



Prise et emprise dans « Sun » de D. H. Lawrence

VIRGINIE DELAMARE

Université de Rouen

“Take her away, into the sun,’ the doctor said.” [27]¹

En prise. L’injonction de se rendre viendra de l’extérieur car il n’est de volonté de se soumettre que si l’ordre fait force de nécessité. De ces deux subordonnées qui parlent d’un arrachement certain, d’un éloignement à soi et de l’emprise des autres, il est également une connivence, une alchimie de combinaisons, un emboîtement de prépositions. Cette fusion dit quelque chose assurément d’une couleur, d’une texture particulière, d’un éclairage en position. De cette prise ravie, de ce passage de main en main, il n’est nulle question mais un impératif comme il se doit. La lecture s’offre au regard conquis, sans velléité aucune d’insoumission. Pourtant avant l’acte de prendre, il y aura expropriation. Attachons-nous dès lors à ce mouvement d’enlèvement physique pour questionner le manque. Cette première avancée concrétise le liant, le solidifie ; sous le soleil, on se fond mais le processus de durcissement est à l’œuvre indubitablement. La phrase prend certes du relief, du doigt j’en touche les irrégularités, les creux, les fissures. L’immédiateté du contact provoque en réaction, une secousse, une poussée (« heave »[27]), et les sèmes semblent vouloir s’intervertir : « Away into the sun, take her », « take her into the sun, away ». La descente sur la mer serpentine est aussi celle d’une pénétration, d’une quasi-déchirure de l’hymen. La virgule coupe et cautérise l’entaille de la peau, la frénétique machine constructive nous entraîne sur une voix d’inclinaison de la syntaxe et de la sémantique. Je murmure alors la phrase et ne retiens que cet enchâssement de sons : « away, into ». On découvre des mystères insondables dans les creux : « She permitted herself to be carried away, with her child, and a nurse, and her mother, over the sea. » [27] On sent bien ici que l’on cherche à s’accrocher, à se main-tenir en dépit d’un irrépressible désir de soumission et de renoncement ; la mer permettra ce passage d’un état d’être à un autre. L’eau facilitera, en toute fluidité, ces étonnants échanges de mot de langue, ces insinuations à l’oreille, ces allusions sensuelles ou érotiques à peine voilées, si peu contenues, mais toutes prêtes à signaler que la langue devient sexuelle et interdite : « permitted », « carried away ».

L’attachement se lie à l’abandon, car il n’est de lecture qui ne parle d’un détachement, d’un renoncement. Le geste renvoie inexorablement à une répétition de différence : « She herself was sceptical of the sun » [27]. L’on s’attache au rythme ternaire d’un sujet qui se coupe de lui-même, se

¹ D. H. Lawrence, « Sun », in : *The Woman Who Rode away and Other Stories* (Harmondsworth: Penguin, 1984).

positionne en fonction que l'on active : « she », « her », « self ». La préhension creuse l'attente d'un lien qui se noue et se dénoue à l'aune d'une perte, d'une défection. Le sujet n'est peut-être pas celui que l'on attend, sur la première page, je lis : « take « et « deeper » ; certes, la prise est arrimée dans le texte mais l'encre se dilue dans l'épaisseur sécrétée par le fluide : « It was a black night, the Hudson swayed with heaving blackness, shaken over with spilled dribbles of light. » [27] Itération du tremblement, reprise en sombre et vaporisation de la lumière : j'effeuille un à un les voiles du sens. Tout s'inscrit alors dans une logique d'effacement sensoriel, comprenez bien ici, et la voix se fait insistante, que Juliet se laisse emporter par le mouvement « e-motion » (mon tiret) elliptique d'un élémentaire désassemblage, les repères se perdent dans la réécriture du paysage, dans le spectacle nocturne de deux mondes qui s'effleurent et s'étreignent pour la dernière fois : « And though the Atlantic was grey as lava, she did come at last into the sun. » [28] L'eau est un liquide qui durcit et cependant l'entrée *en lumière* se fera par cette image de lave qui s'impose à moi *naturellement*. La voix littéraire mêle son souffle à celle de Juliet, l'enveloppe, la retient, la libère. Provisoirement. Revenons vers ce geste qui relie dans un vague élan (« stayed at her side » [27]), un léger tiraillement (« certain clinging » [27], « slight tug » [27]). L'amplitude n'est pas de mise, ici, dans ces associations de verbes et d'adjectifs qui toujours en réduisent la portée. Juliet se penche, lisons comme il se doit : le corps subit une oscillation en direction d'une « acception » délibérée. La langue ainsi s'écarte du signifié, car je la lis « à l'étrange », après tout ; l'acception se prend sans tenir compte de la promesse du sens. La résonance est celle d'une histoire de capture d'écriture qui se touche, se caresse et se définit par la rupture : rupture de l'hymen, rupture du sens, mouvement de rupture mais aussi continuité, recommencement, retour au point de départ, avant l'orgasme : « "These partings are no good, you know," her husband was saying at her side. "They're no good. I don't like them." » [27]. Le mouvement est va et vient du corps physique dans la corporalité du texte, le mouvement *est* mouvement. Dans cette pénétration douloureuse, le lecteur s'abandonne lui aussi à cette langue autoritaire qui puise sa force à la source du monosémique : « The *emotion* of parting gave a little tug at her *emotions*, but only caused the iron that had gone into her soul to gore deeper. » [27, mes italiques] Il ne reste plus d'allusions dans cette lecture prise par avance qui ne nous offre rien de plus — et ce de façon saillante, phallique, turgescence — qu'une variation sur la dépossession. Le texte se fait cactus, épineux, dangereux dans cette nudité trop crue : « But she found a place : a rocky bluff, shoved out to the sea and sun, and overgrown with large cactus, the flat-leaved cactus called prickly pear » [29]. L'étymologie nous permettra peut-être de baliser le terrain de la lecture, ainsi je prends certaines libertés dans ce rapport faussé à l'écriture, je cherche plus qu'une trace. L'étude du figuier de barbarie me renseigne sur les *cladodes*, ou tiges modifiées qui unies entre elles forment des branches, certaines se lignifiant à la base. Le fruit du figuier est aussi un sexe féminin pour Lawrence, nous le savons.² Je prends de la distance avec une certaine idée de la littérature, et me tourne vers les

