, 417
Humanity Needs Pruning, 138, 146
Humming Bird, 85, 99, 100, 101

I

In the Cities, 399
In Trouble and Shame, 97, 98

K

Kangaroo, 309

L

Let There Be Light!, 100
Lui et Elle, 281, 365

M

Medlars and Sorb-Apples, 44, 102, 103, 196,
395, 405, 406, 410, 413, 414
Michael Angelo, 71, 72
Middle of the World, 388
Moral Clothing, 188
Mosquito, The, 136, 137, 138, 139, 146, 274,
275, 277, 292
Mountain Lion, 17, 265, 266, 267, 269, 270,
277, 414

N

North Country, The, 388

O

On the Road, 400

P

Peace, 44
Peach, 196, 204, 271, 274, 413, 414
People, 414
Pomegranate, 201, 202, 298, 368, 395, 413,
414
Purple Anemones, 192, 396

R

Rabbit Snared in the Night, 144, 146, 154

Red Moon Rise, 398
Revolutionary, 60

S

Sea, The, 172, 173, 175
Sea-Bathers, 190
Self-Protection, 334, 345
She-Goat, 196, 261, 262, 291, 346, 414
Sicilian Cyclamens, 154, 313
Snake, 299, 300

T

Terra Incognita, 189
They Say the Sea is Loveless, 238

Third Thing, The, 105
Tortoise Family Connections, 342, 343
Tortoise Gallantry, 264
Tortoise Shell, 332, 337
Tortoise Shout, 335
Trees in the Garden, 88, 89
Turkey-Cock, 15, 87, 223, 224, 333, 334, 340,
344, 371
Turned Down, 376

W

Wages, 408
Wild Common, The, 37, 115, 116, 122

RESSOURCES UTILISÉES

I. Bibliothèques

Bibliothèque Nationale de France
Quai François Mauriac, 75013 Paris

Cambridge University Library
West Road, Cambridge CB3 9DR

Elmer Holmes Bobst Library, New York University
70 Washington Square South, New York, NY 10012

Gonville & Caius College Library
Cambridge, CB2 1TA

Hallward Library, The University of Nottingham
University Park
Nottingham, NG7 2RD

The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature
The New York Public Library -Stephen A. Schwarzman Building
Fifth Avenue at 42nd Street, New York, NY 10018-2788

Manuscripts and Special Collections, The University of Nottingham
Kings Meadow Campus
Lenton Lane, Nottingham, NG7 2NR

Stockholms Universitetsbibliotek
SE-106 91, Stockholm

II. Séjours de recherche

Juin 2009 Séjour de recherche à l'Université de Nottingham

Janvier-juin 2010 *Visiting Scholar* à New York University

III. Cours et séminaires

Janvier - avril 2010 “The Animal Turn”, Prof. Una Chaudhuri, cours doctoral, Department of English, New York University

Janvier- mars 2011 “The Post-Pastoral: Approaches to Nature Since 1940”, Dr Robert Macfarlane & Dr Leo Mellor, cours doctoral, Faculty of English, Cambridge University

BIBLIOGRAPHIE

IV. SOURCES PRIMAIRES

1. Œuvres de D. H. Lawrence¹

a. Poésie

i Première publication des recueils

Love Poems and Others, Londres : Duckworth, 1913.

Amores, Londres : Duckworth, 1916.

Look! We Have Come Through!, Londres : Chatto & Windus, 1917.

New Poems, Londres : M. Secker, 1918.

Bay, Westminster : Beaumont Press, 1919.

Tortoises, New York : T. Seltzer, 1921.

Birds, Beasts and Flowers, New York : T. Seltzer, 1923.

The Collected Poems of D. H. Lawrence New York : M. Secker, 1928.

Pansies, New York : M. Secker, 1929.

Nettles, Londres : Faber & Faber, 1930.

Last Poems, Florence : Orioli, 1932.

ii Éditions postérieures

The Collected Poems of D. H. Lawrence (1928), Londres : M. Secker, 1932.

Fire and Other Poems / by D. H. Lawrence with a foreword by R. Jeffers and a note on the poems by F. Lawrence, San Francisco : Grabhorn Press for the Book Club of California, 1940.

Selected Poems, ed. K. Rexroth, New York : New Directions, 1947.

¹ Les œuvres sont classées par genre et dans l'ordre de leur première parution

The Body of God / D. H. Lawrence, poèmes choisis par M. Adam, illustrations de B. Whitehead, Dulverton (Somerset) : Ark Press, 1970.

Earlier Poetry of D. H. Lawrence : a Variorum Text Comprising All Extant Incunabula And Published Poems up to and Including the Year 1919, ed. C. Ferrier, Ann Arbor, 1976.

Poems / D. H. Lawrence (1972), ed. K. Sagar, Harmondsworth : Penguin, 1986.

D. H. Lawrence : Selected Poems, illustrations de G. Trenaman, Hove : Snake River Press, 1980.

Birds, Beasts, and the Third Thing / Poems by D. H. Lawrence, selected and illustrated by A. and M. Provensen, introd. D. Hall, Londres : MacRae, 1982.

The Complete Poems (1964), ed. V. de Sola Pinto et F. W. Roberts, Londres : Penguin, 1993.

D. H. Lawrence : Selected Poetry and Non-Fictional Prose, ed. J. Lucas, Londres : Routledge, 1990.

Selected Poems of D. H. Lawrence, selected by J. Reeves, ed. A. Whittle, Oxford : Heinemann Educational, 1990.

D. H. Lawrence: Selected Poems, ed. M. Kalnins, Londres : Dent (Everyman's Library), 1992.

The Love Poems of D. H. Lawrence, ed. R. Booth, Londres : Kyle Cathie, 1993.

No one else is Lawrence! A Dozen of Lawrence's Best Poems, with introduction and commentary by D. Beardsley and A. Purdy, Madeira Park, B. C. : Harbour Pub., 1998.

D. H. Lawrence : Poems, selected by T. Paulin, Londres : Faber & Faber, 2007.

Selected Poems / D. H. Lawrence, ed. J. Fenton, Londres : Penguin, 2008.

iii Traductions françaises (classées chronologiquement)

Poèmes, chronologie, introduction, traductions et notes par J. J. Mayoux, Paris : Aubier, 1976.

34 poèmes, traduits et présentés par L. Gaspard et S. Clair, édition bilingue, Paris : Obsidiane, 1985.

Sous l'étoile du chien : choix de poèmes, traduction de L. Gaspard et S. Clair, préface de l'auteur, postface de Claude Michel Cluny, Paris : La Différence, 1989.

