



HAL
open science

Présentation d'un ouvrage critique : Rachel Murray, "The Modernist Exoskeleton"

Sylvain Belluc

► To cite this version:

Sylvain Belluc. Présentation d'un ouvrage critique : Rachel Murray, "The Modernist Exoskeleton". 2024. hal-04406424

HAL Id: hal-04406424

<https://hal.science/hal-04406424v1>

Preprint submitted on 24 Jan 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Présentation d'un ouvrage critique dans le cadre des travaux de l'axe « Matérialités »

**Rachel Murray, « The Modernist Exoskeleton: Insects, War, Literary Form »,
(Edinburgh University Press, 2020)**

Rachel Murray ouvre son ouvrage par une citation tirée des carnets de lecture de Virginia Woolf : « The point of view of any individual is bound to be not a birds eye view but an insects eye view [*sic*], the view of an insect too on a green blade, which oscillates violently with local gusts of wind » (citation 1). C'est bien une révolution copernicienne que Woolf décrit ici, puisque le point de vue panoramique dominant de l'oiseau est remplacé par celui, précaire, de l'insecte désemparé s'accrochant à un point d'appui fragile. Or cette révolution est inséparable du contexte de guerre dans lequel Woolf écrit cette remarque, puisque les notes qui la précèdent et la suivent font référence à l'instinct grégaire et à l'Hitlérisme.

Woolf n'était cependant pas la seule à percevoir chez l'insecte l'image de la condition du sujet moderne ballotté au gré des bourrasques de l'Histoire. Murray cite Ezra Pound, qui écrit en 1922 : « [In his] entanglement in machines, in utility, man rounds the circle almost into insect life », ainsi que T.S. Eliot, qui déclara en 1926 que la tâche du poète moderne était d'empêcher la dégradation de la société en « a highly perfected race of insects ». L'insecte, dans ces citations, n'est rien de plus que le symbole de l'effet déshumanisant de la modernité urbaine et des armes industrielles sur l'individu.

Paradoxalement, le premier quart du vingtième siècle vit, dans le même temps, une reconsidération radicale du statut de l'insecte en tant qu'organisme vivant. De nombreux travaux portèrent à l'attention du grand public les découvertes récentes sur les remarquables capacités d'adaptation des insectes ou sur leur organisation sociale parfois très sophistiquée. Woolf elle-même ne s'y trompait pas, qui dans son essai intitulé « Walter Sickert : A Conversation » (1934), laisse entendre qu'être humain revient à être privé de perception sensorielle, tandis qu'en retournant à l'état d'insecte, il devient tout à coup possible d'acquérir, ne serait-ce que pour une courte durée, une expérience plus fine, intense et variée de la réalité. L'essai prend la forme d'une conversation lors d'un dîner sur « le changement produit sur nos sens par les conditions modernes » (« the change wrought upon our senses by modern conditions »). Woolf y fait référence à « those insects said still to be found in the primeval forests of South America, in whom the eye is so developed that they are all-eye ». Un invité explique qu'à l'occasion de la visite d'une exposition de l'œuvre du peintre Walter Sickert, « I became completely and solely an insect ». Il poursuit : « Colours went spirally through my body lighting a flare as if a rocket fell through the night and lit up greens and browns, grass and trees, and there in the grass, a white bird. Colour warmed, thrilled, chafed, burnt, soothed, fed and finally exhausted me » (citation 2). La visite d'une galerie d'art, suggère l'essai, devient ainsi l'occasion pour l'homme à l'abri des dangers de la rue de revivifier ses capacités sensorielles. Voir le monde avec les yeux d'un insecte, c'est alors l'occasion de rectifier la myopie induite par la modernité et d'outrepasser la condition humaine.

La fascination de Woolf pour les insectes, sur laquelle il existe une littérature abondante, était partagée par de nombreux écrivains modernistes, dont Wyndham Lewis, D.H. Lawrence, H.D. et Samuel Beckett, auxquels Murray consacre sa monographie. La thèse de cette dernière

