



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **L'Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale **58**
Et de l'unité de recherche EMMA (EA 741)

Spécialité : **Études du monde anglophone**

Présentée par **Xavier Le Brun**

**L'idée de monde de la vie et la
représentation du réel dans la fiction
tardive de Virginia Woolf**

Soutenue le 24 novembre 2017 devant le jury composé de

Mme Vanessa Guignery, Professeur, École normale supérieure de Lyon	Assesseur
Mme Catherine Lanone, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3	Rapporteur
M. Jean-François Lavigne, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Assesseur
M. Frédéric Regard, Professeur, Université Paris-Sorbonne	Président du jury, Rapporteur
Mme Christine Reynier, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Directrice de thèse

Université
Paul-Valéry

Montpellier 3
École doctorale 58

Langues, littératures, cultures, civilisations

Thèse pour obtenir le grade de docteur

Spécialité : Études du monde anglophone
Section CNU 11 – Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

Xavier Le Brun

L'IDÉE DE MONDE DE LA VIE ET LA
REPRÉSENTATION DU RÉEL DANS LA FICTION
TARDIVE DE VIRGINIA WOOLF

Thèse dirigée par madame le professeur Christine Reynier

Soutenue le 24 novembre 2017

Membres du jury :

Mme Vanessa Guignery, Professeur, École normale supérieure de Lyon	Assesseur
Mme Catherine Lanone, Professeur, Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3 :	Rapporteur
M. Jean-François Lavigne, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Assesseur
M. Frédéric Regard, Professeur, Université Paris-Sorbonne	Président du jury, Rapporteur

Remerciements

Je remercie madame Christine Reynier pour m'avoir guidé et soutenu tout au long de la rédaction de cette thèse. Je lui suis tout particulièrement reconnaissant de la confiance et de la liberté qu'elle m'a accordées et sans lesquelles ce travail n'aurait pu voir le jour.

Je souhaite également remercier les Professeurs Vanessa Guignery, Catherine Lanone, Jean-François Lavigne et Frédéric Regard pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu accorder à ce travail en acceptant de faire partie de mon jury de thèse. Je me rappelle également que c'est auprès de madame Vanessa Guignery, en 2009, que j'ai découvert Virginia Woolf et que le désir de parcourir et de comprendre son œuvre s'est fait jour en moi.

Enfin je voudrais remercier l'équipe de recherche EMMA, au sein de laquelle j'ai trouvé l'espace et les appuis nécessaires pour me consacrer à cette thèse.

Liste des abréviations

Ouvrages de Virginia Woolf

AROOO : *A Room of One's Own* (1929). Londres : Vintage Books, 2001.

BA : *Between the Acts* (1941). Oxford : Oxford University Press, 2008.

E : *The Essays of Virginia Woolf*. Andrew McNeillie, ed. Londres : The Hogarth Press, 1986-1994 (pour les vol. I à IV). Stuart N. Clarke, ed. Boston et New York : Houghton Mifflin Harcourt, 2010 (pour le vol. V). Stuart N. Clarke, ed. Londres : The Hogarth Press, 2011 (pour le vol. VI).

F : *Flush: A Biography* (1933). Londres : Persephone Books, 2005.

HH : *A Haunted House: The Complete Shorter Fiction*. Susan Dick, ed. Londres : Vintage Books, 2003.

JR : *Jacob's Room* (1922). Oxford : Oxford University Press, 2008.

L : *Collected Letters* (1975-1980). Nigel Nicolson et Joanne Trautmann Banks, eds. Londres : The Hogarth Press, 1993-1994.

MB : *Moments of Being* (1976). Jeanne Schulkind, ed. San Diego, New York et Londres : Harcourt, 1985.

MD : *Mrs Dalloway* (1925). Londres : Vintage Books, 2004.

ND : *Night and Day* (1919). Oxford : Oxford University Press, 2009.

TTL : *To the Lighthouse* (1927). Oxford : Oxford University Press, 2008.

TW : *The Waves* (1931). Londres : Penguin, 2006.

TY : *The Years* (1937). Oxford : Oxford University Press, 2009.

WD : *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf* (1953). Leonard Woolf, ed. San Diego, New York et Londres : Harcourt, 1982.

Ouvrages d'Edmund Husserl

Krisis : *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1936). Gérard Granel, trad. Paris : Gallimard, 1976.

MC : *Méditations cartésiennes : Introduction à la phénoménologie* (1931). Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, trad. Paris : Vrin, 1980.

Table des matières

INTRODUCTION : LA VIE ET SON MONDE : « LIFE » ET « LEBENSWELT »	1
I. <i>Intertexte contre influence</i>	2
1. Du concept comme mot.....	2
2. Woolf et les philosophes.....	8
3. Le lien de l'intertexte.....	17
II. « <i>Life</i> » et « <i>Lebenswelt</i> » : <i>définitions comparées</i>	20
1. Le monde de la vie (<i>Lebenswelt</i>).....	20
2. Figures de la vie chez Woolf.....	26
3. Vie et représentation.....	29
III. <i>Vie et réel</i>	33
1. De la vie au réel.....	33
2. Réel et réalité.....	36
3. La vie du réel.....	40
4. Perspectives critiques sur la représentation du réel chez Woolf.....	44
IV. <i>L'idée de monde de la vie et la représentation du réel</i>	53
PREMIERE PARTIE : UN MONDE DE LA VIE WOOLFIEN	57
CHAPITRE 1 : MONDE DE LA VIE HUSSERLIEN ET FICTION WOOLFIENNE.....	58
I. <i>Ouverture littéraire et fermeture conceptuelle</i>	59
1. Le bec du monstre et le cours du franc.....	59
2. Le dialogisme littéraire.....	62
3. Le monologisme philosophique.....	67
4. L'herbe, la fleur et l'arbre : brèves coordonnées du monde enfantin.....	71
5. Philosophie et littérature : un échange décousu.....	74
II. <i>Monde de la vie husserlien et fiction woolfienne</i>	78
1. Le monde préthéorique.....	79
2. Le monde prédonné.....	84
3. La constitution intersubjective du monde.....	92
4. Monde théorique et monde de la vie.....	97
CHAPITRE 2 : QU'EST-CE QUE LE MONDE DE LA VIE WOOLFIEN ?.....	106
I. <i>La pensée du littéraire</i>	107
1. « what I might call a philosophy » : le « motif » derrière le texte.....	108
2. Une « philosophie littéraire ».....	112
3. Traduire la structure du monde sensible.....	116
II. <i>Le monde de la vie comme monde vécu</i>	119
1. Situer le monde de la vie dans le « monde vécu ».....	119
2. Monde de la vie et modernisme.....	124
3. Monde vécu / monde de la vie : pertinence et limites d'un « amalgame ».....	129
III. <i>Le monde de la vie woolfien et sa spécificité</i>	133
1. La vie dans le monde : essence du monde de la vie woolfien.....	133
2. Le monde de la vie woolfien à l'épreuve des modèles existants (1/2) : pathetic fallacy et corrélat objectif.....	139
3. Le monde de la vie woolfien à l'épreuve des modèles existants (2/2) : chiasme et « fin de l'intériorité ».....	144

DEUXIEME PARTIE : MONDE DE LA VIE ET REPRESENTATION DU REEL	153
CHAPITRE 3 : LA RELATION SUJET-MONDE : UNE ARCHEOLOGIE DU REEL WOOLFIEN.....	154
I. <i>La relation sujet-monde dans le modernisme : perspectives philosophiques, artistiques et scientifiques</i>	156
1. La relation sujet-monde ou le réel moderniste	156
2. Corps, intuition et intentionnalité.....	161
3. Mise en perspective, mise en forme : la relation sujet-monde dans les arts modernistes.....	171
4. Réalité et observation : Einstein et Heisenberg.....	180
II. <i>Woolf et l'esthétique de l'articulation</i>	184
1. La relation sujet-monde chez Woolf.....	185
2. Le motif de l'articulation	190
3. « Moments of understanding » : l'articulation comme principe formel.....	197
4. Rythme, forme signifiante et harmonie	203
CHAPITRE 4 : UN MODELE MIMETIQUE A PART	211
I. <i>Deux régimes de représentation du réel</i>	211
1. Le problème de la délimitation	212
2. Inversion de polarité.....	220
II. <i>Œuvres centrales, œuvres tardives : essai de mimésis comparée</i>	225
1. La leçon particulière : « Moments of Being: 'Slater's Pins Have No Points' » et la leçon chez Miss Craddock (The Years).....	225
2. L'inconnue dans le train : « An Unwritten Novel » et « The Shooting Party »	229
3. À table : deux scènes de repas dans To the Lighthouse et Between the Acts	235
4. La force du souvenir : Bourton dans Mrs Dalloway et la campagne anglaise dans Flush	243
III. <i>Variations modernistes : le monde de la vie woolfien face à deux autres régimes mimétiques</i> 246	
1. « Bliss »	247
2. Hemingway et la « théorie de l'iceberg »	254
TROISIEME PARTIE : L'ECONOMIE DU REEL	261
CHAPITRE 5 : FORMES DE L'INTERIORITE, FORMES DE L'EXTERIORITE.....	262
I. <i>« the state that is to the mind what breathing is to the body » : l'intériorité dans les œuvres tardives</i>	263
1. La redéfinition de l'intériorité	263
2. « Respiration mentale » et « esprit social ».....	272
3. Des limites de la perspective cognitiviste pour l'analyse de l'intériorité dans les œuvres tardives ...	280
II. <i>L'intériorité translaturée : métonymie ou métaphore ?</i>	288
1. Woolf, du côté de la métaphore	289
2. Intériorité et métonymie.....	294
III. <i>Panorama des formes de l'extériorité</i>	304
1. Extériorisation « réflexive » et extériorisation « structurelle »	305
2. Les objets	309
3. L'événement	313
4. Le regard d'autrui	319
5. Le langage.....	326
CHAPITRE 6 : UNITE ET PLURALITE DU MONDE DE LA VIE	331
I. <i>« Unity – Dispersion » : le problème de la pluralité du monde de la vie chez Woolf et Husserl</i> 333	
1. Pluralité du monde chez Husserl.....	333
2. La relativité du réel dans le modernisme	339
3. Un réel « impur »	342

II. <i>D'un partage à une économie du réel</i>	348
1. Le partage du réel.....	348
2. Juxtaposition et coprésence : approfondissement	352
3. Le réel et son économie	359
III. <i>Les œuvres tardives : un ou plusieurs mondes de la vie ?</i>	362
1. Formes brèves et « mise à l'épreuve » de l'intériorité	362
2. Flush et le monde comme Umwelt.....	369
3. The Years : une historicité du monde de la vie woolfien ?	377
4. « 'I' rejected: 'We' substituted » : Between the Acts et la question d'une intériorité commune	384
CONCLUSION : « THE CURTAIN ROSE »	396
I. <i>Le monde de la vie : un « fondement de sens » oublié ?</i>	397
II. <i>Le sol et l'horizon, ou Miss La Trobe au pub</i>	402
BIBLIOGRAPHIE	407
INDEX DES NOMS PROPRES	442
INDEX DES NOTIONS	443

Introduction : La vie et son monde : « Life » et « *Lebenswelt* »

I. Intertexte contre influence

1. Du concept comme mot

Virginia Woolf, dans son essai intitulé « Craftsmanship », livre une définition originale des mots et de la vie qui, selon elle, leur est propre. Les mots, pour Woolf, sont dotés d'une autonomie qui, loin de les mettre au service d'une signification transparente ou même du plus simple usage pratique, les lance dans une dérive où chaque phrase ou inscription, chaque fragment lu ou entendu, en convoque irrémédiablement un autre. Les mots se répondent – « [...] they combine – they combine unconsciously together. » (EVI, 94) – glissent les uns dans les autres, voient leur sens altéré dans ce processus associatif. Pour l'écrivain, dont l'occupation le met directement en contact avec cette matière changeante, dire la vérité, exprimer un sens qui soit aussi une forme de beauté, consiste donc à accompagner et à guider ces déplacements et cette génération du sens en pressentant la secrète familiarité de certains mots entre eux. Ainsi, en convoquant le souvenir de *Macbeth* : « Words belong to each other, although, of course, only a great writer knows that the word 'incarnadine' belongs to 'multitudinous seas'. » (EVI, 95). Woolf tisse ensuite les métaphores du mariage, de l'hybridation, de l'impureté, et peint une démocratie radicale et cosmopolite des mots où le vulgaire et le noble, l'autochtone et l'étranger, s'entremêlent librement (EVI, 96-97). Telles sont bien l'émulation et la redistribution que cherche à encourager l'écrivain dans la langue pour servir sa propre quête de sens – « [...] swift marriages which are perfect images and create everlasting beauty. » (EVI, 97).

Ce pouvoir d'association et de circulation sémantique est d'autant plus évident chez Woolf lorsqu'il s'exerce sur des mots ayant déjà subi un raidissement ou une cristallisation partielle de leur sens. L'univocité de ces mots, déstabilisée dans le texte woolfien, en trahit la mécanique combinatoire. Autrement dit, l'idée, le concept, parce qu'ils sont moins accoutumés à la polysémie que le commun des mots, rendent manifeste, chez Woolf, le processus par lequel leur sens établi en vient à vaciller. C'est le cas, notamment, pour le mot « vision ». Celui-ci, en effet, loin de se donner comme neutre dans le texte woolfien, renvoie au moins en partie au sens que lui donne le critique d'art et ami de Virginia Woolf, Roger Fry. L'influence de Fry sur l'esthétique de Woolf, qui songera à lui dédier *To the Lighthouse* et lui consacrer après sa mort une biographie, n'est plus à démontrer¹. L'idée de « vision », qui

¹ Voir notamment Ann BANFIELD, *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, et Julia BRIGGS, *Reading Virginia Woolf*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2006. « [Woolf] held Fry's opinions in the greatest respect and wanted to integrate

occupe une place majeure dans la pensée du critique d'art, ne peut donc être employée entièrement innocemment par Woolf. Or on ne peut que constater, dans l'usage que celle-ci fait du terme, une forme de translation de son sens qui, sans oblitérer entièrement l'influence de Fry, n'en témoigne pas moins d'un degré important d'appropriation et de renouvellement sémantique.

Ainsi, les mots sur lesquels s'achève *To the Lighthouse* – « Yes [...] I have had my vision » (*TTL*, 170) – dernier écho donné au lecteur de la voix de Lily Briscoe devant la toile qui l'aura occupée d'un pan à l'autre du roman et sur l'espace d'une décennie, s'ils placent d'emblée la « vision » dans le contexte de la peinture, c'est-à-dire dans celui de la pensée de Fry, ne se détachent pas moins de cette dernière. Pour Fry la vision est l'instrument de l'artiste². Elle est cette dimension du quotidien dont il doit apprendre à détourner l'usage ordinaire et pratique pour en faire non seulement une vision esthétique, c'est-à-dire à même d'être appliquée à la contemplation d'œuvres d'art, mais encore une vision créatrice (« creative vision³ »), c'est-à-dire une vision qui perçoit dans le monde environnant la potentialité encore inexprimée d'une œuvre à venir. Fry décrit ainsi l'artiste examinant le monde à travers sa vision créatrice :

Certain relations of directions of line become for him full of meaning; he apprehends them no longer casually or merely curiously, but passionately, and these lines begin to be so stressed and stand out so clearly from the rest that he sees them far more distinctly than he did at first. Similarly colours, which in nature have almost always a certain vagueness and elusiveness, become so definite and clear to him, owing to their now necessary relation to other colours, that if he chooses to paint his vision he can state them positively and definitely.⁴

La vision, ainsi conçue, est donc une modalité du regard, une orientation particulière qui lui est donnée et, on le perçoit à la lecture de Fry, essentiellement une *intensification* de ce regard, destinée à saisir ce qui dans le visible pourra être mis à profit par l'artiste. Si un tel sens n'est pas complètement absent dans le « I have had my vision » de Lily Briscoe, il est manifeste que Woolf prête là à la vision une portée qui dépasse la saisie passagère du réel dans son « devenir-œuvre ». Lily, en effet, se livre à un constat, sa vision appartient au passé, et pourtant elle n'en est pas moins vivante, c'est-à-dire constituée comme telle dans un espace mental où la peintre peut se plonger avec nostalgie dans sa contemplation ; la vision de Lily est alors proche de ces « images parfaites », expressives d'une « beauté éternelle » auxquelles

them into her own artistic practice and adapt them to her own developing theories of aesthetics. » (Briggs, *Reading Virginia Woolf*, p. 97).

² Voir Roger FRY, « The Artist's Vision », *Vision and Design*, Londres : Chatto & Windus, 1920, p. 31-35.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

Woolf fait référence dans « Craftsmanship »⁵. La vision woolfienne se distingue donc de son équivalent chez Fry en ceci qu'elle ne constitue pas un filtre apposé au regard, un point de vue « artistique » sur le réel à même d'y débusquer les contours d'une œuvre encore inexistante, mais un objet indépendant, l'œuvre elle-même en tant que projet ou qu'embryon, ou encore la tension interne qui l'anime⁶. C'est ainsi que Mrs Brown, dans « Character in Fiction », essai consacré aux personnages littéraires et à ce qui fait leur véracité⁷, est elle-même de l'ordre de la vision – « [...] that vision to which I cling [...] » (EIII, 432). Elle n'est autre que la certitude d'un sens étranger et fuyant, entrevu et poursuivi ; le noyau vif et fertile d'un personnage que l'écriture n'a pas encore cerné mais qui déjà existe ailleurs que dans le regard de l'écrivain. À ce titre, le récit par Woolf, dans l'essai autobiographique intitulé « A Sketch of the Past », de la révélation soudaine du roman qui allait devenir *To the Lighthouse*, est bien à lire comme le récit d'une « vision » au sens woolfien :

Then one day walking round Tavistock Square I made up, as I sometimes make up my books, *To the Lighthouse*; in a great, apparently involuntary, rush. One thing burst into another. Blowing bubbles out of a pipe gives the feeling of the rapid crowd of ideas and scenes which blew out of my mind [...]. (MB, 81)

La précipitation des images, le chamboulement des idées et des scènes, constituent la vision à son point d'émergence, le Big Bang d'une cosmologie romanesque. Au lieu de ce qui chez Fry relève d'une entreprise de précision et, on l'a dit, d'intensification (les lignes se chargeant de sens, les couleurs se différenciant les unes des autres), Woolf pose un modèle de la vision artistique qui est de l'ordre de la génération spontanée. Certes, le matériau fictionnel qui composera le roman trouve ses racines dans les souvenirs d'enfance de l'autrice, mais la transmutation du passé en œuvre se fait sur le mode d'une reconfiguration du sensible, d'un réagencement qui exclut tout continuum direct, à la manière du passage, chez Fry, entre vision quotidienne et vision créatrice.

En fait, la vision telle que la conçoit Woolf s'apparente davantage à un autre des concepts de Fry, celui de « design ». Fry définit « les éléments émotionnels⁸ » du « design » – rythme, masse, espace, lumière et couleur – comme ce qui en peinture permet d'organiser le visible pour que s'y révèle le dessein de l'artiste, ou encore pour que s'y imprime l'émotion

⁵ Voir *supra* : « [...] swift marriages which are perfect images and create everlasting beauty. »

⁶ Dominique Hénaff commente ainsi le mot « vision » chez Woolf : « C'est le nom de ce qui advient, ou d'une intensification brusque de l'existence, qui s'invente et se déploie dans la composition d'une œuvre, faisant signe vers quelque vérité artistique [...] » (Dominique HENAFF, *Une Prose à l'épreuve du réel : Trois interventions à propos de Virginia Woolf*, Lyon : Éditions Horlieu, 2003, p. 92).

⁷ Il s'agit du même essai que « Mr Bennett and Mrs Brown » bien que sous une forme remaniée. Sur l'histoire de cet essai et de ses différentes incarnations, voir EIII.

⁸ Fry, p. 22.

dont il veut le charger. Le « design » est donc la structuration du pur matériau sensible en œuvre signifiante, l'élément étranger à la nature, que seul l'artiste peut apporter et qui différencie son travail d'une simple copie du réel⁹. L'idée de « design » est apparentée par Fry lui-même, bien qu'avec quelques réserves¹⁰, à celle de « significant form », qu'un autre éminent membre de Bloomsbury, Clive Bell, théorise dans *Art*. Il s'agit, avec la forme signifiante, de penser en art une émotion purement formelle, et en quelque sorte désincarnée, liée à l'équilibre et à l'harmonie sur la toile des couleurs, des masses et des lignes. Que ce soit le « design » ou la « significant form », toutefois, les concepts picturaux développés par les proches de Woolf mettent de la même manière en avant dans l'œuvre d'art une dimension qui excède la donnée immédiate des apparences, une forme d'idée agissante ou de principe organisationnel qui régit les rapports internes au tableau, à la sculpture ou au vase¹¹.

Or le terme de vision tel que l'emploie Woolf, ne désigne pas autre chose que cette charpente sur laquelle s'appuie le visible, cette idée maîtresse qui n'est pas l'œuvre elle-même mais qui, en quelque sorte, lui tient lieu d'âme. C'est en effet par un jeu similaire de combinaisons formelles – personnages et scènes remplaçant formes et couleurs – que Woolf envisage l'expression par l'écrivain de sa vision, c'est-à-dire de l'unité profonde et sous-jacente du texte : « [...] if there is one gift more essential to a novelist than another it is the power of combination – the single vision. » (*EIV*, 494). Il en va donc, dans l'écriture de Virginia Woolf, des concepts et des idées comme des autres mots : ils se rebellent et contournent leur usage pratique, ils défont l'univocité à laquelle on aimerait les réduire et signifient en zigzag, selon un décalage qui prête ici au terme de « vision », malgré les rapprochements évidents avec la « vision » théorisée Fry, un sens plus proche de celui du « design » ou de « forme signifiante »¹². Le conceptuel a donc une présence nécessairement

⁹ Dans les propres termes de Fry : « [...] it is, I think, the great occupation of the graphic arts to give us first of all order and variety in the sensuous plane, and then so to arrange the sensuous presentment of objects that the emotional elements are elicited with an order and appropriateness altogether beyond what Nature herself provides. » (*Ibid.*, p. 24).

¹⁰ *Ibid.*, p. 194-195.

¹¹ Fry prend de multiples précautions avec le concept de forme signifiante, refusant de s'avancer trop loin dans sa définition au risque de sombrer dans le mysticisme (*ibid.*, p. 199) et préférant laisser ouvert ce qui lui paraît être un des grands chantiers de la critique d'art moderne comme de la psychologie expérimentale (*ibid.*, p. 198-199). Il se hasarde néanmoins à donner son propre sentiment sur la nature fondamentale du concept de Clive Bell : « I think we are all agreed that we mean by significant form something other than agreeable arrangements of form, harmonious patterns, and the like. We feel that a work which possesses it is the outcome of an endeavour to express an idea rather than to create a pleasing object. Personally, at least, I always feel that it implies the effort on the part of the artist to bend to our emotional understanding by means of his passionate conviction some intractable material which is alien to our spirit. » Fry compare ensuite la forme signifiante à « l'idée » flaubertienne (*ibid.*, p. 199).

¹² Deleuze et Guattari, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, font état d'une certaine mutabilité du concept philosophique : « [...] quoique datés, signés et baptisés, les concepts ont leur manière de ne pas mourir, et pourtant sont soumis à des contraintes de renouvellement, de remplacement, de mutation qui donnent à la

paradoxe dans l'œuvre woolfienne, au sens où les idées, pour reprendre l'argument de « Craftmanship » en l'étendant à cette catégorie particulière de mots, ne peuvent y être entrevues que dans la polysémie et le miroitement de la langue ; elles y sont sujettes à des processus de circulation et de transformation qui révèlent la fragilité fondamentale du concept, fragilité qui n'est autre que sa nature de mot. Le caractère intangible et la permanence de l'idée, que Woolf était par ailleurs encline à accepter¹³, cohabite alors avec l'ambiguïté du *medium* par lequel on l'approche, et l'on pourrait voir la trace, dans d'autres termes utilisés par Woolf, des mêmes effets de déstabilisation sémantique que ceux que l'on a identifiés dans le mot « vision¹⁴ ».

Voir le concept comme mot, ou groupe de mots, le voir, donc, à la manière de Woolf dans « Craftmanship », sous l'angle du vivant et du mouvant, constitue une réponse possible aux difficultés que posent les rapprochements entre, d'un côté, philosophie ou théorie et, de l'autre, littérature¹⁵. Un tel point de vue permet en effet d'envisager la présence du concept dans le texte littéraire selon d'autres modalités que la transposition, le parallèle ou l'application. Woolf en fait la preuve dans son essai : l'idée intellectuelle, le nœud de

philosophie une histoire et aussi une géographie agitées dont chaque moment, chaque lieu se conservent, mais dans le temps, et passent, mais en dehors du temps. » (Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, p. 13). Il va sans dire, néanmoins, que ces processus de renouvellement et de mutation, s'ils sont le lot de tout concept, sont fortement accentués et accélérés avec sa reprise littéraire, tout spécialement aux mains de Woolf.

¹³ Dans « A Sketch of the Past », par exemple, Woolf revient sur les conceptions profondes qui ont orienté sa perception du réel et leur prête une existence concrète et indépendante ainsi qu'une stabilité à l'épreuve, semble-t-il, du temps comme des mots : « If I were painting myself I should have to find some – rod, shall I say – something that would stand for the conception. It proves that one's life is not confined to one's body and what one says and does; one is living all the time in relation to certain background rods or conceptions. » (*MB*, 72-73).

¹⁴ Un cas similaire est par exemple constitué par le terme « life », sur lequel on reviendra au cours de cette introduction, non pas exactement concept mais catégorie critique, qui se prête dans l'essai intitulé « The Art of Fiction » à une même réorientation de son sens, cette fois revendiquée comme telle, lorsqu'à la définition que lui donne E. M. Forster dans *Aspects of the Novels* Woolf substitue une acception élargie ; il ne s'agit plus de considérer seulement, comme le fait Forster, la vie dans sa dimension humaine, sociale et relationnelle, mais d'y reconnaître également l'expression de forces sous-jacentes au réel : « [...] 'What is this "Life" that keeps on cropping up so mysteriously and so complacently in books about fiction? Why is it absent in a pattern and present in a tea party? Why is the pleasure that we get from the pattern in *The Golden Bowl* less valuable than the emotion which Trollope gives us when he describes a lady drinking tea in a parsonage? Surely the definition of life is too arbitrary, and requires to be expanded.' » (*EIV*, 601-602). Dans un mouvement qui ne doit sûrement rien au hasard et qui démontre une nouvelle fois le caractère essentiellement circulatoire du sens et des idées chez Woolf, la définition qui est ici donnée à « life » semble englober à la fois ce qui est du domaine de la « vision » et du « design » chez Fry, à la fois le sensible et sa structuration formelle.

¹⁵ Certaines de ces difficultés sont soulevées par Beatrice Monaco à l'occasion de sa lecture deleuzienne de textes modernistes : « I will also question what is at stake in bringing Deleuzian concepts to literature. How can the concepts be used to bring the text alive in a different way, and allow the philosophical dimension of the text to surface? How can these concepts enrich and perhaps render more complex already densely covered ground in literary criticism? Might there be a limit to the use of such theory? The difficulty of bringing philosophical concepts to narrative is not inconsiderable: the extreme technicality and harshly mechanical lexicon of Deleuze-Guattarian thought often seems too scientific for the sensible and ontological richness of modernist literary poetics. » (Beatrice MONACO, *Machinic Modernism: The Deleuzian Literary Machines of Woolf, Lawrence and Joyce*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008, p. 4).

significations convergentes que l'on ramasse, pour les besoins du raisonnement théorique, dans l'espace dense et étroit d'un mot chargé de l'exprimer sans nuance, ne s'avance pas en littérature sous l'aspect hiératique du concept. Mot utilitaire par excellence, de ceux dont Woolf disait qu'ils se rebellaient contre leur fonction, le concept est nécessairement défait, ou dénoué, par le littéraire. Pour autant, comme nous l'avons vu à propos du terme « vision », l'idée qu'il recouvre persiste, voire préexiste au concept¹⁶. Plutôt que de s'actualiser dans un unique mot qui aurait le privilège de la traduire, elle glisse de terme en terme et fait de chaque mot, ou des réseaux qui se tissent entre eux, son « concept » temporaire.

Dès lors, analyser le philosophique ou le théorique dans le texte woolfien, c'est y mettre au jour des réalités sans nom permanent, des états de la pensée qui ne se pensent que dans les chassés-croisés, les substitutions ou même les hasards de la langue. Un de ces hasards a rendu la diffusion radiophonique de « Craftsmanship »¹⁷ presque immédiatement contemporaine de la forme définitive donnée par Edmund Husserl à son concept de « *Lebenswelt* », ou monde de la vie, dans *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, publiée en 1936. Encouragé en cela par l'esthétique de circulation sémantique mise en place par Woolf, nous voudrions envisager la présence chez elle – présence paradoxale et, à juste titre, virtuelle – du terme husserlien de *Lebenswelt* selon deux pistes principales : d'abord comme le nom étranger d'une idée qui chez l'écrivaine demeure anonyme (le monde de la vie serait alors décelable dans les univers fictionnels dépeints par Woolf) ; ensuite, et principalement, comme un emprunt fait à la langue philosophique pour nommer une dynamique propre à l'écriture woolfienne. Dans un cas on postule que l'idée husserlienne de monde de la vie a chez Woolf une existence muette et préthéorique à laquelle on peut accoler le concept qui la décrit adéquatement ailleurs ; dans l'autre on avance que le mot philosophique, rétif à l'autorité comme à une délimitation trop hâtive de son sens et de sa portée, peut être détourné de sa définition première pour venir souligner l'existence et les règles propres de ce qu'on appellera dès lors un « monde de la vie woolfien ».

Si nous nous apprêtons donc à mettre en rapport la philosophie de Husserl et les œuvres de Virginia Woolf, nous ne revendiquons pas pour autant ce qu'on pourrait être tenté

¹⁶ Derek Ryan analyse la philosophie chez Woolf, ou du moins le théorique, comme une réflexion toujours inscrite dans une forme de matérialité (Derek RYAN, *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2013, p. 1). De même, nous suggérons qu'une pensée philosophique est à identifier chez Woolf, non sous la forme d'un raisonnement abstrait, mais dans la matérialité même de la langue, dans son instabilité et sa polysémie, dans un détour que prennent les mots pour s'écarter de leur sens premier.

¹⁷ Avant d'être publié sous forme d'essai, « Craftsmanship » fut diffusé, en avril 1937, sur les ondes de la BBC.

d'appeler une approche comparatiste, et l'enjeu n'est en aucun cas de distribuer également notre attention entre les productions de l'écrivaine et celles du philosophe. Notre but n'est pas davantage de nous engager dans une lecture husserlienne de Woolf, bien qu'un tel exercice soit inscrit à titre d'étape provisoire dans la démarche que nous nous proposons de suivre. Au lieu de cela, on voudrait s'ancrer fermement sur le terrain de la littérature et, fort de cette perspective, mettre à profit le concept de monde de la vie pour que, tel les mots de « Craftsmanship », il en vienne à dire autre chose que ce que l'on attendait de lui – pour que, d'objet philosophique, il se fasse outil critique, ou encore instrument littéraire.

2. Woolf et les philosophes

Avant d'approfondir le rapprochement entre l'écriture de Virginia Woolf et le concept d'Edmund Husserl, il nous semble nécessaire de faire le point sur les différentes études ayant mis en rapport texte woolfien et pensée philosophique. Un regard synthétique sur celles-ci nous permettra de prendre en considération l'étendue et la variété singulière de ce champ de réflexion dans lequel on souhaite s'inscrire, mais aussi les présupposés et choix critiques qui ont orienté, de manière parfois divergente, les lectures philosophiques de l'œuvre de Woolf.

Ces lectures sont en effet nombreuses et tendent à se multiplier depuis ce que Derek Ryan identifie comme un retour de la théorie dans les études modernistes anglo-saxonnes¹⁸, phénomène allant de pair avec un intérêt lui aussi croissant pour l'arrière-plan philosophique avec lequel Woolf a pu entrer en contact plus ou moins directement¹⁹. Ce foisonnement des approches philosophiques du modernisme littéraire a pour conséquence l'extrême diversité des pensées ou courants mis en avant comme autant de biais pour cerner et éclairer le texte woolfien. On pourrait, semble-t-il, écrire toute une histoire de la philosophie, de ses origines antiques à ses développements les plus récents, du point de vue des rapports qui se nouent entre Virginia Woolf et tout un réseau théorique qui tantôt lui tient lieu d'influence, tantôt est proposé comme clé de lecture pour son œuvre.

À titre d'exemples, et toujours afin de rendre compte de la grande variété des philosophies convoquées en lien avec Woolf, on peut évoquer les approches qui voient la trace chez l'écrivaine britannique de la pensée de Platon : Lorraine Sim, notamment, décèle, dans les descriptions par Woolf d'une réalité partagée entre un « motif » intangible et les

¹⁸ Ryan fait notamment le constat suivant : « [...] in the years since theory's prominence in modernist studies began to wane in the mid-1990s, a renewed interest in the philosophical roots of Woolf's modernism has been evident in important studies which have considered her writing alongside the likes of David Hume, Emmanuel Kant, Bertrand Russell, Walter Benjamin, Martin Heidegger, and Maurice Merleau-Ponty. » (*Ibid.*, p. 6).

¹⁹ « In recent years then, the philosophical contexts in which Woolf was writing have combined with historical analyses, and have helped shape the way we engage with Woolf's modernism. » (*Ibid.*)

apparences sensibles qui ne le révèlent que ponctuellement, l'influence sur elle des Idées platoniciennes²⁰. Mark Hussey – qui par ailleurs défend la thèse de la constitution par Woolf d'une philosophie hautement personnelle²¹, et rejette par conséquent les influences que la critique s'était auparavant employée à lire chez elle²² – n'hésite pas à puiser chez Pascal pour lire l'œuvre woolfienne²³. Quant à Michael J. Horacki, il propose d'aborder *Mrs Dalloway*, roman où il reconnaît l'alternance des principes dionysiaque et apollonien, à travers un cadre nietzschéen²⁴.