Le Navire de mort et autres poèmes / D. H. Lawrence, traduit de l'anglais et présentation par F. J. Temple, Paris : La Différence, 1993.

Poèmes, trad. L. Gaspard et S. Clair, édition bilingue, Paris : Gallimard, 1996.

Poèmes / D. H. Lawrence, notes, préface et traduction de Sylvain Floc'h, édition intégrale, Paris : L'Âge d'homme, 2007.

b. Éditions de référence ¹

i Édition des œuvres complètes

The Cambridge Edition of the Letters and Works of D. H. Lawrence, Cambridge : Cambridge University Press, 1979-2011, 48 vol.²

ii Fiction

The White Peacock (1911), ed. A. Robertson, 1987.

Sons and Lovers (1913), ed. H. Baron, C. Baron, 2002, 2 vol.

The Rainbow (1915), ed. M. Kinkead-Weekes, 2002, 2 vol.

Women in Love (1920), ed. D. Farmer, L. Vasey, J. Worthen, 1987.

England, my England and Other Stories (1922), ed. B. Steele, 1990.

The Fox, the Captain's Doll, the Ladybird (1923), ed. D. Mehl, 2002.

Kangaroo (1923), ed. B. Steele, 2002.

St Mawr and Other Stories (1925), ed. B. Finney, 1987.

The Woman Who Rode Away and Other Stories (1926), ed. D. Mehl, C. Jansohn, 2002.

The Plumed Serpent (1926), ed. L. D. Clark, 1987.

The Virgin and the Gipsy and Other Stories (1926-1928), ed. M. Herbert, B. Jones, L. Vasey, 2006.

¹ Tous ces ouvrages sont publiés par Cambridge University Press

² Cette édition est toujours en cours de publication et ne compte pas encore la totalité des oeuvres de l'auteur. Notamment, l'œuvre poétique de Lawrence n'est pas encore publiée

Lady Chatterley's Lover (1928) and *A Propos of 'Lady Chatterley's Lover'* (1930), ed. M. Squires, 2002.

iii Récits de voyage

Twilight in Italy and Other Essays (1916), ed. P. Eggert, 2002.

Sea and Sardinia (1921), ed. M. Kalnins, 2002.

Mornings in Mexico and Other Essays (1927), ed. V. Crosswight Hyde, 2009.

Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays (1932), ed. S. de Filippis, 2002.

iv Essais

Psychoanalysis and the Unconscious (1921), *Fantasia of the Unconscious* (1922), ed. B. Steele, 2004.

Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays (1925), ed. M. Herbert, 1988.

Apocalypse and the Writings on Revelation (1931), ed. M. Kalnins, 2002.

Study of Thomas Hardy and Other Essays (1936) ed. B. Steele, 1985.

v Correspondance

The Letters of D. H. Lawrence, ed. J. T. Boulton et G. Zytaruk, 1979-2000 :

Volume I: September 1901–May 1913.

Volume II: June 1913 –October 1916.

Volume III: October 1916 –June 1921.

Volume IV: June 1921 –March 1924.

Volume V: March 1924 –March 1927.

Volume VI: March 1927 –November 1928.

Volume VII: November 1928-February 1930.

The Selected Letters of D. H. Lawrence, ed. J. T. Boulton, 1997.

c. Autres éditions utilisées

Phoenix : The Posthumous Papers of D. H. Lawrence, ed. E. D. McDonald, New York : Viking Press, 1936.

The Letters of D. H. Lawrence, Volume I, introd. A. Huxley, Leipzig : The Albatros, 1939.

The Symbolic Meaning : the Uncollected Versions of Studies in Classic American Literature (1962), New York : Viking Press, 1964.

Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Works, ed. F. W. Roberts et H. T. Moore, Londres : Heinemann, 1968.

The Princess, and Other Stories (1971), ed. K. Sagar, Harmondsworth : Penguin in association with Heinemann, 1981.

d. Manuscrits, tapuscrits, et enregistrements audio consultés

i À l'Université de Nottingham¹

University College, Nottingham notebook of D. H. Lawrence, containing English literature essays and notes and botany notes; [22 Feb. 1907-1908]. Côte : LaL1, 77 feuillets.

University College notebook of D. H. Lawrence containing student notes and drafts of 77 poems; n.d. [1906-1910]. Côte : LaL2, 82 feuillets.

Autograph MS poems by D. H. Lawrence; n.d. [c.1909-1912]. Côte : LaL4, 8 feuillets.

University College, Nottingham notebook of D. H. Lawrence, containing drafts of poems; n.d. [c.Sep. 1906-Feb. 1911]. Côte : LaL9, 91 feuillets.

N.B. : contient également des descriptions botaniques de nombreuses fleurs et plantes, avec dessins.

Notebook of D. H. Lawrence containing drafts of poems; n.d. [1916-1918] Côte : LaL10, 64 feuillets.

NB : contient notamment des premières versions des *New Poems* (été 1918), et, à l'envers du cahier, des premières versions de poèmes de *Amores* (avant juillet 1916).

Page proofs of Amores, a collection of poems by D. H. Lawrence [published by Duckworth and Co, London]; 1916, Côte : LaL13/10, 86 feuillets.

¹ Les manuscrits se trouvent à la bibliothèque de l'Université de Nottingham, Department of Manuscripts and Special Collections. Le catalogue est consultable en ligne : <http://mssweb.nottingham.ac.uk/catalogue/>

Revised page proofs of the volume of poetry by D. H. Lawrence, entitled 'Look! We Have Come Through'; 1917, Côte : La Z 1 / 9 / 1, 82 feuillets.

Page proofs of New Poems, a collection of poems by D. H. Lawrence, published by Martin Secker, London; [1918], Côte : Lal 13/11, 63 feuillets.

Mixed autograph and typescript manuscript of the volume of poems by D. H. Lawrence, entitled 'Birds, Beasts and Flowers'; n.d. [Apr. 1920-Mar. 1923] Côte : La Z 1 / 16, 142 feuillets.

Corrected typescript of the short novel by D. H. Lawrence, entitled 'St Mawr', typed by Dorothy Brett; n.d. [Jul. 1924-30 Sep. 1924], Côte : La Z 1 / 20, 181 feuillets.

Corrected typescript of the volume of poetry by D. H. Lawrence, entitled 'Pansies'; n.d. [Nov. 1928-Feb. 1929], Côte : La Z 1 / 27, 110 feuillets.

Photocopies of the autograph manuscript of the volume of poems by D. H. Lawrence, entitled 'Last Poems', from originals held at the Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas; [Feb. 1929-Nov. 1929], Côte La Ref 154, deux cahiers, 102 feuillets.