est novatrice et ambitieuse : selon elle, la tendance à l'expérimentation si caractéristique des œuvres modernistes, connues notamment pour leurs innovations formelles, est en partie due à l'influence exercée sur leurs auteurs par les ouvrages de vulgarisation entomologiques qui fleurirent, ou plutôt qui proliférèrent, dans les premières décennies du vingtième siècle. Critiques et commentateurs ont noté de longue date la fréquence frappante avec laquelle apparaît l'image de l'individu en tant qu'insecte dans la littérature de cette période. Il faut dire que la période se prêtait particulièrement bien à cette image. L'émergence d'armes industrielles et leur utilisation massive durant la Première Guerre mondiale avaient donné aux soldats l'apparence d'insectes : ils devaient porter des masques à gaz qui faisaient ressembler leurs yeux à ceux de mouches ou d'abeilles, et ils rampaient dans la boue tels des vers de terre. Beaucoup d'entre eux, de plus, se retrouvaient estropiés ou défigurés par les obus, et leur corps n'avaient souvent plus forme humaine. Virginia Woolf, tombant sur un groupe de blessés à la gare de Waterloo, a de nouveau recours à l'image de l'insecte pour les décrire, puisqu'elle les compare à de « dreadful looking spiders propelling themselves along the platform...legs trimmed off close to the body ». De même, l'utilisation d'appareils de vision longue portée avait conduit à une reconfiguration radicale de l'échelle du champ de bataille. Le soldat s'en était retrouvé comme rétréci, rapetissé, écrasé, et ce changement n'était pas qu'optique, il était également moral, puisqu'il touchait à l'image qu'avaient les soldats d'eux-mêmes, d'où le constat désabusé de Siegfried Sassoon dans son journal en 1917 : « The soldier is no longer a noble figure. He is merely a writhing insect among this ghastly folly of destruction ».

Une telle remarque doit être inscrite dans le climat intellectuel plus large de l'époque, et mise notamment en lien avec les multiples réverbérations de la théorie darwinienne, en particulier avec la peur très répandue d'un retour en arrière de l'évolution. Une telle chute sur l'échelle de l'évolution était devenue réalité, d'une certaine manière, dans les tranchées boueuses du nord-est de la France où les soldats, vivant dans une promiscuité avilissante, semblaient avoir régressé à l'état primordial. Ils cohabitaient avec les poux, les moustiques et les mouches, qui étaient une des causes principales de maladie et de mort parmi les soldats. Confronté à la propagation rapide du typhus, de la malaria et de la fièvre des tranchées, le Bureau de la Guerre se tourna vers les plus éminents entomologistes de l'époque pour exterminer cet ennemi de l'intérieur. Ces entomologistes forgèrent à leur tour une alliance avec l'industrie chimique, elle-même déjà impliquée dans l'effort de guerre à travers les efforts qu'elle déployait pour concevoir des armes de destruction massive. La période fut par conséquent le témoin, d'une part, d'un élargissement spectaculaire de l'échelle à laquelle les ennemis à la fois humains et naturels se retrouvaient annihilés, et d'autre part, d'un brouillage de la rhétorique guerrière et du discours du contrôle de l'environnement. Si les soldats britanniques étaient ainsi régulièrement soumis à de rigoureuses fumigations pour les débarrasser des poux, ils étaient, dans le même temps, gazés par l'armée allemande au moyen de produits chimiques qui avaient déjà été utilisés comme insecticides. Un journal néerlandais remarqua ce parallèle troublant, et publia en mai 1915 un dessin satirique dans laquelle l'allégorie de l'Allemagne pulvérise, dans tous les sens du terme, un groupe de soldats désemparés.

Les écrivains modernistes étaient conscients que l'homme se retrouvait soudain ravalé au rang d'insecte, et c'est justement vers ces formes de vie qu'ils se tournèrent pour essayer de comprendre leur condition. La période fut ainsi le témoin d'un véritable engouement de masse pour l'entomologie, dû en grande partie à la popularité des travaux de Jean-Henri Fabre. Décrit par Darwin comme un « observateur inimitable », Fabre, qui était d'origine aveyronnaise, fut à l'origine d'une véritable révolution dans le champ de l'entomologie, à savoir le passage de la taxonomie à l'éthologie, puisqu'il démontra qu'il était plus instructif d'étudier les insectes

vivants et dans leur milieu naturel que morts et épinglés à une planche. L'autre apport principal de l'œuvre de Fabre résidait dans l'accent qu'elle mettait sur les trésors d'ingéniosité déployés par les insectes pour s'adapter aux difficultés présentées par l'environnement dans lequel ils se trouvent ou aux dangers de prédateurs auxquels ils sont confrontés. Traduits en anglais dans les années 1910, les ouvrages furent lus par un grand nombre d'écrivains modernistes, dont D.H. Lawrence, Rebecca West, Ezra Pound, Katherine Mansfield, Marcel Proust, Marianne Moore, qui plaça les *Souvenirs entomologiques* de Fabre dans sa liste « œuvres littéraires majeures », et William Carlos Williams, qui écrivit dans son autobiographie que Fabre avait été « l'un de ses dieux ».

Si les ouvrages de Fabre, qui mettaient notamment en lumière la manière dont les insectes transformaient les déchets en outil de fertilisation ou en arme de protection, exerçaient une telle fascination sur les écrivains modernistes, c'est tout simplement qu'ils leur permettaient de réconcilier la destruction et la déshumanisation résultant de la guerre à la possibilité de la création artistique, c'est-à-dire de donner un sens positif aux convulsions historiques de leur époque. Tout au long de sa monographie, Murray montre que la capacité des insectes à créer du neuf à partir de formes en décomposition a été une source d'inspiration majeure pour les écrivains modernistes et est à l'origine de certaines de leurs innovations formelles.

