

**« Il y avait entre eux des espaces infinis de silence » :
Passer sous silence, quand le dire se dé-dit dans *Femmes
Amoureuses* de D.H. Lawrence**

Mélanie Lebreton

« Silence je te connais par oui-dire. »
(Blanchot, *Le pas au-delà*, 92)

7 rayons-nous un passage : « Il y eut un silence » (Lawrence, *Femmes Amoureuses*, 12). Observons le silence, observons ce silence qui vient frapper notre *tympan*, seuil auditif et universitaire. « Il y eut un silence ». Ce geste verbal et sonore consiste à entendre le silence que la voix lawrencienne ordonne au seuil même de notre lecture de *Femmes Amoureuses*, roman qui a failli être *passé sous silence* car jugé obscène. « Il y eut un silence ». Ce spectre prédictif n'a de cesse de passer ici et là tout au long du roman, prédisant et pré-disant ainsi l'ineffable à la parole, le dé-dire au dire. Ainsi, les deux sœurs Brangwen, Ursule et Gudrun, se livrent à une petite improvisation théâtrale chez Hermione, le tout « joué sans paroles » (130), et le personnage de Minette est décrit dans le chapitre « Totem » comme « rest[ant] muette et sans vie » (114). La question résonne : Quel est ce silence évoqué par Lawrence ? Qu'est-ce qui est dit par le silence ? Faut-il et peut-on *garder* le silence ? Ou faudrait-il justement *entendre* que D. H. Lawrence aurait anticipé la voix derridienne de *L'Écriture et la Différence* et « trouv[é] une parole qui garde le silence » ?

Chez Lawrence, le silence fait même les titres, notamment dans son poème « Silence » : « Depuis que je t'ai perdue, je suis hanté de silence » (*Poèmes*, 186). La paralysie verbale vient donc hanter / enter, se greffer (à) l'essence même du dire lawrencien qui *ne veut rien dire*. Entendons bien, l'écriture lawrencienne clame un autre silence, celui d'un vouloir-dire aporétique, d'un *logos* qui refuse de se donner. Dans son essai intitulé « Why the Novel Matters », D. H. Lawrence nie que toute vérité puisse être dévoilée par le Verbe, Verbe qu'il fait basculer dans un silence herméneutique et onto- / ologique :

I don't believe in any dazzling revelation, or in any supreme Word. [...] the Word of the Lord, being man-uttered and a mere vibration on the ether, becomes staler and staler, more and more boring, till at last we turn a deaf ear and it ceases to exist, far more finally than any withered grass. [Je ne crois en quelque éblouissante révélation ou tout Verbe suprême. [...] le Verbe, prononcé par l'homme et simple vibration sur l'éther, devient de plus en plus rance, de plus en plus ennuyeux, jusqu'à ce que finalement, nous fassions la sourde oreille et qu'il cesse d'exister, bien plus que n'importe quelle feuille flétrie.] (Study of Thomas Hardy, 196)

Prêtons donc l'oreille à *Femmes Amoureuses*, roman qui pré-dit le dé-dire du dire, le retrait de l'Étant tout comme dans le chapitre « On déménage » : « Je vous aime, murmurait-il en l'embrassant. [...] Elle ne pouvait savoir quel sens ces paroles avaient pour lui, ce qu'il voulait dire par ces mots. » (532) Ce que Lawrence nous donne donc à entendre est une langue qui *ne veut rien dire*, une langue qui se garde bien de dire quoi que ce soit, une langue qui résiste à toute approche herméneutique, « une écriture », pour reprendre Derrida, « qui ne s'y fait pas plus qu'elle ne se laisse faire. » (*Dissémination*, 13) Le silence venant hanter / enter les conduits textuels et auditifs, la vérité demeure inouïe : « Le problème était de connaître le prochain pas à faire. Et celui-ci menait dans le royaume de la mort. Y menait-il, ou bien, y avait-il...? » (271) Ces points de suspension

pourraient en fait en dire plus que le dire lui-même. Marques d'un reste verbal, d'une manducation textuelle, peut-être ce qui se donne là est une écriture *verbo-* / *logovore*, à savoir une écriture qui, telle une bouche textuelle, grignote et avale le Verbe tout comme le personnage de Loerke grignote ses biscuits (673), et ce, afin d'esquiver tout geste d'appropriation herméneutique.