NB : l'un des deux cahiers correspond au manuscrit de *More Pansies*.

Carbon typescript of a group of poems by D. H. Lawrence, entitled 'All of Us'; n.d. [Dec. 1910-Dec. 1916], Côte La Z 1 / 36, 35 feuillets.

Recording of poems by D. H. Lawrence read by Frieda Lawrence; n.d. [c.1950], disques vinyle et cassettes audio.

N.B.: Contient les poèmes suivants : « Autumn at Taos », « Invocation to the Moon », « The Red Wolf », « The Ship of Death », « Bavarian Gentians ».

ii À la Berg Collection¹

Collection de manuscrits de D. H. Lawrence. Côte : Berg Coll MSS Lawrence.

NB : la collection contient notamment des versions précoces des poèmes suivants :

« All of roses »

« An address to the sea [The Sea] »

« Another Ophelia [Ballad of Another Ophelia] »

« At the Cearne »

¹ The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library. La liste des manuscrits est consultable en ligne : <http://www.nypl.org/ead/484#id3160446>

« At the Window »
« Baby Movements »
« Beneath the Yew Tree »
« Blue »
« Cuckoo and wood dove »
« Green »
« Illicit »
« In a Boat »
« Mating »
« Mystery »
« Paradise re-entered »
« Sigh no more »
« Storm in rose-time [Love Storm] »
« Street Lamps [Street Lamps] »
« Tarantella »
« The wind, the rascal »

2. Autres sources primaires

HARDY, T., *The Life and Work of Thomas Hardy*, Londres : Macmillan, 1984.

HOLLANDER, J., *Animal Poems*, Londres : David Campbell, 1994.

HUGHES, T., *Flowers and Insects, Some Birds and a Pair of Spiders*, Londres : Faber & Faber, 1986.

KUNDERA, M., *L'Immortalité*, trad. E. Bloch, Paris : Gallimard, 1990.

MacCAIG, E. (ed.), *The Poems of Norman MacCaig*, Édimbourg : Polygon, 2009.

MURRAY, L., (dir.), *The New Oxford Book of Australian Verse*, Oxford : Oxford University Press, 1991.

MURRAY, L., *Translations from the Natural World*, Manchester : Carcanet, 1993.

OLLY and SUZI, *Arctic, Desert, Ocean, Jungle*, New York: Harry N. Abrams, 2003.

ROGERS, P., *Song of the World Becoming*, Minneapolis : Milkweed Editions, 2001.

SHAKESPEARE, W., *The Tempest, The Arden Shakespeare Complete Works*, ed. Richard Proudfoot, A. Thompson et D. S. Kastan, Londres : Thomson Learning, 2001.

SNYDER, G., *A Range of Poems*, Londres : Fulcrum Press, 1966.

STEVENS W., *Collected Poems*, Londres : Faber & Faber, 1959.

STEVENS, W., *Opus Posthumous: Revised and Enlarged Edition*, Londres : Faber & Faber, 1990.

YEATS, W. B., *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, ed. P. Allt et R. K. Alspach, New York : Macmillan, 1957.

The Authorized King James Version of The Bible (1611), Oxford : Oxford University Press, 1997.

V. SOURCES SECONDAIRES

1. Dictionnaires, encyclopédies, ouvrages de référence

Trésor de la langue française informatisé, consultable en ligne : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

Oxford English Dictionary, Oxford : Clarendon Press, 1989.

The New Encyclopaedia Britannica, Londres : Encyclopaedia Britannica Inc., 2002.

2. Travaux sur D. H. Lawrence

a. Outils bibliographiques

FERNIHOUGH, A. (dir.), *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

PINION, F. B., *A D. H. Lawrence Companion*, Londres : Macmillan, 1978.

POPLAWSKI, P., *D. H. Lawrence: A Reference Companion*, Westport, CT : Greenwood Press, 1996.

POPLAWSKI, P., *The Works of D. H. Lawrence: a Chronological checklist*. Nottingham : D. H. Lawrence Society, 1995.

ROBERTS, W. et POPLAWSKI, P., *A Bibliography of D. H. Lawrence*, Third Edition, Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

SAGAR, K. (dir.), *A D. H. Lawrence Handbook*, Manchester : Manchester University Press, 1982.

SAGAR, K., *D. H. Lawrence : A Calendar of His Works* Manchester : Manchester University Press, 1991.

b. Ouvrages biographiques

BURGESS, A., *Flame into Being : The Life and Work of D. H. Lawrence*, Londres : Abacus, 1985.

CHAMBERS, J., *D. H. Lawrence : A Personal Record by E. T.* (1935), Londres : F. Cass & Co, 1965.

ELLIS, D., KINKEAD-WEEKES M. et WORTHEN, J., *The Cambridge Biography of D. H. Lawrence (1885-1830)*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991-1998.

Vol.1 : WORTHEN, J., *D. H. Lawrence : The Early Years, 1885-1912*, 1991.

Vol.2 : KINKEAD-WEEKES, M., *D. H. Lawrence : Triumph to Exile, 1912-1922*, 1996.

Vol.3 : ELLIS, D., *D. H. Lawrence : Dying Game, 1922-1930*, 1998.

FAY, E., *Lorenzo in Search of the Sun : D. H. Lawrence in Italy, Mexico, and the American South-West.*, London : Vision, 1955.

LAWRENCE, F., *Not I, but the Wind*, Londres : W. Heinemann, 1935.

MOORE, H. T., *The Priest of Love*, Harmondsworth : Penguin, 1974.

SAGAR, K., *The Life of D. H. Lawrence*, Londres : Methuen, 1985.

WORTHEN, J., *D. H. Lawrence, The Life of an Outsider*, Londres : Allen Lane / The Penguin Press, 2005.

c. Études critiques

i Ouvrages consacrés aux poèmes

BANJEREE, A., *D. H. Lawrence's Poetry: Demon Liberated: A Collection of Primary and Secondary Source Material*, Basingstoke : Macmillan, 1990.

CHAUDHURI, A., *D. H. Lawrence and 'Difference': Postcoloniality and the Poetry of the Present*, Oxford : Oxford University Press, 2003.

CLUNY, C. M., *D. H. Lawrence ou la poésie primordiale*, Tournai : La Renaissance du Livre, 2000.