Au-delà de ces quelques exemples qui ont pour mérite de montrer l'hétérogénéité des références philosophiques qui interviennent au gré des études dédiées à Woolf, il convient de resserrer notre analyse autour de quatre foyers principaux de la lecture philosophique de l'œuvre woolfienne, qui à eux seuls concentrent l'essentiel de ce mouvement critique : l'influence de Bergson, celle de la philosophie éthique et analytique de Cambridge, les rapports entre l'écriture de Woolf et la phénoménologie, et, plus récemment, ceux entre Woolf et la pensée de Deleuze et Guattari.

Le parallèle entre Woolf et Bergson constitue, si l'on peut dire, un « classique » de la critique philosophique de l'œuvre de Woolf. Présent dès l'étude publiée par Floris Delattre en 1932²⁵, il resurgit dans les années soixante avec celle que Shiv Kumar consacra alors à l'influence de Bergson sur ce qu'il appelle les « romans du courant de conscience »²⁶. C'est essentiellement le concept bergsonien de durée que Kumar identifie comme point de passage

²⁰ « Woolf's allusion in her fiction to an underlying 'pattern' that enables a character to make sense of everyday life is related to her idea of a 'reality' subsisting behind daily appearances. » (Lorraine SIM, « Virginia Woolf Tracing Patterns through Plato's Forms », *Journal of Modern Literature*, Vol. 28, N°2, Hiver 2005, p. 41). D'où, selon Sim, un véritable platonisme woolfien : « The pattern-copy model therefore expresses Plato's, and following him, Woolf's, sense of the relationship between a permanent, abstract reality, the Forms or pattern, and the particular, named world. » (*Ibid.*, p. 45). Outre Lorraine Sim, les critiques qui ont établi un parallèle entre Woolf et Platon incluent Laura MARCUS (*Virginia Woolf*, Plymouth : Northcote House, 1997), Emily DALGARNO (*Virginia Woolf and the Visible World*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001), ou encore Dominique Hénaff.

²¹ En cela Hussey rejoint Maxime CHASTAING (*La philosophie de Virginia Woolf*, Paris : Presses Universitaires de France, 1951). Chastaing va même plus loin en avançant que les romans eux-mêmes ne contiennent aucune trace de cette philosophie propre à Woolf puisqu'ils seraient justement le lieu où s'exerce la critique par Woolf d'un empirisme duquel elle se démarque (*ibid.*, p. 2-5).

²² « [Woolf] found no philosophical system from which she could derive satisfactory answers to the existential questions with which she was constantly engaged. » (Mark HUSSEY, *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*, Columbus : Ohio State University Press, 1986, p. xi). Hussey est donc conduit à réfuter l'influence sur Woolf de l'éthique de G. E. Moore : « The Moorean universe, endorsed by such as Russell and Keynes, is continually questioned by the novels. » (*Ibid.*, p. 99).

²³ « The novels (and diary) display Pascalian dread in the face of an irresolvable problem, but they never give in entirely or permanently to that dread [...] » (*ibid.*, p. 104).

²⁴ Michael J. HORACKI, « Apollonian Illusion and Dionysian Truth in *Mrs. Dalloway* », *Interdisciplinary / Multidisciplinary Woolf: Selected Papers from the Twenty-Second Annual International Conference on Virginia Woolf*, Ann Martin et Kathryn Holland, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2013, p. 138-142.

²⁵ Floris DELATTRE, *Le Roman psychologique de Virginia Woolf*, Paris : Vrin, 1932.

²⁶ Shiv KUMAR, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, Londres : Blackie & Son, 1962.

entre le philosophe français et les trois écrivains dont il analyse l'œuvre, Dorothy Richardson, Virginia Woolf et James Joyce :

La durée or psychological time thus becomes the distinguishing feature of the stream of consciousness novel. The new novelist accepts with full awareness inner duration against chronological time as the only true mode of apprehending aesthetic experience.²⁷

On peut dater de l'ouvrage de Mary Ann Gillies, *Henri Bergson and British Modernism*²⁸, l'étape suivante dans l'examen critique de l'influence de Bergson sur le modernisme. Gillies s'y prête à une enquête détaillée des réseaux intellectuels par lesquels la pensée de Bergson a pu pénétrer le modernisme littéraire britannique²⁹, ainsi qu'à des lectures de Woolf, T. S. Eliot ou encore Joyce, à partir de la philosophie de Bergson. Elle interprète ainsi les « moments d'être » relatés ou mis en scène par Woolf comme des exemples d'expérience de la durée bergsonienne³⁰ et en tire des conclusions tranchées : « [...] the form of [Woolf's] fiction – moments of being – as well as the subjects she tackles – the inner world and the perceptions and impressions of life – are central features of her work that have Bergsonian roots.³¹ » Parmi les travaux plus récents qui entremêlent œuvre woolfienne et thématiques bergsoniennes, on peut citer l'ouvrage d'Angela Hague sur les liens entre intuition et créativité³² ou encore l'analyse par Laci Mattison du même concept d'intuition dans *The Waves* : « [...] like Bergson's philosophy, Woolf's fiction calls for a new metaphysics, a redefinition of the 'thing' through duration, intuition, and assemblage.³³ » Mattison voit par ailleurs dans la revalorisation par Gilles Deleuze de la pensée de Bergson une des raisons du développement récent d'études trouvant chez le philosophe de l'intuition et de la durée des ressources théoriques pour comprendre le texte woolfien³⁴.

²⁷ *Ibid.*, p. 7.

²⁸ Mary Ann GILLIES, *Henri Bergson and British Modernism*, Londres : McGill-Queen's University Press, 1996.

²⁹ Gillies fait notamment de Roger Fry et de Clive Bell des « passeurs » potentiels de la philosophie de Bergson, qu'ils auraient indirectement introduite dans le groupe de Bloomsbury à travers leurs théories artistiques respectives (*ibid.*, p. 54-56).

³⁰ *Ibid.*, p. 59.

³¹ *Ibid.* Plus largement, Gillies identifie des apports bergsoniens chez Woolf dans les trois domaines du temps, de l'intuition et de la mémoire. « Each of these assumes a central role in Woolf's literary aesthetics and practice, and each is employed in a manner so consistent with Bergson's articulation of them that they highlight Woolf's lasting debt to Bergson. » (*Ibid.*, p. 108).

³² Angela HAGUE, *Fiction, Intuition, & Creativity: Studies in Brontë, James, Woolf, and Lessing*, Washington, D. C. : The Catholic University of America Press, 2003.

³³ Laci MATTISON, « The Metaphysics of Flowers in *The Waves*: Virginia Woolf's 'Seven-Sided Flower' and Henri Bergson's Intuition », *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*, Kristin Czarnecki et Carrie Rohman, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 71.

³⁴ « Currently and in part because of the publication of Gilles Deleuze's *Bergsonism*, the English edition of which was published in 1988, a reinvigorated Bergson is once again popular [...] current scholars have not failed to identify the integral connection between Modernism – especially Woolf's work and Bergsonism. » (*Ibid.*).

La philosophie britannique contemporaine de Woolf constitue dans la critique un autre vecteur pour approcher son œuvre. On se réfère par là à la philosophie éthique comme analytique de Cambridge, représentée par G. E. Moore, Bertrand Russell ou encore A. N. Whitehead, lesquels auraient exercé une influence au moins indirecte sur Woolf grâce à la pénétration de leurs idées dans le groupe de Bloomsbury³⁵. Parmi les études privilégiant cette approche, les hypothèses interprétatives se contredisent parfois, notamment selon que l'on privilégie l'impact sur la pensée de Woolf de la philosophie éthique de G. E. Moore³⁶ ou de la philosophie analytique et épistémologique que le même Moore a articulée aux côtés de Russell et Whitehead³⁷. Parmi les tenants de la seconde hypothèse on trouve notamment Jaakko Hintikka, qui met en avant les similitudes entre l'épistémologie dont Russell trace les contours dans *Our Knowledge of the External World* et la technique littéraire de Woolf, fondée sur une remise en question de l'omniscience narrative et sur l'alternance des points de vue. Le monde extérieur, chez Woolf, n'est donc saisi que dans la mise en commun de perspectives privées, ce en quoi l'écrivaine rejoint la position de Russell³⁸. Ann Banfield a largement développé ce parallèle en mettant au jour de manière systématique les points de rencontre entre théorie de la connaissance russellienne et esthétique woolfienne. Plus récemment, Dora Zhang³⁹, ou encore Timothy Mackin⁴⁰, ont poursuivi cette exploration des liens entre épistémologie et écriture littéraire, tout en mettant l'accent sur les divergences entre les visions respectives de Woolf et Russell⁴¹, ou du moins en nuancant l'importance

³⁵ La jonction entre la philosophie de Cambridge et Bloomsbury est communément attribuée à la société secrète des « Cambridge Apostles » (voir notamment Banfield, p. ix-x) qui, incluant les philosophes Moore, Russell et Whitehead, comprenait aussi, dans la génération de leurs élèves, certaines grandes figures de ce qui deviendrait Bloomsbury, comme Lytton Strachey, Leonard Woolf, Roger Fry ou John Maynard Keynes. Il faudrait ainsi voir en ceux-ci les tributaires directs de leurs aînés : « Together Moore, Russell and Whitehead define the contours of philosophy as Bloomsbury understood it. » (*Ibid.*, p. 7). Banfield émet même l'hypothèse d'une forme de symbiose entre la philosophie de Cambridge et Bloomsbury, au sens où le groupe d'intellectuels londoniens n'aurait pas été simplement l'objet d'une réception passive mais aurait constitué pour Russell, Moore et Whitehead une chambre d'écho dans le monde culturel et artistique que leurs idées mêmes appelaient et rendaient nécessaire (*ibid.*, p. 5).

³⁶ Pour une étude récente des rapports entre la pensée éthique de Moore et celle de Woolf, voir l'analyse de Christine REYNIER, « Virginia Woolf's Ethics and Victorian Moral Philosophy », *Philosophy and Literature*, Vol. 38, N°1, 2014, p. 128-141.

³⁷ Ann Banfield, par exemple, relativise l'influence de Moore sur Woolf pour mieux faire valoir celle de Russell et de sa théorie de la connaissance : « A greater importance of Russell over Moore in Woolf can be read in the absence of certain of Moore's preoccupations and the presence of recognizably Russellean ones. » (Banfield, p. 42).

³⁸ Jaakko HINTIKKA, « Virginia Woolf and Our Knowledge of the External World », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, N°1, Automne 1979, p. 5-14.

³⁹ Dora ZHANG, « Naming the Indescribable: Woolf, Russell, James, and the Limits of Description », *New Literary History*, Vol. 45, N°1, Hiver 2014, p. 51-70.

⁴⁰ Timothy MACKIN, « Private Worlds, Public Minds: Woolf, Russell and Photographic Vision », *Journal of Modern Literature*, Vol. 33, N°3, 2010, p. 112-130.

⁴¹ Mackin diverge de Banfield principalement sur la question du sujet chez Woolf ; là où Banfield étend à l'écriture woolfienne le modèle russellien d'un sujet réduit à une perspective impersonnelle sur le monde,

accordée à l'influence du philosophe sur l'écrivaine⁴².

La phénoménologie constitue la troisième grande tradition philosophique à travers laquelle l'œuvre de Woolf a été approchée. Il s'agit d'ailleurs peut-être là de l'arrière-plan philosophique le plus fréquemment convoqué en lien avec l'écrivaine, si bien que toute prétention à l'exhaustivité serait ici présomptueuse. Il convient néanmoins de remarquer que, parmi les différents phénoménologues dont la pensée a pu servir de clé interprétative pour la lecture de Woolf, une nette tendance se dégage qui fait de Maurice Merleau-Ponty le modèle même du philosophe développant une réflexion transposable dans le domaine de l'esthétique woolfienne. Louise Westling⁴³ et Kelly Sultzbach⁴⁴, en particulier, font de la conception merleau-pontienne d'un sujet situé dans le flux du monde, et plus particulièrement des concepts d'intercorporité et de chair du monde, une piste fondamentale dans l'interprétation du projet littéraire de Woolf, qu'elles explorent en lien avec les perspectives ouvertes par l'écocritique et le posthumanisme⁴⁵. Laura Doyle, dans son analyse de *To the Lighthouse*⁴⁶, écarte quant à elle explicitement la tradition phénoménologique allemande, qu'elle considère moins à même de guider le lecteur à travers les expérimentations littéraires de Woolf que le modèle merleau-pontien de l'intercorporité⁴⁷. D'une manière générale la phénoménologie ainsi réduite à Merleau-Ponty apparaît souvent comme un raccourci commode pour l'idée d'« embodiment » ou d'« embodied self » avec laquelle elle est vaguement amalgamée. Convoquer la phénoménologie au chevet de l'œuvre woolfienne revient alors simplement à y faire état d'un échange structurant, de part et d'autre des frontières poreuses entre le sujet et son environnement⁴⁸. Toutefois, même des études qui prennent en compte toute la richesse et la complexité théorique de la phénoménologie sans jamais en faire un prétexte pour des

Mackin, pour sa part, refuse de voir dans l'attrait de Woolf pour l'impersonnalité un sacrifice du sujet : « [...] what I believe she's trying to envision is a way to achieve Russell's public world without sacrificing the private one – to lose the 'I' without losing the self. » (*Ibid.*, p. 121).

⁴² Zhang se propose d'analyser les rapports entre Woolf et Russell sans avoir recours au prisme, potentiellement réducteur, de l'influence : « [...] my aim is to work across disciplines without relying either on a model of influence or a 'lens.' Instead, I hope to uncover the ways in which literature and philosophy can be concerned with similar problems, which they develop in their own distinct ways. » (Zhang, p. 54).

⁴³ Louise WESTLING, « Virginia Woolf and the Flesh of the World », *New Literary History*, Vol. 30, N°4, Automne 1999, p. 855-875.

⁴⁴ Kelly Elizabeth SULTZBACH, « Embodied Modernism: The Flesh of the World in E. M. Forster, Virginia Woolf, and W. H. Auden », sous la direction de Louise Westling, University of Oregon, 2008.

⁴⁵ Ainsi de l'approche de Sultzbach : « Merleau-Ponty's ecophenomenology [...] helps to explain how certain modernist representations of human subjectivity and non-human consciousness inaugurate a perception of the self as embedded within the stimuli of larger environmental impulses. » (*Ibid.*, p. 6).

⁴⁶ Laura DOYLE, « 'These Emotions of the Body': Intercorporeal Narrative in *To the Lighthouse* », *Twentieth Century Literature*, Vol. 40, N°1, Printemps 1994, p. 42-71.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 43-44.

⁴⁸ Voir par exemple l'étude de Kristina K. GROOVER, « Body and Soul: Virginia Woolf's *To the Lighthouse* », *Renascence: Essays on Values in Literature*, Vol. 66, N°3, Été 2014, p. 217-230. Groover ramène d'emblée la phénoménologie à l'importance donnée au corps et à la circulation qui y est en jeu entre sujet et monde extérieur.

considérations plus générales, comme la thèse consacrée par Naomi Toth à Virginia Woolf et Nathalie Sarraute⁴⁹, tendent à voir en Merleau-Ponty, certainement non sans raison, un penseur dont les conceptions entrent plus aisément en résonance avec la fluidité des représentations littéraires de la conscience que celles d'autres phénoménologues, tel Husserl⁵⁰.

Ce que l'on pourrait caractériser comme un relatif désamour critique pour la phénoménologie en dehors de sa forme merleau-pontienne, et notamment pour la pensée de Husserl⁵¹, donne au constat suivant de David Rudrum tout son poids :

[...] in the main, Husserl has been less directly influential to literary study than his importance in philosophy might suggest, and the mainstream of literary criticism and theory has been more directly influenced by philosophical offshoots from Husserl's thought than by Husserl himself [...].⁵²

Ainsi, les études s'appuyant principalement sur les travaux du fondateur de la phénoménologie, à l'image de celles de Sheridan Hough⁵³, Jo Ann Circosta⁵⁴ ou Ralph Strehle⁵⁵, apparaissent comme minoritaires parmi les approches phénoménologiques de l'écriture woolfienne. Plus rares encore sont les travaux qui ont examiné le concept husserlien qui nous intéressera tout particulièrement, celui de monde de la vie, dans ses liens potentiels avec les différentes œuvres de Woolf. Un tel examen n'a d'ailleurs été mené que de manière très lacunaire. Louise Westling fait brièvement mention du *Lebenswelt* dans son article sans dépasser le stade de l'allusion ni réellement différencier ce monde de la vie de

⁴⁹ Naomi Toth, « L'Écriture vive : Une phénoménologie de la perception selon Virginia Woolf et Nathalie Sarraute », sous la direction de Chantal Delourme et de Jean-Marc Moura, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012.

⁵⁰ Toth observe par exemple à propos de Woolf et Sarraute qu'« [e]n résistant à tout retour à soi, et en situant la perception sur l'interface phénoménale entre le sujet et le monde, leur description de la recherche de la 'vie' se différencie sur un point crucial du projet phénoménologique tel que Husserl le conçoit. Elle semble, à ce stade de nos analyses, plus proche de celui de Maurice Merleau-Ponty, qui a cherché à ancrer la connaissance davantage dans l'expérience du monde matériel en pensant un rapport *réversible* en deçà de la réflexion » (*ibid.*, p. 159). On peut ajouter que, d'une manière générale, Merleau-Ponty constitue pour les littéraires une voie d'entrée privilégiée en terrain philosophique, voir par exemple Anne SIMON et Nicolas CASTIN, eds. *Merleau-Ponty et le littéraire*, Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1997.

⁵¹ Il semble en aller de même pour la philosophie de Martin Heidegger, bien qu'elle soit occasionnellement mise en rapport avec Woolf. Voir à ce propos Heidi STORL (« Heidegger in Woolf's Clothing », *Philosophy and Literature*, Vol. 32, N°2, 2008, p. 303-314), A. O. FRANK (*The Philosophy of Virginia Woolf: A Philosophical Reading of the Mature Novels*, Budapest : Akadémiai Kiadó, 2001) ou encore Lucio P. Ruotolo (*Six Existential Heroes: The Politics of Faith*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1973).

⁵² David RUDRUM, ed. *Literature and Philosophy: A Guide to Contemporary Debates*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006, p. 78.

⁵³ Sheridan HOUGH, « To the Lighthouse, via the 'Things Themselves': Husserl, Woolf, and 'Androgynous Phenomenology' », *International Studies in Philosophy*, Vol. 34, N°4, 2002, p. 42-53.

⁵⁴ Jo Ann CIRCOSTA, « Witness to Consciousness: Virginia Woolf and Phenomenology », sous la direction d'Ellen Rosenman, University of Kentucky, 2006.

⁵⁵ Ralph STREHLE, « A Risky Business: Internal Time and Objective Time in Husserl and Woolf », *Literature and Philosophy: A Guide to Contemporary Debates*, p. 81-91.

l'intercorporéité merleau-pontienne⁵⁶. Jo Ann Circosta, dans son étude des rapports entre phénoménologie husserlienne et écriture woolfienne, va plus loin et fait appel au monde de la vie pour analyser l'accent mis par Woolf, dans certaines de ses œuvres, sur une identité façonnée par la culture et l'histoire autant que par les propres expériences du sujet⁵⁷. Circosta offre toutefois une interprétation difficilement justifiable du monde de la vie en faisant de l'ignorance par certains personnages d'une pré-structuration culturelle de leur monde un véritable danger, voire une faute éthique⁵⁸. Ce faisant elle manque la véritable spécificité du concept de monde de la vie chez Woolf qui, nous l'avancerons par la suite, a à voir avec la représentation littéraire du réel.

Précisons, pour clore ce passage en revue des lectures philosophiques de l'œuvre woolfienne, que de nombreuses études choisissent aujourd'hui d'approcher celle-ci à travers les cadres fournis par la pensée de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Derek Ryan et Laci Mattison⁵⁹, en particulier, ont contribué à orienter le débat en ce sens, en démontrant par exemple le caractère opératoire chez Woolf d'outils deleuziens comme le rhizome⁶⁰, les assemblages⁶¹, l'heccéité⁶² ou l'immanence⁶³. Beatrice Monaco est amenée à examiner ces mêmes concepts en lien avec les œuvres de Woolf, Joyce et D. H. Lawrence, et ce afin de mettre en évidence les stratégies par lesquelles ces trois modernistes se sont confrontés aux catégories du mécanique et de l'organique⁶⁴.

Aussi diverses soient-elles, les références philosophiques mobilisées pour l'étude du

⁵⁶ Westling, p. 858 ; 862.

⁵⁷ « Woolf's study of identity, much the same as Husserl's, expanded from that of individual identity to an interest in cultural identity. The life-world, through which meanings arise, offers up larger cultural meanings which in turn are subject to loss and recollection; some solidify into cultural outlook and attitudes; the historicity of the life-world becomes a stronger focus for both thinkers late in their careers. Woolf's later works, *Orlando* and *Between the Acts*, can be seen as the products of an interest in what Husserl calls the 'historico-genetic' nature of the life-world [...] » (Circosta, p. 79).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 158. Circosta croit par exemple déceler dans les ruines romaines de Dods Hill, où jouent les enfants de Betty Flanders au début de *Jacob's Room*, la présence de l'héritage guerrier de la Rome antique. L'incapacité de Betty de reconnaître cet héritage qui structure son monde de la vie et celui de ses enfants contraint l'histoire à se répéter et Jacob à périr à la guerre (*ibid.*, p. 165-166). Le fait que Jacob chasse des papillons sur Dods Hill est interprété dans le même sens par Circosta : « So it is that Jacob unthinkingly helps in his own way to perpetuate a heritage of death and destruction. Mrs. Flanders and, by extension her son, are unaware of their own complicity in an overarching destructive order that will bring more war and even Jacob's death. » (*Ibid.*, p. 166). Si le monde de la vie, ou plus exactement la reconnaissance de la constitution du monde par la conscience, a indéniablement chez Husserl une dimension éthique, nous sommes évidemment loin de souscrire à une lecture qui aborde chez Woolf cette nécessité éthique d'une manière aussi simpliste et infondée.

⁵⁹ Voir Ryan, *Virginia Woolf and the Materiality of Theory*, mais aussi Derek Ryan et Laci Mattison, eds. *Deleuze Studies*, Vol. 7, N°4, 2013, « Deleuze, Virginia Woolf and Modernism ».

⁶⁰ Ryan, p. 84-85.

⁶¹ *Ibid.*, p. 184-197.

⁶² *Ibid.*, p. 189.

⁶³ *Ibid.*, p. 197.

⁶⁴ « This book will examine the ways in which modernist literature conducted its own complex probing of the territory that is developed later on in Deleuze and Guattari: namely of the ambivalent status of the organic-mechanical duality [...] » (Monaco, p. 9).

texte woolfien ont ceci en commun que leur mise en rapport avec celui-ci est motivée selon une série d'arguments qui, lorsque la stricte chronologie ne rend pas directement inenvisageable cette hypothèse⁶⁵, ont fréquemment à voir avec le modèle de l'influence. En effet, l'influence, avec ses différentes modalités, reste le schéma dominant pour comprendre les liens entre littéraire et philosophique, comme pour appuyer l'entrelacement de domaines parfois aussi hétérogènes. Il convient de préciser que nous associons à l'influence dans son acception restreinte tout un ensemble de variations sur le même thème. Shiv Kumar, par exemple, rejette fermement l'idée d'une influence de Bergson sur Woolf, défendue avant lui par Floris Delattre⁶⁶ ; pour autant la stratégie que lui-même fait prévaloir pour mener à bien le rapprochement entre le philosophe et l'écrivaine, arguant pour cela d'une *Zeitgeist* qui appelle entre eux le parallèle⁶⁷, même si elle ne suppose pas des rencontres ou des lectures historiquement repérables, repose néanmoins sur un partage, même indirect, d'idées inscrites dans l'air du temps, et ne fait donc en quelque sorte que repousser le jeu des influences dans une sphère en-deçà de celle des individualités et des imprégnations conscientes. Mary Ann Gillies, dans son ouvrage sur Bergson et le modernisme, remet à son tour en cause les modalités par lesquelles on avait précédemment envisagé le rôle du « bergsonisme » chez Woolf : Kumar et la *Zeitgeist*, tout comme la thèse d'une influence directe de Bergson, sont alors écartés au profit de l'idée d'un ancrage social de la pratique littéraire, ancrage qui ferait en partie dériver les innovations de Woolf et des autres modernistes des idées alors en circulation dans les milieux intellectuels et, parmi elles, de celles de Bergson⁶⁸. Force est cependant de constater que Gillies, malgré la rigueur de l'analyse qu'elle conduit par la suite, ne propose là ni plus ni moins que le modèle d'une *Zeitgeist* envisagée sous un angle plus explicitement scientifique.

⁶⁵ Le modèle de l'influence est par exemple inaccessible, et ce pour des raisons évidentes, aux lectures deleuziennes de Woolf, qui se voient forcées d'adopter d'autres stratégies, parfois implicites, pour justifier le rapprochement qu'elles opèrent. Ainsi c'est souvent la simple pertinence des concepts deleuziens pour comprendre Woolf qui est donnée, sans plus d'interrogation, comme raison de cette mise en rapport.

⁶⁶ Delattre avance notamment que Woolf a pu être en contact avec les idées de Bergson par le biais de Karin Stephen, sa belle-sœur, qui avait consacré un ouvrage au philosophe (Delattre, p. 137).

⁶⁷ À propos des romans modernistes usant de la technique du flux de conscience, Kumar écrit : « To suggest that the new form of fiction emerged under the direct influence of Bergson would be rather misleading. In fact, Bergson was himself, like those he is supposed to have influenced, a manifestation of the *Zeitgeist*. It should, therefore, be more appropriate to say that in his philosophy one finds a most effective articulation of that intuitive sense of fluid reality of which sensitive minds were becoming aware in the early years of this century. » (Kumar, p. 13).

⁶⁸ « [...] Bergson's ideas, which were very much at the centre of debate in Britain around the time that Modernism was beginning to take root (1909-1914), would become part of the indirect involvement of other people in the creation of an individual's artwork [...] I contend that because literature is inextricable from the social conditions and institutions in which it is produced, these things have a profound influence on, or role in, its production. In this sense, then, Bergson exerted an influence on modernists, because he was part of both the general social condition of the time [...] and the institutional establishment [...] » (Gillies, p. 5).

En réalité, la critique, certainement par manque d'évidences tangibles, a plus rarement fait le postulat d'une influence en bonne et due forme d'un philosophe sur Woolf qu'elle n'a varié autour de cette idée d'influence, privilégiant les représentations nuancées, indirectes, voire critiques, de la philosophie chez Woolf⁶⁹. Une des études récentes s'avançant le plus loin sur la piste de l'influence proprement dite est certainement celle d'Ann Banfield, qui fait des thèses de Russell (et au-delà, de celles de Moore, de Whitehead, ou encore de Leslie Stephen) la clé de voûte de l'esthétique woolfienne⁷⁰, alléguant sans détour que l'écriture de Woolf repose sur une théorie de la connaissance⁷¹ et que celle-ci trouve son origine dans les avancées en la matière qui ont eu pour cadre le Cambridge d'avant-guerre⁷².

Ainsi, l'influence, ou, dans la plupart des cas, ses modalités biaisées, qui permettent de rendre compte à la fois de l'importance chez Woolf d'une philosophie et de l'absence de contact entre l'écrivaine et les sources matérielles de cette philosophie, demeure, non sans avoir été critiquée⁷³, le paradigme interprétatif majeur pour les lectures philosophiques de Woolf. On le pressent, un tel modèle, même utilisé avec toute la latitude qu'il permet, serait difficilement adaptable aux rapports entre la philosophie de Husserl et l'écriture de Woolf⁷⁴. Pour autant, il nous semble insatisfaisant de réduire ces rapports, comme il est fréquent dans les analyses deleuziennes de Woolf, à la transposition d'outils philosophiques dans un

⁶⁹ Parmi les analyses qui insistent sur une attitude critique de Woolf à l'égard de la philosophie ou d'une philosophie, on ne mentionnera que brièvement celle, par trop caricaturale, de Michael LACKEY (« Modernist Anti-Philosophicalism and Virginia Woolf's Critique of Philosophy », *Journal of Modern Literature*, Vol. 29, N°4, 2006, p. 76-98) qui fait de l'exclusion du philosophique un préalable à la compréhension de l'œuvre de Woolf (*ibid.*, p. 95). Christine Reynier offre une lecture autrement plus nuancée de la réappropriation critique par Woolf de l'éthique de G. E. Moore et, au-delà, de la philosophie morale victorienne (Reynier, « Virginia Woolf's Ethics and Victorian Moral Philosophy »).

⁷⁰ Pour Banfield, le point de contact principal entre la philosophie analytique de Cambridge et l'écriture woolfienne est à trouver non seulement, comme on l'a dit, chez les « Cambridge Apostles » mais, plus particulièrement, en la personne de Roger Fry : « For Woolf, untrained in logic, mathematics and philosophy, it is Roger Fry's theory of Post-Impressionism that provides the crucial link between the logical underpinnings of Cambridge theory of knowledge and her theory of 'modern fiction.' » (Banfield, p. x). On remarque que Fry, en tant qu'intellectuel et proche de Woolf, se voit souvent attribuer le rôle d'intermédiaire entre l'écrivaine et une philosophie donnée, que ce soit celle de Russell, ici, ou de Bergson, pour Gillies.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1.

⁷² *Ibid.*, p. 3.

⁷³ A. O. Frank, par exemple, regrette la tendance à relier la philosophie chez Woolf aux influences philosophiques qui s'exerçaient dans son milieu – « [...] that attitude which likes to derive the appreciation of authors' works from their social milieu and from a widely generalised representation of the views held in their circle. » (A. O. Frank, p. 20). En outre, ce sont les bases même de l'approche biographique qui posent problème selon Frank : « It is probable that the impulse behind the biographical or source and influence type investigations is a result of the pressure to prove, to pin the result down to causatory facts as tightly as possible. » (*Ibid.*, p. 12).

⁷⁴ Selon Naomi Toth, « [i]l est en effet très peu probable que Virginia Woolf ait lu des ouvrages de la phénoménologie allemande, même s'il n'est pas impossible que, par son activité d'éditrice du Hogarth Press et son appartenance au Groupe de Bloomsbury, elle ait été exposée à la phénoménologie par d'autres voies » (Toth, p. 41). Jo Ann Circosta, amenée elle aussi à poser la question des liens entre Woolf et Husserl, ferme encore plus clairement la porte à la piste de l'influence : « To be clear, there is no question of influence; there is nothing to indicate that either had read the work of the other. » (Circosta, p. 119).

contexte littéraire, tout en éludant les conditions de possibilité d'un tel déplacement. Il nous reste donc à motiver le rapprochement qu'on opérera entre Woolf et Husserl de manière à le rendre tenable, et ce en dégagant un modèle autre que celui de l'influence, directe comme indirecte.

3. Le lien de l'intertexte

Couramment pratiqué mais, du moins à notre connaissance, jamais pensé comme tel, un autre mode de mise en relation entre discours philosophique et écriture littéraire se distingue du schéma classique de l'influence. Si elle n'est pas théorisée dans les faits, c'est que cette forme de mise en relation a pour elle le caractère de l'évidence : il s'agit du constat, fréquemment observé, d'une similarité riche de sens entre deux pensées que pourtant nul élément objectif ne réunit. Donnons-en tout de suite un exemple, qui a le mérite de porter sur les deux figures qui nous intéressent, Woolf et Husserl : « [...] examining Husserl's theory of time-consciousness alongside Woolf's fictional representation of disordered time-consciousness reveals the depth of Woolf's understanding of time's relationship to identity [...] »⁷⁵. Il y a un lien entre les deux représentations d'une conscience intime du temps et il est éclairant ; cependant, pourquoi, et surtout, comment, justifier ce qui est de l'ordre de la similarité établie *a posteriori* ? On a là paradoxalement une méthode d'investigation efficace mais qui ne saurait être érigée en méthode scientifique puisqu'elle ne repose, en apparence, que sur l'arbitraire de celui qui la met en œuvre. Cette absence de fondement est donc cruellement contrebalancée par les résultats, parfois plus décisifs que ceux d'une enquête d'influence, que permet de dégager une mise en relation reposant sur le jeu des similarités⁷⁶. Naomi Toth, peut-être parce que son approche est celle d'une comparatiste, n'a pas hésité, pour lire les textes de Woolf et Sarraute en lien avec la phénoménologie, à faire usage d'une telle méthode⁷⁷. Il n'en reste pas moins que seules les conclusions qu'elle permet de dégager motivent cette approche, qui semble donc manquer de prémisses théoriques stables pour sortir

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ C'est là ce qu'exprime Shiv Kumar dans la perspective de son parallèle entre Bergson et les modernistes : « Although it is often futile to trace direct influences, the relation between a particular philosophy and a certain form of art may be so intimate that the study of one in terms of the other becomes immensely rewarding. » (Kumar, p. 11).

⁷⁷ « Le choix de lire ces textes littéraires en particulier avec la phénoménologie implique [...] que les rapports d'influence ne constituent pas pour nous une condition nécessaire pour que se produise de façon fructueuse cette interaction entre les régimes spéculatifs et littéraires du discours. » (Toth, p. 41). « Nous partons donc du principe que le rapprochement entre œuvres littéraires et courants philosophiques n'est intéressant que dans la mesure où les *interrogations* qui se formulent au sein des textes littéraires et philosophiques se croisent, que des rapports d'influence puissent être postulés ou non [...] » (*ibid.*, p. 43). Toth avance aussi qu'il s'agit pour elle « de lire les textes littéraires *avec* les textes phénoménologiques, pour ce qu'ils donnent à comprendre les uns des autres, dans leur différence même. » (*Ibid.*, p. 41).

d'une forme de tautologie qui pourrait s'énoncer ainsi : un lien fécond entre le philosophique et le littéraire est mis en évidence, mais il n'est autre que celui que l'on postule.