Cet article s'articulera autour de trois axes : l'étude de la friction entre le dire et le taire. Puis, les limites et apories d'un texte qui ne veut rien dire. Enfin, la dévoration d'une langue *logophage*.

De la friction entre le dire et le taire

Dans une lettre de 1919, D. H. Lawrence proposa à son éditeur Thomas Seltzer de rédiger un avant-propos à *Femmes Amoureuses* (*Letters III*, 391). Ce « pré-texte », cette « limite du pré- » (Derrida, *Dissémination*, 14) qui constitue selon Derrida « un vouloir-dire après le coup » (13), a permis rétrospectivement à Lawrence de produire un avertissement au lecteur annonçant le « dé-dire » du vouloir-dire :

Man struggles with his unborn needs and fulfilment. New unfoldings struggle up in torment in him, as buds struggle forth the midst of a plant. Any man of real individuality tries to know and to understand what is happening, even in himself, as he goes along. This struggle for verbal consciousness should not be left out in art. [L'homme se débat avec ses besoins et accomplissements embryonnaires. Il est tourmenté alors que de nouveaux événements se débattent en lui, tout comme les boutons se débattent au sein d'une plante. Tout homme réellement indépendant tente de savoir et de comprendre ce qui se passe, même en lui-même, alors qu'il évolue. Cette lutte pour une conscience verbale ne devrait pas être exclue de l'art.]

Cette lutte verbale est justement ce que met en scène *Femmes Amoureuses*, récit miné par le silence. Certains personnages semblent être définis de manière métonymique par le mutisme, tout comme Mrs. Crich qui est dite « enfoncée dans le silence » (306) et caractérisée comme « une forme silencieuse et lourde » (471), ou bien comme Mr. Crich, homme mourant que le récit plonge dans le silence du trépas : « La voix faible s'éteignit. Il y eut un silence de mort » (480). Mais le silence est aussi prédié à la topographie du roman notamment à l'espace immobile et enneigé de Hohenhausen « désert terrible de blancheur et de silence » (574) et où règne « le silence de neige obscure » (584). L'écriture lawrencienne procède donc à l'inscription typo- / topographique et narrative d'« espaces infinis de silence » (533). Ainsi, le chapitre « Sœurs » met en scène une conversation envahie par le taire : « Il y eut un long silence » (10) ; « Il y eut un silence profond » (12), « Les deux sœurs continuèrent leur travail en silence » (12). Au cœur même du récit, une sorte de torsion entre dire et taire s'opère. Songeons à Minette, jeune catin irritée par le sarcasme et la question du jeune garçon juif lui demandant si elle n'avait pas peur du sang, son mutisme associé à un geste violent présentent le taire comme une arme rhétorique redoutable faisant taire les dires de tout interlocuteur :

— Je ne vous parle pas ! répondit-elle avec un peu de fierté.

— Vous pourriez me répondre, dit-il.

Pour toute réponse, elle enfonça soudain un couteau dans la grosse main pâle du jeune homme. (99-100)

L'inscription non pas verbale mais physique de la réponse silencieuse de Minette dans la chair du jeune homme, a permis à cette dernière de le faire taire tout en affirmant une réponse autrefois conditionnelle (« vous pourriez me répondre »). C'est ainsi, pour reprendre Derrida, que « le silence poli peut devenir l'arme la plus insolente et l'ironie la plus mordante » (*Passions*, 50). Je serais tentée de dire l'ironie la plus tranchante. Ce

vouloir-dire silencieux et incisif de Minette illustre une friction textuelle entre le dire et le taire, annoncée par Lawrence dans son avant-propos :

[...] *every natural crisis in emotion or passion or understanding comes from this pulsing, frictional to-and-fro, which works up to culmination.* [Chaque crise naturelle des émotions, des passions ou de la raison provient de ce va-et-vient pulsatile et frictionnel qui atteint culmination.] (*Women in Love*, 486)

Malgré la profusion des dialogues, le silence vient donc s'imiscer dans la trame du *textus* narratif et se frotter au dire.