Crucial, à cet égard, est le motif de l'exosquelette, structure anatomique externe supportant et protégeant l'animal, qui s'en débarrasse régulièrement au cours de son existence pour le recréer à neuf et le modifier. Une préoccupation commune aux écrivains étudiés par Murray est en effet de maintenir la vigueur et l'adaptabilité du texte littéraire pour l'empêcher de se réifier ou de s'ossifier en une forme fixe et définitive. Leurs stratégies d'écriture, si différentes soient-elles, s'inspirent toutes de la nature polymorphe du corps de l'insecte, de sa capacité à se fondre dans son environnement, de sa formation en essaim ou des différentes étapes de sa croissance. Simultanément, et paradoxalement, l'exosquelette figure les efforts fournis par ces mêmes écrivains pour consolider les frontières du texte dans le but de protéger l'œuvre des différentes formes d'agression (sensorielle, militaire, idéologique) dont elle peut être l'objet. Enfin, et conjointement à ce rôle de bouclier, l'exosquelette se définit comme un site d'interactions entre le sujet et son environnement. C'est en réalité tout le génie du modernisme qui est en jeu ici, c'est-à-dire le défi posé par la conception de formes d'expression qui soient assez robustes pour dire la guerre industrielle et la modernisation à marche forcée de la société, mais aussi assez plastique pour s'adapter à la cadence de ces changements sociaux, technologiques et économiques.

L'intérêt et l'originalité de la thèse du livre réside précisément dans cette insistance sur l'interaction avec l'extérieur. Car si Murray n'est pas la première à évoquer le motif de l'exosquelette en lien avec l'écriture moderniste, celui-ci a été immanquablement interprété en lien avec la volonté de certains écrivains de se protéger contre les assauts de la modernité, qu'ils soient technologiques ou discursifs, et donc réduit à un outil de défense, une carapace ou un bouclier servant à tenir le chaos du monde extérieur à distance. La rhétorique de la dureté, de la sécheresse voire de la violence stylistique développée par T.E. Hulme ou D.H. Lawrence était alors invoquée. Murray regrette cette concentration exclusive sur la posture défensive des modernistes, et soutient qu'elle est en réalité inséparable de son pendant positif, à savoir une réceptivité accrue, et une prise en considération continue, des stimuli envoyés par le monde extérieur. Les écrivains d'ordinaire dépeints comme soucieux de sauvegarder une flamme vitale en péril derrière une coquille morte sont les mêmes, explique-t-elle, qui s'exposent délibérément aux forces de destruction extérieures pour mieux les transmuier en matière artistique et se prémunir ainsi des dangers qu'ils posent.

La thèse de Murray est donc ambitieuse : l'écriture moderniste ne tirerait pas simplement son inspiration mais sa structure et sa vitalité mêmes des comportements entomologiques tels que le mimétisme, la formation en essaim ou le tissage de cocon. Les différentes formes d'étrangeté que présente la vie des insectes permirent aux auteurs étudiés de concevoir des versions alternatives du moi, de dépasser la conception humaniste du sujet comme stable, autonome et délimité, et de brouiller, ce faisant, les distinctions binaires entre l'intérieur et l'extérieur, le moi et l'autre, l'humain et le non-humain. Murray prend soin de souligner que Lewis, Lawrence, HD et Beckett ne renoncent pas complètement à ces distinctions, mais qu'ils préfèrent les interroger et les bousculer. Dans ce sens, leur écriture ne peut être qualifiée de proprement post-humaniste. En revanche, elle résiste à l'anthropocentrisme, et conçoit la frontière entre le moi et le monde comme éminemment poreuse tout en la rendant plus riche, intense et imprévisible.

Le premier auteur vers lequel se tourne Murray est Wyndham Lewis. Dans le premier pamphlet qu'il publia, *The Caliph's Design: Architects! Where is Your Vortex?* (1919), Lewis compare la création de l'œuvre d'art à "the invention of a weapon within the body of a hymenopter to enable it to meet the terrible needs of its life". Il poursuit :

Fabre describes the creative capabilities of certain beetles, realisable on their own bodies; beasts with a record capacity for turning their form and colour impulses into living flesh. These beetles can convert their faces into hideously carved and detestable masks, can grow out of their bodies menacing spikes, and throw up on the top of their heads sinister headdresses, overnight. Such changes in their personal appearance, conceived to word on the psychology of their adversaries, is possibly not a very profound or useful invention, but it is surely a considerable feat. Any art worth the name is, at the least, a feat of this description (citation 3).