Ces prémisses stables, qui nous semblent faire défaut aux études rejetant la piste de l'influence, nous croyons pouvoir les trouver dans la théorie de l'intertextualité. Dans son acception restreinte, l'intertextualité désigne la présence d'un texte dans un autre. Gérard Genette en fait l'un des cinq types de relations transtextuelles – la transtextualité étant « l'ensemble des relations qui mettent un texte en rapport avec d'autres textes⁷⁸ » – et la définit « d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.⁷⁹ » L'intertextualité ainsi entendue inclut les phénomènes de la citation, du plagiat ou de l'allusion⁸⁰. Ce n'est évidemment pas cette conception des relations intertextuelles qui nous intéressera – tant l'idée même de bribes de phénoménologie transcendante égarées dans un roman ou une nouvelle de Woolf paraît saugrenue – mais plutôt la définition initiale de l'intertextualité comme dialogue entre le texte littéraire et le texte de la société.

Dans l'élaboration qu'elle propose de l'intertextualité à partir des travaux de Bakhtine, Julia Kristeva se propose de lire à la manière d'un texte toute structure interprétable en ces termes, y compris l'histoire et la société. Le rapport de l'écrivain avec ce monde extérieur est donc un rapport intertextuel, au sens où le texte littéraire est réécriture *de* et insertion *dans* le texte historique et social⁸¹. Il s'ensuit que le mot littéraire est en perpétuel dialogue (intertextuel) avec le monde en dehors, et cela de deux manières, « a) *horizontalement* : le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et b) *verticalement* : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique.⁸² » Difficile de ne pas retrouver, dans ce dialogue des mots entre eux, la propre thèse de Woolf, énoncée dans « Craftsmanship » : « Words belong to each other [...] » (EVI, 95). Et il est notable que Woolf comme Kristeva ou Bakhtine conçoivent les rapports intertextuels entre écriture et monde à travers cette même catégorie du mot. Quoi qu'il en soit, si cette définition de l'intertextualité nous semble tout particulièrement digne d'intérêt, c'est qu'elle prend en compte, au-delà de la citation, de l'allusion, ou des autres relations intertextuelles directes, les

⁷⁸ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ « [...] Bakhtine situe le texte dans l'histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les récrivant. » (Julia KRISTEVA, *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Éditions du Seuil, 1969, p. 144).

⁸² *Ibid.*, p. 145.

rapports entre des œuvres étrangères les unes aux autres : celles-ci sont en dialogue dans la mesure où chacune est inscrite dans l'extérieur de l'autre, dans ce pôle historique et culturel qu'elles réélaborent par l'écriture et dont elles deviennent ainsi des composantes. Le mot dans un texte est en dialogue, même involontaire, avec les significations dont il se charge ailleurs, les textes sont solidaires par le détour d'un monde commun, et ce constat, bien qu'ils y arrivent par des chemins différents, est celui de théoriciens tels Bakhtine et Kristeva comme de la Virginia Woolf de « Craftsmanship ».

Comme on l'a suggéré, l'intertextualité, autrement dit le contact entre œuvres par l'intermédiaire d'un tiers-texte – qui n'est autre que le monde les rassemblant et leur fournissant un objet partagé – est l'argument, naturel en quelque sorte, sur lequel se fondent un certain nombre d'études sans pour autant le justifier de manière adéquate⁸³. Retrouver l'intertexte comme fondement d'une analyse mettant en parallèle écriture et philosophie nous paraît donc essentiel. Le lien que nous comptons mettre en évidence entre Woolf et Husserl, et qui ne nous semble pas moins valide pour s'affranchir des questions d'inspiration ou d'influence, relève ainsi d'une potentialité. Il tient d'une part à ce que la philosophie husserlienne peut prêter au texte woolfien, sans pour cela qu'on assimile l'un à l'autre ; d'autre part à la manière dont Woolf peut s'entendre par le biais de Husserl : non pas que l'écrivaine soit phénoménologue sans le savoir, mais on fait le pari que sa spécificité la plus profonde se révèle d'autant mieux à l'examen d'une pensée à la fois proche et différente, que Woolf, en somme, est le plus précisément cernée au moyen d'un détour par ce qui lui est étranger. On oppose donc à la notion d'influence, toujours conditionnée à une forme de spéculation historique, un lien paradoxalement plus assuré puisqu'il se construit à mesure qu'on le postule, à mesure que se réalisent les frottements producteurs de sens,

⁸³ Citons encore A. O. Frank : « It is not the correspondence between one or two elements of Woolf's thought and that of, say, Nietzsche which justifies my bringing them together [...] The decisive argument is the affinity between the two thought structures as wholes, the way in which their ontologies, epistemologies and existential conclusions hang together and follow from each other. Even that loose philosophical genealogy on which I rely for my sources of correlations, ie. Nietzsche, Heidegger, Gadamer but also Derrida and also Wittgenstein, is held together by a structure of ideas which are coherently detected in Woolf's mature thought. The aim is to place Woolf's thought into that context of ideas with which it seems involuntarily to communicate. » (A. O. Frank, p. 17). La correspondance détectée entre la pensée de Woolf et celles de certains philosophes porte sur un ensemble très étendu de propositions et paraît donc échapper aux lois de la coïncidence et de l'arbitraire ; pour autant, Frank ne peut motiver cette correspondance autrement que par une sorte de hasard qu'il s'agit de faire fructifier en explicitant les parallèles entrevus. La position adoptée par Sarah Balkin dans son étude comparative de *Between the Acts* et de *Doctor Faustus Lights the Lights*, très proche de celle que l'on cherche à articuler, fait ainsi figure d'exception : « Through intertextual analysis, unmoored from demonstrable influence but alert to common influences, I take the common formal structures and themes of *Doctor Faustus Lights the Lights* and *Between the Acts* as the foundation for my study. If I am to create a monster of the intertext, I will piece it together using the histories and forms Woolf and Stein reconstructed themselves, for the pasts they rejected and rebuilt are the strongest links between them. » (Sarah BALKIN, « Regenerating Drama in Stein's *Doctor Faustus Lights the Lights* and Woolf's *Between the Acts* », *Modern Drama*, Vol. 51, N°4, Hiver 2008, p. 442).

l'enrichissement réciproque des textes, la création de possibles par la mise en rapport. « Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie.⁸⁴ »

II. « Life » et « *Lebenswelt* » : définitions comparées

Le thème de la vie semble tout indiqué comme point de départ à la lecture que l'on propose et qui vise à privilégier l'expansion du sens par la mise en perspective et les croisements interdisciplinaires. La vie, en effet, représente un point de rencontre, un objet qui a son versant philosophique comme littéraire et qui à ce titre se trouve au croisement même des préoccupations de Woolf et de Husserl, ainsi qu'en attestent le concept de monde de la vie, ou *Lebenswelt*, comme l'attention permanente chez Woolf pour cette chose insaisissable et obsédante qu'elle nomme « life ». Il ne s'agira pas tant ici de mettre en évidence certaines similarités entre les pensées respectives de Woolf et de Husserl que d'inaugurer entre elles une rencontre créatrice. On espère ainsi qu'à la lumière de cette proximité thématique entre elles pourront se manifester dans chacune des prolongements qui dans d'autres conditions resteraient dans l'ombre⁸⁵.

1. Le monde de la vie (*Lebenswelt*)

Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire. Tout l'univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde.⁸⁶

Le monde de la vie est un concept dont la densité, tout comme la place stratégique dans les derniers développements de la phénoménologie transcendantale husserlienne, nécessite plusieurs moments de définition, et en l'occurrence au moins deux pistes d'explicitation successives. Ces différents temps de l'analyse ne trahissent en aucun cas une diffraction ou un éparpillement conceptuel et il est caractéristique du monde de la vie et de sa cohérence particulière que, sujet à des approches contrastées, il maintienne une apparente simplicité et une forme d'évidence qui font directement écho à son contenu. Car le monde de la vie, et c'est peut-être le premier élément définitoire à apporter, désigne le socle premier et

⁸⁴ Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, 1973, p. 51.

⁸⁵ Avec cette restriction que, pour les besoins de cette étude, on se concentrera, dans cet échange intertextuel entre Woolf et Husserl, sur ce dont s'enrichit l'écriture woolfienne au contact du concept de monde de la vie, et non immédiatement sur l'apport qui s'effectue en sens inverse, de l'écriture à la philosophie.

⁸⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris : Gallimard, 2013, p. 8-9.

immédiat de l'expérience, l'univers d'évidences et d'acquis dans lequel chacun est quotidiennement immergé et qui forme la base de toute réflexion ou interrogation subséquente ; il s'agit donc, avec le monde de la vie, de ce qui, dans l'existence, ne pose pas question, de ce qui est accepté comme allant de soi. C'est notamment la structure spatio-temporelle du monde (*Krisis*, 59) qui, comme le *Lebenswelt* en général, ne peut devenir un sujet d'investigation en amont de l'expérience humaine qui en est faite et précède donc nécessairement tout constat à son propos. Le monde de la vie est à ce titre le monde de la *doxa*⁸⁷, c'est-à-dire non seulement le monde de ce qui est communément admis mais encore le monde où la croyance, l'acceptation naïve et l'abandon pré-critique sont le mode même de notre relation aux choses. Le *Lebenswelt* est aussi la découverte que le monde, avant même que le théoricien ou le scientifique ne lui donne une détermination objective, a déjà un sens, qui n'est autre que la manière qu'il a de se donner à nous selon ce que Husserl appellerait une « typique ». Cette première explicitation du concept, en nous mettant sur la voie de la réhabilitation par Husserl du monde quotidien et subjectif, nous fait directement entrevoir un des grands pôles à partir desquels peut s'établir la pertinence phénoménologique du monde de la vie.

Dans *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, le concept de monde de la vie intervient en effet dans le cadre de la critique de l'objectivation scientifique du monde. Il s'agit pour Husserl de montrer que les sciences modernes, au terme d'une entreprise de mathématisation de la nature initiée par Galilée, ont rompu le lien qui les unissait au monde de l'expérience concrète. Le discours scientifique, pour Husserl, est initialement corrélé à la nature qu'il décrit, il en est la représentation directe ; toutefois, avec l'émergence de la physique galiléenne, « tout ce qui s'annonce comme réel dans les qualités sensibles spécifiques devait avoir son *Index mathématique* » (*Krisis*, 43) ; autrement dit la science cesse d'entretenir un rapport immédiat avec le monde pour ne plus envisager celui-ci que par le biais de formules et de modèles mathématiques⁸⁸. Or ce processus a pour conséquence une dévalorisation du rapport sensible et subjectif au monde : la vraie nature est mathématique, tandis que sa saisie par notre conscience ne peut être qu'imparfaite et lacunaire

⁸⁷ « Lifeworld for Husserl is the world of *doxa*, of 'belief,' for it is within doxic life that we initially have the world as a ground for further articulation, further thinking and fixing with concepts. » (James DODD, *Crisis and Reflection: An Essay on Husserl's Crisis of the European Sciences*, Dordrecht : Kluwer Academic Publishers, 2004, p. 153).

⁸⁸ « Le contraste entre le subjectif du monde de la vie et le monde 'objectif', le monde 'vrai', consiste alors en ceci que ce dernier est une substruction théorético-logique, la substruction de ce qui par principe n'est pas perceptible, de ce qui par principe, dans son être-soi-même propre, ne peut pas être éprouvé, tandis que le subjectif du monde de la vie est caractérisé de part en part précisément par ceci, qu'il peut être effectivement éprouvé [...] » (*Krisis*, 144-145).

(*Krisis*, 62-63). Car ce qui se joue là n'est en effet rien de moins que le remplacement d'une conception du réel par une autre : « [...] *dès Galilée* commence la substitution d'une nature idéalisée à la nature pré-scientifique donnée dans l'intuition. » (*Krisis*, 58). Un tel mouvement, à la rigueur, ne poserait pas problème si la sphère théorique servant d'intermédiaire entre science et monde ne s'était progressivement détachée de ce dernier. La méthode des sciences de la nature, progressivement technicisée et mathématisée, n'est plus réflexive : elle ne renvoie plus au monde lui-même, car la chaîne de symboles successifs par laquelle elle tenait à lui fonctionne désormais en vase clos (*Krisis*, 56). La science ne nous parle plus que du monde de la science⁸⁹. Par conséquent « [t]outes les découvertes de l'ancienne comme de la nouvelle physique sont des découvertes qui eurent lieu, si l'on peut dire, dans le monde-des-formules coordonné à la nature » (*Krisis*, 56), et non, on l'aura compris, dans le monde de la vie lui-même. Ce monde de la vie ne cesse pas pour autant d'exister,

[...] la science objective [...] ne pose ses questions que sur le terrain de ce monde-qui est préalable, à partir du vivre pré-scientifique. Elle présuppose son être, comme toute praxis, mais le but qu'elle se propose est de transformer le savoir pré-scientifique, imparfait dans son ampleur et dans sa solidité, en un savoir parfait [...].
(*Krisis*, 126)

Le scientifique continue d'habiter et de respirer dans le *Lebenswelt* ; il y effectue ses mesures et y élabore ses modèles (*Krisis*, 137-138). Mais il a dissocié monde de la vie et monde des formules, oublié que celui-ci devait parler de celui-là. « Or, cet oubli du monde de la vie est destructeur des sciences elles-mêmes, parce que c'est un oubli de ce qui a rendu possible les sciences de la nature [...] »⁹⁰. Sans une prise en compte par la science de ce monde dont elle tire sa validité, il ne pourra certes y avoir de *logos* scientifique traitant explicitement de notre monde commun et quotidien mais, de manière tout aussi importante, c'est la signification et le *telos* mêmes de l'entreprise scientifique qui sont perdus avec l'oubli du monde de la vie⁹¹. Le

⁸⁹ Ce qui est perdu, pour Husserl, c'est « [...] la *donation-de-sens originelle de la méthode*, d'où elle tire son sens comme accomplissant la connaissance du monde [...] » (*Krisis*, 54), c'est-à-dire ce qui dans la méthode des sciences faisait indirectement correspondre leurs résultats au monde concret de l'expérience.

⁹⁰ Emmanuel, HOUSSET, *Husserl et l'énigme du monde*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, p. 234.

⁹¹ « Pour que la science ne s'oublie pas elle-même, pour qu'elle ne perde pas le sens de son activité, elle ne doit pas perdre de vue le sol qui rend possible et oriente l'idéalisation qui la constitue. Le seul remède à l'isolement est une compréhension de la vie scientifique comme étant fondamentalement historique, c'est-à-dire comme étant fondamentalement liée à une vie préscientifique. Non seulement la science objective possède son fondement dans le monde de la vie, mais elle est elle-même une œuvre du monde de la vie [...] » (*ibid.*, p. 235). Si la science, en se coupant du monde de la vie, se coupe de sa motivation même, c'est aussi parce que le *Lebenswelt* est source de tout désir de connaître et de toute entreprise épistémologique qui en dérive puisqu'il se donne par essence comme un monde à comprendre et à expliciter : « [...] dans l'expérience antéprédicative, le monde s'annonce à la conscience comme la tâche infinie de déterminer l'indéterminé. Le monde se révèle originellement comme un impératif de le rendre à la vérité de son sens, de le donner à voir en toute

projet de la *Krisis* consiste dès lors à restaurer, au fondement de toute activité théorique, le *Lebenswelt*, c'est-à-dire,

la strate la plus basse de toute connaissance objective, le sol de connaissance de toutes les sciences jusqu'ici, de toutes les sciences « du » monde : je veux dire l'expérience au sens habituel, l'expérience « sensible » – et corrélativement le monde même : en tant que dans et à partir de cette expérience, il a sens et être pour nous. (*Krisis*, 88)

C'est donc un rapport complexe qui unit science et monde de la vie, et on ne saurait par conséquent représenter celui-ci, de manière schématique et caricaturale, comme vérité de l'expérience par opposition aux abstractions mensongères de l'intellect. Le lien unissant le *Lebenswelt* aux constructions théoriques des sciences de la nature est d'ailleurs d'autant plus complexe que le monde de la vie, en tant que monde de la *doxa*, intègre peu à peu à sa sphère les résultats des sciences objectives, non dans leur portée purement scientifique, mais dans la mesure où ils se voient diffusés dans une culture pour y acquérir en quelque sorte le statut de « *shared knowledge* ». L'héliocentrisme, par exemple, ne représente plus seulement une théorie physique mais, parce qu'il s'agit aussi là d'une thèse communément acceptée par la communauté des non-scientifiques, on en retrouve la trace dans le monde de la vie au titre de vérité allant de soi, de représentation mentale certes difficilement intelligible dans ses implications concrètes ou rattachable au domaine de l'expérience pratique, mais ayant pour elle la force de l'évidence : la terre tourne autour du soleil. Il y a donc une progressive assimilation des idéalités scientifiques par le socle du monde de la vie à mesure qu'elles deviennent des faits culturels⁹² ; ainsi, « [e]n vertu de cette sédimentation de l'idéal, toutes les constructions scientifiques deviennent des documents qui s'insèrent dans le tissu même du monde de la vie.⁹³ »

Restaurer la place du monde de la vie comme « sol de validité » des sciences, retrouver le lien crucial entre *doxa* et *épistèmè*, voilà donc l'effort au cœur de la *Krisis*. Pour autant le concept de monde de la vie n'est pas limité à sa seule fonction de fondation du

transparence. » (*Ibid.*, p. 243-244). De sorte que « dans l'expérience origininaire le monde s'annonce comme une idée qui fonde [...] la téléologie de la connaissance » (*ibid.*, p. 244).

⁹² Le scientifique ainsi réintégré au monde de la vie ne se confond cependant jamais entièrement avec la strate proprement culturelle du *Lebenswelt* ; Bruce Bégout, dans les trois couches sédimentées qu'il identifie dans le monde de la vie (la première étant celle du monde sensible), opère par exemple une séparation nette entre la « dimension historique, sociale et culturelle » du monde de la vie, et la couche scientifique, « pénétration rétroactive du scientifique dans le préscientifique par le biais de la *traditionalisation* » (Bruce BEGOUT, *L'Enfance du monde : Recherches phénoménologiques sur la vie, le monde et le monde de la vie, Tome I : Husserl*, Chatou : Les Éditions de La Transparence, 2007, p. 45). Cette dernière strate doit même être évacuée pour redonner accès au *Lebenswelt stricto sensu* : « Le monde de la vie englobe ainsi toutes les données intuitives préthéoriques, qu'elles soient sensibles ou culturelles. Seules les idéalizations formelles de la science sont exclues [...] » (*ibid.*, p. 47).

⁹³ *Ibid.*, p. 107.

discours scientifique et il existe d'autres manières d'envisager cet univers de l'expérience quotidienne. On peut notamment, en suivant Bruce Bégout, examiner le monde de la vie, non sous l'angle de son opposition au « monde des formules », mais sous celui de la mondanisation de la vie transcendantale. Cette formule mérite quelques éclaircissements. Il convient en effet de rappeler que la phénoménologie transcendantale développée par Husserl a justement ceci de transcendantal qu'elle pose la subjectivité comme activité constituante du monde ; autrement dit, le moi empirique et psychologique qui parle, perçoit, se souvient, porte tel ou tel prénom, n'est que le terme « intra-mondain » d'une relation par laquelle la conscience échafaude en permanence la réalité et s'y ancre elle-même par le biais de ce moi « naturel ». « [...] Moi, qui demeure dans l'attitude naturelle, je suis *aussi* et à tout instant moi transcendantal [...] » (MC, 31). On peut dire, pour ramasser encore un peu plus la formulation de cette thèse, que je n'existe dans ma relation avec le monde qu'en tant que ma conscience l'a préalablement posé, ainsi que l'individu psychologique et mondain qui en fait l'expérience. On parvient à ce constat grâce à la réduction phénoménologique, ou *epochè*, c'est-à-dire la méthode consistant à suspendre nos intérêts pratiques dans le monde et notre croyance générale en lui pour le considérer dans son pur apparaître phénoménologique – méthode dont la découverte, ainsi que le remarque Jean-François Lavigne, correspond pour ainsi dire à l'acte de naissance de la phénoménologie⁹⁴.

[...] cette attitude nouvelle me fait voir que l'ensemble du monde et tout ce qui est en général n'est pour moi que quelque chose qui « vaut » pour moi, c'est-à-dire n'existe pour moi que comme *cogitatum* [objet de conscience] de mes *cogitationes* [actes de conscience] variables et liées entre elles dans cette variation même. (MC, 31-32)

Si l'on revient maintenant au problème du monde de la vie, il faut bien admettre que ce monde de l'évidence, de la tradition et de la quotidienneté doit être considéré comme la forme prise par mes actes de conscience, ainsi que par la sédimentation de tous les actes de conscience passés et présents qui ont modelé une culture donnée et continuent à en porter et à en faire évoluer le sens⁹⁵. Pour reprendre le raisonnement de Bruce Bégout,

[l]e monde de la vie n'est rien d'autre que l'objectivation de la vie dans le monde. Il

⁹⁴ « Du point de vue de la méthode, c'est seulement lorsqu'il définit et adopte explicitement l'*epochè* de toute présupposition d'une réalité en soi transcendant le strict donné phénoménal, comme seule position méthodique fondamentale, nécessaire pour une élucidation vraiment radicale de la possibilité de la connaissance, que Husserl opère la véritable rupture avec le naturalisme [...] » (Jean-François LAVIGNE, « Husserl lecteur d'Avenarius : une contribution à la genèse de la réduction phénoménologique ? », *Kairos*, Vol. 22, 2003, « De Kant à la phénoménologie », p. 61).

⁹⁵ « Le monde prédonné que l'ontologie traditionnelle considérait comme allant de soi est par essence un monde commun comme sédimentation de toute une série de validations. » (Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 237).

n'est ni originel ni primordial, mais le résultat de l'extériorisation du pouvoir constituant de la vie transcendante. Car c'est là, au fond, l'énigme qu'il s'agit de résoudre : la mondianisation de la vie transcendante en vie naturelle, le travestissement primitif de la puissance constituante en existence quotidienne, normale et hors de question, en une existence qui, apparemment, n'a pas conscience de sa faculté donatrice de sens et ne s'inquiète pas de cette absence.⁹⁶

La question que pose désormais le monde de la vie est donc celle de l'oubli par elle-même de la subjectivité transcendante : la constitution du monde est en même temps oubli de cet acte constitutif initial car on ne peut justement vivre qu'en s'abandonnant à la donnée de la vie et en prenant le monde pour un fond stable et assuré, au lieu d'une construction fragile car dépendant d'un effort subjectif, aussi bien individuel que commun⁹⁷. La prédonation du monde de la vie, le fait qu'on le rencontre comme toujours *déjà là*, ne doit pas ainsi faire croire à un caractère absolument originel du *Lebenswelt*, qui est nécessairement second par rapport à la vie transcendante de la conscience⁹⁸, révélée ponctuellement, et de l'intérieur même du monde de la vie, par la réduction phénoménologique⁹⁹. Les deux pistes explicatives par lesquelles nous avons rendu compte du concept de monde de la vie, celle du fondement occulté des sciences positives et celle de la mondianisation de la vie transcendante, se rejoignent donc autour de l'idée d'un oubli fondamental : l'oubli, dans le premier cas, du

⁹⁶ Bégout, p. 8-9.

⁹⁷ « Le monde de la vie apparaîtrait comme une structure d'expérience devant dissimuler le caractère précaire du monde dans sa relation fondamentale avec la subjectivité transcendante. » (*Ibid.*, p. 133). Cette dissimulation prend la forme de ce que Bégout, en se fondant sur une distinction opérée par Eugen Fink, nomme « mondification » : si la mondianisation désigne le fait pour la conscience de se donner un monde, la mondification est l'acte par lequel cette conscience transcendante en vient à se confondre avec une simple chose *dans* le monde, alors qu'elle-même ne lui appartient pas puisqu'elle le précède et le constitue : « C'est qu'en pénétrant dans le monde, le sujet vivant s'identifie aussitôt à un simple élément du monde. Il se saisit, non immédiatement comme être-au-monde, mais médiatement comme être-du-monde. Tel est ce que nous nommons à présent la mondification [...], à savoir le fait, pour toute vie subjective, de devenir mondaine *en devenant quelque chose de mondain*. » (*Ibid.*, p. 28). « *La mondification se produit lorsque le mondianisant s'appréhende comme mondianisé.* » (*Ibid.*, p. 29).

⁹⁸ « Le monde de la vie, en dépit de son caractère primitif, est lui-même le résultat d'un processus de formation. Et l'instance préformatrice du monde de la vie n'est autre qu'une vie intentionnelle et transcendante qui agit par-delà les intentions personnelles des individus et pré-constitue pour eux un champ d'expérience fiable et ordonné. » (*Ibid.*, p. 50).

⁹⁹ L'*epochè*, ou réduction phénoménologique, est ainsi une réponse à la mondification : elle permet, en révélant le rôle de la subjectivité transcendante, de maintenir ouvert un écart entre celle-ci et le moi intra-mondain, autrement dit la réduction intervient pour éviter l'assimilation de l'instance constitutive du monde à un simple élément du monde : « [...] il est possible, en droit, pour toute vie subjective de se mondianiser sans se mondifier, à savoir de s'accomplir dans le monde sans se réaliser comme monde [...] Après tout, le sens de la réduction transcendante consiste essentiellement à éviter la *mondification* de la conscience intentionnelle sans lui ôter sa relation au monde [...] Grâce à la réduction, la subjectivité est bien en relation avec le monde, mais justement comme ce qui entre en relation avec le monde, non comme le monde lui-même ou l'une de ses parties. » (*Ibid.*, p. 36). Par ailleurs, ce que nous enseigne l'*epochè* c'est que la vie transcendante, mais aussi par conséquent le monde de la vie lui-même, dans lequel elle s'extériorise, doivent en permanence être redécouverts puisque la caractéristique même du *Lebenswelt* est de ne pas poser question, de ne pas être thématisé comme sujet : « Habituellement, le monde de la vie reste hors de question. Dans notre existence ordinaire, nous n'avons pas conscience du monde comme sol préalable de notre expérience ni comme horizon des modes de manifestation possibles de tous les objets. » (*Ibid.*, p. 77-78).

Lebenswelt lui-même et, dans le second, de la subjectivité transcendantale qui en est à l'origine.¹⁰⁰

2. Figures de la vie chez Woolf

Aborder le thème de la vie chez Woolf implique d'abord de reconnaître que celui-ci n'est jamais pensé dans le corpus woolfien à la manière du monde de la vie chez Husserl, c'est-à-dire à la manière d'un concept. Plutôt que d'être condensé dans un noyau ferme et stable qui à chacune des occurrences du mot irradie la même gamme de significations intrinsèquement liées entre elles, « life » chez Woolf se donne dans une dispersion fondamentale qui procède d'un double constat : le caractère essentiel et incontournable de la vie – « It's life that matters » (*ND*, 138), fait-t-elle dire à Katharine Hilbery dans *Night and Day*¹⁰¹ – et l'impossibilité fondamentale qu'il y a par ailleurs à expliquer ou cerner la vie¹⁰² – « I cannot tell you if life is this or that » (*TW*, 134), admet Jinny dans *The Waves*. On se propose néanmoins de saisir cette dispersion, ne serait-ce que partiellement, en mettant en rapport certaines des figures dont Woolf use elle-même pour traduire en termes métaphoriques les différentes caractéristiques de la vie. Il est notable, en effet, que les figures de la vie se répondent entre elles et qu'à partir du jeu de rapprochements et d'oppositions qui les lie puisse être recomposé un tableau cohérent, bien que fragmentaire, de cette puissance omniprésente et impersonnelle qui porte chez Woolf le nom de « life ». Si nous n'y limiterons pas notre investigation, deux textes nous seront ici particulièrement utiles par la richesse de leurs références à la vie, « Modern Fiction » et *The Waves* qui, chacun pour des raisons qui lui sont propres, se distinguent dans l'œuvre par la frontalité avec laquelle ils traitent de cette préoccupation par ailleurs jamais entièrement absente chez Woolf.

L'une des références les plus communément évoquées en lien avec l'esthétique woolfienne est certainement la pluie d'atomes qui à chaque instant bombardent l'esprit –

¹⁰⁰ Pour Bruce Bégout, « [l]a dissimulation du monde de la vie dans le monde techno-scientifique de la modernité n'est que le masque d'une autre dissimulation plus capitale encore, celle de la subjectivité constituante et donatrice de sens. » (*Ibid.*, p. 51).

¹⁰¹ On peut aussi penser à la caractérisation de la vie, dans « Modern Fiction », comme « ce qu'il y a d'essentiel » – « [...] this, the essential thing [...] » (*EIV*, 160).

¹⁰² Pour Naomi Toth, la vie chez Woolf (comme chez Sarraute) résiste par essence à toute explicitation (Toth, p. 61) et n'est donc déterminée qu'indirectement, à travers une redéfinition de la perception, c'est-à-dire de l'instrument même de sa saisie. La vie s'identifie alors aux modalités renouvelées de la perception chez Woolf, et en fait à une perception proprement phénoménologique qui cherche non à emprisonner son objet mais à trouver le point d'indifférenciation entre sujet et monde (*ibid.*, p. 70). Toth ramène donc la vie woolfienne à la perception, mais pas seulement : elle est encore, selon elle, ce qui justement ne peut se donner entièrement dans la saisie perceptive et demeure ainsi toujours en excès. Dépassant les catégories phénoménologiques de Husserl comme de Merleau-Ponty, cet excès ou ce trop-plein est pensé par Toth sur le mode de l'immanence deleuzienne (*ibid.*, p. 167).

image utilisée dans « Modern Fiction » pour décrire la nature de la réalité quotidienne :

The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old [...]. (EIV, 160)

Cette image de l'averse d'atomes, bien qu'inscrite dans une logique qui est propre à l'essai où elle prend place – il s'agit pour Woolf, à cet endroit de « Modern Fiction », d'offrir une vision de la vie plus fidèle à la réalité que celle que l'on trouve dans les romans de Bennett, Galsworthy ou H. G. Wells – nous paraît étroitement liée à une autre évocation woolfienne de la vie, rencontrée cette fois dans « A Sketch of the Past » :

If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fills and fills and fills – then my bowl without a doubt stands upon this memory. It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive. (MB, 64-65)

Le souvenir d'enfance est, dans cette représentation imagée de la mémoire, le support de la vie, ou plutôt de la coupe à laquelle celle-ci est assimilée, et qui peu à peu se remplit. Le rôle de la mémoire en lui-même nous intéresse ici moins qu'une question *a priori* sans pertinence pour l'extrait : de quoi la coupe de la vie se remplit-elle ? Quel est ce fluide métaphorique dont le « one » impersonnel abreuve son existence ? On voudrait suggérer que le contenant de la vie doit être compris en rapport avec la pluie d'atomes ou les innombrables sensations qui, dans « Modern Fiction », se déposent sur la conscience et façonnent la vie de tous les jours ; autrement dit, la coupe se remplit sous l'averse, et la vie est ainsi située par Woolf à la jonction de deux principes, la réceptivité au monde extérieur et l'introspection qui permet de révéler, dans les strates reculées de la conscience où il est toujours actif, ce matériau extérieur auquel le moi a réagi et s'est assimilé, en l'occurrence le contenu sensoriel et émotionnel complexe formé par le rythme des vagues et les battements du rideau, la position entre extérieur (la plage) et intérieur (le dortoir), et l'extase qui en résulte – bref autant d'« atomes » de sensations et de réactions à leur contact. La vie woolfienne est donc traversée par le monde, sur lequel elle donne par les deux extrémités de la perception et du souvenir, de l'instant présent et de l'instant sans durée qui lui fait face dans la mémoire et dont la scène parallèle ne cesse jamais vraiment d'être jouée¹⁰³.

¹⁰³ Un équivalent fictionnel à cette présence structurante d'un souvenir qui forme comme le socle de la vie ultérieure peut être trouvé dans *The Waves*, où Bernard songe, à propos des jardiniers et de la dame entrevue à

Woolf associe parfois la vie à des figures animales ; c'est le cas dans *The Waves* lorsque Rhoda convoque les images du tigre bondissant et des chevaux sauvages pour traduire son sentiment d'une vie menaçante et imprévisible : « With intermittent shocks, sudden as the springs of a tiger, life emerges heaving its dark crest from the sea. It is to this we are attached; it is to this we are bound, as bodies to wild horses. » (*TW*, 47). Il faut préciser que cette réflexion intervient après l'évocation par Rhoda d'un véritable « moment d'être »¹⁰⁴, d'une révélation sur la nature de la vie sous la forme d'un manque ontologique qui l'a empêché de traverser une flaque, faute d'une identité à même de la soutenir par-delà l'obstacle (*TW*, 47). Les animaux sauvages et effrayants, surprenant Rhoda et la dépossédant de toute initiative ou pouvoir sur son propre destin, expriment donc la violence d'une vie conçue comme décharge ponctuelle de sens, crue cyclique et destructrice. Mais la vie peut aussi apparaître sous les traits de créatures autrement moins menaçantes. Ainsi, dans l'essai intitulé « The Death of the Moth », c'est un insecte, un simple phalène, qui symbolise l'énergie vitale :

Watching him, it seemed as if a fibre, very thin but pure, of the enormous energy of the world had been thrust into his frail and diminutive body. As often as he crossed the pane, I could fancy that a thread of vital light became visible. He was little or nothing but life. (*EVI*, 443)

Le phalène, se heurtant obstinément à la vitre et luttant de toutes ses forces contre l'agonie, est un symbole pathétique et saisissant de la vie et de l'absurde combat qui l'oppose à la mort. Deux facettes bien distinctes et pourtant intimement proches de la vie s'opposent donc avec les figures du tigre et des chevaux d'un côté, et du phalène de l'autre : dans un cas l'entêtement de la vie, tout entière dévouée à sa propre préservation selon un effort continu, dans l'autre l'intermittence du choc, la prise de conscience sporadique d'une union indicible et problématique avec le monde ; dans un cas l'insignifiance de la lutte, sa perpétuation vide de tout motif extérieur, dans l'autre le trop-plein de sens, la révélation qui submerge l'être.