- DAVEY, C., *D. H. Lawrence: A Living Poet*, Londres : Brentham Press, 1985.
- DE VRIES-MASON, J., *Perception in the Poetry of D. H. Lawrence*, Bern : Peter Lang, 1982.
- GILBERT, S., *Acts of Attention: The Poems of D. H. Lawrence*, Ithaca : Cornell University Press, 1972.
- JONES, B., *The Last Poems of D. H. Lawrence: Shaping a Late Style*, Aldershot : Ashgate, 2010.
- LAIRD, H. A., *Self and Sequence : The Poetry of D. H. Lawrence*, Charlottesville : University Press of Virginia, 1988.
- LOCKWOOD, M. J., *A Study of the Poems of D. H. Lawrence : Thinking in Poetry*, Basingstoke ; Londres : Macmillan Press, 1987.
- MACKAY, D. A., *D. H. Lawrence : The Poet Who Was Not Wrong*, San Bernardino : Burgo Press, 1986.
- MANDELL, G. P., *The Phoenix Paradox : A Study of Renewal Through Change in the Collected Poems and Last Poems of D. H. Lawrence*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1984.
- MARSHALL, T., *The Psychic Mariner: A Reading of the Poems of D. H. Lawrence*, New York : Viking, 1970.
- MURFIN, R., *The Poetry of D. H. Lawrence : Texts and Context*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1983.
- OATES, J. C., *The Hostile Sun: The Poetry of D. H. Lawrence*, Los Angeles : Black Sparrow Press, 1973
- SALDANHA, R., *The World Anew : Themes and Modes in the Poetry of D. H. Lawrence*, Chennai, Inde : Creative Books, 1997.

ii Articles et parties d'étude

- BALDICK, C., « D. H. Lawrence as Noah : Redemptions of the Inhuman and 'Non-Human' », *L'Inhumain*, dir. M.-C. Lemardeley, C. Bonafous-Murat et A. Topia, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

BECKET, F., « Ecological Concerns : A Poetics of Responsibility in D. H. Lawrence », *Études Lawrenciennes* n°29, Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2003.

BELL, M., « Lawrence on the One and the Many : ‘Reflections on the Death of a Porcupine’ » *Études Lawrenciennes* n°38, Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2008.

CLARKE, B., « A Different Sun : The Allegory of Thermodynamics in D. H. Lawrence », *Myth and the Making of Modernity*, dir. M. Bell et P. Poellner, Amsterdam : Rodopi, 1998.

DELAVENAY, E., « Le vitalisme chez D. H. Lawrence », *Aspects du vitalisme. Hommage au Professeur Roger Henrard*, dir. S. Vanderlinden et G. Jacques, Louvain-la-Neuve : Collège Erasme ; Bruxelles : Nauwelaerts, 1989.

EGGERT, P., « Lawrence Criticism : Where Next ? », *The Critical Review* n°21, University of Melbourne ; University of Sydney, 1979.

FINDLAY, A. B., « Pippings of Pan: D. H. Lawrence », *The elegiac mode; poetic form in Wordsworth and other elegists*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1967.

GIFFORD, T., « ‘Anotherness’ as a Construction of Nature in *Birds, Beasts and Flowers?* », *Études Lawrenciennes* n°12, Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 1995.

GILBERT, S., « Hell on Earth : *Birds, Beasts and Flowers* as Subversive Narrative », *D. H. Lawrence Review* n°12, Fayetteville, AR : s. n., 1979.

GUTIERREZ, D., « The Ancient Imagination of D. H. Lawrence », *Twentieth Century Literature*, vol. 27, n°2 New York : Kraus Reprint Corporation, 1981.

HOLLINGTON, M., « Be an Apple : Cézanne and the Cosmos in Lawrence’s Last Writings », *Études Lawrenciennes* n°21, Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 1999.

JANIK, D. I., « Toward ‘Thingness’: Cézanne's Paintings and Lawrence's Poetry », *Twentieth Century Literature*, vol. 19, n°4, New York : Kraus Reprint Corporation, 1973.

JONES, B., « Gods, Wheels and Wanderers : « trafficking » in *More Pansies* and *Last Poems.* » *Études Lawrenciennes* n°36, Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2007.

KATZ-ROY, G., « Lawrence, Cézanne and the cliché », *Études Lawrenciennes* n°19, Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 1998.

KYOKO, K. K., « Articulacy and Orality in *Women in Love* », *Études Lawrenciennes* n°29, Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2003.

PERLOFF, M., « Lawrence's Lyric Theater », *Poetic License : Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, Evanston : Northwestern University Press, 1990.

POLLNITZ, C., « 'I didn't know his god' : The Epistemology of Fish », *The D. H. Lawrence Review*, vol. 15 n°1-2, Fayetteville, AR : s. n, 1982.

SILKIN, Jon, « Narrative distances : an element in Lawrence's poetry », *Critical Quarterly*, vol. 27, n°3, Wiley-Blackwell, 1985.

TOPIA, A., « Dialogisme et relativisme dans *Women in Love* », *Études Lawrenciennes* n°4, Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 1989.

--., « La chaîne et le circuit : le corps mutant dans *Lady Chatterley's Lover* » *Études Lawrenciennes* n°1, Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 1986.

WALLACE, J., « Against Idealism : Science and Language in Lawrence's Philosophical Writing », *Études Lawrenciennes* n°19, Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 1998.

ZARATSIAN, C., « The Alchemy of Elements in Lawrence's Cosmology », *Études Lawrenciennes* n°17, Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 1998.

iii Etudes consacrées entièrement ou en partie à D. H. Lawrence

ALBRIGHT, D., *Personality and Impersonality in D. H. Lawrence, Woolf and Mann*, Chicago : University of Chicago Press, 1978.

AUDEN, W. H., *The Dyer's Hand and Other Essays*, Londres : Faber & Faber, 1948.

BELL, M., *D. H. Lawrence: Language and Being*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

BLACK, M., *D. H. Lawrence : The Early Philosophical Works*, Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

BLACKMUR, R. P., *The Double Agent*, New York : Arrow, 1935.

BONDS, D. S., *Language and the Self in D. H. Lawrence*, Ann Arbor : University of Michigan Research Press, 1978.

BURACK, C. M., *D. H. Lawrence's Language of Sacred Experience: The Transfiguration of the Reader*, New York : Palgrave Macmillan, 2005.