La prouesse dont parle ici Lewis consiste en une forme d'adaptation protectrice : l'insecte subit des changements physiques qui lui permettent de survivre dans des conditions hostiles. Or ces modifications offrent une ressemblance avec les innovations esthétiques de l'auteur. Selon Murray, en effet, Lewis n'a eu de cesse de transformer son écriture en réaction aux menaces extérieures, une stratégie inspirée des insectes. D'où la fascination de Lewis pour le motif de la coquille, ou plutôt du *shell* : « In writing, the only thing that interests me is the shell », déclara-t-il dans une interview en 1931. Si le motif occupe une telle place dans son imaginaire, c'est que le mot *shell* est polysémique. Tout comme le verbe « to cleave », qui signifie à la fois « séparer » et « joindre », il s'agit d'un contronyme, d'un Janus bifrons sémantique. Lewis ne se fait pas faute d'exploiter cette polysémie dans ses mémoires de guerre, *Blasting and Bombardiering* (1937). Se remémorant le jour où, après s'être abrité dans un bunker, il fut la cible du feu nourri de l'artillerie ennemie, il remarque avec un mélange de stoïcisme et de détachement : « This [dugout] was a shell that would take some cracking. I was in it when it was hit. It was as firm as a rock. It was a pleasure to be shelled in it » (citation 4). Au cœur de ces remarques réside une tension entre exposition de soi (et dans la nouvelle « Bestre », l'exposition de soi devient exhibitionnisme) et instinct de survie. C'est toute la stratégie d'écriture de Lewis qui s'en trouverait résumée, laquelle transforme la menace en protection aux moyens de l'art. C'est une stratégie qui n'est pas sans rappeler celle des Poilus, qui transformaient les enveloppes d'obus en lampes, en vases ou en cendriers.

La menace extérieure dont il serait principalement question dans l'œuvre de Lewis, c'est l'ambiance suffocante de la scène littéraire de l'entre-deux-guerres, comme l'explique ce dernier dans *Men Without Art* (1934), son ouvrage de critique littéraire : « I have felt [...] very alien to all the standards that I saw being built up around me. I have defended myself as best I could against the influences of what I felt to be a tyrannical inverted orthodoxy in the making » (*Men Without Art*, 1934) (citation 5). Après la Grande Guerre, Lewis devint rapidement

convaincu que la tendance à l'expérimentation formelle d'écrivains tels qu'Ezra Pound ou T.S. Eliot s'était développée au point de devenir une sorte de diktat sclérosant et uniformisant qui avait pour effet de maintenir le statu quo au lieu de le combattre. Il leur reprochait notamment leur méthode « internaliste », qu'il percevait comme le produit d'un culte du temps pur d'inspiration bergsonienne et qu'il comparait à « une méduse flottant au centre du courant souterrain de l'inconscient obscur ». Voyant dans cette nouvelle orthodoxie une menace existentielle pour la littérature, Lewis partit en croisade contre ses contemporains modernistes. Or cette croisade prit la forme, d'inspiration entomologique, d'un mimétisme offensif, c'est-à-dire que Lewis retourna les méthodes de ses adversaires contre eux.

Le roman de science-fiction *The Childermass* (1928), le premier volume d'une trilogie épique, offre une excellente illustration de cette stratégie. Il s'agit d'une œuvre hybride et exubérante, tout à la fois parodie du modernisme et pamphlet politique. Elle raconte l'histoire de deux anciens soldats de la Première Guerre mondiale qui tentent d'explorer les « marais temporels » (*time flats*) d'un mystérieux au-delà en attendant leur admission dans la « cité magnétique ». Jonché « d'exuviae », le terme scientifique désignant les exosquelettes abandonnés, les sables mouvants des marais temporels se composent d'enveloppes humaines calcifiées. La représentation de cet espace sauvage, aride et macabre, qui n'est pas sans rappeler celle du champ de bataille donnée par Lewis dans ses mémoires de guerre, ainsi que les personnages qui le peuplent ont vocation à exprimer une violente condamnation de l'écriture de ses contemporains. Les critiques ont noté de longue date la ressemblance entre Satters et Pulley, les deux protagonistes de *The Childermass*, et James Joyce et Gertrude Stein, et lorsque les personnages du roman traversent un vortex dans le marais temporel, Satters se met à « stein stammer ». Pulley, pour sa part, fait la rencontre de la figure bergsonienne de l'Huissier et en devient un disciple zélé. Un peu plus tard dans le roman, l'Huissier se lancera dans une longue parodie de l'idiome du *Work in Progress* de Joyce (qui deviendra plus tard *Finnegans Wake*), qui inclut même une citation mot pour mot du dernier roman de Joyce, dont Lewis avait pu se procurer un manuscrit : « Not so most eminent minx! Anny liffle mud which cometh out of Mam will doob, I guess, any lithle muth outh of Mump ull doofa tha mud-gland-washing of tha Swanee Bottom » (citation 6). Le mimétisme primaire et quelque peu superficiel de l'écriture de Joyce et de Stein réduit leurs innovations stylistiques à des épanchements sans rime ni raison qui se dissolvent au final en des borborygmes pré-linguistiques. Ce que semble dénoncer Lewis à travers cette parodie et les difficultés d'adaptation de Pulley et Satters à leur environnement, c'est tout simplement la faillite de la fluidité formelle du « high modernism », son incapacité à résister efficacement à l'influence pernicieuse des forces socio-politiques de la période.