Adulte, Susan rejoint en souvenir le ciel, les arbres et les voix de l'enfance, puis revient brutalement à elle-même et à son existence présente : « [...] like a cracked bowl the fixity of my morning broke, and putting down the bags of flour I thought, Life stands round me like a glass round the imprisoned reed. » (*TW*, 147). En situant la vie dans un rempart entre elle et les choses, dans une paroi de verre, Susan offre comme une variation pessimiste sur un thème déjà esquissé dans « Modern Fiction » : « [...] life is a luminous halo, a semi-

Elvedon en train d'écrire, alors qu'il était enfant : « It is strange that one cannot stop gardeners sweeping nor dislodge a woman. There they have remained all my life. » (*TW*, 185).

¹⁰⁴ Woolf décrira dans « A Sketch of the Past » un événement similaire – l'impossibilité de traverser une flaque et le bouleversement ontologique qui y est lié –, alors explicitement qualifié de « moment d'être » (*MB*, 78).

transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. » (EIV, 160). La vie est autour de nous, elle enferme autant qu'elle met en contact. Pourtant Bernard, toujours dans *The Waves*, loin d'en faire une paroi ou une cloison poreuse, lui donne la forme d'un globe :

The illusion is upon me that something adheres for a moment, has roundness, weight, depth, is completed. This, for the moment, seems to be my life. If it were possible, I would hand it to you entire. I would break it off as one breaks off a bunch of grapes. I would say, "Take it. This is my life." (TW, 183)

C'est en quelque sorte la situation spatiale de la vie qui est altérée d'un exemple à l'autre : de puissance enveloppante elle devient objet préhensible et offert à un regard extérieur. Car Bernard cherche à transmuier la vie en récit, à donner au halo lumineux qui l'entoure le poids, la profondeur et l'achèvement d'une histoire¹⁰⁵. Cependant, et Bernard l'admet d'emblée, il s'agit là d'une illusion : la vie ne peut jamais acquérir la sphéricité parfaite qu'il voudrait pour elle ; on la trahit toujours en la racontant, se voit-il forcé de concéder¹⁰⁶. Il ne s'agit toutefois pas d'un aveu d'échec, d'une abdication inconditionnée en faveur du seul modèle précédent de la vie comme halo, paroi ou enveloppe : la vie, si elle n'est pas communicable en tant que telle¹⁰⁷, fournit néanmoins l'impulsion à l'origine de l'œuvre d'art, et le globe ou la sphère que façonne Bernard à partir de ses souvenirs est bien une forme intermédiaire entre les autres figures de la vie et la « vision » woolfienne d'une œuvre à venir. Ce pont tendu entre vie et art, entre expérience et langage, est propre aux évocations chez Woolf de « life » comme au concept de monde de la vie.

3. Vie et représentation

On rencontre, au terme de cette définition croisée du *Lebenswelt* et de la quête woolfienne de la vie, ce qui ressemble fort à une aporie. Des similitudes, en effet, sont visibles, notamment l'exigence, commune à l'écrivaine et au philosophe, d'une vie ramenée

¹⁰⁵ « Let us again pretend that life is a solid substance, shaped like a globe, which we turn about in our fingers. Let us pretend that we can make out a plain and logical story, so that when one matter is despatched – love for instance – we go on, in an orderly manner, to the next. » (TW, 193). Cette évocation d'une vie dont la forme est celle d'un globe semble trouver son origine dans un passage du journal, rédigé justement au moment où Woolf envisage l'écriture de ce qui deviendra *The Waves* : « So the days pass and I ask myself sometimes whether one is not hypnotised, as a child by a silver globe, by life; and whether this is living. It's very quick, bright, exciting. But superficial perhaps. I should like to take the globe in my hands and feel it quietly, round, smooth, heavy, and so hold it, day after day. I will read Proust I think. I will go backwards and forwards. » (WD, 135-136). Il est manifeste que l'image du globe est ici aussi liée à une forme de narrativisation de la vie, en témoigne la référence à la lecture de Proust.

¹⁰⁶ « Life is not susceptible perhaps to the treatment we give it when we try to tell it. » (TW, 205).

¹⁰⁷ « [...] unfortunately, what I see (this globe, full of figures) you do not see. You see me, sitting at a table opposite you, a rather heavy, elderly man, grey at the temples. » (TW, 183).

au domaine du subjectif et de l'effectivement éprouvé – pluie d'atome, halo lumineux, coupe que l'on remplit, tigre ou phalène qui surgit ou choit, forment alors un tarot et un bestiaire évocateurs du monde de la vie – ou encore la place donnée par chacun à une nécessaire métamorphose du champ de l'ordinaire, sur le mode de la révélation ou de la réduction, pour qu'y devienne lisible le principe même qui guide la vie. Pourtant, faute de recoupements objectifs, le rapprochement devrait s'arrêter là. Ce serait compter sans la notion d'intertexte, convoquée plus haut, qui permet de briser l'isolement dans lequel sont maintenus le concept et l'objet littéraire. L'intertexte, tel que Kristeva le théorise, est en effet le milieu même où cohabitent des textes en apparence coupés les uns des autres, il est le dialogue invisible que ceux-ci nouent avec le texte du monde ainsi qu'entre eux. Les similarités existant entre vie woolfienne et monde de la vie husserlien valent alors moins que les développements que l'on peut leur apporter et que la conversation que l'on peut continuer à orchestrer entre ces objets culturels dont la vie propre dépasse les conditions particulières et historiques de leur énonciation pour se prolonger dans la littérature, dans la philosophie et dans le monde lui-même. Il ne s'agit pas d'emprunter au monde de la vie de quoi étoffer l'écriture de Woolf – une telle tentative serait parfaitement inutile – mais bien de laisser croître les possibles ouverts par le concept philosophique et le projet littéraire à la faveur de la proximité qui se fait jour entre eux et selon une direction qui est propre à chacun, lui fût-elle inspirée par les développements de l'autre.

Associer la vie aux modalités littéraires comme philosophiques de sa représentation permet ainsi de générer des croisements productifs entre « life » et *Lebenswelt*. Husserl et Woolf posent en effet l'un et l'autre la représentation comme corollaire de la vie : une fois reconnue comme telle, une fois discernés ses contours mouvants, la vie appelle sa propre transposition dans le langage, autrement dit sa description philosophique ou sa mimésis littéraire, chez Husserl parce que le monde de la vie se prête à une science spécifique qui aura pour tâche d'en expliciter le caractère *a priori*, chez Woolf parce que seule sa traduction en mots permet à l'expérience du réel d'être arrachée, ne serait-ce que partiellement, à son étrangeté fondamentale, et ce afin de devenir plus pleinement vécue.

Il peut sembler à première vue paradoxal que Husserl, au terme de sa critique de l'objectivation scientifique du monde, se propose de fonder une *science* du monde de la vie en explorant « [l]a voie eidétique-ontologique¹⁰⁸ », c'est-à-dire celle de l'*eidos* du monde de la vie, de son invariant ou de son essence, constitué en amont de l'expérience particulière et à ce

¹⁰⁸ Bégout, p. 58.

titre connaissable avec toute la rigueur demandée par n'importe quelle science moderne. Pourquoi, en effet, étendre la science au monde quotidien, au préthéorique, si celui-ci n'a déjà que trop pâti de la mathématisation du réel ? C'est qu'il ne s'agit bien sûr pas pour Husserl de reconduire le modèle des sciences positives au domaine de l'expérience vécue ; l'eidétique du *Lebenswelt* n'a donc pas pour mission d'idéaliser celui-ci, de l'extraire de sa sphère propre pour en discourir à volonté sous une forme abstraite, mais plutôt de « connaître scientifiquement ce monde même dans les modalités d'être qui lui sont propres » (*Krisis*, 142), de le connaître tel qu'il se donne à nous. L'enjeu est ici essentiel puisque seule une connaissance scientifique du monde de la vie permettra de fonder rigoureusement les sciences de la nature qui reposent sur lui (*Krisis*, 160-161). L'unique moyen de rendre leur scientificité aux sciences objectives est ainsi d'assurer leur assise dans le monde quotidien prédonné en explorant celui-ci de manière systématique et rigoureuse. Cette entreprise consiste à « dégager de la dense forêt des faits un invariant structurel du monde », ou encore à « dévoiler la structure ontologique permanente du monde originaire.¹⁰⁹ » La relativité qui règne au sein du monde de la vie pourrait en effet être perçue comme un obstacle à sa connaissance scientifique ; toutefois cette relativité ne s'étend qu'aux conditions subjectives et empiriques d'appréhension du *Lebenswelt*, aux variations qui sont propres à chaque culture comme à chaque position individuelle dans le monde, et cette diversité, ce fractionnement des points d'accès à un invariant général laisse justement intact ce dernier : « Cette structure générale, à laquelle tout relativement-étant est lié, n'est pas elle-même relative. » (*Krisis*, 158). Ce qu'il y a donc à connaître, c'est l'*a priori* du monde de la vie en tant que conditions, communes à tous, de son expérience – en tant que manière originaire d'avoir un monde, que les sciences objectives viendront ensuite gloser. Or, « [p]réscientifiquement le monde est déjà monde spatio-temporel » (*Krisis*, 158-159) – étant entendu que cette spatio-temporalité n'est pas mathématique – et c'est en particulier de cet espace et de ce temps pré-logique que la science du monde de la vie doit rendre compte.

On l'a vu avec l'exemple de Bernard, le globe de la vie – « 'The crystal, the globe of life as one calls it » (*TW*, 197) – est intimement lié à sa propre mise en récit, et la littérature apparaît chez Woolf comme le moyen essentiel d'une prolongation du vivant seule susceptible de le rendre à lui-même, de le faire coïncider avec une forme qui lui échappe dans l'expérience nue du quotidien. Ainsi le choc des moments d'être, la décharge de sens dont ils sont la cause, n'est atténué que par le passage réflexif à une narration du vécu, à une

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 85.

explicitation qui a vertu thérapeutique¹¹⁰. Il en ressort que c'est sa vulnérabilité démesurée au choc, sa propension à succomber au saisissement de la vie, qui fait l'écrivain : « [...] I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it. » (*MB*, 72)¹¹¹. Ce second temps, cette incorporation au langage du moment vécu, n'est autre qu'une façon d'interrompre un processus de dépossession qui a cours dans le flux de la vie, où l'expérience en vient toujours à nous échapper¹¹², où toute cohérence présupposée se donne à travers une diffraction fondamentale ; c'est pourquoi l'écriture est pour Woolf l'ivresse d'une emprise renouvelée et affermie sur un matériau hétéroclite dont la forme menaçante est conjurée et le sens inhérent recomposé :

[...] I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it whole ; this wholeness means that it has lost its power to hurt me; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together. Perhaps this is the strongest pleasure known to me. It is the rapture I get when in writing I seem to be discovering what belongs to what; making a scene come right; making a character come together. (*MB*, 72)

C'est donc en réaction à la vie que Woolf devient écrivaine, de sorte que la littérature est envisagée par elle comme une traduction scrupuleuse du matériau vivant dont procède l'expérience ordinaire¹¹³, comme une véritable activité de copiste qu'elle entend exercer sur l'original de la vie et qui à ce titre ne se satisfait pas des conventions et des raccourcis réalistes trop facilement reconduits de roman en roman par la génération précédente d'écrivains :

¹¹⁰ « [...] this explanation blunts the sledge-hammer force of the blow. » (*MB*, 72).

¹¹¹ Bien que nous n'y souscrivions pas entièrement, Naomi Toth offre une lecture intéressante de ce mécanisme, qu'elle voit comme la création, différée dans l'écriture, du choc initial, qui n'est donc en quelque sorte ressenti qu'après-coup ; il en ressort que le réel n'est jamais vécu frontalement et échappe irrémédiablement au sujet : « [...] l'écriture *crée* l'événement du 'choc' autant que l'inverse. La littérature ne peut dès lors être comprise comme dérivée ou secondaire par rapport aux mouvements de 'choc' qu'elle décrit. Et si l'écriture crée autant qu'elle re-crée la 'rencontre' avec le 'réel', elle empêche par sa médiation la réalisation d'un 'contact' absolu avec la 'vie' tant recherchée et redoutée. La 'rencontre' avec le 'réel' se révèle ainsi être un produit de la différence que véhiculent les signes, ce qui ne fait que renforcer son statut de rencontre *manquée*. » (Toth, p. 367-368).

¹¹² L'écriture de ce présent que l'on ne peut retenir, de ce moment d'être qui demeure mystérieux à moins de nourrir le récit qui en est fait, a parfois été interprété comme une tentative de conjurer la mort : « [...] the abstract 'reality' Woolf records her experience of, that Clarissa senses in the sky, and that Mrs. Ramsay gleans from nature, is intimately related to the effort of overcoming the shock of the present experienced as a passage to inevitable death. » (Hussey, p. 105).

¹¹³ Cette traduction présente néanmoins certaines différences inévitables par rapport à l'original : « If one shuts one's eyes and thinks of the novel as a whole, it would seem to be a creation owning a certain looking-glass likeness to life, though of course with simplifications and distortions innumerable. » (*AROOO*, 60). Les simplifications et distorsions sont à imputer à la rencontre qui se joue en littérature entre la vie que l'on y importe et la forme de l'œuvre d'art elle-même, la seconde étant étrangère à la première et répondant à ses propres nécessités : « On the one hand, we feel You – John the hero – must live, or I shall be in the depths of despair. On the other, we feel, Alas, John, you must die, because the shape of the book requires it. Life conflicts with something that is not life. » (*AROOO*, 61).

Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it. (EIV, 160-161)

Inversement, le personnage de fiction n'est rien d'autre qu'une tentative de l'auteur pour exprimer la vie, ou l'une de ses facettes ; ainsi, la Mrs Brown de « Character in Fiction » incarne « la vie elle-même » – « [...] the spirit we live by, life itself. » (EIII, 436).

Comme on le constate à l'issue de cette mise en perspective, l'expérience de la vie, à la fois chez Husserl et chez Woolf, a le statut d'un premier moment, voué à être redoublé par son étude scientifique ou sa métamorphose en littérature. C'est ici que nous rencontrons le problème crucial qui nous occupera tout au long de cette étude, celui des modalités de la représentation de la vie, autrement dit le problème du choix d'une forme particulière à donner à la pluie d'atomes ou à l'enveloppe semi-transparente¹¹⁴. Car c'est bien là le rapport que le texte woolfien instaure avec le monde, le reproduisant et l'inventant à la fois, le passant au filtre d'une mimésis qui est stylisation autant que reproduction. Le problème de la représentation fictionnelle, telle qu'elle s'opère chez Woolf en particulier, nous paraît être la question littéraire qui a le plus à gagner à être confrontée au concept de monde de la vie, non certes dans sa stricte acception husserlienne, mais ployé et reconfiguré de manière à mieux appuyer l'analyse du texte woolfien. L'explicitation des rapports entre vie et représentation demande cependant que l'on fasse la lumière sur un troisième terme, celui de réel.

III. Vie et réel

1. De la vie au réel

Pas plus chez Husserl que chez Woolf la subjectivité inhérente à la vie n'est pensée comme un obstacle pour atteindre le réel. Jamais, en effet, les conditions relatives dans lesquelles se déploie le vivant n'empêchent d'y isoler une forme de permanence. Cet ordre que masque la variabilité des apparences, c'est l'*a priori* du monde de la vie comme le moment d'être et la révélation qui y est faite d'un « motif » derrière l'expérience ordinaire du monde (MB, 72). Loin d'entraver l'accès au réel, la vie se révèle être au contraire, pour l'écrivaine et le philosophe, le véhicule privilégié de son expression : c'est au fonctionnement

¹¹⁴ La représentation littéraire est bien pour Woolf ce qui confère une forme visuelle au vivant ; ainsi, à propos du roman : « [...] it is a structure leaving a shape on the mind's eye, built now in squares, now pagoda shaped, now throwing out wings and arcades, now solidly compact and domed like the Cathedral of Saint Sofia at Constantinople. » (AROOO, 60).

quotidien de l'esprit que Woolf borne la recherche de la réalité (EIV, 160), tandis qu'avec le *Lebenswelt*, l'expérience subjective – entendu que celle-ci dispose de son objectivité propre – devient le fondement de toute relation au monde.

Pour autant, parler de la vie, est-ce parler du réel ? Woolf elle-même, dans « Modern Fiction », semble poser un principe d'indétermination entre vie et réel¹¹⁵ et n'hésite pas à faire passer la cohérence du lexique qu'elle emploie au second plan derrière la quête d'un absolu qui, parce qu'il est par essence étranger à la langue, se satisfait bien de ce flottement sémantique. Pourtant, toujours dans ce même essai, Woolf ne renonce pas à prêter une connotation particulière à certains des termes auxquels elle a recours pour désigner l'objet central et insaisissable de la mimésis littéraire. Ainsi, même si chacun de ces mots se révèle également inadapté à *dire* ce qu'il vise¹¹⁶, « reality » est pour Woolf le vocable qu'emploiera de manière privilégiée la critique littéraire tandis qu'elle identifie plus volontiers l'usage de « life » à sa propre position comme écrivaine réfléchissant au problème de la littérature¹¹⁷. Prendre Woolf au mot et parler nous-mêmes de « réel » plutôt de que de « vie » – en admettant par là notre position de commentateur reculé du lieu premier d'élaboration du littéraire – permet dès lors d'envisager l'élaboration woolfienne de « life » sous un angle proprement *critique*.

Quel est ce filtre critique que l'usage du terme de « réel » pousse à adopter ? Parler de réel, c'est en fait déplacer le référent « vie » dans un autre réseau d'association, l'inscrire dans une tradition qui accole plus facilement au terme de réalité qu'à celui de vie le problème essentiel de sa *représentation*. En d'autres termes, parler de réel c'est modifier de manière notable l'objet du discours (la vie) en cessant de l'aborder comme simple thème dont s'empare la *praxis* littéraire pour, au contraire, l'inscrire dans la perspective de la mimésis : la vie n'est pas uniquement ce qu'aborde l'écriture, elle est aussi ce qu'elle s'efforce de représenter – et il nous semble que le « réel » est le nom même de ce passage qui s'opère entre le traitement intradiégétique de la vie¹¹⁸ et l'entreprise mimétique travaillant de bout en

¹¹⁵ Ce qu'échouent à cerner les écrits de Bennett, Galsworthy ou Wells, c'est conjointement la vie, l'esprit, la vérité et la réalité : « Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off [...] » (EIV, 160).

¹¹⁶ « [...] chaque terme pris isolément échoue à capter 'cela', la chose vitale qui s'enfuit à travers les mailles du filet, mais qu'il s'agit pourtant d'approcher, de saisir dans son *indéfinition* même. » (Toth, p. 64).

¹¹⁷ Cette distinction intervient à l'occasion d'une autre pique lancée à la mimésis matérialiste des Édouardiens : « Life escapes ; and perhaps without life nothing else is worth while. It is a confession of vagueness to have to make use of such a figure as this, but we scarcely better the matter by speaking, as critics are prone to do, of reality. » (EIV, 159-160).

¹¹⁸ On entend par là la vie dans ce qu'en écrit et ce qu'en laisse entendre Woolf (par opposition à la représentation du réel, qui n'est pas thématifiée en tant que telle dans le texte mais correspond plutôt à un travail silencieux de mise en forme du matériau de la vie et de transposition, dans la sphère de la fiction, de ses

bout le texte de fiction. Choisir la catégorie du réel c'est donc transférer l'interrogation sur la vie dans le champ critique de la mimésis¹¹⁹, mais sans pour autant contrevenir à l'esthétique woolfienne, car ce faisant on reste au plus près de la pensée de l'écrivaine qui, comme on a pu le constater, rattache toujours la vie à sa nécessaire réélaboration littéraire et donc au problème de la représentation.

Par ailleurs, le choix d'aborder « life » à l'aune de sa représentation littéraire guide nécessairement notre lecture de l'œuvre woolfienne et des ruptures qui la traversent. Plus précisément, ce choix appelle la constitution d'un corpus de textes propres à soutenir une analyse dont le souci majeur est la représentation du réel, entendue comme représentation *fictionnelle* du réel, ce qui signifie que l'on ne s'intéressera, dans toute l'étendue de la production woolfienne, qu'aux genres du roman et de la nouvelle. En effet, la mimésis, depuis ses origines platoniciennes et aristotéliennes, est principalement conçue comme l'affaire du récit de fiction – *La Poétique* est ainsi consacrée à la tragédie et non, par exemple, à l'histoire¹²⁰. Le réel, en quelque sorte, va de soi dans le journal de Woolf ou dans ses essais : ces formes non-fictionnelles y sont d'emblée plongées et tiennent au monde extérieur par un lien qu'on pourrait dire métonymique et que la fiction, faute de posséder, se doit de contrefaire. Or c'est largement avec cette contrefaçon que la représentation littéraire devient un problème, c'est-à-dire se met à exister en tant que telle. On pourrait donc dire que les essais ou les lettres de Woolf ne représentent pas le réel puisqu'ils *sont* le réel. Parler de réel

conditions de possibilité et de son régime d'expérience). La vie chez Woolf a la plupart du temps été étudiée dans cette seule perspective – c'est-à-dire sans que l'on fasse déboucher le problème de la vie sur celui du réel – en témoigne par exemple l'étude de Naomi Toth sur l'écriture de la vie chez Woolf et Sarraute, qui jamais ne traite explicitement de la vie sous l'angle de la mimésis, limitant largement son champ d'investigation à la mise en scène par Woolf de la vie telle qu'elle se donne à l'intérieur même du texte, non telle qu'elle le structure de l'extérieur.

¹¹⁹ Ce champ critique ne se confond pas avec ce que Jacques Rancière nomme le « système de la représentation » (Jacques RANCIÈRE, *La Parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris : Hachette Littératures, 1998). Pour Rancière, la représentation est l'apanage des Belles-Lettres ; il s'agit là d'« un édifice hiérarchisé où le langage doit se soumettre à la fiction, le genre au sujet et le style aux personnages et situations représentés. » (*Ibid.*, p. 25). À la représentation / mimésis, la littérature qui s'invente avec les romantiques substitue le régime de l'expression. « La poésie représentative était faite d'histoires soumises à des principes d'enchaînement, de caractères soumis à des principes de vraisemblance et de discours soumis à des principes de convenance. La nouvelle poésie, la poésie expressive, est faite de phrases et d'images, de phrases-images qui valent par elles-mêmes comme manifestations de la poéticité, qui revendiquent un rapport immédiat d'expression de la poésie [...] » (*ibid.*, p. 28). En parlant de représentation littéraire ou de mimésis, nous nous inscrivons pour notre part dans une logique plus large : toute écriture, qu'elle se rattache au domaine de la « représentation » (au sens défini par Rancière) ou de l'expression, fait place en son sein au monde extra-textuel et engage à ce titre un effort de *représentation*.

¹²⁰ Alexandre Gefen explique par l'importance, secondaire mais néanmoins effective, donnée par Aristote au critère du rythme et de la métrique l'exclusion du récit non-fictionnel du champ de la mimésis (et donc de la poésie) : « [...] à la différence du récit historique, qui est une représentation où le langage reste neutre, le roman relèvera de la littérature par son caractère représentatif *et* par la présence de structures formelles apparentées plus ou moins lointainement à la notion de 'rythme'. » (Alexandre GEFEN, *La Mimésis*, Paris : Flammarion, « Corpus », 2002, p. 80).

permet donc ici de préciser le champ d'application de notre réflexion tandis qu'opérer de telles distinctions n'aurait pas été possible s'il s'était agi de conserver le terme de vie. On sait cependant que le partage entre genres fictionnels et non-fictionnels est chez Woolf problématique, ou en tout cas qu'il n'a rien d'absolu¹²¹, tout comme n'est pas absolue l'extension de la mimésis aux seuls récits de fiction. En dépit de ces porosités, et afin de concentrer au maximum l'objet de notre propos, force est donc de remettre à plus tard l'examen de la représentation du réel dans les écrits non-fictionnels de l'écrivaine.

On le voit, choisir le prisme du réel ne revient pas à prolonger sous une autre forme l'étude de la vie chez Woolf, mais plutôt à en redéfinir la portée. Le terme de réel, parce qu'il entre en tension avec l'élément de fictionnalité dans l'écriture woolfienne (y a-t-il du réel en fiction ? l'un n'exclut-il pas l'autre ?) et met donc en exergue la question de la mimésis, tout en continuant par ailleurs à prendre en charge une partie du réseau de significations que recoupe « life », nous fait entrevoir que la vie, plus qu'une simple donnée inscrite dans le texte, est le sujet d'une réélaboration en jeu entre mondes intra- et extradiégétique.

2. Réel et réalité

Si l'on a jusqu'à présent traité les termes de réel et de réalité comme des synonymes, le moment est venu d'établir entre eux une distinction qui nous conduira à écarter le second au profit de l'étude du seul « réel » chez Woolf.

On posera en effet la réalité comme ensemble de ce qui existe de manière positive et, corrélativement, comme exigence de transparence devant cette positivité. Le roman réaliste, par exemple, cultive la référence au monde extérieur – ce que Barthes appelle « l'effet de réel¹²² » – dans l'unique but de créer l'illusion de la réalité. Cette « réalité » est donc à comprendre comme critère de validation du discours romanesque : le roman pointe vers la réalité pour que celle-ci le corrobore en retour. Une continuité, reposant sur le mythe de la transparence du discours, s'instaure alors entre texte et monde, le premier cherchant à se fondre dans le second : « [...] en lisant les œuvres réalistes, le lecteur doit avoir l'impression qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement le réel, de

¹²¹ Christine Reynier parle à ce titre de « brouillage générique » dans l'ouvrage qu'elle consacre aux nouvelles de Woolf : « To read Woolf's short stories in terms of generic blurring would lead to analyse the way in which reflections on how to write modernist fiction, generally pertaining to the essay, are woven into the fabric of short stories while elements of fictionality (story, characters, etc.) are introduced into the essays. Hence similarities between, for example, 'Mr. Bennett and Mrs. Brown' and 'An Unwritten Novel'. » (Reynier, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan, 2009, p. 10).

¹²² Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov, eds. Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 81-90.

nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est.¹²³ » Or ce rapport entre une œuvre et la réalité vers laquelle elle fait signe par l'accumulation de détails et de précisions diverses, voilà justement ce que Woolf reproche, dans « Modern Fiction » ou « Character in Fiction », à ces écrivains qui tendent à confondre le vraisemblable avec l'exhaustivité¹²⁴. Woolf, en effet, ne cherche aucunement à donner l'impression que le monde fictionnel se situe de plain-pied avec la réalité extérieure – du moins si cela revient à sacrifier à l'illusion référentielle l'attention portée aux aspects les plus essentiels de la vie¹²⁵. Car pour l'écrivaine, la technique réaliste – « [...] this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner [...] » –, en s'apparentant à une dangereuse surcharge, en vient en fait à contredire le réel : « [...] it is false, unreal, merely conventional. » (*WD*, 136).

C'est donc le mot de « réel », mieux que celui de « réalité », qui décrit l'objet de la mimésis woolfienne, car celle-ci n'a pas pour stratégie l'illusion, le semblant de cohérence, mais bien la transposition de l'expérience même, de sorte qu'au cœur de la querelle qui oppose Woolf aux « matérialistes » (*EIV*, 159) il y a le nécessaire renversement de cette relation, propre au réalisme, d'intégration de l'œuvre à la réalité : le roman ne doit pas se confondre avec le monde, il doit accueillir la vie dans son espace propre. À ce titre le projet woolfien est anti-réaliste¹²⁶, bien qu'il tende vers plus de réel. On voit donc que si les termes de « réel » et de « réalité » divergent profondément c'est moins par leur référent, lequel reste essentiellement le même, que par le type de rapport qu'ils instaurent avec lui¹²⁷ : là où la réalité suppose une forme d'évidence et appelle à une mise en conformité avec elle (que l'on retrouve dans l'impératif qui pousse à « être réaliste »), le réel est ce qui, n'allant pas de soi, demande à être obtenu par des opérations de tris et de raffinages successifs dans la matière

¹²³ Tzvetan TODOROV, « Présentation », *Littérature et réalité*, p. 7.

¹²⁴ Par exemple, dans « Modern Fiction », à propos d'Arnold Bennett : « He can make a book so well constructed and solid in its craftsmanship that it is difficult for the most exacting of critics to see through what chink or crevice decay can creep in. There is not so much as a draught between the frames of the windows, or a crack in the boards. And yet – if life should refuse to live there? » (*EIV*, 158-159).

¹²⁵ À propos de Bennett et des autres « matérialistes » : « [...] they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and the enduring. » (*EIV*, 159).

¹²⁶ Linden Peach parle ainsi, à propos de Woolf, des « textes non-réalistes des années vingt » – « [the] non-realist modernist texts of the 1920s » (Linden PEACH, « Virginia Woolf and Realist Aesthetics », *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, Maggie Humm, ed. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2010, p. 104).

¹²⁷ C'est le cas aussi dans la phénoménologie husserlienne, où « réel » fait référence à « la réalité immanente au vécu, ce qui est effectivement ainsi » (Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 262), tandis que l'adjectif « réal », qui correspond au nom « réalité », « reconduit à la matérialité de la *res*. Ce terme désigne donc tout ce qui est de l'ordre de la chose, toute réalité mondaine et naturelle. » (*Ibid.*). Si les termes de *Reel* et de *Realität* partagent donc un référent sensiblement identique ils n'impliquent pas le même lien avec lui : la réalité oriente le point de vue vers les choses mêmes alors que le réel connote la manière dont elles sont données dans la conscience ou, pour le dire autrement, sont « intentionnées ». Il y a donc d'un côté la chose brute, mondaine, de l'autre la façon dont elle apparaît à un sujet.

même du sensible et de l'intelligible¹²⁸. Si le réel, par conséquent, est dépourvu de la substantialité qui caractérise la réalité, il a sur elle l'immense avantage d'appartenir en propre au sujet, de constituer *sa* relation au monde, laquelle ne se confond pas avec l'ordre, commun à tous, de la réalité¹²⁹.

Mais qu'est-ce qui, dans l'histoire du mot, nous autorise à prêter au « réel » ce contenu particulier ? Outre l'importance spécifique qu'il revêt précisément au moment où Woolf et Husserl écrivent et développent leurs pensées¹³⁰, l'étude du terme, dans le sens qui lui est communément prêté, met au premier plan l'influence de l'hégélianisme : c'est notamment cet héritage hégélien qui place le réel à l'intersection des choses et de la loi transcendante qui les gouverne, et y reconnaît la forme même du monde en tant qu'elle est saisie par un effort subjectif¹³¹. D'où, par la suite, l'identification courante du réel à une certaine immatérialité, à un principe directeur guidant notre lecture des choses – autant de nuances de sens que le mot « réalité » n'est pas en mesure de rendre –, identification que l'on retrouve par exemple dans la distinction que Barthes opère entre le réel comme « ce qui se démontre mais ne se voit pas » et la réalité comme « ce qui se voit mais ne se démontre pas¹³² ». Si Barthes conçoit le roman comme le lieu de l'expression conjointe du réel et de la réalité¹³³, l'élévation du premier à une forme d'absolu ou de vérité supérieure a pu conduire à en confondre l'expression avec la tâche que s'assigne à elle-même la littérature depuis le romantisme allemand¹³⁴, à savoir guider l'homme vers le « sublime », le « divin¹³⁵ », ou encore – pendant

¹²⁸ La notion de tri trouve un écho certain dans la méthode qu'envisage Woolf pour l'écriture de *The Waves* : « I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes [...] Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment [...] ». Et plus loin : « Is that not my grudge against novelists? that they select nothing? » (*WD*, 136).

¹²⁹ Ce lien particulier qui se fait jour entre le sujet et le réel se révèle donc être un autre point commun entre le réel en phénoménologie et la représentation littéraire du réel.

¹³⁰ Si « le mot 'réel' existe depuis le 13^e siècle [sic], dans une signification proche de la nôtre », c'est seulement au tournant du vingtième siècle que le concept prend réellement corps (Guillaume CARRON, *La Désillusion créatrice : Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, Genève : MetisPresses, 2014, p. 10-11). En effet, « [l]a sémiologie, la psychanalyse, le surréalisme, la physique quantique mettent au premier plan le signifiant 'réel', non plus seulement comme adjectif, mais bien comme nom. » (*Ibid.*, p. 11).

¹³¹ Guillaume Carron rappelle en effet que, depuis Hegel, on pense le réel, en philosophie, comme la manière dont la raison se représente le monde (*ibid.*, p. 13). Ainsi, « le réel serait un 'donné' dont la rencontre 'causerait' une représentation dans la 'conscience' ; il surgirait sous la forme d'une intuition ou d'une 'évidence' garantissant 'l'unité' et l'universalité de nos savoirs et de la vérité. » (*Ibid.*).

¹³² Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 63.

¹³³ « [...] le roman, qui peut mêler ces deux réalismes, ajoute à l'intelligible du 'réel' la queue fantasmatique de la 'réalité' [...] » (*ibid.*).

¹³⁴ Camille Dumoulié rappelle ainsi que la littérature telle qu'on la comprend aujourd'hui, c'est-à-dire dans sa prétention à porter l'absolu ou à dire le vrai, naît avec les romantiques allemands et en particulier avec l'*Athenaeum*, revue autour de laquelle gravitaient les frères Schlegel, Novalis, Schleiermacher ou encore Schelling (Camille DUMOULIE, *Littérature et philosophie : Le gai savoir de la littérature*, Paris : Armand Colin, 2002, p. 62-63).