- CLARKE, C., *River of Dissolution : D. H. Lawrence and English Romanticism*, Londres : Routledge, 1969.
- COWAN, J., *D. H. Lawrence and the Trembling Balance*, University Park ; Londres : Pennsylvania State University Press, 1990.
- CUNY, N., *D. H. Lawrence, le corps en devenir*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.
- CUSHMAN, K., et JACKSON, D. (dir.) *D. H. Lawrence's Literary Inheritors*, New York : St. Martin's Press, 1991.
- DALESKI, H. M., *The Forked Flame : A Study of D. H. Lawrence*, Londres : Faber & Faber, 1967.
- DOHERTY, G., *Theorizing Lawrence : Nine Meditations on Tropological Themes*, New York : Peter Lang, 1999.
- EBBATSON, R., *Lawrence and the Nature Tradition: a Theme in English Fiction 1859-1914*, Brighton : Harvester press, 1980.
- FERNIHOUGH, A., *D. H. Lawrence : Aesthetics and Ideology*, Oxford : Clarendon Press, 1993.
- GRANOFSKY, R., *D. H. Lawrence and Survival, Darwinism in the Fictions of the Transitional Period*, Quebec: McGill-Queen's University Press, 2003.
- HOLDERNESS G., *D. H. Lawrence, History, Ideology, and Fiction*, Dublin : Gill and Macmillan Humanity Press, 1982.
- HOUGH, G., *The Dark Sun : A Study of D. H. Lawrence*, Londres : Duckworth, 1956.
- INGRAM, A., *The Language of D. H. Lawrence*, New York : St. Martin's Press, 1991.
- INNISS, K., *D. H. Lawrence's Bestiary : a Study of his Use of Animal Trope and Symbol*, The Hague : Mouton, 1971.
- KERMODE, F., *Lawrence*, Londres : Fontana, 1973.
- MILTON, C., *Nietzsche and Lawrence : a Study in Influence*, Aberdeen University Press, 1987.
- MONTGOMERY, R. E., *The Visionary D. H. Lawrence : Beyond Philosophy and Art*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- RAGUSSIS, M., *The Subterfuge of Art : Language and the Romantic Tradition*, Baltimore ; Londres : Johns Hopkins University Press, 1978.

SAGAR, K., *The Art of D. H. Lawrence*, Cambridge : Cambridge University Press, 1966.

SCHNEIDER, D. J., *The Consciousness of D. H. Lawrence, An Intellectual Biography*, Lawrence, KAN : University Press of Kansas, 1986.

SWORD, H., *Engendering Inspiration, Visionary Strategies in Rilke, Lawrence and H. D.*, Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1995.

WALLACE, J., *D. H. Lawrence, Science, and the Posthuman*, New York : Palgrave Macmillan, 2005.

iv Thèses sur D. H. Lawrence

BAIR, H., *Free Verse Prosody: the Poetry of D. H. Lawrence*, Thèse de doctorat, University of Arkansas, 1978.

BRAULT, E., *Instabilité du « je » poétique à l'époque moderniste : D. H. Lawrence et T. S. Eliot*, Thèse de doctorat, Université Paris Diderot-Paris 7, 2007.

FEYEL, J., *David Herbert Lawrence et Georges Bataille : l'érotisme et le sacré*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest - Nanterre La Défense, 2010.

ISCHIKAWA, S., *An Exploration of a New Poetic Expression Beyond Dichotomy : An Analytical Approach to the Meta-poetic Features of the Poems of D. H. Lawrence*, Okayama University, 2004.

MACADRÉ-NGUYEN, B., *D. H. Lawrence artiste et critique d'art*, Thèse de doctorat, Université de Reims, 1999.

SALGADO, R. G. N., *The Poetry of D. H. Lawrence*, Thèse de doctorat, University of Nottingham, 1985.

SCHULMAN, N., *D. H. Lawrence's Birds, Beasts and Flowers: Five Kinds of Poetry*, Thèse de Doctorat, Tufts University, 1972.

3. Travaux sur le non-humain

a. Théorie de la nature et du non-humain

i Ouvrages

ABRAM, D., *The Spell of the Sensuous : Perception and Language in a More-Than-Human World*, New York : Pantheon, 1996.

AGAMBEN, G., *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, trad. J. Gaynaud, Paris : Rivages, 2002.

BAILLY, J.-C., *Le Versant Animal*, Paris : Bayard, 2007.

COETZEE, J. M., *Elizabeth Costello*, Londres : Secker and Warburg, 2003.

COETZEE, J. M., *The Lives of Animals*, Princeton : Princeton University Press, 1999.

DE FONTENAY, Elisabeth, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris : Fayard, 1999.

DERRIDA, J., *Séminaire « La bête et le souverain », Volume I (2001-2002)*, Paris : Editions Galilée, 2008.

MERLEAU-PONTY, M., *La Nature, Notes, Cours du Collège de France*, Paris : Editions du Seuil, 1995.

MIDGLEY, M., *Animals and Why They Matter*, Harmondsworth : Penguin, 1983.

McFARLAND, S., HEDIGER, R. (ed.), *Animals and Agency : an Interdisciplinary Approach*, Leiden ; Boston : Brill, 2009.

RICOT, J., *Étude sur l'humain et l'inhumain*, Saint-Sébastien-sur-Loire : Pleins Feux, 1998.

SANTNER, E. L., *On Creaturely Life : Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago et Londres : University of Chicago Press, 2006

SOPER, K., *What is Nature ? Culture, Politics and the non-Human*, Londres : Blackwell, 1995.

ii Articles et parties d'étude

DERRIDA, J., « L'animal que donc je suis », *L'Animal autobiographique : autour de Jacques Derrida*, Paris : Galilée, 1999.

GREWE WOLPP, C., « Nature 'out there' and as 'social player' : some basic consequences for a literary ecocritical analysis », *Nature in Literary and Cultural Studies*, dir. C. Gersdorf, Amsterdam et New York : Rodopi, 2006.

HARAWAY, D., « The Promises of Monsters : A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others », *Cultural Studies*, dir. L. Grossberg, C. Nelson, et P. A. Treichler, New York : Routledge, 1992.

HAYLES, N. K., « Searching for Common Ground », *Reinventing Nature ? , Responses to Postmodern Deconstruction* , dir. M. E. Soulé et G. Lease, Washington D.C. : Island Press, 1995.

SOPER, K., « Ecology, Sexuality, and the Genderisation of Nature », *Narratives of Nature : Perspectives of Cultural Constructions*, dir. W. Riedel, Essen : Verlag Die Blaue Eule, 1999.

URPETH, J., « Animal Becomings », *Animal Philosophy*, dir. M. Calarco, Londres : Continuum, 2004.

b. Littérature et non-humain, écocritique

i Ouvrages

ARMSTRONG, P., *What Animals Mean in the Fictions of Modernity*, Londres : Routledge, 2008.

ASKER, D., *The Modern Bestiary : Animal Fiction from Hardy to Orwell*, Thèse de Doctorat, Vancouver : University of British Columbia, 1978.

BUELL, L., *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1995.

COUPE, L. (ed.), *Green Studies Reader, from Romanticism to Ecocriticism*, Londres : Routledge, 2000.

GARE, A. E., *Postmodernism and the Environmental Crisis*, Londres : Routledge, 1995.