Par ailleurs, questionner semble une tentative aporétique, comme le souligne ce dialogue entre Gudrun et Loerke :

— Quel âge avez-vous ? demanda-t-elle. Il tourna vers elle ses yeux ronds d'elfe surpris.
 — *Wie alt ?* répéta-t-il. [...]
 — Et vous, quel âge avez-vous ? répliqua-t-il sans répondre à sa question.
 (611)

Loerke joue au sourd-muet, et sa réponse s'apparente à une non-réponse. Le jeu de questions – réponses souligne donc une friction par va-et-vient textuel entre une tentative d'obtenir une réponse et le taire qui la refuse : « Elle [Ursule] le regarda un long moment avec des yeux étrangement brillants, mais elle ne répondit pas. » (524) Les personnages lawrenciens perdent ainsi « la possibilité de toute question » (Derrida, *Heidegger et la Question*, 24), possible de l'impossible que Lawrence donne à *entendre*. Leurs réponses ne sont au mieux qu'un résidu évidé, une non-réponse. C'est là le passé sous silence de la réponse à une question qui demeure donc en suspens et désigne ainsi « l'inquestionnable de toute question » à l'image de la demande en mariage de Birkin faite à Ursule. Cette dernière désigne par sa réponse le taire de toute réponse :

Eh bien, alors, tu ne peux pas répondre ? cria le père d'une voix de tonnerre.
 — Et pourquoi répondrais-je ? (373)

La possibilité ainsi que la légitimité de la réponse sont donc questionnées et suspendues dans un infini silence ontologique.

Finalement, on a oui-dire d'un dire qui en fait n'en est pas un. Questions sans réponses, réponses sous forme de questions, l'écriture lawrencienne nous fait tourner en rond, à l'image des réponses tautologiques qui essoufflent le discours :

[...] je vis parce que je suis vivant. (79)
 — Mais qui épouserez-vous ?
 — Une femme.
 — Bien, fit Gérard. (139/140)

La réponse claire et intelligible nous fait faux bond et se trouve précipitée au-delà des marges textuelles. Le secret étant, selon Derrida, « ce qui ne répond pas » (*Passions*, 70), le silence de la réponse serait peut-être la manifestation sonore du secret. Ce que l'auteur nous donne donc à lire et à entendre, c'est « un langage qui n'a pas de cesse de mettre à l'épreuve les limites mêmes du langage » (56). Le lecteur lawrencien est en fait confronté à un texte qui précipite toujours le *logos* au bord du silence et du dé-dire tout comme les sœurs Brangwen sont elles-mêmes menacées par le vide textuel :

la conversation prit fin. Les deux sœurs eurent l'impression de se trouver en face du vide d'un gouffre terrifiant où leur regard aurait plongé. (14)

Quant à Gérard, il se tient « sur les confins de la discussion » (122) et voit sa lutte physique et verbale avec Gudrun minée par le gouffre du silence : « De longs silences

espaçaient leurs paroles » (390). Le silence est donc sur le bout de la langue, au bord des marges textuelles, disséminé ici et là dans « des vides absolus » (409) qui placent chaque parole au bord de l'effacement. Finalement, dans le silence, résonne le frottement du dire contre le taire, à l'image des deux sœurs Ursule et Gudrun qui « ressembl[ent] à une paire de ciseaux qui coupe tout ce qui se présente à elles, ou comme un couteau et une pierre humide s'affilant l'un contre l'autre » (72). Va-et-vient qui effrite le discours, dé-dire que l'on ne peut passer sous silence, tout geste verbal qui tente d'interroger la vérité semble aporétique face à une parole qui refuse de se donner.

Ça ne veut rien dire : l'inouïe vérité

Le rendez-vous au « Claire de Lune » d'Ursule et de Birkin est l'occasion pour ce dernier de passer sous silence la vérité quant à la sincérité de ses sentiments :

Mais m'aimez-vous ?

— Oui je vous aime et je sais que c'est pour toujours. C'est pour toujours, aussi pourquoi en dire plus ? [...]

— Vous en êtes bien sûr ? [...]