² Voir ainsi le poème « Figs » : D. H. Lawrence, *Complete Poems*. Collected and Edited with an Introduction and Notes by V. de Sola Pinto and W. Roberts (Harmondsworth: Penguin, 1993), 282-284.

sciences botaniques pour conjurer l'éclipse du sens. Les ramifications épineuses envahissent tout l'espace géographique et textuel, la langue trop chargée se contorsionne, pousse l'interprétation hors de la lecture : « The contorted cactus made a forest, hideous yet fascinating, about her » [29]. Le *bluff* (« a rocky bluff » [29]) consiste précisément à *presser* le sens hors de la substance textuelle ; la lecture n'est plus ni suggestive, ni subjective mais de commande. La signifiante prendra et recevra (« apprehension », « misgiving » [27]) pour ankyloser et raidir le membre textuel dans une pose cadencée : « the deep iron rhythm of habit » [27] ; la sémantique me rappelle alors que l'habitude consiste précisément à garder sur soi la pièce de tissu : « habit » : *piece of clothing shaped like a long loose dress, which a nun or a monk wears* » [OED]. Dans ce drapé de peignoir qui glisse de *dessus* le corps, il est une couleur ; celle de l'invisible grisaille d'une chair qui fond, qui s'évapore :

She was wiser and subtler now, wearing only a dove-grey wrapper, and sandals. So that in an instant, in any hidden niche, she was naked to the sun. And the moment she was covered again she was grey and invisible. [31]

Dans cette mise en scène du rituel de la mise à nu et du rhabillage, il est un sur-jeu, une sur-représentation du code. La nudité nous révèle une mise à mort du corps de l'autre, une incapacité à croire en une comparaison de supériorité, des dichotomies, des symboles qui s'annulent par trop de visibilité. Les lacets de la sandale filent la métaphore d'une langue faite de liens. Le texte s'affirme par l'accumulation de symboles qui tous participent d'une mise à nu de l'interprétation. La nature s'érotise, elle aussi, dans cette mise en scène du corporel vu sous l'angle anthropomorphique : « She felt the soft air of the sea on her breasts, that seemed as if they would never ripen. But she hardly felt the sun. Fruits that would wither, and not mature, her breasts. » [29] Le corps est plus qu'un corps, mais une interpénétration du végétal et de l'humain. Les codes se renversent littéralement dans l'étrange construction langagière : « Fruits [...], her breasts ». On est au bord du non-sens, de l'agrammatical ; on vacille sur trop de connotation. La chimère phrastique consiste à ôter, effacer les outils de reconnaissance littéraire ; on ne dit pas les instruments de comparaison, la métaphore elle-même devient cryptique et insondable. Et pourtant j'accepte de poursuivre la lecture. Il n'y a plus guère d'effeuillement, le sexe est bien visible qui pointe devant l'ouverture. Écriture pornographique.