Bien qu'on puisse reprocher à Lewis, à première vue, de donner forme à une parodie quelque peu grossière de ses contemporains, l'interprétation qu'en donne Murray à la lumière de la passion de Lewis pour l'entomologie a le mérite de la réhabiliter. Elle la compare en effet au mimétisme offensif de certains insectes, qui acquièrent certains traits de leurs prédateurs pour mieux les faire fuir, tels que le papillon Caligo qui imite les yeux, le bec et le plumage de la chouette, ou la luciole faucon qui découvre deux énormes yeux sur ses ailes arrière, imitant ainsi un oiseau de proie. Il s'agit donc d'une stratégie défensive qui ne repose pas sur le principe de dissimulation ou de camouflage, mais au contraire de visibilité maximale.

Une tension semblable entre protection et exposition est décelable dans les écrits de D.H. Lawrence, auquel Rachel Murray consacre le deuxième chapitre de son ouvrage. Assez logiquement, elle se penche tout d'abord sur le poème de Lawrence intitulé « The Mosquito », dont l'inspiration fut fournie à l'écrivain lors de son séjour en Sicile par la vision de taches de sang sur les murs de sa chambre d'hôtel, lesquelles étaient autant de traces des combats épiques que s'étaient livrés moustiques et occupants de la chambre par le passé. Le poème a la forme

d'un monologue teinté d'humour dans lequel Lawrence s'adresse directement au moustique pour lui exprimer à la fois l'aversion qu'il a son égard et l'admiration qu'il ressent pour son agilité, avant finalement de l'écraser impitoyablement sur le mur. Contrairement à la majorité des commentateurs du poème, qui insistent sur la volonté de Lawrence de se prémunir contre les risques de piqûre et ainsi de toute contamination, Murray met en lumière les passages du poème où la peur de la violation des frontières du moi laisse la place au fantasme du dépassement de ces mêmes frontières et du devenir-moustique : « Am I not mosquito enough to out-mosquito you? », s'interroge à un moment Lawrence.

Or cette tension, soutient Murray, parcourt toute l'œuvre de Lawrence, tiraillée par la peur de la contamination et la tentation du recroquevillement sur soi d'un côté, et le désir de crever les limites du moi en forgeant une intimité tactile avec les insectes de l'autre afin d'en tirer une énergie vitale qui serait à même de contrecarrer l'influence aliénante et avilissante de la société industrielle. D'où le phénomène, fréquent dans ses œuvres, de sensations physiques qui suggèrent l'infiltration du moi par une multitude entomologique menaçante. On peut penser à l'horreur ressentie par Ursula dans *Women in Love* à la vue de la foule à Ostende à laquelle elle attribue « an insect-like intentness », ou bien à celle de Kate dans *The Plumed Serpent*, où les masses de la capitale mexicaine sont comparées à des nuées de criquets (« terrible swarms, like locusts »). Rachel Murray met même en lumière des passages de l'œuvre lawrencienne où les personnages semblent éprouver le phénomène connu sous le nom de formication, un trouble psychique qui prend la forme d'une hallucination cutanée, puisque le sujet a des fourmillements à la fois sur et sous la peau. Dans *The Trespasser*, par exemple, Siegmund a l'impression d'avoir « a myriad quivering tracks of a myriad running insects over his hot, wet, highly-sensitised body ».

La formication consiste à expérimenter le moi comme une multiplicité, elle est le produit d'un effacement des frontières physiques du sujet qui correspond à un effondrement de ses barrières mentales. Loin de rejeter cet état de dissolution épidermique, cependant, la fiction de Lawrence semble au contraire se l'approprier, en montrant parfois un dynamisme formel proche de la formication. Chez Lawrence, l'exposition à l'essaim prendrait la forme d'un contact fréquent avec l'énergie perturbatrice de la culture de masse et du discours politique de l'entre-deux-guerres, laquelle fournirait un antidote aux effets abrutissants de la modernité industrielle. Au lieu de rejeter ce qu'elle ne peut soutenir, l'écriture de Lawrence se frotte ainsi contre les forces mêmes qui la dérangent, et ce faisant se renouvelle.