— Tout à fait sûr. Aussi maintenant il faut en finir. Acceptez mon amour et n'en parlons plus. (360)

L'aphonie verbale engloutit la voix narrative qui nous dit, pour reprendre la voix de Deleuze, qu'« il [faut] passer par le verbe et son silence, par toute l'organisation du sens et du non-sens sur la surface métaphysique. » (*Logique du Sens*, 281-282) En passer par un Verbe silencieux, c'est donc aussi s'essayer à faire parler les silences herméneutiques qui voilent la vérité de l'Être, comme le souligne Lawrence dans son essai « Art and the Individual » :

It is Art which opens to us the silences, the primordial silences which hold the secret of things, the great purposes, which are themselves silent ; there are no words to speak of them with, and no thoughts to think of them in, so we struggle to touch them through art. [C'est l'Art qui nous ouvre les silences, les silences essentiels qui détiennent le secret des choses, les grands desseins eux-mêmes silencieux ; il n'y a pas de mots qui puissent en parler, et pas de pensées qui puissent le concevoir, alors nous luttons pour les toucher à travers l'art.] (Study of Thomas Hardy, 140)

Autrement dit, pour Lawrence le silence dissimulerait la vérité de l'Être de l'étant qui demeurerait hors d'atteinte de tout geste verbal et herméneutique (« il n'y a pas de mots qui puissent en parler », « pas de pensées qui puissent le concevoir »). Le silence voile donc la vérité, tout comme l'illustre le fauteuil tout droit sorti de l'Angleterre de Jane Austen chiné par Ursule et Birkin, œuvre d'art qui trahit une sous-couche ontologique, « un reste de peinture rouge qu'il y avait sous la dorure » (513) mais qui toutefois, n'« a plus rien à dire maintenant » (513). Le secret de l'Être semble donc « rest[er] étranger à la parole » (Derrida, *Passions*, 62) tant et si bien que toute tentative communicative devient un dialogue de sourds.

Français, allemand, et italien sont vidés de toute efficacité communicative, et réduits à une simple cacophonie :

On entendit confusément des mots arabes. (104)

« Il y avait un Roumain, complètement ivre, qui est monté tout en haut d'une échelle et nous a fait le plus merveilleux discours, [...] mais il s'est mis à parler roumain et personne n'a plus rien compris à la fin de son discours. » (566)

- Voilà qui est distingué ; c'était fameux !
- Vraiment fameux ! répétèrent faiblement les sœurs épuisées.
- Et dire que nous n'avons pas pu comprendre ! s'écria Ursule. (583)

Dans la première citation, un simple adverbe permet de souligner que l'abondance de mots étrangers s'apparente à un véritable silence à cause de l'incompréhension totale qui demeure. Quant au discours du Roumain, il est précipité dans un silence logique dès que la langue roumaine résonne. Enfin, si le jugement de qualité des sœurs quant à la prestation en langue allemande n'est que « faiblement » énoncé, ces dernières peuvent néanmoins articuler clairement leur incapacité à comprendre et donc dire le silence verbal qui s'est immiscé pendant la représentation. Citons enfin que l'allemand et le français de Gudrun ne sont que « médiocres » (605) et que Gudrun ne peut comprendre le « mélange de français et d'italien » (608-609) ou plus précisément « le bafouillage » (650) que lui livre Loerke. Dans *Femmes Amoureuses*, tout entretien verbal semble donc réduit à des « conversations pleines d'expressions étranges et fantasques, de double sens, et d'imprécisions suggestives » (650) ou de « phrases superbes d'absurdité » (552). Cette « ab-surdité », à savoir le silence herméneutique de la vérité de l'Être, retentit dans la traduction qui a du mal à faire passer (*traducere*) la vérité dans le langage. Dans le chapitre « Breadalby », Lawrence expose les limites du Verbe à travers une traduction erronée de *Père et Fils* de Tourgueniev :

- Elle lut : « Bazarov alla à la porte et jeta en toute hâte ses yeux dans la rue. »
 [...]
 - Quel est le livre ? demanda Alexandre.
 - *Père et Fils*, de Tourguénieff. [...] Elle regarda la couverture pour s'en assurer.
 - Une vieille édition américaine, dit Birkin.
 - Ha ! naturellement traduite du français, dit Alexandre de sa jolie voix déclamatoire : *Bazarov ouvra la porte et jeta les yeux dans la rue.*
 - Je me demande ce qu'était le « en toute hâte », dit Ursule.
 Ils se mirent tous à faire des conjectures. (123-124)