Le texte se *déroule* dans les anneaux du serpent. Dans la nudité de la peau qui s'exhibe avec un total abandon, je perçois, dans les entrelacs de l'écriture, que l'ombre reptilienne appelle au repli, au rhabillage du corps. La langue fourchue de l'animal à sang froid — comprenons bien que l'échauffement, le frottement du corps du serpent est un phallus glacial qui se dresse mais n'entre pas — indique que la lecture, lecture visuelle et lecture scripturale, se divise, est division : « a snake which has reared itself up a yard away from him, and was opening its mouth so that its forked soft tongue flickered black like a shadow, uttering a short hiss. » [36] Le mouvement est celui d'une élévation, d'une érection de membre, mais aussi d'une montée de sens (« reared »). La tentation consisterait, dès lors, à

regarder la bête en défiance, en éloignement, dans un face-à-face, une triangulation de vue (de l'enfant au serpent, de l'enfant à la mère) ; on s'attache à l'œil de l'autre, on contemple sa voix également : « Suddenly she heard him speaking : "Look, Mummy ! Mummy, look !" » [36] La voix se prolonge dans l'écho du regard qui se penche vers lui (« A note in his bird-like voice made her lean forward sharply » [36]) et se couvre de signes, d'inscriptions d'émotions (le point d'exclamation, les italiques, et la disparition de la virgule) qui toutes s'inscrivent dans un processus d'indications quasi scéniques : dans cette écriture penchée, l'on s'allonge physiquement, l'on se pose *en arrière* et *au plus près* de la double béance (« opening mouth ») de l'orifice, l'on reçoit la langue offerte, l'on l'avale, l'on la lèche, obéissant dans une *mise* en scène. La langue sort hors de la matrice et prononce un sifflement, un chuintement ; elle peine à se dire, elle se retient de jouir, elle se reprend, s'y reprend à deux fois : « black like shadow ». L'ombre absorbe la lumière, fait s'évaporer le sens même de l'équivoque dans le furtif de la dépossession. À ce geste ascensionnel, substituons alors celui de la retombée brutale, la direction sera alors du haut vers l'horizontalité : « The snake had sunk down and was reaching away from the coils in which it had been basking asleep, and slowly was easing its long, gold-brown body into the rocks, with slow curves. » [36] Le geste s'étire dans la corporalité sinueuse d'une lecture à double entrée : la montée préfigure l'affaissement, le relâchement brutal du sexe. Ca ne reste pas debout, ça ne tient pas debout. L'*impouvoir* se révèle alors à l'œuvre ; imprégnons-nous (dans le sens d'« impregnate ») de ces deux sèmes contrariés, de cet inachèvement, de cet état d'incomplétude, de cette scission du corps au corps, de ce coït interrompu dont rien ne sort, si ce n'est ces images amplifiées d'une écriture par trop sexuelle. La tentation originelle est la passivité : le lecteur comme *non actant*. Que le corps se détache de lui-même, qu'il se retire jusqu'à en devenir invisible, telle une longueur qui se dénoue, et c'est l'éventration. Décidément dans les creux de la roche, à l'intérieur, lisons à *couvert* de l'extérieur, la langue s'humecte d'elle-même, s'enroule dans sa propre épaisseur, se coule dans un corps dur. C'est peut-être là le point de retour : « "Snake gone back," he said. » [36] Je m'étais laissée emportée dans la métaphore du plaisir, je me suis, à l'instar de Juliet dérobée à moi, je me suis laissée prendre par trop de flexibilité, je fus *irresponsable* : « She felt so horribly, ghastly responsible for him : as if she must be responsible for every breath he drew. » [28] L'enfant pèse par sa nature intrinsèquement non solaire ; il s'agit alors de défaire les liens de l'enfantement, de cet accouchement monstrueux dont on ne peut désormais plus reconnaître la réalité et qui subsiste, telle une source d'étonnement intarissable (« Look at the thing you brought forth » [31]). Répulsive est la vision de l'enfant qui fuit le soleil. À la fois grosseur et protubérance (« lump » [30]), corps mou recouvert d'une frêle coquille protectrice (« His spirit was like as nail in a shell » [33]), incomplétude d'être (« his soft unformed little body » [30]) et masque grimaçant de peur (« wrinkling his face to cry, frightened because he was stark » [30]), l'enfant est impureté. La mère, à ce titre, ne saurait retenir l'enfant qui s'agrippe à elle, ne saurait s'adresser à lui autrement que par la voix distante du commandement et de l'indifférence : « "Bring me the orange," she said, amazed at her own deep indifference to his trepidation » [31]. La voix se parle sur le mode de la prédiction : « He shall not grow like his father » [31].