On trouve une illustration de ce phénomène dans le roman *Kangaroo*, publié en 1923. Il s'agit d'un des ouvrages les plus expérimentaux de Lawrence, puisqu'il est à la fois récit de voyage et allégorie politique. Murray se concentre en particulier sur le passage du roman où Somers, le protagoniste, lit *The Sydney Bulletin*, et le texte éclate alors une myriade de fragments textuels disparates, puisque le lecteur se trouve confronté à une liste décousue de faits divers, de recettes de cuisine, de slogans publicitaires, de pensées du personnage ou d'intrusions du narrateur. Un peu plus loin dans le roman, Somers se promène en ville avec Harriet, et ils se retrouvent soudain assaillis par des signes publicitaires semblables à un essaim de signifiants : « On such a day his restlessness had driven them on a trip along the coast to Wolloona. They got to the lost little town just before mid-day, and looked at the shops. The sales were on, and prices were "smashed to bits," "Prices Smashed to Bits," in big labels. Harriet, of course, fascinated in the Main Street, that ran towards the sea, with the steep hills at the back. "Hitch your motor to a star.—Star Motor Company." "Your piano is the most important article of furniture in your drawing-room. You will not be proud of your drawing-room unless your piano has a HANDSOME APPEARANCE and a BEAUTIFUL TONE. Both these

requisites—” » (citation 7). Sur le chemin du retour, Somers, engagé dans une véritable frénésie de lecture qui englobe « le langage du littoral » et « les cris des animaux », éprouve une forme de ravissement pour ce qu’il nomme le « pan-technicon » de la civilisation. Or cette exposition à la prolifération de signifiants a, selon Murray, un effet vivifiant tant sur le sujet que sur le texte, et ce jamais autant que quand Somers tourne son attention vers « the Australian wilderness » et son grouillement d’insectes. L’interaction (« quick relatedness ») entre humain et non-humain a alors pour effet de nourrir la verve étymologique de Lawrence. Le personnage de Kangaroo a recours à des jeux de mots : il fait référence aux tactiques de la foule de Sidney sous ces termes : « all antics and ant-tricks ». Quant à Somers, il décrit Kangaroo comme « a queen bee buzzing with beatitudes. Beatitudes, beatitudes. Bee attitudes ». Tous ces jeux de mots l’épuisent, soupire-t-il, mais ils témoignent d’une certaine forme de défiance face à la surstimulation en offrant l’image d’un esprit qui reste vivace et aux aguets face aux opportunités créatrices de cet état d’hypersensibilité.

Là où Lawrence ouvre délibérément son écriture au grouillement vital de la vie moderne, H.D. expose de manière répétée la sienne au traumatisme subi pendant la guerre, transformant ainsi son potentiel de disruption en une source d’inspiration. On connaît l’impact traumatisant de la Première Guerre mondiale sur H.D. : elle fut victime d’une fausse-couche en 1915, qu’elle attribua au choc que lui causa la nouvelle du torpillage du paquebot Lusitania par la marine allemande, puis son frère Gilbert fut tué au combat en 1918, perte suivie peu de temps après par la mort de son père. Les romans de guerre de H.D. sont ainsi avant tout des tentatives de mise en mots du trauma, un état psychique situé sur le seuil entre le souvenir et l’oubli, la transparence et l’opacité. Ainsi défini, le trauma, et les premières étapes de sa guérison, présentent une ressemblance frappante avec le processus liminaire que constitue la transformation de l’insecte à l’intérieur du cocon. Il s’agit d’une comparaison établie explicitement par H.D., qui était elle aussi férue d’entomologie, dans son roman *Asphodel* (1920-7), lorsque Hermione, la protagoniste principale, sent comme un changement la gagner alors qu’elle se remet de l’accouchement de son enfant mort-né pendant un raid aérien : « She was being disorganised as the parchment-like plain substance of the germ that holds the butterfly becomes fluid, inchoate » (citation 8). La sensation d’amorphie éprouvée par Hermione constitue un glissement d’un état psychique marqué par la paralysie à un état de conscience visionnaire qui voit le lent retour de ses pouvoirs de création. H.D. savait en effet que pour se recréer à neuf, la chenille doit dans un premier temps s’auto-dissoudre entièrement. Le processus de liquidation qui se produit à l’intérieur du cocon implique le regroupement de cellules dites « imaginaires », qui vibrent ensemble pour créer les organes de l’insecte adulte. Tout en faisant référence au passage à l’imago, c’est-à-dire à l’état définitif de l’insecte, le nom donné par les scientifiques à ce phénomène biochimique renvoie à un autre sens de l’adjectif « imaginal » : « Of or relating to the imagination...a mental image ». Ce sens-là est réactivé dans la fiction de H.D., où le cocon fonctionne comme un espace dans lequel des états psychiques débilissants révèlent d’authentiques potentialités esthétiques, et où le trauma se fait source de créativité. Il ne s’agit pas ici simplement d’un motif présent dans son œuvre, puisque l’état liminal caractéristique de la vie à l’intérieur du cocon trouve un corollaire dans l’instabilité générique qui caractérise les romans de H.D., lesquels oscillent entre fiction et autobiographie, ainsi que dans leur langue dense, fragmentée et complexe, marquée par des ruptures temporelles et la déstabilisation fréquente des référents. Le cocon permet ainsi de mettre en lumière les efforts de l’auteur pour maintenir le texte dans un état « fluide et inchoatif », dissolvant les expériences passées pour mieux les réarticuler et assurant la survie du moi par sa propre désintégration.