Au seuil même de la traduction, l'identification du livre s'avère problématique puisque le nom de l'auteur semble mal épilé (« Tourguénieff » au lieu de Tourgueniev) et que la comtesse doit revenir à la couverture pour s'assurer que le contenu est fidèle au titre et doit ainsi juger le livre par sa couverture. De plus, l'essence linguistique du segment « en toute hâte » ne peut être traduite, elle n'est au mieux qu'une simple hypothèse qui ne peut être vérifiée, le passage s'achevant avec les personnages en train de « faire des conjectures ». La traduction de « en toute hâte » est donc passée sous silence. C'est là l'intraduisible du traduisible qui, selon Derrida, résiste toute transposition d'une langue à une autre. Cette résistance de la langue, ou « restance », pour reprendre Jacques Derrida, est d'ailleurs désignée par les notes de l'édition anglaise de Cambridge, qui ne manque pas de souligner les erreurs de traduction commises par Hermione quand cette dernière parle à son chat en italien (*Women in Love*, 564). Quant à Ursule, un bégaiement intempestif vient compromettre sa traduction des paroles de Loerke sur les ouvriers (608).

En d'autres termes, ça ne *veut* rien dire. Non seulement une « ab-surdité » ontologique vient ronger tout geste logocentrique devant un texte qui fait la sourde oreille face à nos questions, mais la vérité nous dit son refus de se donner. Les paroles d'Ursule prennent donc une tournure ironique quand elle lance à Loerke : « Il n'y a pas un mot de vrai là-dedans » (617). Toute tentative de nommer n'est en fait qu'une supercherie visuelle et sonore qui camoufle le silence onto- / otologique de l'Être. Songeons à Winifred, qui au chapitre « Sur le seuil » donne le nom féminin « Lady Winifred » à un chiot bull-terrier qui n'est en fait qu'un mâle. Quant à Loerke, il a nommé sa statuette en

bronze « Lady Godiva », titre qui sera aussitôt retiré à travers la prédication négative de Gérard : « Mais cela n'est pas Lady Godiva » (619). L'écriture lawrencienne est donc claire : il y a *maldonne*. Comme nous le rappelle Derrida, donner le nom, c'est déjà le perdre car il « n'appartient jamais, originalement et en toute rigueur, à qui le reçoit, il n'appartient déjà plus, dès le premier moment, à qui le donne » (*Sauf le Nom*, 112). Le Verbe lawrencien se trouve en effet évidé de son signifié :

[T]out cela ce ne sont que des mots. (14)

— Et vous pensez que Winifred a des dons de sculpteur ?

Comme ces mots étaient creux et dépourvus de signification ! (409)

Au point où ils en étaient, le silence était ce qu'il y avait de préférable... ou des mots sans importance. (485)

Ce que le silence nous dit c'est avant tout « le nommable au-delà du nom, le nommable innommable » (Derrida, *Sauf le Nom*, 61). Selon Lawrence, le Verbe s'apparenterait même à un « mensonge » (*Femmes Amoureuses*, 533), un « faux-fuyant » (333), esquisse narrative et scripturale qui tenterait de nier le silence herméneutique qui traverse le roman. Le dire lawrencien pourrait donc *garder* le silence quant à la vérité de l'Être de l'étant, c'est-à-dire refuser de répondre à nos questions et préserver l'ineffable qui ronge le discours. « Verbiage » (76), « banalités » (91), « babillage » (97), « peccadilles » (138), « bagatelles » (206), « persiflage » (207), « futilité » (331), autant de prédicats prédisant l'inouïe vérité du *logos* qui nous murmure à l'oreille que l'on « ne sait jamais ce que ça veut dire » (629).

Logophagie et retrait de la langue

Lors d'une discussion sur la nature des relations hommes / femmes, un malentendu sémantique survient entre Birkin et Ursule :

Adam garda Ève dans son indestructible paradis, quand il la prit avec lui, comme une étoile dans son orbite.

—Oui, oui, s'écria Ursule. [...] Un satellite de Mars, voilà ce qu'elle est pour vous. [...]

—Vous l'avez dit, vous l'avez dit, vous vous êtes coupé ! [...]

—Je n'ai jamais dit cela du tout, répondit-il, si vous voulez me donner une chance de parler...

—Non ! Non ! s'écria-t-elle. Je ne veux pas vous laisser parler. Vous l'avez dit, un satellite. Impossible de retirer le mot. (211)

Si l'on tend bien l'oreille, force nous est de constater que Birkin n'a à aucun moment prononcé le mot « satellite ». Mais Ursule, le prenant au mot, vient lui retirer le mot « orbite » de la bouche pour le travestir en signifiant « satellite », ne lui laissant ainsi aucune chance de prendre la parole. « Impossible de retirer le mot » lance Ursule. Et si justement il était possible de retirer le mot ? Et si la langue nous disait de *vive voix* son retrait au-delà des marges textuelles vers « l'au-delà, où il n'y a aucune parole » (204) ?