Et pourtant j'entends des voix, je ne puis assourdir leur dissonante oraison, je cesse alors de coucher l'écriture musicale et cacophonique pour relire la partition :

He was utterly out of the picture, in his dark grey suit and pale grey hat, and his grey, monastic face of a shy business man.

"He looks all right, doesn't he," said Juliet, as they came through the deep sea of yellow-flowering oxalis under the lemon-trees.

Ah!—yes! Yes! Splendid! Splendid!—hello Johnny! Do you know daddy ?, do you know daddy, Johnny?

He crouched down and held out his hands

"Lemons !", said the child, birdily chirping. "Two lemons!"

"Two lemons!" replied the father. "Lots of lemons." [39-40]

La voix narrative se fait entendre sur le mode de la polyphonie : les dialogues semblent n'être rien de plus qu'un brouillage, une focalisation interne elle-même phagocytée par l'autre voix, celle qui se parle, autiste et déconcertante dans ce point de vue qui impose au lecteur un cadre de pensée. Comment déchiffrer alors ces réseaux d'images photographiques grises sans en percevoir l'oxydation, sans goûter l'amertume du citron ? Qu'est ce qui compte alors dans cette langue qui ne chiffre pas, que l'on prend pour argent comptant ? En premier lieu, la voix a des accents de dissonance, au balisage de cette pré-lecture dans laquelle il n'est plus de liberté de se soustraire, on devine des caches, des zones d'ombres tantôt visuellement palpables, tantôt repérées dans un discours de *l'étrange* : la luxuriance des détails alterne avec un amenuisement des échanges verbaux, les signes de ponctuation sont des prolongements d'une autre inflexion de voix (à l'attente du point d'interrogation succède un point d'exclamation, le mot se répète à l'identique, se reprend mais jamais ne se donne véritablement). L'entendement de la voix en devient inintelligible, sans relief comme posé à plat sur une surface nue, la négation d'une négation. La voix se définit, somme toutes, par un refus, une réticence, à dire : « "No, neither do I, she responded in a flat voice. » [27] La voix est aussi une répétition à l'identique, un cri de ralliement prononcé en double pour en accentuer l'apathie, la voix se débarque : « "All ashore ! All ashore !" » [27] Le personnage de Juliet apparaît ainsi dans le texte par la voix tronquée d'un autre ; Juliet est une voix *par avance* déformée par celle d'un autre : « "You know Juliet, the doctor told you to lie in the sun without your clothes. Why don't you ?" said her mother. » [28] La voix appelle à se positionner à l'horizontale, surface plane du corps qui ne réfracte pas le son ; mais aussi situation de faussement, faut-il mentir à la parole ? (« lie ») : « "But you have to be beautiful yourself, if you're not going to give offence to the sun ? *Isn't it so ?*" » [32, mes italiques] La voix altère-t-elle une certaine vérité nue ? C'est probablement dans l'interro-négative que la langue s'exerce le mieux à se dire, à la fois questionnement et réfutation, la parole se donne et se reprend. Sur ce mode de la sur-assertion (« "It must be beautiful to go unclothed in the sun," said Marinina » [33]) et de l'impérieux (« run », « play » [30]), la voix joue sur le mode de la déperdition ; elle ne se laisse pas investir par l'autre. La tonalité est trop forte, assourdissante, dérangement dans son insistance, et pourtant elle ne

nous apprend rien, elle est stérile, non fécondable, d'un mutisme confondant : « Suddenly she heard him speaking : "look, Mummy ! Mummy look !" A note in his bird-like voice made her lean forward sharply. » [36] Les italiques retranscrivent graphiquement la courbe intonative de la voix de l'enfant. La voix narrative ainsi rapporte la parole, impose les constructions syntaxiques et rivent l'œil à la parole. C'est par le regard illocutoire que s'organise ainsi l'espace d'une certaine lecture. D'ailleurs que le voir s'embue et la langue se défait du corps, elle tombe d'elle-même, elle se délace : « "Snake going !", "yes ! Let it go. It likes to be alone." » [36]. La parole se fait alors zozotante, gazouillante (« calling in that peculiar bird-like little anguish of want, always wanting her » [30]) ; elle change de nature pour devenir langue de l'étrange, de l'incompréhensible, langue d'un manque intraduisible et inquiétant : « "My husband !" » [37]. Elle ne reconnaît même plus les liens affectifs qui relient les êtres entre eux : « "Haven't you got one, a husband, you ?" » [37]. La structure langagière s'affole, se scinde en unités singulières qui recomposent ainsi le corps de Juliet : « It was one of the wonders of the sun, he could shine on a million people, and still be the radiant, splendid, unique sun, focused on her alone. » [32] La parole s'organise à l'univoque sous l'éclat aveuglant du soleil. On cligne de l'œil cependant sans dire un mot, on regarde la bouche noire dont rien ne veut plus vraiment sortir : « That black mouth must be the Lackawanna station. » [28] On se laisse engoutir, pénétrer puis absorber par le trou noir d'un vide en lieu et place de la bouche : « She knew him in the distance, perfectly. » [42] L'échange de paroles n'a pas lieu, il est écrit, rapporté, mais ne peut ni se dire ni même se lire. L'histoire d'amour entre Juliet et le paysan ne s'écrit pas, ne se raconte pas, elle avorte avant la conception, elle se maintient en état de gestation. A l'instar de Juliet, l'on se détache de la lecture : « With her knowledge of the sun, and her conviction that the sun *knew* her, in the cosmic carnal sense of the word, came over her a feeling of detachment from people, and a certain contempt for human beings altogether. » [32] L'humain se coupe de la parole.