Le même motif revient quelques pages plus tard, alors que Hermione est toujours sous le choc de l'accouchement de son enfant mort-né : « she was holding herself in so many layers, so carefully housed, self and self and all confused and blurred by the cocoon state that she was in » (citation 9). L'usage du passé progressif associé à la syntaxe paratactique, tâtonnante du narrateur ainsi qu'à l'image des couches superposées figure un état mental suggestif d'un moi qui se maintient par son refus même de faire un. L'état de cocon (« cocoon state ») dans lequel se trouve Hermione coïncide avec la découverte qu'elle attend un second enfant : « It seems to me that I must be having a butterfly ». Elle trouve une certaine consolation dans cette manière d'appréhender son état : « Men could do nothing for her for a butterfly [...] a soft and luminous moth larva was keeping her safe. She was stronger than men, men, men – she was stronger than guns, guns, guns » (citation 10). Le recours que fait Hermione à la métaphore de l'insecte pour décrire sa seconde grossesse lui permet de se distancier des modes humains de reproduction qui ont jusqu'ici été incapables de porter leurs fruits. Le cocon incarne le fantasme de l'auto-gestation autonome. En tant que cocon recelant une larve de papillon, elle se sent également à l'abri de la guerre environnante : son moi lui apparaît confus et flou (« confused and blurred »), mais elle tire force et protection précisément de cet état d'amorphie. Elle est comme recrée par ce qu'elle crée. Sous la plume de H.D., le cocon figure un état qui ne se confine ni à l'intérieur, ni à l'extérieur du moi : tel un ruban de Möbius, il peut être les deux à la fois.

Murray établit une comparaison intéressante avec le concept, élaboré par Roland Barthes dans *Le Bruissement de la langue*, de « voix moyenne » qui serait caractéristique de l'écriture moderne, où l'écrivain affecte la langue tout autant qu'il s'auto-affecte à son contact. Certains théoriciens du trauma se sont appropriés ce concept, la caractérisant comme une voix intermédiaire qui dit l'indécidable et la dissolution des frontières. Or une impression semblable d'indécidabilité est véhiculée par l'évocation de l'état-cocon de Hermione, lorsque le narrateur déclare : « Herself had woven herself an aura, a net, a soft and luminous cocoon » (citation 11). La répétition de « herself » exprime une troublante autoréflexivité, comme si le sujet et l'objet, le nom propre et le pronom fusionnaient en un seul référent amorphe tout en s'apparentant à un réseau de mois distincts qui interagissent et sont interagis. H.D. suggère ainsi que l'état traumatique dans lequel se trouve Hermione non seulement n'est pas irrévocable, mais recèle de véritables potentialités créatrices. Le personnage fait d'ailleurs preuve d'une acuité mentale dont sont privés ceux qui sont pris dans le brouillard de la guerre (« the fog of war »). À un moment du récit, elle se demande : « What is war? There is a thing you mean when you say “since” and “the” » (citation 12). La réflexivité du passage rappelle le concept de voix moyenne, selon lequel le moi est tout à la fois objet et sujet de l'action. En s'interrogeant à la deuxième personne, Hermione parvient à appréhender la manière dont la guerre a été formulée et donc normalisée par la langue. Son état mental offre un contraste marqué avec celui des personnages engagés dans les combats, dont le narrateur dit : « They didn't seem to understand death, didn't know it when it faced them ». À l'abri du conflit, Hermione paraît exposée psychiquement à sa véritable nature, au contraire de personnages comme Darrington, qui sont directement exposés à la guerre et semblent pourtant « desensitised », insensibles à ses effets.

Hermione compare sa perception à celle offerte par les antennes d'un papillon. « I felt with senses that you don't know », déclare-t-elle à son mari. Un peu plus loin, il est question d'un réseau de gaze (« web of gauze »), comme si sa psyché était entourée d'une couche supplémentaire de fibres nerveuses. Ces antennes lui permettent de ressentir le moindre tremblement extérieur. Si la fibre délicate de cette coquille est beaucoup plus vulnérable que ne l'est l'exosquelette, elle permet une appréhension très fine des dangers environnants. H.D. suggère ainsi que l'acceptation d'un état traumatique ouvre la voie à une perception enrichie du sensible, comme si s'approprier les effets désintégrateurs du trauma au niveau de la langue et

de la forme littéraire permettaient de conserver une unité dont sont privés ceux qui ont cherché à rester intacts.