La lutte homoérotique à laquelle se livrent Birkin et Gérard au chapitre « Les Gladiateurs » est ponctuée de pauses verbales qui trahissent l'incapacité qu'a Gérard à énoncer le fond de ses pensées, comme par exemple au sujet du véritable amour :

Il mit sa main, contre sa poitrine, et ferma le poing comme s'il voulait extraire quelque chose.

— Je veux dire que... que... Je ne peux pas exprimer ma pensée, mais je sais bien ce que je voudrais dire.

- Qu'est-ce que c'est, alors ? demanda Birkin.
 — Voyez-vous ? Je ne puis trouver mes mots. Je veux dire, en tout cas, quelque chose de permanent, quelque chose qui demeure, immuable. (394-395)

Gérald a beau *vouloir dire*, les mots ne lui viennent pas, et la proposition complétive fait faux bond à son énonciation (« Je veux dire que... que... »). Notons que le vouloir-dire passe d'une prédication présente, balbutiée et suspendue (« Je *veux* dire que... que... ») à une prédication conditionnelle, hypothétique et déréalisée (« je sais bien ce que je *voudrais dire* »). Le processus de retrait de la langue est donc déjà à l'œuvre. D'ailleurs, le geste interrogatif de Birkin ne se fait pas entendre : d'une part, Gérald ne convoque que l'aporie verbale, car il se dit incapable de s'approprier des mots qui n'ont jamais été les siens, malgré son utilisation d'un adjectif possessif (« Je ne puis trouver *mes* mots »), et d'autre part, seule une réification incertaine est balbutiée (« quelque chose »). Joindre le geste à la parole est donc chose futile, comme le souligne la tentative avortée de Gérald d'« extraire » le Verbe emprisonné dans sa *cage* thoracique, et ce bien qu'il voulût énoncer « quelque chose de permanent ». Il n'est, au fond, parvenu qu'à dire la fugacité de la langue, qui est marquée ici et là par des points de suspension, « pointillés d'une écriture suspendue » (Derrida, *Points de Suspension*, 10). Si « l'écriture marque et laisse des marques » (Blanchot, *Le pas au-delà*, 47) comme l'a affirmé Maurice Blanchot, c'est avant tout les marques du retrait de la langue, ces « vides absolus du discours » (409) :

- Vous n'avez pas compris ? s'écrièrent les étudiants. [...] C'est bien dommage, vraiment dommage, Madame, savez-vous... (583)

Manifestations graphiques du silence, ces points de suspension suivent à la trace un dire *in absentia* qui se fait attendre, nous laissant suspendus aux lèvres d'un texte qui n'a de cesse de le différer. Songeons aux blancs qui viennent ronger la réplique de Gudrun alors qu'elle tente de faire face à Gérald :

- Elle se contraignit à dire, d'une voix pleine, résonnante et nonchalante :
 — Oh ! Voudrais-tu regarder dans cette valise, là derrière et me donner mon...
 Mais là, toute sa force l'abandonna.
 « Mon quoi ? mon quoi ? » se criait-elle à elle-même, en silence. (595)

Le Verbe marque donc son retrait du récit vers un ailleurs ontologique, « là-bas, vers le nom... – sauf le nom », (Derrida, *Sauf le Nom*, 63) dans une errance sans destination : « *Wohin* ? C'était la question : *wohin* ? Pour où ? *Wohin* ? Quel mot adorable ! *Jamais* elle ne voudrait y répondre. Elle aurait voulu qu'il résonnât toujours » (673). Autrement dit, « ça se passe ailleurs » (Derrida, *Points de Suspension*, 51). N'oublions pas que dans le chapitre au titre ô combien évocateur, « Excursion », l'errance physique et verbale est considérée : « Pourquoi ne pas se laisser aller au hasard des événements, comme dans un roman picaresque ? » (435). Birkin et Ursule décideront d'ailleurs de partir à l'aventure, se faisant la promesse de ne jamais avoir de *demeure* fixe (515) :

- Mais il faudra bien vivre quelque part.
 — Non, pas quelque part, mais n'importe où. On doit vivre n'importe où sans avoir d'endroit défini. Je ne veux pas d'un lieu fixe. (514)