La nuit organise la vision du départ, départ d'une certaine prise de vue et effacement de la mémoire. Le souvenir tout d'abord s'apparente à une trace qui relie le passé au présent, la descente en réminiscence se fait au plus profond de la conscience : « She leaned on the rail, and looking down thought : this is the sea ; it is deeper than one imagines, and fuller of memories. » [27] Cependant sur l'inclinaison mnémonique, le liquide est partout qui sépare le promontoire (« the rocky bluff » [29]) de la mer. L'emprise d'une certaine idée de la temporalité se concrétise par la métaphore marine de la mémoire, par la mécanique de la stylistique. Juliet ne parvient à livrer de cet engloutissement passager qu'un sentiment d'échec (« the serpent of chaos » [28]), une allusion comparative (« fuller »), une reprise indéterminée (« this » / « it »). Le temps de l'habitude se recouvre de distance géographique et durative, le prétérit simple marqué au sceau de l'acte unique, étant finalement repris par un participe présent. Dans cet abandon du temps de l'humaine mesure, se substitue alors un temps d'éternité, le temps de l'élémentaire passage du soleil dans le ciel, le temps mythologique et syncrétique d'un temps ritualisé et mystérieux : « then a spring issuing out of a little cavern, where the old Sicules had drunk before

the Greeks came ; and a great goat bleating, stabled in an ancient tomb with the niches empty. » [28] Le temps s'inscrit dans la synthèse recomposée de l'histoire antique, de la nuit séculaire, dans le sang sacrificiel aussi (« issue ») dont les dieux s'abreuvent. Le topos devient logos antique, langue de conjonction temporelle, langue aiguë de la lame qui tranche la gorge, vouant la parole à l'aphasie. Le corps se meure dans une éventration, dans un jaillissement aussi, l'eau sourd par les interstices de la tombe ensevelie. Dans ces images de liquides, le motif de la pureté s'oppose à celle de la souillure du sang : « His clothes were always very clean and cared-for » [42]. La propriété du liquide telle qu'elle se dévoile dans « Sun », est celle d'une symbolique du contraste. Le liquide est sang de l'hymen mais aussi celui de la purification du bain : « and in the silence slipped off her wrapper to wash herself quickly at one of the deep clear, green basins, she would notice, in the bare green twilight under the lemon leaves, that all her body was rosy, rosy, and turning to gold. She was like another person. She was another person. » [33] Dans cette description de l'espace corporel de Juliet, l'haptique infuse une sensation d'immédiateté, de préhension, le lecteur se laisse investir par la coloration d'une écriture qui ici s'optimise dans le chatolement du vert eau, dans les nuances dorées d'une chair littéralement saisie en instantané par la vue optique *et* haptique. Dans les contrastes de lumières, dans l'iridescence crépusculaire des tonalités vertes, se forment alors des contours déliés, des courbes de matières qui se fondent, se séparent, s'enlacent, et se laissent. Le regard palpe les sinuosités de la matière changeante. À d'autres moments, la vision s'éteint, brutalement, elle sombre dans l'obscur noirceur, puis se rallume par à coups, par vaporisation de gouttelettes de lumière : « It was a black night, the Hudson swayed with heaving blackness, shaken over with spilled dribbles of light. » [27] La vue se fait parcellaire, atomisée, elle se déverse en jet de peu d'amplitude, à la manière d'une perfusion, goutte à goutte. Pour peu que le soleil se positionne pour organiser la vision et le topos s'anime. Il se révèle et se couvre de l'épaisseur des nuages : « Sometimes again she could not see him, only the level cloud threw down gold and scarlet from above, as he moved behind the wall. » [31] La vision se couvre d'un voile à l'œil et les couches se superposent devant le regard : « could not », « cloud », « wall ». C'est bien le déplacement solaire qui articule la préhension optique du paysage par Juliet. Dans le nuage plan et sans relief, l'œil s'exerce à une gymnastique mécanique. Dans cette mise en scène, il n'est nulle participation, le spectacle, bien que colorisé entraîne un affadissement, une dilution de la pensée active et de la recreation. Le spectateur *est* dans une totale obéissance. La vision se fait en rétrécissement, certes l'œil explore, remarque, croise d'autres regards dans un jeu de cache à l'œil ôté, remis. La vision de l'autre est davantage intuitive que réelle, on le sent venir, le corps se dresse à sa rencontre mais le contact ne doit pas avoir lieu : « He had been aware of her before she saw him, so that when she did look up, he took off his hat, gazing at her with shyness and pride, from his big blue eyes. » [42] Au point de convergence des deux regards, là précisément, au moment même de la rencontre, la langue peine à nous dire, manque de mots pour nous en faire le récit ; seule subsiste quelque caractéristique de forme, de couleur, et de tonalité. La vision est *de facto* rien moins qu'un geste qui se prolonge, une activité silencieuse qui se dérobe au désir voyeuriste de l'autre (« And she wondered a little resentfully over the silence in which he