¹³⁵ On reprend ces termes à Dumoulié et à sa description de l'effort démiurgique qu'entreprend l'artiste romantique pour amener l'homme vers ce qui le dépasse (*ibid.*, p. 63).

moderne de cet élan vers l'absolu – le confronter à une somme romanesque englobant jusqu'à la totalité de l'être¹³⁶. C'est la même conception du réel comme absolu que l'on retrouve dans la critique d'inspiration psychanalytique, bien qu'à la suite de Lacan¹³⁷, cet absolu ne soit plus à comprendre comme le plus haut point d'intensité du sens, mais plutôt comme ce qui excède le sens¹³⁸. « Hors sens¹³⁹ », le réel se distingue alors de la réalité en ce qu'il se dérobe toujours à l'expérience¹⁴⁰ et ne transparait en tant que tel que par la médiation de la psychose¹⁴¹ ou, ce qui est plus susceptible de nous intéresser, de l'œuvre d'art¹⁴².

Ces différentes approches théoriques du réel nous permettent de préciser la nôtre : on entendra par réel non la somme positive et discrète (au sens mathématique) de choses que recoupe le terme de réalité – assortie de l'injonction réaliste à s'y conformer en ouvrant grand sur elle le cadre de l'œuvre – mais la forme, la texture ou encore l'architecture de ces choses. Car, en définitive, c'est bien cela le réel : l'architecture décelée par chacun dans le cosmos sensible et intelligible, le liant qui fait se succéder devant nous un segment du monde à un autre, la cohérence générale sans laquelle même le chaos, le hasard ou l'arbitraire seraient

¹³⁶ Dumoulié identifie dans l'idée moderne de la littérature la volonté « d'exprimer et d'englober le monde à l'égal de la volonté systématique de la philosophie traditionnelle. Balzac, Zola, Tolstoï, Dostoïevski, Proust, Kafka, Joyce, Thomas Mann, Musil et combien d'autres grands romanciers; mais aussi, de Mallarmé à Pessoa, combien de poètes ont-il envisagé leur œuvre comme le miroir de l'absolu, le Livre susceptible d'englober l'ensemble de la comédie humaine, du temps perdu ou de la philosophie occidentale et des grands mythes de l'humanité. » (*Ibid.*, p. 67).

¹³⁷ Le Réel est une catégorie que Lacan met en rapport avec l'Imaginaire et le Symbolique (Gérald MORALES, *L'Écriture du réel : Pour une philosophie du sujet*, Paris : Les Éditions du Cerf, « La nuit surveillée », 2010, p. 59).

¹³⁸ « Le réel est [...] l'ex-pulsé du sens, c'est l'aversion de sens. » (Bernard SALIGNON, *Les Déclinaisons du réel*, Paris : Les Éditions du Cerf, « La nuit surveillée », 2006, p. 13). Cet au-delà du sens, le réel le doit à sa position paratopique comme bordure et « fond de monde » (*ibid.*, p. 149) : « Le Réel est mystère [...] Il indique seulement aux hommes que les choses ne se finissent, ni ne commencent là où nous les représentons, mais bien en deçà ou au-delà d'un horizon du sens et du sensible. » (*Ibid.*). Parmi les autres évocations par Salignon du réel on peut retenir la suivante : « [...] le réel, le rythme, l'écart [...] ne peuvent pas se penser dans leur être propre, puisqu'ils sont le propre de l'être. Ils ne viennent ni avant, ni après les choses, nous, et le monde, ils en font partie et cependant n'ont pas le statut des choses visibles qui, elles, sont représentables [...] » (*ibid.*, p. 163-164). Pour une lecture de Woolf selon le point de vue du Réel lacanien, voir Michèle RIVOIRE, « De la poésie comme impureté dans la logique de la fiction », *Virginia Woolf : Le pur et l'impur. Colloque de Cerisy – 2001*, Catherine Bernard et Christine Reynier, eds. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 31-44.

¹³⁹ Moralès, p. 57.

¹⁴⁰ « Il y a [...] une hypothèse heuristique qui guide notre recherche : une impossibilité constituante d'accès au réel [...] » (*ibid.*). Autre manière de le dire : le réel est « expérience impossible » (Salignon, p. 15). Dominique Hénaff fait écho, dans son analyse de l'écriture woolfienne, à cette idée d'un réel inaccessible : « Ce que cherche V. Woolf, elle le dit dans son *Journal*, c'est 'quelque chose d'abstrait, dans les landes, dans le ciel'. Ce quelque chose d'abstrait, c'est son Idée [...] c'est son impossible propre, son réel, ce qui la fait inlassablement écrire. » (Hénaff, p. 36).

¹⁴¹ Moralès, p. 58.

¹⁴² Moralès envisage ainsi le réel comme un « régime » de l'écriture (*ibid.*, p. 57), tandis que selon Salignon, « [l']œuvre d'art en tant qu'elle échappe à l'ordre du discours et à la rhétorique, en tant qu'elle s'échappe du scellement de l'être dans l'étant, en tant qu'elle est rejet du sujet du fantasme, permet le questionnement du réel » (Salignon, p. 122). « L'œuvre [...] n'est pas parmi les objets du monde un moment comme un autre, elle s'échappe de la réalité pour s'aboucher au réel, même et surtout si cet accès est toujours en chemin. » (*Ibid.*, p. 129-130).

impensables. En ce sens on peut dire du réel, comme Merleau-Ponty de la perception, qu'il est « le fond sur lequel tous les actes se détachent¹⁴³ », ou encore, pour continuer à user d'un vocabulaire merleau-pontien, qu'il est le « style » même des choses¹⁴⁴. Or ce style est nécessairement émulé par la représentation littéraire, qui consiste à transporter dans le monde fictionnel non pas tant des actions et des pensées qu'une manière de les coordonner, de les mettre en rapport les unes avec les autres selon un ordre et un rythme propres à chaque écriture. C'est précisément cela que nous appellerons représentation du réel : une stylisation, implicite mais profonde, du matériau fictionnel. Ce qui est « imité » par la mimésis, c'est alors moins les actions humaines, comme dans la *Poétique*, que la loi secrète qui nous les rend manifestes.

3. La vie du réel

S'il est intéressant de rapprocher les deux notions de vie et de réel, c'est aussi parce que le réel est pour ainsi dire doué d'une vie qui lui est propre, faite de multiples évolutions et reconfigurations.

Le contenu même de l'idée de réel, en effet, n'a rien d'immuable, et si son principe agissant – la structuration des choses – demeure inchangé à travers le temps, il n'en va pas de même de la manière dont on conçoit cette structuration ou cet ordre immanent au monde et aux êtres. Ainsi, penser le réel, c'est envisager une catégorie mouvante au sein de laquelle on peut identifier plusieurs grands « moments » historiques. Erich Auerbach, par exemple, fait la distinction entre « divers types d'interprétation des événements humains qu'on rencontre dans les littératures européennes¹⁴⁵ ». C'est notamment le « réalisme moderne », ou encore le « réalisme médiéval » qui l'a précédé – tous deux reposant sur une violation de la « doctrine des niveaux stylistiques » qui veut qu'un sujet vil ou commun soit traité sur le mode adéquat

¹⁴³ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 11.

¹⁴⁴ Pour Merleau-Ponty le corps propre, c'est-à-dire le corps effectivement habité et éprouvé, peut être défini comme un « style », au sens où il est manière de nous mettre en présence du monde et de nous-mêmes (*ibid.*, p. 186-187). Le mot « style » est aussi appliqué, dans *Phénoménologie de la perception*, au monde en tant que tel, qui est « style de tous les styles » (*ibid.*, p. 386-387). C'est encore à propos du monde, mais cette fois dans *Le Visible et l'invisible*, que le mot style est utilisé par Merleau-Ponty dans un sens qui fait de ce monde le lieu à la fois de ce que l'on entendra par réalité et par réel : « [...] c'est le même monde qui contient nos corps et nos esprits, à condition qu'on entende par monde non seulement la somme des choses qui tombent ou pourraient tomber sous nos yeux, mais encore le lieu de leur compossibilité, le style invariable qu'elles observent, qui relie nos perspectives, permet la transition de l'une à l'autre, et nous donne le sentiment, – qu'il s'agisse de décrire un détail du paysage ou de nous mettre d'accord sur une vérité invisible –, d'être deux témoins capables de survoler le même objet vrai, ou, du moins, d'échanger nos situations à son égard, comme nous pouvons, dans le monde visible au sens strict, échanger nos points de station. » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, suivi de *Notes de travail*, Paris : Gallimard, « Tel », 1964, p. 29).

¹⁴⁵ Erich AUERBACH, « Postface », *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), Cornélius Heim, trad. Paris : Gallimard, 1977, p. 549.

(c'est-à-dire le mode comique), et donc se différenciant des conceptions antique et classique du réel littéraire¹⁴⁶. La possibilité d'isoler divers modèles généraux du réel signifie que le monde humain qu'entreprend de représenter la littérature varie moins, d'un siècle à l'autre, par la nature des actions ou des passions qui y sont mises en avant que par la signification attribuée à celles-ci ou, pour reprendre ce mot, le « style » qu'elles adoptent. Ainsi, dans la conception du réel propre à l'Antiquité tardive et au Moyen-Âge, et où un événement donné est toujours conçu comme la répétition ou la préfiguration terrestre de son équivalent biblique,

le rapport entre les événements n'est pas envisagé essentiellement comme un développement temporel ou causal, mais comme formant une unité au sein du plan divin, dont tous les événements constituent des parties et des reflets ; leur connexion terrestre immédiate est de moindre importance, et la connaissance de celle-ci quelquefois tout à fait superflue pour l'interprétation.¹⁴⁷

Hans Blumenberg développe une réflexion similaire avec ce qu'il nomme le « concept de réalité¹⁴⁸ ». Comme dans le cas des modèles que fait émerger Auerbach, le concept de réalité qui prévaut à un moment de l'histoire oriente les productions littéraires qui s'y rattachent. Blumenberg distingue ainsi un concept antique de réalité (celui de l'évidence momentanée¹⁴⁹), un concept médiéval (celui de réalité garantie¹⁵⁰) et deux autres concepts qui ne sont pas explicitement rapportés à une époque donnée mais sont plutôt à voir comme des modèles en concurrence dans le monde contemporain¹⁵¹ : le réel comme réalisation cohérente d'un contexte¹⁵² et le réel comme résistance, comme ce qui ne se donne pas d'emblée au sujet¹⁵³.

La vie du réel – les métamorphoses intérieures à l'espace et au temps eux-mêmes qui,

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 550.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 551.

¹⁴⁸ Hans BLUMENBERG, « Concept de réalité et possibilité du roman », *Le Concept de réalité*, Jean-Louis Schlegel, trad. Paris : Éditions du Seuil, 2012, p. 37-81.

¹⁴⁹ « Le concept de réalité de l'évidence momentanée est tout simplement tel qu'il inclut de la connaissance et de la reconnaissance instantanées d'une réalité ultime et que, précisément grâce à cette implication, il devient identifiable. » (*Ibid.*, p. 41). Autrement dit le réel est ce qui se donne dans l'évidence de sa manifestation.

¹⁵⁰ « La réalité donnée ne devient fiable qu'à travers une garantie dont la pensée s'assure selon une procédure métaphysique variable, car c'est ainsi seulement qu'elle peut éliminer le soupçon d'une tromperie immense du monde qu'elle serait incapable de déchiffrer par ses propres forces. » (*Ibid.*).

¹⁵¹ « En tout cas, il nous faut compter avec la possibilité que les Temps modernes ne soient plus l'époque d'un concept de réalité homogène, ou que la domination d'une conscience de la réalité déterminée dans un certain sens se passe justement dans la confrontation avec une autre possibilité, déjà formée ou en voie de formation, d'être atteint par une réalité. » (*Ibid.*, p. 45-46).

¹⁵² « [...] ce troisième concept de réalité prend *réalité comme résultat d'une réalisation* [...], en tant que fiabilité se constituant dans la succession, en tant que consistance jamais définitivement ni absolument admise – fiabilité et consistance restant toujours dépendantes de tout futur, où des éléments peuvent surgir qui pourraient faire éclater la consistance en cours jusqu'alors et renvoyer ce qui jusque-là était reconnu comme réel dans l'irréalité. Également le temps de vie limité d'un sujet permet précisément de dire que *sa* réalité était intacte, mais aussi que ceci ou cela était des illusions, des imaginations, 'sa' réalité. La liaison de l'adjectif possessif avec l'expression 'réalité' est caractéristique de ce concept. » (*Ibid.*, p. 43).

¹⁵³ *Ibid.*, p. 44.

d'une période historique à une autre, donnent à voir sous un autre jour l'agencement des actions et des caractères, des événements et des choses – ne régit bien sûr pas seulement le domaine de la représentation littéraire : on doit plutôt considérer les différents « régimes » du réel, dont les effets successifs se font sentir à travers les œuvres de fiction, comme l'expression localisée, dans la sphère des arts, de bouleversements plus généraux ayant des répercussions à travers toute l'étendue des activités humaines. Umberto Eco nous rappelle ainsi qu'« à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voit la réalité.¹⁵⁴ » En d'autres termes, les conceptions littéraires ou artistiques du réel sont inséparables de celles qui valent au même moment pour les sciences, ou pour n'importe quel autre grand prisme à travers lequel le monde est connu et représenté, puisque toutes enregistrent et répercutent de la même manière les poulx et les tressaillements d'un unique « état d'esprit », d'une commune manière de savoir et de comprendre. De sorte que les principes directeurs de l'œuvre d'art médiéval trouvent leur pendant dans les modes de connaissance qui lui sont contemporains¹⁵⁵, au même titre que l'œuvre baroque partage le rapport aux choses qui est celui du savoir scientifique entre le quinzième et le seizième siècle¹⁵⁶. Le symbolisme n'échappe pas à cette règle¹⁵⁷, pas plus que l'art moderne¹⁵⁸. Cette recherche d'un critère de vérité transversal, discernable derrière les pratiques et les discours d'une même époque, trouve bien sûr une de ses expressions les plus poussées avec l'effort de Michel Foucault, dans *Les Mots et les choses*, pour mettre au jour ce

¹⁵⁴ Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Chantal Roux de Bézieux, trad. Paris : Éditions du Seuil, 1965, p. 28.

¹⁵⁵ « L'œuvre de l'artiste médiéval reflète sa conception du cosmos comme hiérarchie d'ordres établis une fois pour toute. Si elle est un message pédagogique, une structuration monocentrique et nécessaire (jusque dans la rigueur des mètres et des rimes), c'est qu'elle reflète une science syllogistique, une logique de la nécessité, une conscience déductive, selon lesquelles le réel se manifeste peu à peu, sans imprévu et dans une seule direction, à partir de principes qui sont à la fois ceux de la science et de la réalité. » (*Ibid.*, p. 28-29).

¹⁵⁶ « L'ouverture et le dynamisme baroque rappellent l'avènement d'une nouvelle étape dans la connaissance scientifique. La substitution de l'élément visuel à l'élément tactile, l'importance donnée du même coup à la subjectivité, l'intérêt quittant l'être pour l'apparence, en architecture comme en peinture, renvoient aux nouvelles philosophies et psychologies de l'impression et de la sensation, à l'empirisme qui réduit en une série de perceptions la réalité de la substance aristotélicienne. D'autre part, l'abandon du point de vue privilégié, du centre dans la composition, accompagne la vision copernicienne de l'univers et l'élimination définitive du géocentrisme, avec tous ses corollaires métaphysiques. Dans l'univers scientifique moderne comme dans l'architecture ou la peinture baroques, les parties ont valeur égale, le tout aspire à se dilater à l'infini, l'homme ne se laisse plus limiter par aucune loi idéale du monde et tend à une découverte, à un contact toujours renouvelé avec la réalité. » (*Ibid.*, p. 29).

¹⁵⁷ « L'ouverture », telle qu'on la rencontre chez les symbolistes décadents, reflète à sa manière un nouvel effort de la culture pour élargir ses horizons. Les projets mallarméens de livre à plusieurs dimensions [...] évoquent l'univers des géométries non-euclidiennes. » (*Ibid.*).

¹⁵⁸ La poésie moderne de ce qu'Eco nomme l'œuvre en mouvement, c'est-à-dire l'œuvre qui réclame la participation active du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur, trouve un parallèle direct dans la phénoménologie et son constat d'un inachèvement fondamental du monde tel qu'il se donne dans la perception : un même objet peut être embrassé par un nombre inépuisable de points de vue et ne peut donc jamais être saisi dans sa totalité, d'où l'impossibilité notée d'une synthèse achevée du monde (*ibid.*, p. 31-32).

qui relève de l'« *a priori* historique¹⁵⁹ » dans les sciences naturelles, la grammaire ou encore l'économie, de l'âge classique jusqu'à nos jours. Et là encore, le constat est celui d'une solution de continuité dans notre manière de connaître les choses, c'est-à-dire en fait dans le réel :

[...] ce qui doit apparaître, ce sont, dans l'espace du savoir, les configurations qui ont donné lieu aux formes diverses de la connaissance empirique. Plutôt que d'une histoire au sens traditionnel du mot, il s'agit d'une 'archéologie [...]'. Or, cette enquête archéologique a montré deux grandes discontinuités dans l'*épistémè* de la culture occidentale : celle qui inaugure l'âge classique (vers le milieu du XVII^e siècle) et celle qui, au début du XIX^e marque le seuil de notre modernité. L'ordre sur fond duquel nous pensons n'a pas le même mode d'être que celui des classiques.¹⁶⁰

Le réel, cet « ordre sur fond duquel nous pensons », est vivant, il s'altère et se modifie, entraînant dans ses mues la cohérence de notre monde, le jeu d'implications, de renvois et d'équivalences sans lequel il n'y aurait ni connaissances stables ni véritables objets de connaissance.

Quel profit retirer de cette constatation pour l'étude de la représentation du réel chez Virginia Woolf ? On remarque tout d'abord que c'est précisément parce que Woolf avait eu l'intuition, à sa propre échelle, d'une telle évolution dans notre commerce avec le monde, d'un tel basculement d'un modèle de réel à un autre, qu'elle ressentait de manière aiguë l'écart entre les formes romanesques vieillissantes en vigueur au début de sa carrière littéraire et ce nouveau réel, qui chez elle porte le nom de « life » : « [...] let us hazard the opinion that for us at this moment the form of fiction most in vogue more often misses than secures the thing we seek. » (EIV, 160). Le décalage devient tel que les codes littéraires acceptés font l'effet à l'écrivaine d'un reniement¹⁶¹ et que la nécessité d'une manière de représenter le réel aussi radicalement nouvelle que ce réel lui-même apparaît chez elle de plus en plus claire : ce sera notamment, dans « Modern Fiction », le modèle imparfait de Joyce ou encore celui de la littérature russe.

Allons plus loin dans les possibilités qu'ouvre l'idée d'un réel vivant et discontinu : n'est-il pas possible d'imaginer, au-delà des grandes ruptures épistémiques qui instaurent d'irréconciliables divergences entre époques ou générations, des ruptures moins retentissantes, car de moins grande ampleur, mais cependant tout aussi nettes et définitives, des ruptures particulières ou privées aux répercussions parfois infimes en dehors de la sphère

¹⁵⁹ Michel FOUCAULT, « Préface », *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966, p. 13.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ « [...] sometimes, more and more often as time goes by, we suspect a momentary doubt, a spasm of rebellion, as the pages fill themselves in the customary way. Is life like this? Must novels be like this? » (EIV, 160).

propre à l'individu qu'elles affectent ; en d'autres termes, ne pourrait-on pas penser une succession de modèles généraux du réel chez une seule et même individualité créatrice ? C'est ce que l'on se propose de faire avec l'hypothèse selon laquelle au moins deux régimes majeurs de représentation du réel cohabitent dans l'œuvre de Woolf, la scindant selon une coupure que l'on se refusera à situer trop arbitrairement ou schématiquement entre deux romans ou nouvelles : elle traverse bien davantage les écrits de la toute fin des années vingt et du début des années trente pour y préparer les lois selon lesquelles s'organisera et se présentera le réel dans la dernière partie de l'œuvre. Il nous reste toutefois, avant de pouvoir soumettre cette hypothèse à un questionnement plus poussé, à aborder et à éclairer de multiples points, parmi lesquels le traitement que la critique a réservé à la question du réel et de sa représentation chez Woolf.

4. Perspectives critiques sur la représentation du réel chez Woolf

Remarquons d'abord que la réalité, peut-être plus souvent que le réel, a été prise pour objet par la critique woolfienne. On attire là à nouveau l'attention sur la différence essentielle qu'il y a entre, d'un côté, ce style des choses qu'est le réel et, de l'autre, la réalité comme stricte somme des objets et des « étants » pris dans leurs préoccupations particulières. Cette réalité a donc souvent éclipsé le réel dans les perceptions critiques de l'œuvre woolfienne, en témoigne le débat qui a vu les partisans d'une Virginia Woolf engagée dans la représentation du monde extérieur et de ses « réalités » politiques et sociales nuancer le constat initial d'une Woolf esthète, retirée des luttes et des soubresauts de son époque, et tout occupée à retranscrire les fluctuations intimes de la conscience¹⁶². Cette vision d'une écrivaine passant à côté de la réalité « objective » est notamment relevée par Shuli Barzilai, qui écrit dans les années quatre-vingt :

Virginia Woolf is often singled out as an exemplar of the subjectivizing tendency in fiction. For some, like Georg Lukàcs, this tendency takes the form of a failure in the writer's cardinal commitment to describe "objective" social and historical

¹⁶² Selon Oddvar Holmesland, il en est allé ainsi de la perception dominante de Woolf jusqu'au milieu des années soixante-dix : « [Woolf] commonly appeared as a modernist to whom the mind, ordered at a profound level, expresses itself in aesthetic form and is revealed to consciousness at 'epiphanic' moments [...] » (Oddvar HOLMESLAND, *Form as Compensation for Life: Fictive Patterns in Virginia Woolf's Novels*, Columbia, S. C. : Camden House, 1998, p. ix). Mais ce postulat critique prévaut déjà du vivant de l'écrivaine, notamment avec les études de Winifred HOLTBY (*Virginia Woolf: A Critical Memoir*, New York et Londres : Continuum, 2007) et de Floris Delattre, toute deux publiées en 1932. Delattre proclame ainsi que « c'est de cette réalité de notre vie intérieure qu'elle a entrepris de faire la substance de son œuvre » (Delattre, p. 117), un jugement sur Woolf qui contraste fortement avec celui, plus récent, de Lorraine Sim : « The presence, the vivid reality of the external world, explodes with great force and energy throughout her writing and was a constant influence upon her [...] » (Sim, *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*, Burlington : Ashgate, 2010, p. 23).

conditions, or “reality as such.”¹⁶³

C'est notamment grâce à la critique féministe que le regard sur Woolf a évolué et que le souci éthique et politique qui traverse son œuvre a été mieux pris en compte¹⁶⁴. Les études consacrées à la « réalité » chez Woolf – au sens de réalité concrète et matérielle du monde, indissociable de l'ensemble des problèmes tout aussi concrets qui s'y expriment – se sont depuis multipliées, portant sur des sujets tels que le suffrage féminin¹⁶⁵, le pacifisme¹⁶⁶ ou les classes sociales et les questions de genres¹⁶⁷ – autant de réflexions sous-tendues par la thèse d'Alex Zwerdling dans *Virginia Woolf and the Real World* :

Woolf is deeply engaged by the question of how people are shaped (or deformed) by their social environment, by how historical forces impinge on an individual life and shift its course, by how class, money, and gender help to determine a person's fate.¹⁶⁸

S'il est certain qu'on n'attache plus aujourd'hui le même crédit à la légende de l'invalidé emmurée dans la tour d'ivoire de Bloomsbury, comme l'appelle Zwerdling¹⁶⁹, il n'en reste pas moins qu'en plus d'un demi-siècle le consensus critique ne s'est effrité que pour mieux demeurer sous la forme d'un préjugé encore couramment répandu¹⁷⁰. Quoiqu'il en soit, et qu'on considère Woolf comme une écrivaine préoccupée par les enjeux de son temps – ce qu'elle était indubitablement – ou par l'expérimentation littéraire et la poursuite d'une vérité

¹⁶³ Shuli BARZILAI, « Virginia Woolf's Pursuit of Truth: 'Monday or Tuesday', 'Moments of Being' and 'The Lady in the Looking-Glass' », *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 18, N°3, Automne 1988, p. 199.

¹⁶⁴ Voir par exemple Jane MARCUS, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1987.

¹⁶⁵ Sowon S. PARK, « Suffrage and Virginia Woolf: 'The Mass behind the Single Voice' », *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 56, N°223, Février 2005, p. 119-134.

¹⁶⁶ Michèle BARRET, « Virginia Woolf and Pacifism », *Woolf in the Real World: Selected Papers from the Thirteenth International Conference on Virginia Woolf*, Karen V. Kukil, ed. Clemson : Clemson University Digital Press, 2005, p. 37-41.

¹⁶⁷ Mary C. MADDEN, « Woolf's Interrogation of Class in *Night and Day* », *Woolf in the Real World*, p. 56-63.

¹⁶⁸ Alex ZWERDLING, *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley : University of California Press, 1986, p. 13-14.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁰ À l'observation faite par J. Oates Smith en 1964 – « It is felt generally, even by admirers, that in the novels of James and Woolf the aesthetic sensibility has so constricted life as to distort or pervert it, taking into account little of the richness and the vulgarity of ordinary life. » (J. OATES SMITH, « Henry James and Virginia Woolf: The Art of Relationships », *Twentieth Century Literature*, Vol. 10, N°3, Octobre 1964, p. 119) – répond ainsi celle de Timothy Mackin en 2010 : « [...] more often than not Woolf still emerges in the critical literature as a writer of 'inner process,' someone concerned primarily with the ways subjectivity organizes and affects experience. » (Mackin, p. 114). Et en effet, des analyses récentes, comme celles de Françoise Pellán ou de Jane Duran, localisent encore la réalité woolfienne dans les fluctuations d'un langage littéraire vu comme « ordre autonome par rapport au réel » (Françoise PELLAN, *Virginia Woolf: L'ancrage et le voyage*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 39) ou dans l'intériorité de la vision artistique : « Woolf's ending of [*To the Lighthouse*] with Lily's 'I have had my vision' underscores the intensity of that vision as a prime constituent of the real [...] The real is the interior [...] » (Jane DURAN, « Virginia Woolf, Time, and the Real », *Philosophy and Literature*, Vol. 28, N°2, 2004, p. 307).

intérieure – ce qu'elle n'était pas moins¹⁷¹ – c'est la nature de la réalité (subjective ou alors historique, politique et sociale) et non du réel qui est en jeu dans ce débat. Qu'on juge que l'intérêt de Woolf la porte vers le monde extérieur ou vers les tréfonds du moi, il n'y a là, si l'on veut, qu'une différence « géographique », et c'est toujours l'étendue de la réalité qui est prise en considération au lieu de la texture du réel.

Lorsque, justement, on se tourne vers la représentation du réel, et non plus de la réalité, là encore une difficulté surgit. Si le réel chez Woolf a suscité relativement tôt une certaine attention critique, notamment avec l'analyse qu'Auerbach a consacrée à un passage de *To the Lighthouse*¹⁷², il faut bien reconnaître que les différentes études qui ont approché le sujet ont plus fréquemment eu trait à la conception woolfienne du réel qu'au problème spécifique de sa représentation. Cela est sûrement dû à la poursuite explicite par l'écrivaine d'une forme de réalité quintessentielle, d'un principe ultime des choses¹⁷³, quête qu'elle a transposée dans ses écrits à travers les multiples révélations – « little daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark » (*TTL*, 133) – qui éclairent ses personnages quant à la nature de l'existence. En somme, parce que Woolf pose en tant que telle la question du réel, il s'est naturellement agi pour la critique de retrouver dans ses textes les grandes lignes de cette interrogation personnelle, et ce au détriment des procédés moins visibles par lesquels le réel y est donné à voir. Les premiers commentateurs de l'œuvre se sont ainsi attachés à décrire chez Woolf un réel transcendant, une force inaccessible mais omniprésente, un « motif » (*MB*, 72) occulté par les différentes manifestations du monde visible. Pour David Daiches, par exemple, le réel woolfien, au lieu de s'énoncer dans l'écriture, se donne par recoupements et croisements textuels¹⁷⁴, et se confond en dernier lieu avec le sens même d'une œuvre, ce en quoi Bernard Blackstone le rejoint¹⁷⁵. Le réel, perçu de

¹⁷¹ Si les deux pans de la réalité chez Woolf apparaissent parfois difficilement conciliables – « No one could write *A Room of One's Own* or 'Am I a Snob?' without sharp awareness of material and social realities and their influence on us. How is this compatible with Virginia Woolf's emphasis on inner life, its richness and depth? How can one and the same writer be declared a subjectivist and idealist, and a realist? » (Hintikka, p. 11) – il faut en effet se résoudre à accepter leur coexistence et, en fait, leur interdépendance : « Woolf does indeed have an interest in the inner life, as well as an object world outside of subjective understanding. But for Woolf these options aren't mutually exclusive. » (Mackin, p. 115).

¹⁷² Auerbach, « Le bas couleur de bruyère », *Mimésis*, p. 518-548.

¹⁷³ Woolf parle en ces termes du réel (« reality ») en plusieurs endroits, notamment dans son journal, où elle le décrit ainsi : « [...] a thing I see before me: something abstract; but residing in the downs or sky; beside which nothing matters; in which I shall rest and continue to exist. Reality I call it. » (*WD*, 129-130).

¹⁷⁴ « [...] reality emerges as something very different from what can be communicated by a series of propositions. » (David DAICHES, *Virginia Woolf*, Norfolk, Conn. : New Direction Books, 1942, p. 35). « [Woolf] abandons propositional statements and strict chronology in order to weave a speculative texture that is a symbol of 'what life is.' » (*Ibid.*, p. 38).

¹⁷⁵ Blackstone décrit ainsi les romans de Woolf : « They are evocations of moods: of experiences which, though fleeting, have about them an eternal quality and seem to point to a meaning underlying them all. » (Bernard BLACKSTONE, *Virginia Woolf: A Commentary*, Londres : The Hogarth Press, 1949, p. 10).

la sorte, est une dimension singulièrement différente de l'univers sensible où pourtant il se déploie, comme on pourra encore en juger par les propos du même Blackstone : « [...] Virginia Woolf has the gift of making us see the thing in itself, and the interpenetration of the thing with a human life.¹⁷⁶ » C'est toujours ce postulat d'un réel extérieur aux choses et aux êtres qui prévaut dans les années soixante-dix et quatre-vingt, et James Naremore évoque ainsi de manière explicite le caractère transcendant du réel woolfien¹⁷⁷, pour ensuite noter : « It is likely that Virginia Woolf regarded the aesthetic art [...] as a means of apprehending an underlying order in life which is concealed from us by everyday existence.¹⁷⁸ » Quant à Mark Hussey, il a sans doute fait valoir de la manière la plus claire la stricte autonomie de la sphère du réel – « [...] a 'reality' apart from actual life and yet rooted in it [...]»¹⁷⁹ – par rapport à celle, néanmoins contiguë, de l'existence quotidienne :

Although she describes the endless modalities of human being, it seems to me that Woolf's effort is at the same time to express her perception of a 'reality' that transcends all modalities and gives them their being. This abstract 'reality' is not bound by the spatiotemporal horizons of actual human life, but is distinguished from mysticism by its rootedness in lived experience.¹⁸⁰

Si cet arrière-plan critique, celui d'un réel distinct de son expression sensible, sert encore de référence à la majorité des travaux portant de près ou de loin sur le sujet¹⁸¹, il a été

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 152.

¹⁷⁷ James NAREMORE, *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*, New Haven, Conn. et Londres : Yale University Press, 1973, p. 63.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 74. On peut aussi relever le constat suivant, qui va dans le même sens : « All of Virginia Woolf's fiction attempts to indicate a universal, timeless sense of life which may be called truth or reality. » (*Ibid.*, p. 105).

¹⁷⁹ Hussey, p. 141.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 97. Le commentaire suivant est tout aussi révélateur de la position de Hussey : « 'Reality' is not bound by the particular, named world, and yet inheres in that world. The possibility of transcendence that Woolf offers is not an *actual* possibility, in the sense that it cannot share the modes of being established for identities in the actual world. » (*Ibid.*, p. 106).