GARRARD, G., *Ecocriticism*, Londres : Routledge, 2004.

GLOTFELTY, C., et FROMM, H. (dir.), *The Ecocriticism Reader : Landmarks In Literary Ecology*, Athens ; Londres : University of Georgia Press, 1996.

GIFFORD, T., *Green Voices : Understanding Contemporary Nature Poetry*, Manchester : Manchester University Press, 1995.

--., *Pastoral*, Londres : Routledge, 1999.

LOVE, G., *Practical Ecocriticism : Literature, Biology, and the Environment*, University of Virginia Press, 2003.

MAHOOD, M. M., *The Poet as Botanist*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

NORRIS, M., *Beasts of the Modern Imagination: Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst and Lawrence*. Baltimore ; Londres : The Johns Hopkins University Press, 1985.

ROHMAN, C., *Stalking the Subject : Modernism and the Animal*, New York : Columbia University Press, 2009.

SAGAR, K., *Literature and the Crime against Nature*, Londres : Chaucer Press, 2005.

TYLER, T., et ROSSINI, M. (dir.), *Animal Encounters*, Leiden ; Boston : Brill, 2009.

ii Articles et parties d'étude

BERGER, J., « Why Look at Animals ? », *About Looking*, New York: Pantheon, 1980.

BOEHRER, B., « Animal Studies and the Deconstruction of Character », *PMLA*, vol. 124, n°2, New York, 2009.

LUNDBLAD, M., « From Animal to Animality Studies », *PMLA*, vol. 124, n°2, New York, 2009.

McHUGH, S., « Literary Animal Agents », *PMLA*, vol. 124, n°2, New York, 2009.

OERLEMANS, O., « A Defense of Anthropomorphism: Comparing Coetzee and Gowdy », *Mosaic : a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 40, n°1, Winnipeg : University of Manitoba Press, 2007.

PARINI, J., « The Greening of Humanities », *The New York Times Magazine*, 29 octobre 1995.

WINKLER, K., « Inventing a New Field : the Study of Literature about the Environment », *Chronicle of Higher Education*, 9 août 1996.

WOLFE, C., « Human, All Too Human: 'Animal Studies' and the Humanities », *PMLA*, vol. 124, n°2, New York, 2009.

4. Arrière-plan historique et contexte littéraire

a. Arrière-plan historique et culturel

i Sources contemporaines et ouvrages d'intérêt historique

BERGSON, H., *L'Évolution créatrice* (1907), Paris : Presses Universitaires de France, 1981.

BOWER, F. O., *A Course of Practical Instruction in Botany*, Londres : Macmillan, 1891.

COLERIDGE, S. T., *Biographia Literaria*, ed. J. Engell et W. J. Bate, 2 vols, Princeton : Princeton University Press, 1983.

--., *Lay Sermons*, ed. R. J. White, Princeton : Princeton University Press, 1972.

DARWIN, C., *On the Origin of Species, A Facsimile of the First Edition [1859] with an Introduction by E. Mayr*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1964.

HAECKEL, E., *The Riddle of the Universe* (1899), trad. J. McCabe, Londres : Watts & Co., 1902.

HUXLEY, T. H., *Evidence as to Man's Place in Nature* (1863), Londres : Watts, 1908.

LOVELOCK, J., et GIFFIN, C., « Planetary Atmospheres: Compositional and Other Changes Associated with the Presence of Life », *Advances in the Astronautical Sciences*, n°25, San Diego, CA; Univelt, 1969.

MORITZ, K. P., *Anton Reiser*, extraits traduits par J. C. Bailly dans *La Légende dispersée : anthologie du romantisme allemand*, Paris : Bourgois, 2001.

REINKE, J., *Einleitung in die theoretische Biologie*, Berlin : Paetel, 1901.

SAUSSURE, N. T., *Recherches chimiques sur la végétation*, Paris : Vve Nyon, 1804.

SCHLICK, M., *Philosophical Papers Vol .II (1925-1936)*, trad. P. Heath et. al., Dordrecht : Reidel, 1979.

SPENCER, H., *Education : Intellectual, Moral and Physical*, Londres : Routledge / Thoemmes Press, 1993.

--., *First Principles*, Londres : Williams & Norgate, 1909.

TYNDALL, J., *Address Delivered Before the British Association Assembled at Belfast, With Additions* (1874), mis en ligne le 1er octobre 2002, consulté le 22 aout 2010.

URL: http://www.victorianweb.org/science/science_texts/belfast.html

URRY, James, *Before Social Anthropology : Essays on the History Of British Anthropology*, Chur, Suisse ; Philadelphie : Harwood Academic Publishers, 1993.

ii Contexte culturel

BRADSHAW, D. (dir.), *A Concise Companion to Modernism*, Oxford : Blackwell, 2003.

BURWICK, F., et DOUGLASS, P. (dir.), *The Crisis in Modernism : Bergson and the Vitalist Controversy*, Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

DRISCOLL, C., *Modernist Cultural Studies*, Gainesville : University Press of Florida, 2010.

HALEY, B., *The Healthy Body and Victorian Culture*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1978.

JUNG, C. G., *Alchemical Studies, The Collected Works of C. G. Jung, Vol 13*, ed. H. Read, New York : Routledge & Kegan Paul, 1967.

RICHARDS, R. J., *The Romantic Conception of Life, Science and Philosophy in the Age of Goethe*, Chicago : The University of Chicago Press, 2002.

RITVO, H., *The Animal Estate : The English and Other Creatures in the Victorian Age*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1987.

RYDER, R. D., *Animal Revolution : Changing Attitudes Towards Speciesism*, Oxford : Berg, 2000.

SCHLEIFER, R., *Modernism and Time : The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880-1930*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

STANTON., M., *The Black Sun : The Alchemy and Art of Darkness*, College Station, TX : Texas A&M University Press, 2005.

SPEARS, A., « Evolution in Context : ‘Deep Time’, Archaeology and the Post-Romantic Paradigm », *Comparative Literature*, vol. 48, n°4, Durham, NC : Duke University Press / University of Oregon, 1996.

THOMAS, K., *Man and the Natural World : Changing Attitudes in England 1500-1800*, New York : Pantheon Book, 1983.

WILLIAMS, R., *Problems of Culture and Materialism*, Londres : Verso, 1980.

MACHOTKA, P., *Cézanne, Landscape into Art*, New Haven : Yale University Press, 1996.

iii Contexte scientifique

BOWLER, P. J., *Evolution : The History of an Idea*, Berkeley : University of California Press, 2003.