could work, hidden in the bushy places » [43]), un déplacement du corps, une réaction de recul (« He saw her as he lifted his flushed face, and she was backing away » [43]). C'est en fait le soleil investissant physiquement le corps de Juliet qui anime le paysage naturel et entraîne la métamorphose, l'ouverture, la béance du texte. Le spectacle, alors, s'anime :

Pulsing with marvellous blue, and alive, and streaming white fire from his edges, the Sun ! He faced down to her with his look of blue of fire, and enveloped her breasts and her face, her throat, her tired belly, her knees, her thighs, and her feet. [29]

Le soleil est là une présence mystérieuse que l'on attend, que l'on pressent, qui envahit et diffère sa venue, la retarde et se contient pour amplifier l'effet exclamatif. L'apparition spectaculaire du soleil provoque l'effroi de la syntaxe: on ne retient du désordre contenu dans la phrase qu'un envahissement sonore, une pulsation dont la clameur sourde, dans un premier temps se prolonge en écho volubile en fin d'énoncé. On perçoit ici que le ruissellement visuel du soleil est aussi cette prise de vue en fondu enchaîné d'une mer qui se noie dans le feu. Le soleil palpe les formes d'un corps qui n'existe que *pour* et *par* lui, il recouvre ainsi les membres, devenus sécables, dans rite sacrificiel du détachement : le soleil se fait homme tandis que le corps investi de Juliet se chosifie, se sédimente dans une séquence : « her breasts and her face ». Dans cet équarrissage, s'opèrent ainsi des renversements, des confusions grammaticales, le pronom complément « her » étant finalement repris par l'adjectif possessif, le corrélatif « and » s'effaçant subitement pour laisser place à du vide. Les trames du discours se superposent, le moirage cinétique nous enveloppe aussi de cette lumière contrastée qui se fixe en bleu et en rouge sur la mémoire des sens recomposée. Il n'est plus de résistance au rayonnement solaire qui appose son monogramme, physiquement, sur la chair dénudée de Juliet ; à fleur de peau, d'abord, dans une approche furtive du désir, le soleil circonscrit l'espace dans lequel l'accouplement aura lieu : « But she wanted to go away from the house—away from people. And it is not easy in a country where every olive tree has eyes, and every slope is seen from afar, to go hidden. » [29] Dans ce nouveau lieu de séparation, défini par l'habitude, le regard des autres se fera éteint ; à la vision hypermétrope se substitue le désir d'être invisible, compris dans l'élément naturel qui ne se touche pas. Le lieu de la consécration sexuelle avec l'amant solaire est avant tout un *non lieu*, un espace que l'on ne peut situer, mesurer du regard, appréhender de l'extérieur : « She saw it all, and in a measure it was soothing. But it was all external. » [28] Dans ces constructions linéaires qui s'imposent alors au regard dérangé apparaissent des éléments uniques qui tous répliquent, prolongent le mouvement à la fois érectile et pénétrant du soleil, le cactus, le cyprès appuient de leur présence transperçante, l'enfoncement du rayon solaire dans la matrice : « she sat and offered her bosom to the sun, sighing, even now, with a certain hard pain, against the cruelty of having to give herself. » [29] Le désir sexuel est d'abord conçu comme le viol de l'intégralité corporelle propre. Comprenons bien ici que la propreté telle qu'elle est envisagée dans « Sun » ne peut se dissocier de ce hâle de peau qui recouvre la chair littéralement assombrie par les radiations solaires (« The child too, was another creature, with a peculiar quiet, sun-darkened absorption » [35]). La peau gorgée des rais lumineux change ainsi