¹⁸¹ Parmi les émules plus récents de cette approche critique on peut évoquer Julie Kane, selon qui Woolf, malgré une défiance initiale à l'égard de l'occulte, avait une approche proprement mystique du réel (Julie KANE, « Varieties of Mystical Experience in the Writings of Virginia Woolf », *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, N°4, Hiver 1995, p. 328-349) – une thèse qui fait écho au constat de Chantal Lacourarie sur le réel woolfien : « Ce qui importe avant tout pour Woolf est d'atteindre l'essence mystique de la réalité, de saisir des états d'esprit parfois difficile à rendre par le langage des mots. » (Chantal LACOURARIE, *Virginia Woolf: L'écriture en tableau*, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 15). Lacourarie, à cet égard, est elle-même proche de Sophie Marret, qui note à propos de Woolf : « Elle veut écrire cette rencontre avec ce qui constitue pour elle l'essence de la réalité : un au-delà des mots qui se situe dans le champ de la vision mais qui n'est pas spécularisable. » (Sophie MARRET, « Divagations », *Virginia Woolf: Le pur et l'impur*, p. 112). Par ailleurs l'étude d'Ann Banfield sur les liens entre l'épistémologie de Russell et Moore et l'esthétique de Fry et de Woolf mérite d'être mentionnée car, si elle se distingue grandement des analyses qui envisagent le réel woolfien comme un objet mystique ou transcendant, elle n'en postule pas moins une séparation nette entre l'expérience du sujet et le réel puisque celui-ci en vient elle à être défini, chez Russell comme chez Woolf, par la permanence d'un monde échappant à l'observation directe, ce que Russell nomme les « *sensibilia* » (Banfield, p. 70-71). Ceci conduit Banfield à émettre la thèse suivante : « Truth is something that resides in the architectural framework, in the laws of the universe, which exist whether or not subjects can grasp them in their entirety. The novel, for Woolf, will be such a universe. » (*Ibid.*, p. 382).

battu en brèche par une série d'études mettant en avant la part constitutive du quotidien, de l'ordinaire ou du prosaïque dans la conception woolfienne du réel. Dès lors, ce réel ne peut plus être pensé uniquement sous l'angle de la transcendance mais apparaît, au lieu de cela, comme l'ancrage ferme du « motif » précédemment évoqué dans les menus événements qui parsèment la vie de tous les jours. Très tôt, Alice van Buren Kelley a ainsi mis en rapport chez Woolf les deux pôles opposés du factuel et du visionnaire, de la matérialité et de l'abstraction, qui, selon elle, se répondent à travers les œuvres de l'écrivaine¹⁸² :

[...] for Virginia Woolf, the world of fact is the world of physical isolation and limitation; the world of vision is the spiritual world of unity and pattern. But neither world can exist without the other if any order or meaning is to be discovered in life.¹⁸³

Plus récemment, la mise en valeur de l'importance de la vie quotidienne dans les écrits de Woolf a permis de réajuster notre perception d'un réel souvent reconduit à son seul caractère transcendant. Le champ des études du quotidien, ouvert par Henri Lefebvre¹⁸⁴ et Michel de Certeau¹⁸⁵, s'est en effet étendu à l'œuvre woolfienne, et plus généralement à la littérature moderniste, pour y déceler l'attention particulière prêtée au banal, au négligeable ou au répétitif¹⁸⁶. Chiara Briganti a ainsi analysé *Mrs Dalloway* comme un exemple de roman circadien immergé dans les rythmes et les considérations du quotidien¹⁸⁷. Liesl M. Olson, quant à elle, a directement remis en cause la prévalence accordée aux modalités de la transcendance chez Woolf ainsi qu'aux différents types d'expériences échappant à l'ordinaire, au premier rang desquelles les moments d'être. Pour Olson, Woolf cherche avant tout à figurer l'ordinaire, et toute réalité extra-sensible n'est donc visée par elle qu'à la marge :

¹⁸² L'interdépendance entre le domaine du fait et celui de la vision se manifeste par exemple, dans *To the Lighthouse*, par la relation entre les époux Ramsay : le personnage de Mr Ramsay illustre en effet une approche rationnelle de l'existence tandis que sa femme en incarne le versant spirituel, de telle sorte que le couple s'oppose autant qu'il s'équilibre (Alice VAN BUREN KELLEY, *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision*, Chicago : The University of Chicago Press, 1971, p. 121).

¹⁸³ *Ibid.*, p. 4-5.

¹⁸⁴ Henri, LEFEBVRE, *Critique de la vie quotidienne, I-III*, Paris : L'Arche, 1977-1981.

¹⁸⁵ Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien, I-II* (1980), Paris : Gallimard, 1990-1994.

¹⁸⁶ Il n'est pas question pour autant de confondre le quotidien avec le monde de la vie, même si le concept de Husserl est indéniablement lié à une forme de quotidienneté – Bruce Bégout proposant par exemple d'approcher le *Lebenswelt* sous l'angle de la vie quotidienne pour y mettre en avant non plus d'abord « le simple sol primordial de toute expérience, mais la *construction sociale d'un contexte de vie changeant* » (Bégout, p. 66). En effet, le monde de la vie n'appartient au quotidien que dans la mesure où celui-ci est arraché à son caractère d'évidence et à l'absence de questionnement pour être interrogé en tant que tel. Ce que Husserl nomme l'attitude naturelle est à ce titre plus proche d'un quotidien oublieux de sa propre quotidienneté, tandis que le monde de la vie n'est autre que l'explicitation réflexive de cet oubli dans le monde. « On peut dire en cela que la phénoménologie transcendantale ne consiste pas simplement à rompre avec l'attitude naturelle, puisqu'il s'agit en fait, par une interrogation véritable du monde, de dégager la vérité de l'attitude naturelle, d'élucider le sens transcendantal de notre croyance au monde [...] » (Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 214-215).

¹⁸⁷ Chiara BRIGANTI, « Giving the Mundane its Due: One (Fine) Day in the Life of the Everyday », *English Studies in Canada*, Vol. 39, N°2/3, 2013, p. 161-180.

Woolf's modernism is not purely concerned with recording the subjective mind or heightened experience, but is deeply invested, stylistically and ideologically, in representing the ordinary.¹⁸⁸

Cette position, qui peut sembler aussi peu nuancée que celle, inverse, dont elle cherche à corriger les excès, est tempérée par Lorraine Sim, qui se refuse à dissocier la part de transcendance dans le réel woolfien du contexte prosaïque dans lequel elle se manifeste :

I would suggest that, for Woolf, the quotidian is not devalued in moments of being, nor is the cotton wool of everyday life separate from, or separable from, the numinous 'pattern' she finds behind it. Rather, these two forms of experience and modes of being are intimately related for her.¹⁸⁹

Le moment d'être, au lieu d'être écarté de l'étude du quotidien à cause de son caractère exceptionnel, est ainsi considéré par Sim comme faisant partie intégrante de l'ordinaire, dans les récits de fiction comme dans les écrits autobiographiques de Woolf¹⁹⁰. Susan Dick, dans son analyse du réalisme chez Woolf, parvient à des conclusions similaires : « Although they existed in a hierarchy for Woolf, the two realities of 'fact' and 'vision', as she sometimes called them, were clearly interdependent.¹⁹¹ » Et plus loin, à propos des scènes de repas dans *Mrs Dalloway* : « Woolf's attention to these and numerous other details of ordinary reality provides the solid base upon which speculations about other dimensions of reality may rest.¹⁹² »

La conception woolfienne du réel nous apparaît maintenant plus clairement : forme même du monde visible et sensible, le réel cohabite avec celui-ci sans qu'ils ne soient pour autant interchangeables ; accessible à travers des révélations ponctuelles qui prennent elles-mêmes fermement racine dans le quotidien, il se distingue d'une matérialité vers laquelle il fait néanmoins signe en permanence. Malheureusement, si l'on retrouve bien là les grandes lignes de ce que nous-mêmes avons défini comme le « réel » – ce style ou cette architecture des choses – ainsi que des éléments concrets pour penser la manière dont il est présent dans l'écriture de Woolf – à travers révélations et moments d'être, répétition et insistance sur ce qui

¹⁸⁸ Liesl M. OLSON, « Virginia Woolf's 'cotton wool of daily life' », *Journal of Modern Literature*, Vol. 26, N°2, Hiver 2003, p. 43.

¹⁸⁹ Sim, *The Patterns of Ordinary Experience*, p. 163.

¹⁹⁰ « Moments of being form part of Woolf's secular expressions of faith [...] However, they are also very much a part of the ordinary world [...] and never fully depart from that realm. » (*Ibid.*, p. 140). Non seulement le moment d'être n'est pas séparable du quotidien ou de l'ordinaire mais il en permet une connaissance accrue : « Moments of being are experiences that [...] involve a mutual apprehension of the everyday world and a transcendental reality, but which ultimately lead to an affirmation and greater understanding of this material life and world. » (*Ibid.*, p. 160).

¹⁹¹ Susan DICK, « Literary realism in *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves* », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Sue Roe et Susan Sellers, eds. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 52.

¹⁹² *Ibid.*, p. 57.

relève de l'ordinaire – tout ceci ne nous renseigne pas davantage sur la mimésis woolfienne au sens propre, c'est-à-dire sur la transposition de la vie en écriture, sur l'altération que subit le matériau du réel au moment où il se voit intégré à un système fictionnel répondant à une logique interne et à des nécessités qui lui sont propres, au moment où, pour reprendre les mots de Woolf, « la vie se heurte à quelque chose d'étranger¹⁹³ ». On voit qu'il ne s'agit pas ici de la représentation intradiégétique du réel (le moment d'être, le quotidien ou bien encore leur interrelation), d'un réel réflexif qui, en quelque sorte, s'énonce de lui-même et dirige l'attention du lecteur vers cette énonciation, mais bien de la représentation telle qu'elle est en jeu à chaque endroit du texte, du réel qui ne dit pas son nom mais transparaît dans l'agencement des événements et des descriptions, du temps et de l'espace. On en revient en quelque sorte par là à l'approche de Daiches, à la « texture spéculative¹⁹⁴ » que tisse le texte entre personnages et actions afin de mimer les contours mêmes de la vie telle qu'elle se donne hors de l'écriture – avec cette réserve que, prenant en compte la remise en cause récente d'une exclusive transcendance du réel chez Woolf, on s'intéressera moins au « tout » mal définissable que recomposent les morceaux du texte qu'au processus même de leur interaction et qu'à la forme qui leur est par là conférée.

Cette forme, cette cohésion des choses et des êtres dans l'écriture, n'est pas entièrement absente des études consacrées à l'œuvre woolfienne et on l'y retrouve en fait de manière détournée : se déroband lorsqu'il s'agit d'évoquer directement le réel chez Woolf, on la devine sous-jacente dans le débat critique qui porte sur l'unité ou sur la fragmentation du texte woolfien. Celui-ci a en effet été décrit tour à tour comme répondant à une harmonie interne, décelable dans les rappels et les échos qui ordonnent l'écriture des romans et des nouvelles¹⁹⁵, et, à l'inverse, comme un texte essentiellement morcelé dont l'esthétique, rappelant celle des « restes, déchets et fragments » de *Between the Acts*¹⁹⁶ et résidant tout entière dans un principe de dispersion, rend instable le sens¹⁹⁷. Or, ces deux lectures opposées trahissent l'une comme l'autre le souci de rendre compte d'un *lien* essentiel entre les

¹⁹³ « Life conflicts with something that is not life. » (*AROOO*, 61).

¹⁹⁴ Voir *supra* note n°174, p. 46.

¹⁹⁵ Naremore fait ainsi le constat suivant : « Virtually all the technical peculiarities I have treated in this study [...] are meant to produce an effect of complete unity when applied to the essentially fragmentary and chaotic flotsam of everyday life. » (Naremore, *The World Without a Self*, p. 244).

¹⁹⁶ « orts, scraps and fragments » (*BA*, 169).

¹⁹⁷ On peut citer Chantal Lacourarie, pour qui « les romans sont tous fragmentés et fonctionnent par juxtaposition » (Lacourarie, p. 232), ou encore Monique de Mattia, qui avance : « L'écriture de Virginia Woolf est essentiellement une écriture elliptique, dans laquelle la problématique de la représentation de la pensée, donc de la fragmentation du sujet occupe une place centrale. » (Monique DE MATTIA, « *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf ou l'instabilité du discours rapporté », *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Monique de Mattia et André Joly, eds. Gap et Paris : Ophrys, 2001, p. 228).

différents éléments internes au récit, d'une solidarité secrète entre eux (et l'on parlera de solidarité, que les modalités en soient disjonctives ou au contraire unificatrices) qui n'est autre que le réel tel qu'on l'a défini. Il en ressort que la représentation du réel chez Woolf a été étudiée la plupart du temps de manière implicite, mais aussi de façon essentiellement discontinue, l'insistance sur l'unité étant historiquement première tandis que les effets de fragmentation qui la mettent à mal n'ont été mis en évidence que relativement récemment : « Unity was questioned and found in much Woolf criticism up through the 1980s. A generation of critics [...] did find reassuring aesthetic order in Woolf's novels.¹⁹⁸ » Ainsi, alors que dans la première moitié du vingtième siècle Joan Bennett s'attache à retrouver dans les romans de Woolf un principe d'unité¹⁹⁹ et que Delattre évoque chez elle « un effort admirable pour rassembler ces énergies éparses, pour créer, de tant de fragments incoordonnés, une unité véritable²⁰⁰ », à l'inverse, à partir de la fin des années quatre-vingt, c'est la résistance du texte woolfien à toute centralisation ou fixation du sens qui est régulièrement alléguée²⁰¹. Derrière ce renouvellement critique on peut noter l'influence décisive du postmodernisme, du féminisme ou encore de la psychanalyse – les ouvrages d'Elizabeth Abel²⁰², de Makiko Minow-Pinkney²⁰³ ou de Pamela L. Caughie²⁰⁴ se situant à la confluence de ces trois approches qui ont en commun la remise en cause d'un ordre (patriarcal) ou d'une unité (du sujet, du langage, de la représentation)²⁰⁵.

Cette idée d'une discontinuité dans la manière dont la mimésis a été comprise chez Woolf – comme effort d'unification ou de dispersion – n'est, à bien des égards, qu'un effet de surface. En effet, comme le montre Galia Benziman, les deux perspectives de l'unité et de la fragmentation se répondent, et l'unité suppose de surmonter un écart préalable tout comme la

¹⁹⁸ Bonnie KIME SCOTT, « Ecofeminism, Holism, and the Search for Natural Order in Woolf », *Virginia Woolf and the Natural World*, p. 7.

¹⁹⁹ Joan BENNETT, *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*, Cambridge : Cambridge University Press, 1945, p. 59.

²⁰⁰ Delattre, p. 113.

²⁰¹ « [...] the emphasis of Woolf criticism has shifted to an interest in the difficulties of communicating truth, to irresolutions between and within the minds, not least from the point of view of female subjectivity. » (Holmesland, p. ix).

²⁰² Elizabeth ABEL, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1989.

²⁰³ Makiko MINOW-PINKNEY, *Virginia Woolf & the Problem of the Subject*, Brighton : Harvester Press, 1987.

²⁰⁴ Pamela L. CAUGHIE, *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself*, Urbana : University of Illinois Press, 1991.

²⁰⁵ On notera cependant que le constat d'une unité sous-jacente à l'écriture woolfienne est depuis peu réactivé par les approches écocritiques de l'œuvre de Woolf, lesquelles insistent sur l'intégration de l'humain dans un monde et dans des rythmes naturels englobant (voir notamment Czarnecki et Rohman, eds. *Virginia Woolf and the Natural World*). Sur l'unité et la fragmentation, notamment dans *Between the Acts*, voir aussi Christine FROULA, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde: War, Civilization, Modernity*, New York : Columbia University Press, 2005.

fragmentation nécessite une forme de cohérence par rapport à laquelle elle peut valoir²⁰⁶. Unité et fragmentation apparaissent en réalité comme complémentaires : pour Lacourarie, la phrase de Woolf « oscille entre unité et fragment²⁰⁷ ». Cette même irrésolution entre les deux principes contraires est envisagée par Chantal Delourme comme une « interaction entre liaison et déliaison²⁰⁸ » ou un « démembrement/remembrement²⁰⁹ », tandis que Christine Reynier souligne les élans contradictoires de la nouvelle woolfienne, tour à tour « fragments d'un ensemble » et « ensemble fragmenté »²¹⁰. Cette double dynamique est également identifiée par Howard Harper dans *Between the Acts* – « The meanings of the book are constituted as much by its discontinuities as by its continuities.²¹¹ » – cependant que Johanna X. K. Garvey s'en fait écho à propos de *Mrs Dalloway* : « Virginia Woolf works with the different voices of her re-created London in two seemingly antagonistic ways, both to unify and to fragment urban time and space.²¹² » Maren Linett résume ainsi la situation : « To hear only 'dispersity' (as the gramophone of *Between the Acts* has it) and not its accompanying 'unity' is to hear only part of the music.²¹³ »

Parce qu'ils conditionnent la manière dont actions, personnages, souvenirs, descriptions, évocations diverses, mais aussi sonorités, rythmes ou jeux langagiers apparaissent en relation les uns avec les autres, les deux versants de l'unité et de la fragmentation, opposés mais indissociables, peuvent être vus comme l'essence même de la mimésis woolfienne, et l'on reviendra d'ailleurs en temps voulu sur ce point. Néanmoins, on choisira pour notre part d'analyser la représentation du réel chez Woolf selon un autre filtre que celui de l'unité et de la fragmentation, de l'harmonie et de la dispersion, et de mettre ainsi en avant, non pas les solutions de continuité qui la traversent de part en part, et que l'on

²⁰⁶ Galia BENZIMAN, « 'Dispersed Are We': Mirroring and National Identity in Virginia Woolf's *Between the Acts* », *Journal of Narrative Theory*, Vol. 36, N°1, Hiver 2006, p. 69. On retiendra également l'image utilisée par Emily M. Hinnov : « [...] disunity from the whole is required for eventual reunion as the wavelike movement is both a break and a merge. » (Emily M. HINNOV, « 'To give the moment whole': The Nature of Time and Cosmic (Comm)unity in Virginia Woolf's *The Waves* », *Virginia Woolf and the Natural World*, p. 215).

²⁰⁷ Lacourarie, p. 202.

²⁰⁸ Chantal DELOURME, *To the Lighthouse : Les arabesques du sens*, Paris : Ellipses, 2001, p. 13.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 62.

²¹⁰ « The story-telling process in Woolf's short stories is indeed based on contradictory impulses; the reader registers a constant pull-counter-pull movement between completion and lack of completion, framing and an absence of framing, fragmentation and unity. Woolf's short story consequently appears as a limited and limitless space, as a form that is now a fragment of a whole, now a fragmented whole [...] » (Reynier, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, p. 56).

²¹¹ Howard HARPER, *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf*, Baton Rouge et Londres : Louisiana State University Press, 1982, p. 292.

²¹² Johanna X. K. GARVEY, « Difference and Continuity: The Voices of *Mrs. Dalloway* », *College English*, Vol. 53, N°1, Janvier 1991, p. 59.

²¹³ Maren LINETT, ed. *Virginia Woolf: An MFS Reader*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2009, p. x.

retrouve agissantes de la première à la dernière œuvre, mais plutôt ses ruptures historiques et ses effets localisés.

IV. L'idée de monde de la vie et la représentation du réel

Où en sommes-nous arrivés dans notre réflexion et de quels éléments disposons-nous à présent ? On a défini le réel comme une solidarité des choses entre elles, comme la cohérence minimale leur permettant d'être saisies ensemble dans un regard ou dans une phrase. On a suggéré que ce réel était *représenté* en littérature, c'est-à-dire donné à voir sous la forme d'une cohérence ou d'une solidarité équivalente, d'une texture ou d'une architecture parallèle (interprétée tour à tour chez Woolf comme manière d'unifier ou de fragmenter le monde). On s'est par ailleurs restreint, dans l'étude des œuvres de Woolf, aux récits de fiction – romans et nouvelles – et on a laissé entendre que, dans la perspective d'une discontinuité dans le régime woolfien de représentation du réel, on se concentrerait sur les œuvres tardives de l'écrivaine. Il nous semble en effet notable qu'au tournant des années trente la mimésis woolfienne se reconfigure sur des bases nouvelles qui n'ont jusqu'ici pas été explicitées²¹⁴. Sans trop en dire pour l'instant sur ce point, on indiquera seulement que le tournant en jeu dans la représentation du réel chez Woolf a à voir avec l'intériorité des personnages et la manière dont elle filtre le monde extérieur ou bien, à l'inverse, s'y projette et s'y inscrit – cette dernière configuration étant celle des œuvres tardives, par quoi l'on entend les deux romans que sont *The Years* et *Between the Acts*, *Flush*, biographie fictionnelle du chien d'Elizabeth

²¹⁴ Parce que ces bases n'ont pas été perçues, la propre cohérence des œuvres tardives a pu échapper à la critique. En réalité, l'ensemble qu'on désigne par l'expression d'« œuvres tardives » a rarement été envisagé comme un tout, uni par une esthétique ou une mimésis commune. Tout au plus ces textes sont-ils parfois regroupés sous l'étiquette des « œuvres ou romans des années trente » (voir Peach, ou encore Briggs, « The Novels of the 1930s and the Impact of History », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, p. 72-90), avec souvent l'idée corrélative d'un retour de Woolf au réalisme durant cette décennie – retour lui-même associé à un renouveau de l'engagement politique. Toutefois, même cette orientation générale ne suffit pas à subsumer en un ensemble homogène des œuvres aux caractéristiques souvent dissimilaires. Julia Briggs semble d'ailleurs en prendre acte lorsqu'elle met en rapport *The Years* et *Between the Acts* tout en faisant le constat de leurs particularités respectives : « The rise of fascist politics in the 1930s gave new urgency to questions about the meaning and outcomes of history, and in Woolf's last two novels these take centre stage, although they use antithetical techniques to arrive at their analyses. » (Briggs, « The Novels of the 1930s and the Impact of History », p. 76). C'est d'ailleurs le contraste particulièrement prononcé entre ces deux romans qui empêche la plupart du temps de saisir la continuité propre aux œuvres tardives. En témoignent par exemple les commentaires de Hermione Lee ou de Howard Harper : « In *Between the Acts* Virginia Woolf returns to the methods which suit her. By contrast with *The Years*, her last novel is lyrical, carefully patterned and highly controlled. But its range, paradoxically, is broader. » (Hermione LEE, *The Novels of Virginia Woolf*, Londres : Methuen, 1977, p. 203) ; « After the struggle with *The Years*, the search for significance once again turns away from the political, sociological, and ideological toward the more instinctive, psychological, and poetic realities which had always been at the heart of the fiction of Virginia Woolf. » (Harper, p. 282). On verra pourtant que cette continuité est bien réelle et que ses fondements sont d'ordre avant tout mimétique.

Barrett Browning, ainsi que les dernières nouvelles de Woolf, de « The Lady in the Looking-Glass: A Reflection » à « The Watering Place ».

D'autre part et, semble-t-il, dans un autre registre, on s'est intéressé au concept husserlien de monde de la vie, dont on a montré qu'il pouvait être relié à l'écriture de Woolf en vertu d'une circulation intertextuelle qui tient à l'intimité des idées entre elles, aux connexions qu'elles entretiennent à l'insu de leurs « possesseurs ». Ce postulat, auquel on est arrivé par la définition kristevienne de l'intertexte, n'est en réalité étranger ni à Woolf – qui inclinait à voir les mots, et le sens qui leur est attaché, comme des entités fluctuantes et douées d'une vie propre – ni à Husserl, pour qui les idées, et en premier lieu celles qui gouvernent notre perception du monde, n'appartiennent pas tant à ceux qui pour la première fois les énoncèrent qu'à la collectivité des hommes, à une « communauté transcendante²¹⁵ » ; elles sont la responsabilité de chacun et, à moins d'être réactualisées par un ensemble de consciences individuelles qui en éprouvent de nouveau la nature profonde, elles en viennent à s'éteindre²¹⁶.

Mais, demandera-t-on, pourquoi mettre en parallèle ces différents éléments et qu'espère-t-on montrer par là ? Notre conviction est que l'intertexte où peuvent s'opérer des frictions entre l'écriture de Woolf et la pensée de Husserl – où chacune présente au contact de l'autre des angles et des aspérités inattendus et où toutes deux semblent ainsi projeter dans une direction nouvelle leurs ombres respectives – que cet intertexte, donc, est particulièrement fécond lorsqu'il s'agit de comprendre la spécificité de la représentation du réel dans les dernières œuvres de Woolf. Pour ce faire, on se demandera d'abord dans quelle mesure on peut parler d'un monde de la vie chez Woolf – une interrogation qui donne son titre à la première partie de cette étude, « Un monde de la vie woolfien ». Car si le *Lebenswelt* de Husserl doit se révéler d'une quelconque utilité pour comprendre la mimésis dans les œuvres tardives de Woolf, ce ne peut être en tant que tel – c'est-à-dire en tant que concept élaboré en fonction d'un système philosophique dans lequel il prend place pour servir une logique définie – mais seulement en tant qu'*outil littéraire* malléable et ramené au noyau vital de sa

²¹⁵ Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 251.

²¹⁶ « [...] la formation d'un sens, sa sédimentation dans un langage et plus particulièrement dans l'écriture qui assure la disponibilité du savoir, puis la réactivation de ce sens produisent l'unité d'une tradition comme communauté dans un développement constant. Telle est la compréhension phénoménologique de l'histoire [...] » (*ibid.*). Or la continuité de ce développement peut être menacée, en témoigne tout l'effort de la *Krisis* qui, en redécouvrant le monde de la vie comme fondation oubliée des sciences, vise à raviver l'ancrage de la pratique scientifique dans son sol de validité initial et, par là, à lui éviter un amoindrissement de son sens, voire sa disparition pure et simple.

signification²¹⁷. Il faudra en quelque sorte, et c'est là l'essence de l'intertexte que l'on évoquait, retrouver chez Woolf le monde de la vie comme principe agissant plutôt que de l'y importer, le mettre au jour là où lui-même ne se savait pas demeurer et n'existait pour ainsi dire que sous une forme vernaculaire. On ne cherchera donc pas tant à comprendre Woolf à l'aune du monde de la vie husserlien qu'à déceler ce que, chez elle, on peut nommer monde de la vie en vertu d'un dénominateur commun partagé avec le concept de Husserl.

Or ce dénominateur commun tient à la manière dont sont compris les rapports entre la conscience et son environnement : dans les dernières œuvres de Woolf comme dans le concept de Husserl, la subjectivité est interne au monde, elle transparaît dans l'extériorité des choses, au lieu, comme dans les œuvres précédentes, de se donner un monde à travers un processus d'intériorisation de l'extérieur – c'est en ce sens qu'il y a une particularité de la représentation du réel dans les œuvres tardives, et que celle-ci se laisse plus aisément cerner à travers l'idée de monde de la vie.

Par-delà ce constat initial, on aura à juger des fondements du régime mimétique à l'œuvre dans les derniers écrits de Woolf : quels liens entretient-il avec celui qui l'a précédé historiquement chez l'écrivaine, avec les modes de représentation du réel en vigueur dans le modernisme littéraire et, plus largement, avec les conceptions du réel qui prédominent dans la première moitié du vingtième siècle ? Ces questions, qui portent sur les origines et sur la spécificité de la mimésis dans les œuvres tardives, formeront l'objet de la deuxième partie de cette étude, « Monde de la vie et représentation du réel », tandis que la troisième, « L'économie du réel », sera consacrée au fonctionnement interne de la mimésis des années trente et notamment au problème de la représentation d'un réel commun : doit-on, puisque le réel procède, dans les œuvres tardives, de l'extériorisation dans le monde d'une subjectivité, identifier à l'intérieur de ces romans et nouvelles autant de réels qu'on y compte de personnages, voire qu'on y trouve de relations fragmentaires et momentanées avec le monde ? Par ailleurs, la question de l'unité et de la pluralité du monde de la vie se pose aussi à l'échelle de notre corpus : le monde de la vie woolfien est-il le même dans *Flush* que dans « The Shooting Party », dans *The Years* que dans « The Searchlight » ? Ainsi, à chaque étape du parcours dont on vient de poser les principaux jalons, l'idée de monde de la vie, réaménagée et pour ainsi dire « acclimatée » au texte woolfien, est mise à contribution pour

²¹⁷ C'est pour cette raison que le titre de cette étude évoque l'« idée », et non le concept, de monde de la vie : notre intérêt réside moins dans l'orthodoxie husserlienne du *Lebenswelt* que dans la redéfinition à laquelle elle peut se prêter – une latitude par rapport à son énonciation originale que traduit bien le mot « idée », tandis qu'on utilisera plus volontiers celui de concept pour se référer au monde de la vie husserlien dans sa stricte acception phénoménologique.

dégager toute la spécificité du régime de représentation du réel propre aux œuvres tardives de Virginia Woolf.

Première partie : Un monde de la vie woolfien

Chapitre 1 : Monde de la vie husserlien et fiction woolfienne

If you would please me – and there are thousands like me – you would write books of travel and adventure, and research and scholarship, and history and biography, and criticism and philosophy and science. By so doing you will certainly profit the art of fiction. For books have a way of influencing each other. Fiction will be much the better for standing cheek by jowl with poetry and philosophy. (*AROOO*, 94)

Comment penser, dans le cadre de l'œuvre de Woolf, les liens entre le littéraire et le philosophique, et plus particulièrement entre la mimésis et le monde de la vie ? Comment, en d'autres termes, envisager la proximité qui se fait jour entre deux façons pourtant très différentes de lire et de représenter le monde, celle du philosophe et celle de l'écrivain ? L'enjeu est ici celui de la définition de ce que l'on appellera le « monde de la vie woolfien », c'est-à-dire la forme particulière que prend, chez Woolf, le concept élaboré par Husserl. On a déjà indiqué que la pertinence du *Lebenswelt* pour comprendre la mimésis woolfienne ne tient pas tant à sa transposition pure et simple dans le texte littéraire qu'à la possibilité d'isoler chez l'écrivaine un mécanisme de représentation du réel dont la logique interne se rapproche de celle du monde de la vie husserlien, bref, de mettre en évidence chez Woolf un monde de la vie « endogène » plutôt qu'importé quelque peu artificiellement depuis le domaine propre de la phénoménologie. Pour autant il ne nous paraît pas illégitime de nous livrer dans un premier temps à une telle « transposition » ou « importation », et ce pour mettre en lumière la familiarité qui existe entre l'écriture de Woolf et le monde de la vie tel qu'il est décrit par Husserl, tout comme les limites d'une approche qui, reposant sur la recherche systématique du parallèle et de l'écho, ne verrait dans la fiction woolfienne qu'un terrain propice à l'application d'une pensée et de principes philosophiques déjà constitués et énoncés.

La première étape dans l'élaboration de cet objet critique qu'est le monde de la vie woolfien, le degré zéro du rapprochement entre pratiques philosophique et littéraire, consiste donc, avant d'imaginer ce que serait un *Lebenswelt* propre à la littérature, à faire se tenir dans un voisinage immédiat (« cheek by jowl », écrit Woolf) fiction woolfienne et monde de la vie husserlien, sans pour cela les confondre ou reconnaître d'ores et déjà, dans la première, des propriétés communément attribuées au second. Ce voisinage, cette communauté minimale du philosophique et du littéraire à laquelle sera consacré notre premier chapitre, doit s'entendre comme la présence, dans le récit fictionnel, du *Lebenswelt* au sens propre, c'est-à-dire dans sa pleine acception philosophique. Il n'est pas question ici de suggérer que la retranscription par Woolf du réel est redevable au concept théorisé par Husserl, mais plutôt de faire le constat d'une compatibilité entre eux ou, pour utiliser un terme leibnizien, d'une compossibilité. Il

s'agira donc de lire le monde fictionnel des romans et des nouvelles en adoptant le regard que le phénoménologue dirige sur le monde extérieur, et ainsi de ne concevoir momentanément la représentation littéraire que comme un substitut au réel, susceptible de ce fait d'être analysé dans les mêmes termes et au moyen des mêmes outils, au premier rang desquels, donc, le monde de la vie. En outre, une telle approche présuppose un dialogue – on a parlé plus haut de compatibilité ou de compossibilité – entre philosophie et littérature, une manière pour le philosophique d'explicitier ou de dérouler le littéraire, de se superposer à lui ou de correspondre à son langage, sans que cela équivaille à réduire la représentation littéraire à une préfiguration ou une ébauche de la réflexion philosophique.

I. Ouverture littéraire et fermeture conceptuelle

1. Le bec du monstre et le cours du franc

Dans l'une des premières scènes de *Between the Acts*, George est en train de jouer dans les herbes sous la surveillance de deux nurses lorsque son grand-père Bartholomew le surprend, grimé à l'aide d'un journal qu'il a enroulé en un bec ou un museau :

George grubbed. The flower blazed between the angles of the roots. Membrane after membrane was torn. It blazed a soft yellow, a lambent light under a film of velvet; it filled the caverns behind the eyes with light. All that inner darkness became a hall, leaf smelling, earth smelling of yellow light. And the tree was beyond the flower; the grass, the flower and the tree were entire. Down on his knees grubbing he held the flower complete. Then there was a roar and a hot breath and a stream of coarse grey hair rushed between him and the flower. Up he leapt, toppling in his fright, and saw coming towards him a terrible peaked eyeless monster moving on legs, brandishing arms.

'Good morning, sir,' a hollow voice boomed at him from a beak of paper.

The old man had sprung upon him from his hiding-place behind a tree.

'Say good morning, George; say "Good morning, Grandpa,"' Mabel urged him, giving him a push towards the man. But George stood gaping. George stood gazing. Then Mr Oliver crumpled the paper which he had cocked into a snout and appeared in person. A very tall old man, with gleaming eyes, wrinkled cheeks, and a head with no hair on it. (BA, 10-11)

Bartholomew, qui n'a réussi qu'à effrayer l'enfant – ce « pleurnichard » – s'éloigne et déplie le journal : « 'M. Daladier', he read finding his place in the column, 'has been successful in pegging down the franc...' » (BA, 12).

Rien de véritablement surprenant, en apparence, à cette suite d'actions ; rien non plus qui ne puisse entrer là dans notre représentation d'un matin d'été ou des circonstances ordinaires de la vie familiale. Quelque chose pourtant est en jeu ici qui tient à la manière dont ces différents moments nous sont donnés – qui tient, en fait, à une subtilité dans la

représentation du réel. La bribe d'information sur Daladier et le franc nous met la puce à l'oreille. On aura l'occasion de revenir sur d'autres moments de l'extrait mais arrêtons-nous pour l'instant sur cette nouvelle dont l'introduction dans le cours du texte peut sembler, au premier abord, relativement négligeable. Où Bartholomew la lit-t-elle ? dans le journal évidemment. Mais d'où tient-il ce journal ? ou plutôt – car on sait bien que les pages qu'il déplie pour les lire ne sont pas différentes du bec de papier qu'il arborait un peu plus tôt – aurait-il pu y trouver auparavant, c'est-à-dire lorsque le journal servait encore à le grimer, l'information de politique étrangère ? On voit que les deux objets, bec en papier et journal, ne se superposent pas entièrement, ou du moins qu'ils ne se recoupent pas dans l'économie du texte : le même référent se déplie – et l'on utilise le mot à dessein – en différentes directions selon l'éclairage variable du point de vue, selon qu'il soit l'attribut d'un monstre ou un objet de consommation courante.