DEGROOD, D. H., *Haeckel's Theory of the Unity of Nature : a Monograph in the History of Philosophy*, Amsterdam : B. R. Grüner, 1982.

SMITH, C., *The Science of Energy : A Cultural History of Energy Physics in Victorian Britain*, Londres : Athlone Press, 1998.

iv Histoire littéraire, littérature et science

ALBRIGHT, D., *Quantum Poetics : Yeats, Pound, and the Science of Modernism*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

BEER, G., *Darwin's Plots : Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction* (1983), Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

GLENDENING, J., *The Evolutionary Imagination in Late Victorian Novels : An Entangled Bank*, Aldershot : Ashgate, 2007.

GORDON, C. A., *Literary Modernism, Bioscience, and Community in Early 20th Century Britain*, New York : Palgrave Macmillan, 2007.

HUGHES, L. K., et LUND, M., « Linear Stories and Circular Visions : The Decline of the Victorian Serial. » *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, dir. N. K. Hayles, Chicago : University of Chicago Press, 1991.

KRYZWKOWSKI, I., *Le temps et l'espace sont morts hier : les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris : L'Improviste, 2006.

LEVENSON, M., *Modernism and the fate of individuality : Character and Novelistic form from Conrad to Woolf*, Cambridge University Press, 1991.

SHAW, W. D., « Lyric Displacement in the Victorian Monologue : Naturalizing the Vocative », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 52, n°3, Berkeley : University of California Press, 1997.

SHEPPARD, R., *Modernism, Dada, Postmodernism*, Evanston : Northwestern University Press, 2000.

5. Sciences humaines

a. Philosophie

ANSELL-PEARSON, K., *Germinal Life : The Difference and Repetition of Deleuze*, Londres : Routledge, 1999.

BERGSON, H., *L'Evolution créatrice* (1907), Paris : Presses Universitaires de France, 1981.

DELEUZE, G., *Le bergsonisme* (1966), Paris : Quadrige / Presses Universitaires de France, 1997

DELEUZE, G., et GUATTARI, F., *Mille plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris : Minuit, 1980.

--., *A Thousand Plateaus : Capitalism and Schizophrenia*, trad. B. Massumi, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987.

--., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Minuit, 2005.

DESCARTES, R., *Discours de la méthode* (1637), Introduction et notes par E. Gilson, Paris : Vrin, 1989.

--., *Œuvres et Lettres* (1949), ed. A. Bridoux, Paris : Gallimard, 1978.

HEIDEGGER, M., «Zur Erörterung der Gelassenheit », *Gelassenheit* (1959), Pfullingen : G. Neske.

LÉVINAS, E., *Éthique et Infini*, Paris : Librairie Arthème Fayard et Radio France, 1982.

MAGNUS, B., et HIGGINS, K. M. (dir.), *The Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.

NANCY, J.-L., *The Birth to Presence*, trad. B. Holmes, Stanford : Stanford University Press, 1993.

NIETZSCHE, F., *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* (1872), trad. R. Speirs. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

--., « Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral » (1873), *Le Livre du philosophe*, trad. A. Kremer-Marietti, Paris : Garnier-Flammarion, 1991.

--., *Schopenhauer as Educator* (1873), ed. E. Vivas, trad. W. Hillesheim et M. R. Simpson, South Bend, IND : Gateway, 1965.

--., *The Gay Science* (1882), trad. A. Del Caro et J. Nauckoff, Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

VAYSSE, J.-M., *Le vocabulaire de Heidegger*, Paris : Ellipses, 2000.

WRIGHT, T., HUGHES, P., et AINLEY, A., « The Paradox of Morality », *The Provocation of Lévinas : Rethinking the Other*, dir. R. Bernasconi et D. Wood, Londres : Routledge, 1988.

b. Philosophie des sciences

MILLS, S. et BEATTY, J., « The Propensity Interpretation of Fitness », *Philosophy of Evolutionary Biology*, dir. S. Linquist, Farnham : Ashgate, 2010.

MAYR, E., *This is Biology : the Science of the Living World*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1997.

SOBER, E. (dir) *Conceptual Issues in Evolutionary Biology*, Cambridge, MA, Londres : Massachusetts Institute of Technology Press, 1994.

c. Sociologie, anthropologie, géographie

COLÉRA, C., *La nudité, pratiques et significations*, Paris : Editions du Cygne, 2008.

GIDDENS, A., *Central Problems in Social Theory : Action, Structure, and Contradiction in Social Analysis*, Berkeley : University of California Press, 1979.

O'NEILL, J., « Corporeality and Intersubjectivity », *The Communicative Body : Studies in Communicative Philosophy, Politics, and Sociology*, Evanston : Northwestern University Press, 1989.

PHILO, C. et WILBERT, C., (dir.), *Animal Spaces, Beastly Places : New Geographies of Human-Animal Relations*, Londres : Routledge, 2000.

SCOTT, J., et MARSHALL, G., *A Dictionary of Sociology*, Oxford : Oxford University Press, 2009.

d. Sciences cognitives

HOWELL, S., « Metaphor, Cognitive Models, and Language », McMaster University, 2000. Mis en ligne le 18 avril 2010, consulté le 29 mai 2011.

URL : <http://www.scribd.com/doc/30129443/Metaphor-Cognitive-Models-And-Language>

6. Théorie littéraire, esthétique

ACKE, Daniel, *Yves Bonnefoy essayiste : modernité et présence*, Amsterdam ; Atlanta, GA : Rodopi, 1999.

BONNEFOY, Y., *Présence et Image*, Paris : Mercure de France, 1983.

CULLER, J., *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca : Cornell University Press, 1981.

CHAZAL, Gérard, *Formes, Figures, Réalité*, Seyssel : Editions Champ Vallon, 1997.

DASTUR, Françoise, « La critique de la représentation chez Heidegger : présence et représentation », *Philosophie*, n°71, 2001. Paris : Minuit.

DERRIDA, J., « *Che cos'è la poesia ?* », *Points de Suspension*, Paris : Galilée, 1992.

ERMARTH, E., *Realism and Consensus in the English Novel : Time, Space and Narrative* (1983), Édinburgh : Edinburgh University Press, 1998.

GUMBRECHT, H. U., *Production of Presence : What Meaning Cannot Convey*, Stanford : Stanford University Press, 2004.

RICOEUR, P., *La métaphore vive* (1975), Paris : Le Seuil, 1997.

HEIDEGGER, M., « The Origin of the Work of Art » (cours donné en 1935-1936), *Poetry, Language, Thought*, ed. et trad. A. Hofstadter, New York : Harper & Row, 1971.

TODOROV, T., et GENETTE, G. (dir.) *Sémantique de la poésie*, Paris : Le Seuil, 1979.