Peut-être Birkin fait ici écho à la parole qui nous dit son désistement. Selon Heidegger, le langage est « la maison de l'Être » (*Acheminement vers la parole*, 90/255) et refuser une demeure fixe serait refuser de capturer l'Être à l'aide d'un Verbe arbitraire. L'écriture lawrencienne décrit avant tout l'errance langagière et ontologique face à une vérité qui n'a de cesse de se désister. De bouche à oreille, la voix de Blanchot s'élève : « Seule *demeure* l'affirmation *nomade* » (*Le pas au-delà*, 49). La seule chose que l'on peut affirmer ou énoncer dans le langage, c'est l'errance, la différance derridienne de la parole elle-même. *On le tient de sa propre bouche*.

Si la bouche est le conduit qui facilite le passage de la parole, dans *Femmes Amoureuses*, elle s'apparente à une bouche ventriloque qui dé-dit plus qu'elle n'en dit. Ainsi, Gudrun « gard[e] toujours la bouche fermée » (546), ou bien « sa bouche [fait] une petite grimace en prononçant les mots “mariage” et “foyer” » (542), et elle peut se livrer à un numéro de ventriloque inversé, remuant sa bouche tout en gardant le silence : « — Oh ! mon chéri, mon chéri, le jeu n'est pas digne même de toi. Tu es vraiment une belle chose, pourquoi t'emploierait-on à un si pauvre métier ? [...] la cynique ironie que lui inspirait sa muette tirade, faisait grimacer sa bouche » (600). Mentionnons au passage que Gérard tentera de faire taire Gudrun, de la réduire au silence à la fin du roman (675) en essayant de l'étrangler et de symboliquement bloquer le passage de la parole dans « les cordes de sa vie » (675).

La parole, telle une bouche béante, vient dévorer le *logos*, ne lui laissant aucune chance de s'affirmer. Au chapitre « Soirée de dimanche », le petit Billy demande à Ursule :

- Qui va nous faire dire notre prière ? [...]
- Qui tu veux. [...]
- C'est *qui* tu veux ?
- C'est cela.
- Qu'est-ce que c'est que *qui* ?
- C'est un pronom relatif.
- Vraiment ? (276)

Non seulement l'identité de la personne qui viendra faire dire la prière est passée sous silence, mais l'identité grammaticale et ontologique du pronom relatif « qui » est dévorée par Billy qui aura donc le dernier mot grâce à une question qui vient neutraliser toute certitude linguistique (« Vraiment ? »). Le pronom relatif « qui » passe d'un simple déictique indéfini (« C'est cela ») à un reste linguistique douteux, comme le suggère la question finale (« Vraiment ? »). La parole parle pour nous dire qu'à l'image de l'Ourobouros, le serpent qui se mord la queue (symbole qui a inspiré le titre d'un autre roman de Lawrence : *Le Serpent à Plumes*), la langue se veut auto- / logophage, elle se dévore elle-même, dans la mesure où elle retire ce qu'elle vient tout juste d'affirmer. Elle « mange, mange sans arrêt » (227), « imitant le mouvement chiche du lapin qui mange vite. » (346). Ainsi, les mots de Birkin semblent tout droit sortis de la bouche logophage :

- Ne croyez-vous pas, dit Birkin, qu'aider son voisin à manger n'est pas plus méritant que de manger soi-même ? Je mange, tu manges, il mange, nous mangeons, vous mangez, ils mangent, et puis quoi ? Pourquoi chacun désirerait-il conjuguer le verbe en entier ? La première personne du singulier me suffit, à moi. (81)

La simple question politique se transforme en une prise de parole de la parole. Par la prédication du verbe « manger », le travail de manducation de la parole pour esquiver notre geste herméneutique est lancé, à l'image du chien Looloo qui résiste toute approche de Gudrun ou de Gérard (342). Winifred tentera d'ailleurs de le dessiner pour voir « si [elle va] réussir sa Majesté » (335). Non seulement le dessin ne ressemblera en rien à l'original, provoquant un « embarras silencieux » (337), mais la traduction en français s'avèrera elle-même en désaccord avec l'original anglais. Là où l'anglais parle de réussir à capturer sa « *Looliness* », le texte français le réduit à « sa Majesté » dévorant ainsi l'être de l'étant évoqué par le suffixe « -ness » en anglais. La langue, *logovore*, désigne verbalement le travail de manducation auquel elle procède elle-même. Lawrence écrit donc pour désécrire ou plutôt pour laisser la parole à la parole et la laisser dire son dédire ou sa propre manducation, tout comme Winifred invite son lapin Bismarck à grignoter (« mange, mange mon chéri », 347). L'écriture lawrencienne nous rappelle que

le *logos* « n'est Verbe de personne » (Derrida, *L'écriture et la différence*, 145). Laissons donc parler le dédire de la langue lawrencienne :