Woolf toutefois, et c'est là la véritable spécificité du passage, n'oppose pas tant les deux perspectives qu'elle met chacune en scène dans la profondeur de sa spécificité. L'important n'est pas que le journal soit tantôt une chose, tantôt une autre – et d'ailleurs l'ambiguïté de « paper », à la fois bec en « papier » et déjà « journal » empêche de séparer de manière hermétique les deux faces du référent. Au lieu de cela, le texte semble convoquer une forme d'émerveillement devant l'idée même de perspective, devant l'existence d'un point d'accès aux choses capable d'en définir jusqu'aux caractéristiques physiques et de rendre identifiable ici une menace, là une information. Le bec de papier qui sert à terroriser le jeune George n'est pas le journal dont Bartholomew reprend la lecture une fois l'incident terminé, certes, mais plus essentielle encore est la possibilité qu'il y ait un monstre ou une nouvelle de politique étrangère, que de la matérialité quelconque des feuillets imprimés surgisse quelque chose de *défini*, une apparition porteuse d'un sens et interprétable en ces termes. Cet effet, Woolf y parvient en se refusant à aborder l'objet dans sa généralité, c'est-à-dire par sa forme neutre (le journal), à laquelle on ne remonte que dans un second temps depuis une manifestation particulière et, à proprement parler, « en contexte » – bec ou information journalistique. Comme on l'a remarqué, ce qui est ainsi mis en valeur, c'est le point d'accès aux choses, la capacité à les saisir sur un fond d'évidences préétablies qui en assure à chaque fois la cohérence. Le journal est d'emblée ceci ou cela, ensemble de caractères imprimés avant même d'être lu, museau monstrueux avant même de susciter une réaction chez l'enfant. De là à voir dans ce point d'accès immédiat, dans cette configuration en quelque sorte innée des choses telles qu'elles se déploient pour chacun, « le monde de l'intuition qui 'éprouve' effectivement » (*Krisis*, 59), comme Husserl désigne le monde de la vie, il n'y a qu'un pas,

que l'on se gardera néanmoins de franchir trop rapidement.

Appliquer le concept au texte, lire l'œuvre littéraire selon l'idée philosophique, cela peut constituer, on l'a dit, une première manière de les mettre en rapport, d'établir entre eux une communication par-delà les frontières disciplinaires. Ce mouvement paraît d'autant plus naturel qu'un outil philosophique tel que le *Lebenswelt*, qui se veut lecture et explicitation du monde, ne saurait être abstrait des faits et cantonné à la pure théorie ; au contraire, il appelle sa propre démonstration, et le champ de la littérature paraît à cet égard particulièrement propice. Comme l'écrit Jean-Claude Coquet, « [s]i la phénoménologie est bien cette discipline qui nous invite à retourner aux choses mêmes et nous propose une marche à suivre, la littérature de son côté offre à la phénoménologie de quoi fonder ses analyses.¹ » Rien, en apparence, ne nous empêche donc de relier au concept de monde de la vie les conclusions auxquelles on est parvenu à propos de l'extrait de *Between the Acts* : la perspective dont Woolf met en scène les effets sur les choses, le point d'accès au monde qui d'un journal fait un faciès monstrueux ou un événement digne d'être rapporté et commenté – sans qu'aucune de ces deux manifestations ne soit plus logiquement impliquée que l'autre par l'« objet » journal – tout cela est directement interprétable au moyen du monde de la vie en tant que monde de l'évidence prélogique, en tant qu'univers quotidien dont les formes générales rendent intelligible le matériau de la réalité, le rendent, si l'on veut, « fréquentable » pour une conscience qui ne saurait traiter avec lui en l'absence d'un cadre explicatif minimal ou d'une « prédonation » de sens, comme dirait Husserl. Le journal doit être le bec d'un monstre ou le support d'une information parce que notre appréhension du monde ne se départ pas d'une mise en forme première de ce monde, nécessaire à son interprétation. Le *Lebenswelt* est cet univers quotidien dans sa capacité à « faire sens » de manière immédiate, quand bien même le sens conféré par là aux choses se révèle dans un second temps erroné et appelle une correction de ce qui a été d'abord vu, le monstre devenant alors grand-père².

¹ Jean-Claude COQUET, « Logos et Phusis », *Littérature*, N°132, 2003, « Littérature et phénoménologie », p. 3.

² Husserl, comme Merleau-Ponty après lui, a consacré de multiples analyses à la manière dont une perception fautive est reconnue comme telle et corrigée. Cela est dû au fait que le monde est « donné par esquisses » (Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 78), c'est-à-dire progressivement, par bribes. Chaque perception infirme ou confirme alors potentiellement la précédente. Cependant cette possibilité de se tromper sur la nature de la réalité (et de s'en apercevoir après-coup) ne remet aucunement en cause la prédonation de sens qui structure pour nous le monde de telle ou telle manière, puisque ce qui est corrigé ce n'est pas le phénomène même de donation de sens mais bien un contenu perceptif isolé. Pour reprendre le raisonnement de Merleau-Ponty, « [l]e monde lui-même reste le même monde à travers toute ma vie parce qu'il est justement l'être permanent à l'intérieur duquel j'opère toutes les corrections de la connaissance, qui n'est pas atteint par elles dans son unité, et dont l'évidence polarise mon mouvement vers la vérité à travers l'apparence et l'erreur. » (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 384). Ailleurs Merleau-Ponty évoque « [...] un style constant de la visibilité dont je ne saurais me défaire, même quand telle vision particulière se révèle illusoire, car

Toutefois ce pont établi entre monde de la vie et écriture woolfienne, cette application du concept au texte, n'est pas le procédé innocent auquel il peut s'apparenter à première vue et pose en réalité un ensemble de questions dont on ne pourra faire l'économie. Car l'assertion de Jean-Claude Coquet, selon laquelle la littérature présente naturellement un champ d'expérimentation pour la philosophie, doit plutôt être envisagée comme une interrogation que n'accompagne aucune solution apparente, interrogation que Philippe Zard formule ainsi : « Comment l'œuvre peut-elle faire place, dans sa poétique même, à la pensée philosophique et pourquoi la pensée philosophique devrait-elle en passer par une expression littéraire ?⁴ »

2. Le dialogisme littéraire

Au premier rang des questions posées par l'explicitation philosophique d'une œuvre, on trouve celle des présupposés qui ne peuvent manquer d'accompagner l'usage du concept comme clé interprétative ou comme instrument de déchiffrement du texte littéraire. Car « appliquer » le concept au texte c'est bien instaurer entre eux le type de relation qui existe entre une question et une réponse, entre un moment d'ouverture et d'incertitude du sens et la fermeture correspondante qui en résout la tension et en abolit l'ambiguïté en restreignant le champ des possibles. Le littéraire est ainsi mis dans une situation, sinon hiérarchique, au moins de dépendance par rapport à la logique extérieure qui le complète et en reformule le message intérieur.

Cette piste dans l'exploration des rapports entre monde de la vie et texte woolfien peut d'ailleurs être étayée par une certaine conception critique de l'écriture littéraire qui veut que cette dernière soit intrinsèquement de l'ordre de la question ou de l'ouverture. C'est notamment la position de Roland Barthes, qui a pu évoquer « la fonction essentiellement interrogative de la littérature.⁵ » Pour Barthes, en effet, le travail littéraire se joue au niveau du langage et non de la prise de position dans le monde – c'est là la différence entre écrivains et écrivants, entre intransitivité de l'écriture littéraire et transitivité de l'écriture qui sert un but fonctionnel⁶. Ce n'est pas la Virginia Woolf de « Character in Fiction », d'ailleurs, qui

je reste sûr alors qu'en regardant mieux j'aurais eu la vision vraie et qu'en tout cas, celle-là ou une autre, *il y en a une* [...] » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 190).

3

⁴ Philippe Zard, « Avant-propos : Littérature et philosophie : Un 'vieux différend' », *Littérature et philosophie*, Anne Tomiche et Philippe Zard, eds. Arras : Artois Presses Université, 2002, p. 14.

⁵ Barthes, « La réponse de Kafka », *Essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 147.

⁶ Barthes, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, p. 154. Une autre manière de l'exprimer est de dire que « la littérature n'est que moyen, dépourvu de cause et de fin : c'est même sans doute ce qui la définit. Vous pouvez certes tenter une sociologie de l'institution littéraire ; mais l'acte d'écriture, vous ne pouvez le limiter ni par un *pourquoi* ni par un *vers quoi*. » (Barthes, « La réponse de Kafka », *Essais critiques*, p. 144).

soutiendrait le contraire, elle qui disait préférer aux romans des Édouardiens – toujours orientés vers leur dépassement, vers un prolongement dans le monde extérieur – la faculté des œuvres de Sterne ou de Jane Austen à contenir en elles leur sens et leur finalité⁷. Écriture transitive, donc, de Bennett et des autres « matérialistes », tournée vers un projet extra-littéraire comme l'adhésion à une association ou le don d'un chèque, contre écriture intransitive dans le cas de *Tristram Shandy* ou *Pride and Prejudice*. Mais revenons au raisonnement de Barthes : l'écriture proprement littéraire, la pure intransitivité donc, n'entretient avec son référent extérieur qu'un rapport accessoire, simple prétexte à l'élaboration du sens ; par conséquent, il ne lui revient pas d'adopter à propos du monde une position assertive ni de « résoudre » son mystère⁸. Au lieu de cela, la littérature est vue comme « un objet parasite du langage⁹ », elle en détourne l'usage premier pour y faire prévaloir le sens parallèle qu'elle élabore – les significations dont elle double les signifiants et qu'elle interpose entre nous et une illusoire référentialité du texte.

[I]mpuissante à *accomplir* le langage, c'est-à-dire à le dépasser vers une transformation du réel, privée de toute transativité, condamnée à se signifier sans cesse elle-même au moment où elle ne voudrait que signifier le monde, la littérature est bien alors un objet immobile, séparé du monde qui se fait.¹⁰

Ce retour sur soi du littéraire, ce fonctionnement tautologique d'un langage qui ne peut faire signe que vers lui-même, n'est cependant pas une manière de tourner le dos à la réalité, et davantage faudrait-il y voir le refus de s'ériger en réponse articulée et définitive. Car loin d'être exclu par l'intransitivité de l'écriture, le monde y revient sous forme de question :

[...] en s'enfermant dans le *comment écrire*, l'écrivain finit par retrouver la question ouverte par excellence : pourquoi le monde ? Quel est le sens des choses ? En

⁷ Woolf écrit ainsi à propos des romans de Wells, Bennett et Galsworthy qu'ils sont « de bien étranges livres » : « Sometimes I wonder if we are right to call them books at all. For they leave one with so strange a feeling of incompleteness and dissatisfaction. In order to complete them it seems necessary to do something – to join a society, or, more desperately, to write a cheque. That done, the restlessness is laid, the book finished; it can be put upon the shelf, and need never be read again. But with the work of other novelists it is different. *Tristram Shandy* or *Pride and Prejudice* is complete in itself; it is self-contained; it leaves one with no desire to do anything, except indeed to read the book again, and to understand it better. The difference perhaps is that both Sterne and Jane Austen were interested in things in themselves; in character in itself; in the book in itself. Therefore everything was inside the book, nothing outside. But the Edwardians were never interested in character in itself; or in the book in itself. They were interested in something outside. Their books, then, were incomplete as books, and required that the reader should finish them, actively and practically, for himself. » (*EIII*, 427-428).

⁸ « [...] l'œuvre n'est jamais réponse au mystère du monde, la littérature n'est jamais dogmatique. » (*Ibid.*, p. 145). Elle « ne peut jamais expliquer le monde, ou du moins, lorsqu'elle feint de l'expliquer, ce n'est jamais que pour mieux en reculer l'ambiguïté : l'explication fixée dans une *œuvre* (travaillée), elle devient immédiatement un produit ambigu du réel, auquel elle est liée *avec distance* [...] » (Barthes, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, p. 154).

⁹ Barthes, « Littérature et signification », *Essais critiques*, p. 272.

¹⁰ *Ibid.*, p. 273.

somme, c'est au moment même où le travail de l'écrivain devient sa propre fin, qu'il retrouve un caractère médiateur [...].¹¹

Le vrai pouvoir de la littérature, celui qu'elle possède en propre et qui fait défaut aux autres discours, et en particulier à la philosophie, c'est donc celui de poser des questions¹² – non pas littéralement ni explicitement, car cela reviendrait à prendre position, à « déclarer » une interrogation, mais *structurellement* (et c'est bien comme structure que Barthes envisage le langage) : « [...] chaque fois que l'on ne *ferme* pas la description, chaque fois que l'on écrit d'une façon suffisamment ambiguë pour laisser fuir le sens, chaque fois que l'on fait *comme si le monde signifiait*, sans cependant dire quoi, alors l'écriture libère une question [...].¹³ ». C'est donc en adoptant une position de recul par rapport à l'assertion de surface, par rapport au récit et à l'enchaînement de ses anecdotes que le discours littéraire « libère » ou maintient ouverte une question essentielle sur le sens de ce qui est par là donné à voir.

L'interrogation de la littérature est alors, d'un seul et même mouvement, infime (par rapport aux besoins du monde) et essentielle (puisque c'est cette interrogation qui la constitue). Cette interrogation, ce n'est pas : *quel est le sens du monde ?* ni même peut-être : *le monde a-t-il un sens ?* mais seulement : *voici le monde : y a-t-il du sens en lui ?*¹⁴

Umberto Eco, dans *L'Œuvre ouverte*, est très proche de la conception barthésienne de la littérature comme question. Cependant, là où le théoricien français voit dans le discours littéraire une forme de parasitage ou de piratage de la langue, et comme un redoublement par lui-même du texte qui érige le monde en question, Eco envisage pour sa part l'œuvre d'art sous l'angle de son essentielle indétermination : « [...] l'œuvre d'art est un *message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant.¹⁵ » C'est ici la multiplication des possibilités interprétatives qui en vient à caractériser le texte littéraire, comme plus généralement toute forme d'art. Il ne s'agit donc pas tant, comme chez Barthes, d'une neutralisation de la fonction référentielle de l'œuvre – au profit de la seule signification littéraire – que d'une plurivocité inhérente au message artistique. Pour cette raison Eco ne parle pas, à propos de l'œuvre d'art, de « question », mais bien d'« ouverture » :

Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut

¹¹ Barthes, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, p. 154.

¹² « [...] la vérité de la littérature est à la fois cette impuissance à répondre aux questions que le monde se pose sur ses malheurs, et ce pouvoir de poser des questions réelles, des questions totales, dont la réponse ne soit pas présumée, d'une façon ou d'une autre, dans la forme même de la question : entreprise qu'aucune philosophie, peut-être, n'a réussie, et qui appartiendrait alors, véritablement, à la littérature. » (Barthes, « La littérature aujourd'hui », *Essais critiques*, p. 165).

¹³ Barthes, « Littérature et signification », *Essais critiques*, p. 273.

¹⁴ Barthes, « La littérature aujourd'hui », *Essais critiques*, p. 165.

¹⁵ Eco, p. 9.

être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même. (Un panneau de signalisation routière ne peut, au contraire, être envisagé que sous un seul aspect ; le soumettre à une interprétation fantaisiste, ce serait lui retirer jusqu'à sa définition.) En ce premier sens, toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée.¹⁶

Quoi qu'il en soit de ces divergences dans la manière d'appréhender l'ambiguïté du texte littéraire ou de l'œuvre en général, il n'en reste pas moins que Barthes comme Eco inscrivent au cœur de l'expression artistique une fondamentale irrésolution – un pouvoir d'incomplétude en somme, ou du moins une capacité à se propager sans pour autant clore le sens. Ce « dialogisme » propre à l'œuvre d'art, on en retrouve d'ailleurs la trace non seulement dans les travaux de Barthes ou d'Eco, mais aussi, sous diverses formes, dans nombre de réflexions critiques consacrées au littéraire, depuis les écrits sur le roman de Bakhtine – à qui l'on doit justement le terme de dialogisme, ainsi que la notion attenante de polyphonie¹⁷ – jusqu'à des développements théoriques plus récents¹⁸. Enfin il est à noter que Woolf elle-même, dans son refus d'une littérature qui ne serait que support ou vecteur d'un message idéologique préexistant, attribue implicitement à l'écriture ce pouvoir d'incomplétude que nous évoquions plus haut. Ainsi, dans « The Leaning Tower », elle s'en prend vivement aux jeunes poètes des années trente, tels Cecil Day-Lewis ou Louis

¹⁶ *Ibid.*, p. 17. Si l'ouverture est pour Eco « propre à toute œuvre d'art » (*ibid.*, p. 9), il n'en opère pas moins une distinction entre cette ouverture qu'on pourrait dire définitoire de l'œuvre – et dans une certaine mesure subie par elle comme par l'artiste – et l'ouverture comme recherche moderne d'une instabilité dans l'œuvre. L'ouverture est alors une indétermination voulue et cultivée : « [...] cette ambiguïté devient aujourd'hui une fin explicite de l'œuvre, une valeur à réaliser de préférence à toute autre [...] » (*ibid.*). Eco nomme « œuvres en mouvement » cette catégorie moderne d'œuvres dans lesquelles l'ouverture, au lieu de demeurer un présupposé implicite, se fait parti pris et règle de composition. À l'image de *Scampi*, d'Henri Pousseur, l'œuvre en mouvement, incomplète par elle-même, réclament alors la collaboration du musicien, du lecteur ou du spectateur, qui, dans l'acte de réception, achève de la constituer (*ibid.*, p. 25).

¹⁷ Pour Bakhtine, le roman polyphonique – dont le type même est celui de Dostoïevski, mais dont on trouve déjà la préfiguration dans certaines formes antiques ou dans le carnivalesque rabelaisien – fait cohabiter en son sein discours et visions du monde antagonistes sans qu'aucune ne s'impose au détriment des autres. L'œuvre atteint par là au dialogisme, c'est-à-dire à la circulation et à la confrontation internes des thèses et des idées, et ne se laisse plus réduire à une vérité unique dont l'auteur ou le personnage principal serait le porte-parole. Voir notamment Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* (1978), Olivier Daria, trad. Paris : Gallimard, 1987.

¹⁸ On pense en particulier à la réflexion de Pierre Macherey, pour qui « le rapport spécifique de la littérature à la vérité, tel qu'il procède du libre jeu de ses formes et des diverses modalités de son énonciation, avec la dimension de gratuité ludique qui le caractérise, est essentiellement critique : il coïncide avec la production d'une sorte de *Verfremdungseffekt* qui, au moment même où la littérature réfléchit ses propres discours, installe dans cette réflexion une distance interne, interdisant de les identifier à des systèmes de pensée déterminés, définitivement refermés et repliés sur eux-mêmes. » (Pierre MACHEREY, *À quoi pense la littérature ? : Exercices de philosophie littéraire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p. 199). On peut également évoquer l'analyse de Camille Dumoulié, qui suit de près les grandes lignes de la pensée de Bakhtine : « Finalement, la vérité de la littérature, c'est qu'il n'y a pas de Vérité ni d'Idée en soi. Certes, un écrivain, un poète, par idéologie ou croyance, peut être amené à trahir cette vérité. Mais dans la mesure où il est vraiment écrivain, il ne peut réduire l'œuvre à l'exposition d'une idée. » (Dumoulié, p. 102).

MacNeice, chez qui l'engagement politique prend le pas, jusqu'à l'étouffer, sur la création artistique. À propos d'eux elle écrit :

[...] they feel compelled to preach, if not by their living, at least by their writing, the creation of a society in which every one is equal and every one is free. It explains the pedagogic, the didactic, the loud speaker strain that dominates their poetry. They must teach; they must preach. (*EVI*, 272)

On est là relativement proche de l'opinion de Barthes, pour qui l'écrivain, par essence, refuse la doctrine, et même la consume de l'intérieur car « il convertit malgré lui, par son projet même, toute explication en spectacle : il n'est jamais qu'un inducteur d'ambiguïté¹⁹ ».

Mais en quoi cette définition de l'œuvre d'art comme entité dialogique (au sens large, c'est-à-dire dans la mesure où l'indétermination d'une œuvre relève d'un principe d'instabilité dialogique intérieur), en quoi cette définition, donc, est-elle pertinente pour nous aider à penser les rapports entre littérature et philosophie, et plus précisément la possibilité d'appliquer le concept au texte ? C'est qu'il devient par là envisageable de corréler l'ouverture ou la mise en question – à laquelle on peut résumer l'œuvre – avec le concept philosophique, dont l'univocité tient alors lieu de « réponse » à l'ambivalence littéraire, musicale ou picturale. Ainsi, dans l'extrait de *Between the Acts* que l'on a commencé à analyser, l'idée d'un point d'accès aux choses, ou d'une position par rapport à laquelle le journal se *déplie* en un bec ou une information, est une idée qui reste informulée, ou plutôt qui reste à formuler. Latente, à l'état de possible, elle ne prend la consistance d'une affirmation qu'une fois reprise à l'intérieur du cadre conceptuel fourni par le monde de la vie. Le monde originaire du *Lebenswelt*, en effet, ce monde de l'« effectivement éprouvé » (*Krisis*, 145), qui contraste si fortement avec celui de la science, agit sur le texte littéraire en en suspendant l'ambiguïté, à la manière d'un révélateur photographique ou, pour tisser la métaphore chimique, d'un agent de cristallisation. Dès lors, l'apparition du monstre-grand-père, comme le lien mystérieux que celle-ci entretient avec la politique monétaire de M. Daladier, quittent le domaine de l'indétermination et de l'ouverture, et s'imposent comme des *réponses* à une question muette ou implicite : quelle est notre expérience du monde ? C'est celle-là, c'est la faculté de faire sens des manifestations les plus ordinaires de la vie sensible, de les inscrire dans un récit (irruption d'un monstre ou actualité internationale) antérieur à toute théorisation scientifique mais néanmoins hautement *réel* dans la mesure où il représente le socle premier et indépassable de l'expérience elle-même, le monde dans le moment où il advient comme tel. Pour l'instant, donc, l'hypothèse se tient : à la question littéraire peut succéder la réponse du

¹⁹ Barthes, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, p. 154.

concept, et ce de façon à esquisser un dialogue cohérent, une circulation des discours qui vont se complétant et s'enrichissant. Reste encore à confirmer la seconde face de notre postulat, autrement dit l'idée d'une clôture ou d'une fermeture de la proposition philosophique qui, pas plus que l'ouverture du littéraire, ne semble aller de soi.

3. Le monologisme philosophique

Car, après tout, pourquoi réserver à l'expression artistique la prérogative de l'ambigu et du dialogisme ? Doit-on nécessairement prêter au raisonnement philosophique une rigidité et une fermeture sur soi qui seraient épargnées à l'écriture littéraire ? C'est l'objection que soulève Philippe Zard :

[...] l'opposition entre monologisme philosophique et dialogisme littéraire ne simplifie-t-elle pas à l'excès les termes du débat ? Pertinente dans une certaine limite, ne risque-t-elle pas de masquer que la frontière passe souvent moins entre littérature et philosophie qu'à l'intérieur même de chacun de ces discours : n'existe-t-il pas une philosophie « dialogique » et une littérature « monologique » ? – une philosophie en mouvement, qui fait sa place à la subjectivité, au mouvant, au vivant, et une littérature dogmatique ? – des philosophies ouvertes à des interprétations multiples et des littératures à sens unique ?²⁰

En un mot, « [1]e concept est-il ce despote qui se soucie de mettre le monde en ordre au lieu que la littérature parlerait au nom du singulier, de l'inthéorisable et du désordre ?²¹ » Il y a, en effet, une part indéniable de caricature, ou de raccourci, dans une telle vision des choses. Car on ne peut faire abstraction, dans le concept, d'un certain degré d'ouverture, d'une certaine latitude dans l'agencement des composantes, d'un nécessaire « jeu » entre les segments théoriques, en apparence immuables, dont il se compose. Cornélius Crowley a ainsi pu attirer l'attention sur la narrativité inhérente au concept, sur la mise en récit minimale qu'implique son énonciation et à laquelle il ne saurait donc échapper : « [...] le texte philosophique a beau viser le vrai et le juste, il ne peut s'élaborer qu'en acceptant de passer par les détours langagiers, qui tous obéissent à une économie et à une efficacité des effets [...]»²² » Crowley voit par conséquent la « technique narrative » comme

un mode de transmission du motif que l'on *ne peut pas ne pas emprunter*, étant plutôt la condition nécessaire de tout agencement du texte philosophique, depuis la trame d'ensemble d'une œuvre jusqu'au mouvement le plus ténu de la phrase.²³

Le concept s'apparente alors au personnage de roman : son déploiement « ressemble à la mise

²⁰ Zard, p. 11-12.

²¹ *Ibid.*, p. 23.

²² Cornélius Crowley, « Le motif philosophique et sa mise à l'épreuve », *Littérature et philosophie*, p. 43.

²³ *Ibid.*, p. 44-45.

à l'épreuve et en intrigue d'un protagoniste, afin qu'il y subisse des aventures²⁴. » Et l'on sait que Deleuze et Guattari ont développé l'idée du « personnage conceptuel » (ou, plus justement, en ont fait un concept) : tels « le Socrate de Platon, le Dionysos de Nietzsche, l'Idiot de Cuse²⁵ », le personnage conceptuel condense les grands mouvements d'une pensée philosophique dans ses actions et ses paroles²⁶. Même si le concept, pour Crowley, ne peut évidemment prétendre à la profondeur psychologique d'un être de fiction²⁷, et que le personnage conceptuel de Deleuze et Guattari, la plupart du temps, ne peut se targuer d'une présence avérée dans le texte²⁸, mais se confond plutôt avec les grandes étapes narratives du concept, avec sa « geste », si l'on peut dire – en dépit, donc, de ces restrictions, la philosophie apparaît bien, selon l'expression de Crowley, comme une « mimésis oblique de quelques tropes élémentaires – montée, descente, allègement, projection, affection²⁹ ».

Peut-on encore, dans ces conditions, renvoyer le concept à sa soi-disant clôture ? Les deux discours que sont la littérature et la philosophie ne reposent-ils pas sur le même ressort d'une mise en récit, irréductiblement ambivalente en ce qu'elle représente un premier compromis avec la contingence, un sacrifice fait, dans les deux cas, aux hasards de l'énonciation ? Cette objection est d'autant moins contournable lorsque l'on replace philosophie et littérature dans le contexte de leur histoire commune, c'est-à-dire, en fait, de leur origine conjointe et de la véritable indivision qui, jusqu'à une période relativement récente de leurs développements respectifs, les tenait rassemblées en une même activité³⁰. À ce titre, et comme en guise d'héritage, la philosophie serait, depuis les premières tentatives pour rompre avec elle, marqué par la littérature, par son ambiguïté caractéristique et les libertés formelles et thématiques qu'elle n'hésite pas à prendre. Ainsi de Platon :

²⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁵ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 63.

²⁶ « Même la durée bergsonienne a besoin d'un coureur. Dans l'énonciation philosophique, on ne fait pas quelque chose en le disant, mais on fait le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel. Aussi les personnages conceptuels sont-ils les vrais agents d'énonciation. Qui est Je ?, c'est toujours une troisième personne. » (*Ibid.*).

²⁷ « Le protagoniste agit et interagit, il éprouve et il encaisse, il projette et réfléchit [...] » (Crowley, p. 46) ; à l'inverse, « le concept est, par essence, de l'ordre du suprasensible, de ce qui doit rester, au-delà des aventures ; de ce qui doit rester intact, lorsque ces restrictions que sont les modes de circonstanciation se sont effacées. » (*Ibid.*, p. 46-47).

²⁸ Le personnage conceptuel, en effet, peut être présent dans le discours philosophique aussi bien à titre implicite qu'explicite (Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 62-63).

²⁹ Crowley, p. 47.

³⁰ « Littérature et philosophie sont « mêlées » inextricablement [...] Du moins l'ont-elles été jusqu'au moment où l'histoire a instauré entre elles une sorte de partage officiel. Ce moment se situe à la fin du XVIII^e siècle, lorsque le terme « littérature » a commencé à être utilisé dans sa signification moderne [...] » (Macherey, p. 9). Ainsi, « le face à face de la littérature et de la philosophie, qui les constitue comme des essentialités autonomes, renfermées dans le champ qui définit l'une et l'autre, et leur fixe leurs limites, est une production historique. » (*Ibid.*, p. 10).

« Dialogique, carnavalesque, réaliste, polémique, tel est le texte platonicien. Avec lui, plus qu'avec Homère ou la tragédie grecque, naît la littérature dans le sens moderne que prendra ce terme.³¹ » De sorte qu'involontairement ou non, « il n'y a pas de discours philosophique qui ne soit contaminé par le fait littéraire et les effets d'écriture³² » ; tant et si bien que Camille Dumoulié, dans l'étude qu'il consacre au sujet, peut se sentir fondé à inclure la philosophie dans l'ensemble plus large de la littérature et, partant, à voir dans les liens entre philosophie et textes proprement littéraires une question relevant de la littérature comparée³³.

Arrêtons-nous un instant sur la manière dont Deleuze et Guattari envisagent le problème dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Assurément, le concept philosophique, tel que défini par eux, est doté d'un caractère dynamique, d'une capacité à se mouvoir de lui-même et sur lui-même que l'on pourrait interpréter comme une forme d'ouverture. C'est ce que Deleuze et Guattari appellent la « consistance » du concept, décrivant par là la façon dont il se donne, non en un bloc hiératique, mais en un renvoi perpétuel au mouvement de ses propres parties, voire à des concepts voisins :

[...] le propre du concept est de rendre les composantes inséparables *en lui* : distinctes, hétérogènes et pourtant non séparables, tel est le statut des composantes, ou ce qui définit la *consistance* du concept, son endo-consistance. C'est que chaque composante distincte présente un recouvrement partiel, une zone de voisinage ou un seuil d'indiscernabilité avec une autre : par exemple, dans le concept d'autrui, le monde possible n'existe pas hors du visage qui l'exprime, bien qu'il s'en distingue comme l'exprimé et l'expression ; et le visage à son tour est la proximité des paroles dont il est déjà le porte-voix. Les composantes restent distinctes, mais quelque chose passe de l'une à l'autre, quelque chose d'indécidable entre les deux : il y a un domaine *ab* qui appartient aussi bien à *a* qu'à *b*, où *a* et *b* « deviennent » indiscernables. Ce sont ces zones, seuils ou devenirs, cette inséparabilité, qui définissent la consistance intérieure du concept. Mais celui-ci a également une exo-consistance, avec d'autres concepts, lorsque leur création respective implique la construction d'un pont sur le même plan. Les zones et les ponts sont les joints du concept.³⁴

Ainsi le concept n'est pas *fermé* sur lui-même, au sens où son architecture – ses « zones » et ses « ponts », comme écrivent Deleuze et Guattari – en fait une entité fluctuante, ouverte sur le domaine exogène des concepts adjacents comme sur une indétermination interne (ce qu'il y a d'« indécidable » ou d'« indiscernable » dans les frontières mobiles qui séparent ses composantes). D'autant que le tout du concept n'est pas accessible en un point localisable qui

³¹ Dumoulié, p. 10. Dumoulié lit ainsi le ressentiment de Platon à l'égard poètes, qu'il exclut, de manière fameuse, de sa cité, comme une stratégie inconsciente et quelque peu schizophrène pour se dédouaner des liens par ailleurs manifestes que son œuvre entretient avec le littéraire : « L'acharnement platonicien contre la poésie serait peut-être une forme de défense et de projection contre la faute dont il est le premier coupable, lui qui fut d'un même geste contradictoire l'inventeur de la philosophie et de la littérature, de la philosophie comme littérature. » (*Ibid.*).

³² *Ibid.*, p. 12.

³³ *Ibid.*

³⁴ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 25.

serait au centre ou au croisement de ses parties ; au lieu de cela, le concept en lui-même existe dans un parcours effectué entre, ou au-dessus, de ses fragments constituants – existe, en fait, en un « survol » par lequel sa propre cohérence lui est rendue manifeste :

Il est ordinal, c'est une intension présente à tous les traits qui le composent. Ne cessant de les parcourir suivant un ordre sans distance, le concept est en état de *survol* par rapport à ses composantes. Il est immédiatement co-présent sans aucune distance à toutes ses composantes ou variations, il passe et repasse par elles : c'est une ritournelle, un opus ayant son chiffre.³⁵

D'où il faut déduire la règle suivante : « Le concept se définit par *l'inséparabilité d'un nombre fini de composantes hétérogènes parcourues par un point en survol absolu, à vitesse infinie.*³⁶ » Difficile de ne pas voir, dans un tel énoncé, le constat d'une motilité inhérente au concept et, par voie de conséquence, le désaveu implicite de toute tentative pour réduire celui-ci à un énoncé fixe, transparent et sans profondeur ni ambiguïté autre que purement technique ou imputable aux difficultés d'un jargon.

Mais il serait en réalité dommageable de confondre l'organisation dynamique du concept, son endo- et son exo-consistance, avec une ouverture ou une mise en question telles qu'en fournissent les œuvres d'art. En effet, le concept ne se limite en aucun cas à une question, et s'il pose un problème, ce n'est que pour le résoudre dans le même mouvement. Il est « autoréférentiel, il se pose lui-même et pose son objet, en même temps qu'il est créé³⁷ », c'est-à-dire que, dans le corps du concept, question et réponse, problème et solution, coexistent et se répondent, s'arc-boutent l'une sur l'autre sans dépendre directement d'un état de fait extérieur. C'est pourquoi il est parfaitement inenvisageable de poser un concept qui ne serait qu'ouverture, qui ne se présenterait que comme un énoncé de problème dont les prolongations seraient laissées à la libre appréciation de chacun. Car il faut bien comprendre que la question au cœur de chaque concept ne se laisse saisir que dans la réponse qui lui est faite, et qu'ainsi elle ne préexiste pas véritablement à ce moment de résolution : « Tout concept renvoie à un problème, à des problèmes sans lesquels il n'aurait pas de sens, et qui ne peuvent eux-mêmes être dégagés ou compris qu'au fur et à mesure de leur solution [...]»³⁸. Ou encore : « Une solution n'a pas de sens indépendamment d'un problème à déterminer dans ses conditions et ses inconnues, mais celles-ci non plus n'ont pas de sens indépendamment des solutions déterminables comme concepts. » Et « Bergson, qui contribua tant à la compréhension de ce qu'est un problème philosophique, disait qu'un problème bien posé était

³⁵ *Ibid.*, p. 26.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 27.