7. Linguistique, Stylistique, Logique

a. Linguistique

i Ouvrages

APOTHÉLOZ, D., *Rôle et fonctionnement de l'anaphore dans la dynamique textuelle*, Genève : Librairie Droz, 1995.

BAKER, M. C., *Lexical Categories : Verbs, Nouns and Adjectives*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

DIXON, R., et AIKHENVALD, A. (dir.), *Changing Valency : Case Studies in Transitivity*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

GARNIER, G., GUIMIER, C., et DILYS, R., *L'Épreuve de linguistique à l'agrégation d'anglais : grammaire, phonologie*, Paris, Nathan Université, 2002.

GREENBAUM, S., et QUIRK, R., *A University Grammar of English*, Londres : Hong Kong Press, 1976.

HOVAV RAPPAPORT, M., DORON, E., et SICHEL, E., *Lexical Semantics, Syntax, and Event Structure*, Oxford : Oxford University Press, 2010.

HUDDLESTON, R., et PULLUM, G., *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

LAPAIRE, J.-R., et ROTGÉ, W., *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1991.

STASSEN, L., *Intransitive Predication*, Oxford : Clarendon Press, 1997.

TYLER A. et EVANS V., *The Semantics of English Prepositions*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

ii Articles

GOATLY, A., « Green Grammar and Grammatical Metaphor », *Journal of Pragmatics* n°25, Amsterdam : Elsevier, 1996.

--., « Discussion : A Response to Schleppegrell : What Makes a Grammar Green? » *Journal of Pragmatics* n°28, Amsterdam : Elsevier, 1996.

KREYER, R., « Genitive and Of-Construction in Modern Written English : Processability and Human Involvement » *International Journal of Corpus Linguistics*, vol. 8, n°2, Amsterdam : John Benjamins, 2003.

LARRIVÉE, P., « Quelques hypothèses sur les structures syntaxique et sémantique de Ce fripon de valet », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 23, n°2, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1994.

NOAILLY, M., « Encore des insultes », *Cahiers de grammaire*, n°6, Toulouse : Centre de Linguistique et de Dialectologie, Presses Universitaires du Mirail, 1983.

SCHLEPPEGRELL, M., « Discussion : What Makes a Grammar Green ? A Reply to Goatly », *Journal of Pragmatics* n°28, Amsterdam : Elsevier, 1997.

b. Stylistique

COHEN, J., *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion, 1977.

DELÉCHELLE, G., et GAULT, P., « Littérature et linguistique : retour sur une pratique », *Études Anglaises* 2004/2, Tome 57, Paris : Klincksieck, 2004.

HOOVER, D. L., et LATTIG, S. (dir.), *Stylistics, Prospects and Retrospect*, Amsterdam ; New York : Rodopi, 2007.

c. Logique

DAVIDSON, D., « The Logical form of Action Sentences » (1967), *Essays on Actions and Events*, Oxford : Clarendon Press, 1980.

REICHENBACH, H., *Elements of Symbolic Logic*, New York : Macmillan, 1947.

L'écriture du non-humain dans la poésie de D. H. Lawrence

Chez D. H. Lawrence, le non-humain correspond à la fois à une forme de vitalité primordiale et aux créatures végétales et animales que cette vitalité anime bien davantage que les hommes, étouffés par une civilisation moderne qui les rend inertes. Le non-humain apparaît comme le dépositaire d'une présence pure, existant avant ou hors de la culture. Lawrence est donc confronté à la difficulté de représenter cette présence pure par un moyen intrinsèquement « humain », le langage poétique. Il ne se pose alors pas simplement en anti-humaniste : son écriture poétique du non-humain procède d'un conflit permanent entre la volonté de se libérer du carcan humain et la nécessité de demeurer dans la sphère humaine, voire de réinstaurer la limite entre humain et non-humain.

Ce conflit s'exprime déjà dans le non-humain comme simple matière vivante, sous la forme d'une tension entre une conception de la matière comme pure présence extérieure à tout discours humain et une vision de la matière comme objet scientifique par excellence. Dans l'évocation des créatures, le conflit incite Lawrence à réinventer spécifiquement pour elles des rapports au monde (émotions, perception, agentivité) qui leur permettent de préserver leur présence. Dans le rapport de Lawrence aux créatures non-humaines, le conflit demeure car Lawrence remet en question la limite qui le sépare du non-humain mais la réaffirme également. Enfin, la dialectique entre la volonté de saisir la présence du non-humain et la crainte de l'abstraire complètement en l'incluant dans le langage semble particulièrement présente dans ce que nous tentons de définir comme un langage poétique propre au non-humain, au-delà de sa simple utilisation chez Lawrence.

Mots clés : *D. H. Lawrence, Non-humain dans la littérature, Écocritique, Poésie XXe siècle, Littérature britannique XXe siècle, Modernisme.*

Writing the Non-Human in D. H. Lawrence's Poetry

In D. H. Lawrence's poetry, the non-human is both a form of primordial vitality and the living world of non-human creatures. Non-human creatures are seen as more able to embody this vitality than modern men, stifled by their civilization. The non-human stands outside the sphere of culture, and its mode of existence is consequently an untouched, pure form of presence. Therefore, Lawrence faces the difficulty of representing this pure presence through an inherently "human" means, poetic language. However, his stance is not entirely anti-humanist: his poetic writing of the non-human is founded on an unceasing conflict between the will to break free from the constraints of humanity and the necessity to remain within a human sphere, and even to reinstate the limit between human and non-human.

In the representation of the non-human as mere living matter, this conflict is already manifest, taking the shape of a tension between matter as existing completely outside human discourse, and matter as a scientific object *par excellence*. When Lawrence evokes the creatures, this conflict brings about a reconfiguration of specific non-human modes of being in the world (emotions, perception, agency), which allow the creatures to interact with each other without diminishing or abstracting their presence. In the poet's own relationship with the non-human creatures, the conflict appears again as Lawrence questions the limit between human and non-human while reinstating it. At last, the dialectic between a will to capture non-human presence and the fear of abstracting it when including it within the sphere of language seems particularly present in what we have attempted to establish as a poetic language specific to the representation of the non-human, in Lawrence and other poets.

Keywords: *D. H. Lawrence, Non-Human in Literature, Ecocriticism, XXth Century Poetry, XXth Century British Literature, Modernism.*

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

École doctorale 514 – EDEAGE Études Anglophones, Germaniques et Européennes

Équipe d'accueil 4398 – PRISMES Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone

Institut du Monde Anglophone, 5 rue de l'École de Médecine, 75006 Paris.