So we open a ravening mouth, to swallow back all time has brought forth.
[Alors nous ouvrons une bouche vorace, pour ravalier tout ce que le temps nous a apporté.] (*Study of Thomas Hardy*, 256)

Dans son poème intitulé « Résurrection de la Chair », Lawrence convoque, le temps de quelques vers et verbes, un Verbe divin qui esquive toute approche nominale ou logocentrique, observant un silence inébranlable :

Sois donc sans nom, à jamais invisible !
Ne dis mot, retire-toi
De la pensée même ! — [...]
On n'aurait jamais dû te nommer, jamais, au grand jamais,
Te prêter voix, ni parler du visage,
Qui resplendissait et s'assombrissait. Tout cela était trop subtil
Qu'on en finisse donc ! Qu'il n'en reste trace !
Ne nous révèle rien ! Enroule les parchemins !
Détruis au moins les lourds livres de pierre !
Extermine le Verbe, qui avait tant à dire !
Et ne nous montre rien ! Laisse-nous tout seuls ! [...]
Dans un silence vidé de tout écho. (*Poèmes*, 57-58)

Prophète réduisant le Verbe tout-puissant au silence et à un dire passé, Lawrence efface toute trace herméneutique (« Ne dis mot, retire-toi / De la pensée même ! ») pour finalement inscrire le retrait de l'Être. Inscription d'un retrait qui se fait non sans laisser de traces, contrairement aux dire de la voix poétique : volubilité passée (« avait tant à dire »), mutisme impératif (« Ne nous révèle rien ! »), le retrait de la langue suit son cours et nous dit de tirer un trait sur le dire. Nous avons prêté l'oreille et *Femmes Amoureuses* serait donc l'écho à ce silence ontologique ainsi que la manifestation scripturale du retrait de la langue : inscription du nommable innommable, aporie logocentrique, errance verbale, Lawrence aurait donc osé procéder à un « travail de création destructive » (242). Ou peut-être faudrait-il rompre le silence et dire « déconstructive », la langue lawrencienne se jouant de nous, prédisant et pré-disant sans cesse le dé-dire du dire, ce « gourmand » lingual venant se greffer à la parole et dévorer toute tentative énonciatrice. Grâce à Lawrence et sa bouche textuelle, nous avons ouï-dire que la langue *logophage* nous donne à entendre « le silence de sa retraite » (327).

Alors soyons à l'écoute, retirons ce que nous avons dit et résignons-nous au fait qu'« Il faut maintenant laisser la parole » (Derrida, *Points de Suspension*, 12). Ou plutôt devrions-nous dire : *il faut laisser la parole au silence* —

Université Lille 3 Charles-de-Gaulle

OUVRAGES CITÉS

- Blanchot, M. *Le pas au-delà*. Paris : Gallimard, 1973.
Deleuze, G. *Logique du Sens*. Paris : NRF / Minuit, 1969.
Derrida, J. *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1972.
----- *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967
----- *De l'esprit. Heidegger et la question*. Paris : Galilée, 1987.
----- *Passions*. Paris : Galilée, 1993.
----- *Points de Suspension*. Paris : Galilée, 1992.
----- *Sauf le Nom*. Paris : Galilée, 1993.
Heidegger, M. *Acheminement vers la parole*. Paris : Gallimard, 1976.

- Lawrence, D. H. *Femmes Amoureuses*. Paris : Gallimard, 1949.
- *The Letters of D. H. Lawrence, Volume III, 1916-1921*. Éd. James T. Boulton & Andrew Robertson. Cambridge : Cambridge University Press, 1984.
- *Poèmes*. Édition intégrale. Trad. Sylvain Floc'h. Lausanne : Âge d'Homme, 2007.
- *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. Éd. Bruce Steele. Cambridge : Cambridge University Press, 1985.
- *Women in Love*. Éd. David Farmer, John Worthen & Lindeth Vasey. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.