On retrouve une même fascination, chez Beckett, pour l'état liminaire que constitue la phase larvaire de la vie de certains insectes et pour les possibilités créatrices qu'elle recèle. Suite aux massacres et aux destructions de la Seconde Guerre mondiale, Beckett partit en quête d'un art qui pût rendre le sentiment de perte et d'échec qui dominait alors, et la figure de la larve lui sembla alors incarner particulièrement bien ce qu'il nomme, dans une lettre à son ami et critique d'art Georges Duthuit, « l'imperfection du non-être [...], où vient nous assaillir la tentation d'être encore, un peu, et la gloire d'avoir été un peu », comme si l'homme, après avoir frôlé l'extinction, ne pouvait survivre qu'à cette échelle et sous cette forme. C'est ainsi que le larvaire, selon les termes et les rythmes qui lui sont propres, devient l'état à la lumière duquel l'humain est pensé à neuf chez Beckett, d'où son recours à une forme immobilisée à l'étape d'éternel commencement. Dans *L'innommable*, écrit en français en 1949 et publié en 1953, Beckett, en conformité avec ce qu'il percevait comme la dégradation physique et psychique du sujet humain, dépouille la forme romanesque de toutes ses caractéristiques les plus élémentaires, jusqu'à aboutir à la phase pré-narrative ou larvaire de la représentation littéraire. Le roman présente plusieurs figures aux traits rudimentaires : Basile, Mahood et le bien nommé Worm, situé sur le seuil du non-être. Condamné à la fois à la parole et au silence (« the inability to speak, the inability to be silent »), il navigue, tout au long de l'œuvre, entre le besoin de forme du texte et sa résistance à toute forme fixe. Décrit comme « singulier » et « membre d'une multitude, l'un après l'autre », Worm est rétif à toute stabilité ontologique. Cette insaisissabilité catégorielle se reflète dans la nature vague et indéterminée du langage qui le décrit : « To say he does not know what he is, where he is, what is happening, is to underestimate him. What he does not know is that there is anything to know [...]. Feeling nothing, knowing nothing, he exists nevertheless ». Les répétitions et les polyptotes du passage semblent destinées à faire obstacle à son intelligibilité et à conduire à une aporie, une impression renforcée par l'homonymie entre « know » et « no ». Dans le même temps, le passage du négatif à l'affirmatif, bien qu'hésitant, suggère un renversement du processus, comme si le sentiment du *néant* laissait la place à celui, balbutiant, du *knowing*. Plus généralement, la prolifération des virgules tout au long du roman suggère une forme de scissiparité, rappelant en cela « les formes infiniment plastiques » des premiers êtres vivants dont parle Bergson dans un passage de *L'évolution créatrice* que Beckett connaissait. La lecture de tels passages, qui annule toute possibilité de trajectoire linéaire, requiert un mouvement vermiculaire de l'œil. Chaque phrase oblige le lecteur à s'arrêter à mi-chemin pour recommencer. Si frustrant cette lecture autorégressive soit-elle, elle libère des potentialités sémantiques, car pénétrer les cadences du phrasé beckettien permet de parvenir à une conscience instinctive de ce qui semble se cacher sous la surface du texte.

Dans une recension de *L'innommable*, Maurice Blanchot affirme que Worm, loin d'être la figure de l'informe, est un des nombreux masques interposés par Beckett entre le sujet et les mots, auxquels il ne fait plus confiance. L'image du masque ne peut manquer de rappeler l'étymologie du mot « larve », tiré du latin « larva » signifiant « démon, fantôme » mais aussi « masque ». Il fut employé par Linné, le père de la taxonomie moderne, pour désigner la première étape du développement de l'insecte car la larve cache la forme adulte, une larve de guêpe ou de libellule ressemblant à s'y méprendre à celle de la fourmi ou du papillon. En plus d'être complice dans la dissolution des structures formelles, Worm s'apparente ainsi à une barrière défensive érigée par Beckett contre les vicissitudes du développement et du déclin, et au moyen de laquelle sujet et texte sont immobilisés dans un état d'immaturation énigmatique. La lecture proposée par Blanchot attire l'attention sur la manière dont les qualités apparemment

opposées de l'informe et de la fixité formelle fusionnent dans le texte moderniste. Tout comme c'était déjà le cas chez Lewis, Lawrence et H.D., ce qui peut sembler à première vue rigide et fixe s'avère souvent étonnamment fluide et protéen, tandis que ce qui paraissait dans un premier temps vulnérable n'était en réalité rien d'autre qu'un masque défensif.

Outre ce dénominateur commun, Rachel Murray essaie de mettre en lumière, dans sa conclusion, la cause fondamentale de l'intérêt partagé par les quatre auteurs étudiés pour l'entomologie. Selon elle, leur attirance pour les insectes trouve sa source dans la rétivité de ces derniers à toute mise en mots, leur réticence à se couler docilement dans les moules préétablies de la langue. En d'autres termes, ce sont des « things that won't quite formulate ». Elle identifie un intérêt semblable chez William Gass et Alain Robbe-Grillet, entre autres. On y retrouve un même accent mis sur la capacité des insectes à ébranler, voire à dissoudre les frontières de l'humain, à ouvrir le moi à une altérité porteuse de vie et à élargir ainsi le champ du sensible.