de nature, elle participe de cette texture particulière d'une écriture qui laisse aussi passer, sans filtre, les pointes effilées du soleil : « The true Juliet lived in the dark flow of the sun within her deep body, like a river of dark rays circling, circling dark and violet round the sweet, shut body of her womb. » [37] Le soleil se déverse en flots noirs dans l'enceinte du corps sans jamais pour autant atteindre, toucher la matrice. L'ouverture est une fermeture, un encerclement de la fente scellée. Pourtant le fluide circule avec force au plus profond de l'organisme, dans ce tourbillonnement des sens, la vue se combine au toucher pour provoquer l'impression de transe : l'incantation prononcée par la voix narratrice (« dark [...] circling, circling dark ») submerge alors le corpus textuel. La langue se boucle, se clôt à la jouissance, à l'extase commandée par la mélopée du discours salivaire. Le corps, une fois gonflé, littéralement inséminé de soleil, se mure non seulement au contact des corps blancs mais fait également taire la parole : « Now he played by himself in silence, and she hardly need notice him. He seemed no longer to know when he was alone. » [35] La métaphysique nous renseigne alors sur cette solitude d'être que le soleil semble combler : adorer le soleil, se vouer corps et âme au mystère de son rayonnement nous coupe du monde de l'humain et nous attache à l'espace silencieux de l'invisible monde. On ne remarque plus alors le contraste de la chair brunie avec l'irradiation solaire tant les deux entités se fondent l'une dans l'autre pour parvenir à l'état d'achèvement, à cette pureté complète, à cette reconstitution ontologique d'une forme humaine qui devient surhumaine. Le corps sain, consacré par le soleil est ainsi à mettre en parallèle avec le corps blanc, il s'agit ici d'évaluer la distance incommensurable qui sépare le corps pur du corps souillé. Dans cette comparaison, il n'est nulle possibilité de se racheter, le corps pur avorte le corps corrompu :

They were so *un-elemental*, so *unsunned*. They were so like graveyard worms.

Even the peasants passing up the rocky, ancient little road with their donkeys, sun-blackened as they were, were not sunned right through. [32, mes italiques]

Le corps *transpercé* de soleil se définit, de cette manière, par ce que le corps pâle n'est pas, n'a pas (« un-elemental », « unsunned »), une comparaison défaillante grouillante de symboles à déchiffrer au sol. La lecture s'abaisse tant que l'enfant demeure le fils du père et non le fils du soleil (son/sun), sa présence est un poids dont il faut se défaire : « "He shall not grow up like his father," she said to herself. "Like a worm that the sun has never seen." » [31] Il n'est plus de responsabilité de la mère à l'enfant livide. Dans cette non-reconnaissance de la chair de sa chair, la mère se prend à évoquer d'autres conceptions d'enfants, avec le paysan, une recreation des liens de filiation : « But it was not his own child : he had no children. It was when he danced with the child [...] that Juliet had first noticed him » [43]. Ainsi le paysan pourrait être le père de Johnny puisqu'il n'en a pas, cependant, en filigrane du texte, le propos sur la stérilité se développe. La virilité sur-assertée du paysan (« And she had seen the fierce stirring of the phallus under his thin trousers : for her. And with his red face, and with his broad body, he was like the sun to her, the sun in its broad

heat ») trouve dans cette représentation du sexe solaire son contrepoint dans cette image contrastive de l'improductif.

Dans cette projection solaire qui éclipse physiquement Georges, la langue se fait plus large (adjectif « broad » répété deux fois et mettant en parallèle le paysan et le soleil, l'un étant une extension de l'autre) grossit le caractère, accentue les dimensions. Tout le discours s'échauffe, devient turgescent, pointe, bande les fils de la prise textuelle, le corps se *vascularise*, se fait réseau sanguin (reprises diverses de sèmes ou de syntagmes), semble frappé de priapisme. Tout est raidissement corporel. Cependant il n'est question que de la brutalité du sexe érectile, nulle allusion au plaisir de Juliet, le lecteur, quant à lui, reste également au bord, sur le point de .Le texte s'effondre (« sinking of her quick hips » [39]) dans cette jouissance qui ne vient pas. La lecture n'*engendre* pas l'orgasme.

Dans la machine du langage tous les signes tendent vers une écriture métaphorisant l'évidement, le drainage, l'épanchement du sens mais aussi la dépossession sexuelle. Ainsi Juliet acquiert-elle les attributs caractéristiques du soleil : « She was standing erect and nude by the jutting rock, glistening with the sun and with warm life. Her breasts seemed to be lifting up, alert, to listen, her thighs looked brown and fleet. » [39] Tout le lexique concourt à montrer les changements physiques subis par Juliet qui se définit désormais par son ruissellement solaire (le soleil éjacule et recouvre le corps de sperme) et sa nature érectile. Sur les aspérités du texte, la parole nous dit, en sourdine, que la vie jaillit, qu'il y a une certaine vitalité à se laisser mourir pour renaître à l'autre.

Maurice ne parvient pas à entrer dans le corps, il demeure externe à l'histoire qui s'écrit. Il fait partie d'une autre histoire, histoire ancienne : « Her glance on him, as he came like ink on blotting-paper, was swift and nervous. » [39] Dans cette histoire qui voudrait s'écrire entre Juliet et le paysan, George est une tache d'encre absorbée par le papier buvard. Son entrée précautionneuse dans un discours qui l'en avait expulsé par ailleurs dès la première page trouvera peut-être sa rédemption par le biais du regard posé sur une Juliet métamorphosée dont il rhabille la nudité : « Somehow she did not seem so terribly naked. It was the golden-rose of the sun that clothed her. » [39] C'est pourtant par un mouvement de répulsion et de fermeture de la fleur de lotus que Juliet accueille Maurice : « "Hello Maurice!" she said, hanging back from him, and a cold shadow falling on the open flower of her womb. "I wasn't expecting you so soon." » [39] La voix est laconique, elle se recule dans le discours, se poste en retrait. De cette attente de la présence pénétrante de l'homme, il ne reste qu'une déception, *in fine*. Le regard se recouvre de la froideur de l'ombre, l'éveil des sens est un leurre. La voix se baisse malgré les quelques notes aiguës jetées dans la mince ouverture textuelle : « She ended on an open note. But the voice of the abrupt, personal American woman had died out, and he heard the voice of the woman of flesh, the sunripe body. » [40] La voix est désormais déploiement corporel, présence physique de la chair parvenue à maturité. C'est la fin de la lecture du langage en tant que signe *parlant*, c'est la puissance du corps *sain* qui réécrit l'histoire d'une langue qui se voit avant même de pouvoir se dire : « She did not take him in. She did not realize him. Being so sunned, she could not see him, his sunlessness was

like nonentity.» [41] Corps étranger, corps creux, corps spongieux qui n'absorbe que la lumière blanche, la présence physique de Maurice fait tache sombre sur la trame d'un récit aveuglant de clarté. Et si l'obscurité facilitait la préhension du sens ? Et si le pas hésitant de Maurice permettait l'entrée dans la matrice ?

Yet she would never come to him_she daren't, she daren't, so much was against her. And the little etiolated body of her husband, city branded would possess her, and his little frantic penis would beget another child in her. [44]

Dans cette volition tronquée du « would » qui marque également le récit au sceau de l'irréel, du conditionnel, du *reste à écrire*, il est une marque brûlante d'une visibilité prégnante : celle d'un étiolement du discours mais aussi d'une reprise en main, d'une fécondation d'un autre ordre, d'un enfantement de circonstance qui nous laisse surpris, comme dépossédé de nos attentes. J'avais cru lire une autre histoire.

And the little etiolated body of her husband, city-branded, would possess her, and his little, frantic penis would beget another child in her. She could not help it. [44]

L'éclairage se baisse, la lecture se fait crépusculaire, les lettres (celles que Juliet n'aura jamais voulu écrire) mais aussi les caractères graphiques qui constituent les mots s'isolent en petites unités de sens : l'on n'enfante pas dans l'ombre, l'on ne conçoit pas dans l'urgence de la nécessité, l'on ne s'accouple pas au membre avorté de la procréation. Cependant ce n'est pas le sexe gonflé de semence qui se glissera dans la matrice pour l'inonder de sa virilité, ce n'est pas le paysan qui apposera sa marque sur la peau de Juliet. L'interminable attente se prolonge dans cette passivité confondue de l'animal, le rapprochement ne peut décidément se faire : « Yet she would never come to him she daren't she,daren't, so much was against her. » [44] Le geste est par trop osé, le défi refusé par deux fois c'est aussi celui d'une langue qui se cabre au moment même ou elle se coule dans la bouche de l'autre. L'histoire s'écrira au fil de la lecture dans un sursaut de rétention. Pour la circonstance, écriture de circonstance. Dans *ces* circonstances : « She was bound to the vast, fixed wheel of cicumstance, and there was no Perseus in the universe to cut the bonds. » [44]