³⁸ *Ibid.*, p. 22.

un problème résolu.³⁹ »

Ainsi, de manière cruciale, l'ouverture du concept n'est pas ouverture sur autre chose que lui-même – « [l]e concept est évidemment connaissance, mais connaissance de soi⁴⁰ » – et il ne laisse proliférer l'indétermination, la narrativité, voire le dialogisme, que dans la mesure où ce « devenir-littéraire » (pour parler comme Deleuze et Guattari) va directement dans son intérêt, et où il secrète ce faisant un matériau, un « corpus interrogatif », absolument essentiel à la réponse qu'il y apporte. Autrement dit, « le problème auquel il répond réside dans ses conditions de consistance intensionnelle, et non, comme en science, dans les conditions de référence des propositions extensionnelles.⁴¹ » Ce serait pousser le raisonnement trop loin que de dire que le concept vise à abolir sa propre question en y répondant, qu'il se retourne contre lui-même en devenant solution à son problème (puisque justement un tel concept serait inopérant, ayant rompu avec sa motivation intérieure), cependant il est indéniable que le concept « *se clôt* comme totalité fragmentaire⁴² », qu'il est complet non pas malgré, mais grâce à une forme d'incertitude interne, dont il a seule besoin pour s'auto-entretenir indéfiniment. Cette clôture du concept assurée, il redevient possible d'associer dialogisme littéraire et monologisme philosophique pour appliquer le concept au texte et faire se succéder la réponse de l'un à la question de l'autre.

4. L'herbe, la fleur et l'arbre : brèves coordonnées du monde enfantin

Revenir à l'extrait précédemment commenté de *Between the Acts* nous permettra de mettre à l'épreuve les conclusions auxquelles on est parvenu. Convoquons-le donc à nouveau, au moins en partie :

George grubbed. The flower blazed between the angles of the roots. Membrane after membrane was torn. It blazed a soft yellow, a lambent light under a film of velvet; it filled the caverns behind the eyes with light. All that inner darkness became a hall, leaf smelling, earth smelling of yellow light. And the tree was beyond the flower; the grass, the flower and the tree were entire. Down on his knees grubbing he held the flower complete. Then there was a roar and a hot breath and a stream of coarse grey hair rushed between him and the flower. Up he leapt, toppling in his fright, and saw coming towards him a terrible peaked eyeless monster moving on legs, brandishing arms. (*BA*, 10-11)

Le monde dont George fait l'expérience, et que Woolf s'attache à retranscrire, est un monde de sensations immédiates ; les effets de lumière, en particulier, y occupent une place importante (« blazed », « light ») et sont modulés selon des variations extrêmement fines

³⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁴¹ *Ibid.*, p. 78.

⁴² *Ibid.*, p. 30.

(« soft yellow », « lambent »), elles-mêmes le terreau et le fil connecteur d'une appréhension synesthésique de l'univers naturel (« earth smelling of yellow light ») qui fait résonner et vibrer celui-ci à l'intérieur des cavités oculaires de l'enfant. La structure paratactique et le rythme haché du début de l'extrait renforcent par ailleurs le sentiment d'un monde qui se donne par bribes, qui émerge au coup par coup (« The flower blazed between the angles of the roots. Membrane after membrane was torn. »), comme en plans successifs dont l'enchaînement saccadé n'aurait pour loi que celle des intérêts fluctuants de George. Les perceptions liées à l'espace, en second lieu, se détachent nettement dans l'extrait. L'arbre est *au-delà* (« beyond ») de la fleur, comme l'ombre démesurée qu'elle projetterait ; il constitue une sorte d'horizon, une toile de fond lointaine, une borne qui circonscrit l'univers enfantin⁴³. C'est en fait toute une cosmologie à hauteur de bambin qui se déploie ici dans l'acte de cartographie des environs immédiats auquel se livre George, attribuant à chaque chose (arbre, brins d'herbe, fleur) une position relative à celle des autres ; une cosmologie, une mappemonde ou une carte Mercator originelle, donc, doublée de surcroît d'un traité de métaphysique miniature qui reconnaît dans les différents éléments du monde physique, sinon une substance à la manière d'Aristote, en tout cas un principe de cohérence interne, une intégrité et une forme de perfection qui en retour comblent l'esprit (« the grass, the flower and the tree were entire. Down on his knees grubbing he held the flower complete. »)⁴⁴. Il faut bien avoir en vue la richesse de ce monde enfantin, l'ordre minutieusement réglé qui le caractérise, pour saisir le bouleversement cataclysmique que représente l'irruption de Bartholomew, et en particulier la sauvagerie et la brutalité proprement animales dont elle témoigne, puisque c'est un rugissement (« roar ») qui d'abord annonce l'apparition du monstre-grand-père. Il est par ailleurs notable que la créature insolite qui assaille le petit garçon ne se présente dans un premier temps que par segments détachés (« a stream of coarse grey hair », « moving on legs, brandishing arms »), comme si l'identité de chacun de ses membres était plus affirmée que celle du monstre lui-même, et que son corps n'avait ainsi de consistance que synecdotique, le tout se saisissant par les parties. Ce que traduit ce singulier découpage de l'être – outre la rapidité de l'apparition, qui devance la possibilité même

⁴³ Les analyses de Jakob von Uexküll sur la perception changeante du lointain en fonction de l'âge (le lointain des enfants est beaucoup plus « proche » que celui des adultes), se révèlent ainsi particulièrement éclairantes pour lire ce passage de *Between the Acts*. Voir Jakob von UEXKÜLL, *Milieu animal et milieu humain* (1934), Charles Martin-Fréville, trad. Paris : Payot et Rivages, 2010, p. 66-68.

⁴⁴ L'expérience de George, qui s'extasie devant la perfection de la fleur et de l'arbre, complets en eux-mêmes, fait directement écho à un souvenir d'enfance que Woolf convoque dans « A Sketch of the Past » : « I was looking at the flower bed by the front door; 'That is the whole', I said. I was looking at a plant with a spread of leaves; and it seemed suddenly plain that the flower itself was a part of the earth; that a ring enclosed what was the flower; and that was the real flower; part earth; part flower. » (*MB*, 71).

d'organiser le visible, de reporter les fragments entraperçus dans un cadre où ils prendraient sens – c'est la rupture ou le hiatus qui s'opère alors dans le monde enfantin : à un *universum* de continuité et de cohérence (les éléments naturels positionnés les uns par rapport aux autres, la lumière qui baigne et enveloppe le tout) a succédé une forme de chaos spatio-temporel que reflètent la chute brutale de George (« toppling in his fright ») ou encore la suite incongrue d'adjectifs épithètes accolés au nom « monster » (« a terrible peaked eyeless monster »), comme si les traits définitoires de ce dernier ne pouvaient surgir que dans un fracas épars.

Tournons-nous maintenant vers le monde de la vie tel qu'il est décrit dans la *Krisis* :

C'est ce monde que nous trouvons en tant que monde de toutes les réalités connues et inconnues. C'est à lui [...] qu'appartient la forme spatio-temporelle avec toutes les figures corporelles qui s'inscrivent en elle, c'est en lui que nous-mêmes nous vivons, conformément à notre mode d'être, c'est-à-dire dans toute la chair de notre personne. Mais ici nous ne trouvons rien des idéalités géométriques, ni l'espace géométrique, ni le temps mathématique avec toutes ses formes. (*Krisis*, 59)

On a déjà remarqué l'importance dévolue au traitement de l'espace dans l'extrait de *Between the Acts*, ainsi que la manière dont la prose de Woolf retranscrit les plans consécutifs à travers lesquels se manifeste la réalité – que ce soient les plans spatiaux de la fleur et de l'arbre ou les plans temporels qui juxtaposent une image à une autre, les membranes à la fleur, et les membranes, successivement déchirées, les unes aux autres. Or, on le voit, c'est bien cette « forme spatio-temporelle avec toutes les figures corporelles qui s'inscrivent en elle » que l'on retrouve au premier chef dans le *Lebenswelt* husserlien. En outre, c'est d'un temps et d'un espace antérieurs à la théorisation scientifique dont il est question chez Husserl comme chez Woolf : « l'espace géométrique » ou « le temps mathématique » n'existent pas encore dans la perception du jeune George, qui repose essentiellement, comme on l'a indiqué, sur une cartographie subjective du monde où prédominent les notions de continuité et d'intégrité. Par ailleurs, la lumière qui se diffuse dans tout le début du passage estompe le contour propre à chaque événement, tout comme la récurrence d'un petit nombre de mots (« flower », « yellow », « light ») tend à harmoniser la diversité de l'expérience. En conséquence, le temps apparaît moins ici comme une suite d'unités discrètes, associée à la possibilité d'un décompte, que comme le déploiement progressif d'un unique moment se répandant en cercles concentriques, à la manière d'un remous ou de rides à la surface de l'eau. Seul véritable marqueur temporel de l'extrait, le « Then » qui marque l'entrée en scène de Bartholomew ne réintroduit un temps quantifiable, un « avant » et un « après », que pour mieux l'abolir dans la confusion et le désordre visuel et auditif qui suit.

Autre point qui mérite d'être relevé dans la définition par Husserl du monde de la vie,

le *Lebenswelt* englobe proprement « toutes les réalités connues et inconnues. » Il ne faut pas voir là simplement une propension à « en rajouter », ou à grossir le trait. En effet, il ne s'agit pas, avec cette remarque, de donner à la description un tour superlatif, mais au contraire de nous indiquer très précisément que le monde de la vie ne se limite pas aux réalités identifiées et cataloguées, comme la fleur, l'arbre et les autres éléments naturels à la rassurante familiarité qui fournissent à l'univers de George ses coordonnées principales. Le monde de la vie inclut aussi l'inconnu, l'étranger, ce qui n'a pas de forme définie et ne semble pour cette raison pouvoir entrer dans aucun monde, ne faire partie d'aucun ensemble. L'intrusion du monstre au bec pointu dans l'univers de George en fournit un bon exemple : ainsi qu'il est ressorti de notre analyse, le monstre-grand-père n'a pas d'identité propre, il n'a sa place dans aucune catégorie existante, et c'est pourquoi ses membres et les détails les plus saillants de son apparence physique occupent le premier plan dans la perception que George a de lui, au détriment du tout de sa personne. Voilà bien ce que Husserl entend par l'idée de réalités inconnues : quelque chose se produit, un phénomène émerge, qui pourtant n'est pas compréhensible en tant que tel puisqu'étant absolument inédit il ne repose sur aucun soubassement intellectuel, ni ne vient accompagné d'aucun sens préconstitué. Et pourtant cette manifestation doit se faire, l'événement doit avoir lieu, même en dehors de tout cadre, d'où la confusion totale qui en marque le déroulement et dont témoigne notamment l'emploi, avec des verbes qui appellent un complément d'objet frappant, ou au moins porteur d'un surplus d'information (« moving », « brandishing »), de noms qui ne se distinguent que par leur banalité ou leur caractère d'évidence (« legs », « arms »), donnant lieu alors à une forme de redite humoristique (« moving on legs, brandishing arms »), d'énoncé tautologique révélateur du désarroi total ressenti par George devant la créature sans queue ni tête qui lui fait face.

Le texte de Woolf ne dit rien de tout cela, il le met en action. C'est là son ouverture ou sa question : ne rien affirmer, tout amener à un état de possibilité auto-induite ou de bouillonnement intérieur. Tout cela, le texte l'a, pour ainsi dire, au bord des lèvres ou au bout de la langue ; et tout cela, le concept permet de l'énoncer, de lui donner une forme définitive en mettant un point d'arrêt aux reconfigurations perpétuelles du sens, en faisant subir aux significations littéraires une forme de décantation accélérée, voire subite.

5. Philosophie et littérature : un échange décousu

Pourtant, on ne peut s'empêcher de remarquer que si un dialogue s'instaure entre ouverture littéraire et fermeture philosophique, il ne s'agit en aucun cas d'une conversation

naturelle – d'un échange qui s'alimenterait de lui-même et où une réplique appellerait la suivante – mais bien d'un jeu de question-réponse quelque peu forcé en ce qu'il nécessite l'intervention continue d'un « médiateur » extérieur pour mettre en rapport texte et concept. La raison en est que ceux-ci, l'un comme l'autre, sont les instruments d'un discours solipsistique : littérature et philosophie apparaissent en effet comme deux positions « absolues », au sens où elles se suffisent à elles-mêmes et n'ont nul besoin du complément ou de la contrepartie qu'elles pourraient tirer de leur commerce mutuel. Pas plus que la « réponse » philosophique, la « question » littéraire ne cherche ainsi à être comblée ; son interrogation est de celles qui se satisfont du manque qu'elles creusent. Barthes, pas plus qu'Umberto Eco, ne rend l'interrogation ou l'ouverture de l'art tributaire d'un besoin d'explicitation amenée par un discours extérieur ; au contraire, le plaisir du texte vient de son indétermination fondamentale ; selon Eco, « *l'ouverture* est la condition même de la jouissance esthétique, et toute forme dont on peut jouir pour ce qu'elle est dotée d'une valeur esthétique, est 'ouverte'.⁴⁵ » Autrement dit, le plaisir que l'on éprouve au contact d'une œuvre d'art en serait irrémédiablement altéré si jamais l'on bornait, en un geste arbitraire, l'étendue des signifiés qu'elle met en jeu. Sa valeur dérive de cette ouverture inconditionnée. Barthes résume le problème ainsi :

Qu'est-ce que les choses signifient, qu'est-ce que le monde signifie ? Toute littérature est cette question, mais il faut tout de suite ajouter, car c'est ce qui fait sa spécialité : *c'est cette question moins sa réponse*. Aucune littérature au monde n'a jamais répondu à la question qu'elle posait, et c'est ce suspens même qui l'a toujours constituée en littérature [...].⁴⁶

Apposer (ou imposer) le concept au texte revient donc en quelque sorte à « ruiner » l'effort du littéraire pour parler sous forme de questions, à aller contre son instinct premier, et lorsque Woolf, dans « *The Leaning Tower* », critique la clôture du sens chez les poètes des années trente, ce n'est en aucun cas pour suggérer qu'il faille aller chercher du côté de la philosophie ce que la politique provoque déjà si regrettamment chez MacNeice ou Day-Lewis. De la même manière, le concept n'a pas directement besoin du texte littéraire pour résoudre son problème ; on l'a montré, ce problème fait déjà partie intégrante du concept, il est contenu en lui ; inutile, donc, d'aller « piocher » parmi les questions posées par la littérature. Enfin, le concept, pour son application, dispose déjà d'un terrain infini et immédiatement à portée de main, auquel la littérature, aussi inépuisables soient ses propres ressources, ne saurait se substituer entièrement : le monde réel.

⁴⁵ Eco, p. 59.

⁴⁶ Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », *Essais critiques*, p. 210-211.

Alors pourquoi se livrer à ce qui confine, en toute apparence, à un dialogue de sourds, à cette application, décidément si problématique, du concept philosophique au texte littéraire ? Deleuze et Guattari, s'ils opèrent une distinction nette entre les moyens d'expression comme entre les finalités de l'art, de la philosophie et de la science, n'excluent pourtant pas une forme de mise en tension de ces différents discours entre eux :

Les trois pensées se croisent, s'entrelacent, mais sans synthèse ni identification. La philosophie fait surgir des événements avec ses concepts, l'art dresse des monuments avec ses sensations, la science construit des états de choses avec ses fonctions.⁴⁷

La faculté, propre à l'art ou à philosophie, de bâtir des systèmes discursifs en circuit fermé, complets en eux-mêmes – à la manière de la fleur ou de l'arbre dans le passage de *Between the Acts* – ne s'accompagne donc pas du rejet de toute interférence entre leurs réseaux respectifs : « Chaque élément créé sur un plan fait appel à d'autres éléments hétérogènes, qui restent à créer sur les autres plans : la pensée comme hétérogène.⁴⁸ » De manière plus décisive encore, chaque grand type de discours, que ce soit l'art, la science ou la philosophie, dépend des autres, non à la manière d'un complément ou d'un parachèvement (puisque chacun est complet et cohérent), mais justement en tant qu'« autre », en tant qu'altérité sur laquelle il peut se détacher et donc se saisir lui-même dans sa cohérence spécifique :

La philosophie a besoin d'une non-philosophie qui la comprend, elle a besoin d'une compréhension non-philosophique, comme l'art a besoin de non-art, et la science de non-science [...] Ils n'en ont pas besoin comme commencement, ni comme fin dans laquelle ils seraient appelés à disparaître en se réalisant, mais à chaque instant de leur devenir ou de leur développement.⁴⁹

Le concept serait-il alors l'« autre » de la littérature, celui dont elle a besoin, non comme d'un supplément à son propre discours, mais comme une forme d'écho sur un autre plan, comme la confirmation qu'elle n'est pas seule à pourchasser son problème, que celui-ci existe bel et bien ailleurs, sous d'autres apparences et posé en d'autres termes ? C'est bien ainsi, nous le croyons, qu'il faut concevoir l'assemblage de la question littéraire et de la réponse philosophique : en aucun cas elles ne doivent entrer en rapport à la manière des répliques échangées par deux interlocuteurs engagés dans une même conversation. Car il n'y a pas une, mais bien deux conversations distinctes qui entrent en interférence l'une avec l'autre, qui se parasitent l'une l'autre, sans cependant que ce parasitage ne soit une barrière à la compréhension de chacune.

⁴⁷ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 187-188.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 205-206.

Il faut donc avoir l'image d'une mince paroi, peut-être d'un simple paravent, partageant deux espaces contigus où l'on traite de sujets similaires, mais avec des moyens et un langage propres ; les échanges qui ont lieu de chaque côté parviennent jusqu'à l'autre assourdis, étranges, mais néanmoins reconnaissables, et sous cette forme ils se doublent mutuellement, se rassurent réciproquement ; les deux côtés sont saufs : aucun ne parle exactement dans le vide. S'il y a assemblage de la question et de la réponse, du texte et du concept, ce ne peut donc être que sur le mode du dépareillement ou de la disjonction. Plus qu'à un dialogue, on a ainsi affaire à une rhapsodie, à une sorte de léger brouhaha qu'il s'agira à chaque fois de tirer au clair. Par ailleurs, en ne faisant pas dépendre de manière directe les deux discours l'un de l'autre – que ce soit le littéraire pour son élucidation ou le philosophique pour la source de sa réflexion – on déjoue entre eux toute mise en rapport hiérarchique par où la réponse primerait sur la question, et donc toute tentative d'inféodation, dont la philosophie, en particulier, pourrait être soupçonnée⁵⁰.

À cet égard, adopter un usage disjonctif de la question littéraire et de la réponse philosophique permet notamment d'inverser la stricte logique communicationnelle et, au lieu d'« appliquer » le concept au texte, de ne laisser entendre la question qu'une fois la réponse formulée – bref, de renverser le dialogue. L'ouverture du texte, plutôt que de servir de prérequis à la fermeture conceptuelle, s'inscrit alors dans son sillage afin de l'élargir. La représentation de l'espace dans l'univers enfantin de George, par exemple – dans toute l'ouverture dont elle témoigne, et aussi éloignée qu'elle soit d'une synthèse ou d'un bilan – peut venir *après* la description husserlienne de l'espace-temps préthéorique, non pas, donc, comme une prolongation logique, mais comme un écho différé qui ne reposerait sur aucun désir d'expliquer ou de résoudre, mais uniquement d'approfondir. Le dépareillement de la question et de la réponse n'exige pas, cependant, que l'on se livre à de telles acrobaties discursives, et il suffit en réalité de laisser entendre la solution que porte le concept de telle façon qu'au lieu de porter directement sur le problème littéraire elle se laisse plutôt gagner par son indétermination. Le « monde de toutes les réalités connues et inconnues » que décrit Husserl, par exemple, ne doit pas venir comme un commentaire sur la mimésis littéraire,

⁵⁰ L'hégémonie historique de la philosophie sur les autres discours fait naturellement peser sur elle les soupçons de velléité « annexionniste ». Ainsi, Dumoulié rappelle que « [d]u discours platonicien sur l'art et de la *Poétique* d'Aristote jusqu'à l'invention de l'esthétique au XVIII^e siècle, la philosophie a développé un discours hégémonique dont le but était l'assujettissement ou, mieux encore, la liquidation de l'art. » (Dumoulié, p. 56). À l'inverse c'est aussi parfois la littérature qui réclame pour elle une prééminence absolue sur la philosophie, notamment en vertu du pouvoir de relativité et d'ambiguïté qui nous a justement amené à la caractériser comme « question » : « Au sérieux monologique, à l'énoncé doctrinal de la philosophie, la littérature opposerait la force dissolvante de la relativité, du doute, de l'ironie ; à l'adhésion du philosophe à sa thèse, il faudrait opposer la distance du romancier à l'égard de toute position idéologique [...] » (Zard, p. 11).

comme une légende à inscrire une fois pour toutes sous le contraste, dessiné par Woolf, entre la familiarité du monde naturel et l'irruption inexplicable de Bartholomew. Au contraire, l'interaction entre texte et concept prend un tour nettement moins figé lorsque cette proposition philosophique est reformulée en fonction du milieu fictionnel dans lequel elle s'insère, et lorsque les « réalités connues et inconnues » perdent leur caractère généralisant pour que s'y reflètent comme en un miroir la cohérence rassurante de la fleur et de l'arbre, autant que le désarroi de George devant le monstre-grand-père. Il faut donc que le concept se prête à une question qui n'était originellement pas la sienne et, qu'en somme, il pose le problème du littéraire par ricochet, en croyant résoudre le sien propre.

Par ailleurs, la réflexion philosophique a tout à gagner à cet échange décousu avec la littérature et les arts en général car, bien qu'elle abdique par là une position de supériorité potentielle et renonce à avoir le dernier mot dans le dialogue qui les unit, elle échappe dans le même temps aux pièges certains de l'ouverture littéraire, au danger qu'il y a de s'y enliser en s'évertuant à l'expliquer et, finalement, devenue la dupe d'un dialogisme qu'elle croyait résoudre, d'y disparaître soi-même en tant que discours philosophique articulé et reconnaissable⁵¹.

Ainsi qu'il devient manifeste à la lecture du passage de *Between the Acts* sur lequel on s'est penché à plusieurs reprises, la détermination husserlienne du monde de la vie ne complète pas réellement la représentation par Woolf du réel – cette dernière est une question que rien ne viendra combler. En revanche, elle permet assurément de l'étoffer, de lui prêter une profondeur non-littéraire qui en retour affermit le pouvoir de la littérature à s'interroger sur le monde. La philosophie ne répond donc pas à la question de la littérature, elle la fait résonner avec plus de force.

II. Monde de la vie husserlien et fiction woolfienne

On posait, au début de ce chapitre, la question des liens qui unissent le littéraire et le philosophique et, dans le cas qui nous intéresse au premier chef, la mimésis woolfienne et le

⁵¹ Ainsi, pour Macherey, « la littérature désagrège tous les systèmes de pensée : si exclusifs qu'ils se présentent au départ, elle fait passer entre eux le mouvement d'une réflexion polyphonique, commune et partagée, qui procède davantage de la circulation libre des images, des schèmes énonciatifs et narratifs, que d'une organisation déductive strictement agencée. » (Macherey, p. 198). Philippe Zard insiste sur le même phénomène : « Quand la philosophie 'passe' en littérature, c'est au risque, parfois, de s'y retrouver méconnaissable, ou de s'y perdre. La philosophie n'est pas seulement ce surmoi intimidant qui s'exerce à l'encontre des enchantements littéraires, elle est aussi objet, ou cible, de la littérature, pour autant que celle-ci, au-delà d'une forme, enveloppe un rapport au monde. » (Zard, p. 18).

monde de la vie husserlien. Comment peuvent-ils être amenés à interagir ? Sont-ils déjà présents l'un à l'autre, selon un principe d'implication mutuelle qui reste encore à préciser, ou bien, si ce n'est pas le cas, quelle est la loi qui pourra présider à leur rencontre ? Il apparaît désormais qu'une première solution consiste à assembler « question » littéraire et « réponse » philosophique, ouverture du texte et clôture du concept ; en somme, à lire la fiction de Virginia Woolf pour y retrouver la trace du *Lebenswelt* de Husserl. La simple communauté d'intérêts qui existait entre leurs visions respectives du monde permet de soutenir cette proposition, qui ne vise aucunement à suggérer que le philosophe ait eu la moindre influence sur l'écrivaine. Mieux que cela : lire Woolf pour y retrouver Husserl, ce n'est pas nécessairement borner ou contraindre l'écriture littéraire, ce n'est pas la réduire à l'expression d'un concept, qui, somme toute, lui est étranger, car la solution à laquelle s'apparente la proposition philosophique peut être mise en rapport avec le texte sans, justement, devenir la solution *de* ce texte. C'est ce que l'on a cherché à montrer en établissant la nécessité d'une disjonction entre ouverture littéraire et fermeture philosophique et, par là, le bénéfice que notre conception de l'écriture de Woolf comme de la pensée de Husserl peut tirer d'un dialogue ou d'un échange, certes décousu, entre eux mais, précisément pour cette raison, vivant et protéiforme.

Le moment est venu maintenant de mettre à l'épreuve cette hypothèse de lecture, en confrontant systématiquement le texte woolfien aux différentes facettes du *Lebenswelt*.

1. Le monde préthéorique

Dans la dernière section de *The Years*, durant la fête donnée par Delia et qui voit réunies deux générations de Pargiter, Eleanor attire l'attention de sa nièce Peggy, que rien ce soir-là, semble-t-il, ne parvient à intéresser :

Eleanor bent over and tapped her on the shoulder.

'I want you to tell me,' she said, drawing her into the conversation, since she looked so glum, 'you're a doctor – you know these things – what do dreams mean?'

Peggy laughed. Another of Eleanor's questions. Does two and two make four – and what is the nature of the universe?

'I don't mean dreams exactly,' Eleanor went on. 'Feelings – feelings that come when one's asleep?'

'My dear Nell,' said Peggy, glancing up at her, 'how often have I told you? Doctors know very little about the body; absolutely nothing about the mind.' She looked down again. (*TY*, 365)

Cet échange s'inscrit dans un contexte où l'utilité de la profession de Peggy – elle est médecin, donc – est continuellement remise en cause, et en premier lieu par elle-même. Plus tôt, elle avait lancé à son oncle Martin, qui craignait qu'elle ne lui diagnostique un cancer, et

comme pour le rassurer en dénigrant sa propre compétence professionnelle, que les médecins ne sont que des affabulateurs (TY, 339). Elle s'avoue aussi, à un autre moment, être quotidiennement impressionnée par l'ignorance des médecins (TY, 312). Quant à son frère North, la science de Peggy lui apparaît avant tout comme un recours privilégié pour se débarrasser des deux créatures soporifiques et oppressantes que sont leur tante Milly et son mari Hugh : « You doctors, he thought, you scientists, why don't you drop a little crystal into a tumbler, something starred and sharp, and make them swallow it? Common sense; reason; starred and sharp. But would they swallow it? » (TY, 357). Et le même North, lorsque Peggy prétexte de l'heure tardive pour convaincre Eleanor de quitter la soirée, ne manque pas l'occasion de renvoyer celle-ci à sa conscience professionnelle : « 'How like a doctor!' North twitted her. 'Health, health, health!' he exclaimed. 'But health's not an end in itself,' he said, looking up at her. » (TY, 365).

Mais revenons au problème des rêves – ou plutôt, pour rester au plus près de la question d'Eleanor, des impressions qui s'emparent du rêveur. La réponse lapidaire de Peggy – les médecins ne connaissent presque rien du corps, absolument rien de l'esprit – traduit bien cette méfiance envers le scientifique dont on a trouvé la trace dans beaucoup de discussions, ou des réflexions intérieures, touchant à Peggy et à son métier. La science ou la raison, ce quelque chose d'étoilé et d'aigu (« starred and sharp »), sont en fait dénoncées, dans cette dernière section de *The Years*, comme un langage incapable de rendre compte du monde, de l'expliquer sans le dénaturer. Une telle critique, par contrecoup, dirige l'attention sur ce monde préthéorique que laisserait de côté la science. Or, à première vue, on ne trouve rien de tel, ou en tout cas d'explicitement désigné comme tel, dans notre passage de *The Years*. Car le monde d'avant la science, et en fait d'avant toute rationalisation, semble justement se dérober au commentaire et à la taxinomie : sa caractéristique principale est de se vivre, non de s'énoncer de lui-même sous une forme reconnaissable. Faut-il alors considérer toute la réception de Delia, voire toute l'étendue du roman, comme la longue description, qui s'ignorerait elle-même, d'une vie préscientifique ? Cette réponse, évidemment, semble par trop simpliste. Mais où, dans ce cas, chercher le monde d'avant sa formalisation scientifique ? Où apparaît-il, notamment, dans la soirée que décrit « Present Day » ?

C'est en fait en s'aventurant là où le discours scientifique ne semble pas être en mesure de prendre pied que l'on découvre le monde préthéorique. Ainsi des impressions sur lesquelles s'interroge Eleanor et que Peggy s'avoue incapable d'éclaircir : elles sont bien présentes dans le texte, sous une forme qui, sans la défigurer à la manière de la mathématisation inhérente au discours scientifique moderne, rend manifeste la réalité sensible

du monde vécu. Car si Eleanor pose cette question à Peggy, c'est qu'elle-même, un peu plus tôt, s'est endormie au beau milieu de la soirée et a fait l'expérience, durant son bref sommeil, de ces impressions qui, à défaut de véritables rêves, occupent l'esprit du dormeur. C'est ce dont elle se rend compte à son réveil :

She glanced about her in bewilderment. Since her last recollection, and it seemed only a second ago, was of Milly talking of candles in a church, something must have happened. Milly and Hugh had been there; but they were gone. There had been a gap – a gap filled with the golden light of lolling candles, and some sensation which she could not name. (TY, 362)

Ce que la science ne peut expliquer, ce qui par essence semble devoir se soustraire à son processus de rationalisation du monde, on en retrouve, semble-t-il, la trace ici, dans cet écart ou cet interstice que remarque Eleanor, empli de la lumière vacillante des bougies, dans cette interruption momentanée de la conscience qui se dérobe à elle-même. Car l'interruption, la défaillance des facultés mentales, au lieu d'être « théorisée », et en quelque sorte rattrapée par la raison – qui, par définition, n'avait pu en avoir une expérience de première main – se donne précisément comme telle, c'est-à-dire comme un manque ponctuel, un défaut d'information, saisi *a posteriori* par l'esprit rationnel⁵².

Le texte de Woolf est donc ouvert à des états et des sensations, à des modes de perception, qui sont de l'ordre du préscientifique ou de l'originel – non au sens d'une origine historique, mais dans la mesure où l'origine est en permanence rejouée dans l'expérience quotidienne. Cependant, le monde préthéorique n'est pas seulement à trouver dans des états-limites, dans des zones paradoxales de la pensée, et, en réalité, ce sont toutes les conceptions des personnages qui en trahissent l'existence. Ainsi Peggy, bien qu'elle soit médecin, vit dans un monde qui n'est que secondairement ordonné par ses connaissances théoriques et – à la manière du scientifique de Husserl, qui continue à chaque moment d'habiter le *Lebenswelt*, y compris lorsqu'il est engagé dans l'abstraction la plus poussée⁵³ – sa relation aux choses et

⁵² Peu après la réponse cinglante qu'elle oppose à Eleanor, Peggy fait d'ailleurs d'elle-même l'expérience d'un « écart » similaire dans son appréhension du monde ; il s'agit cette fois, non d'un bref sommeil, mais d'une rêverie par laquelle elle échappe au jugement des autres et au sentiment de mal-être qui l'accable : « Now she could rest; now she could think herself away under the shadow of their ridicule, which had no power to hurt her, into the country. Her eyes half shut; it seemed to her that she was on a terrace, in the evening; an owl went up and down, up and down; its white wing showed on the dark of the hedge; and she heard country people singing and the rattle of wheels on a road. » (TY, 371-372). Si Peggy s'avère donc inapte à rendre compte de manière scientifique et rigoureuse des impressions sur lesquelles la questionnait Eleanor, elle n'en est pas moins sujette à ces états, à ce mode d'être préthéorique qu'elle adopte donc sans pouvoir en offrir une explicitation rationnelle.

⁵³ « [...] la science est une prestation de l'esprit humain, laquelle suppose historiquement, et suppose également pour tout apprenti, que l'on se dégage du monde ambiant de la vie donné d'avance dans l'intuition comme étant de façon universelle, en même temps qu'elle suppose, dans son exercice et dans sa progression, ce même monde, qui continue chaque fois à se donner pour le savant. C'est par exemple pour le physicien ce monde dans lequel il voit ses instruments de mesure, il entend battre les chronomètres, il évalue les grosseurs qu'il a vues, etc., dans

aux êtres ne peut se dégager entièrement de ce socle premier de l'expérience humaine. En conséquence, son jugement et ses remarques témoignent avant tout d'une conception préscientifique du monde, voire d'une lecture de la réalité qui emprunte plus à la métaphore qu'à la démonstration logique. Quand Martin et Rose, par exemple, se chamaillent comme lorsqu'ils étaient enfants et menacent de ressusciter les vieilles anecdotes que Peggy a déjà souvent entendues, c'est une image très peu « scientifique » de l'esprit humain qui s'impose à celle-ci :

Now they'll talk about being children; climbing trees in the back garden, thought Peggy, and how they shot somebody's cats. Each person had a certain line laid down in their minds, she thought, and along it came the same old sayings. One's mind must ne criss-crossed like the palm of one's hand, she thought, looking at the palm of her hand. (*TY*, 340)

Les habitudes mentales, les facilités de pensée, sont donc vues, non au moyen de connaissances scientifiques déterminées⁵⁴, mais à travers une comparaison (l'esprit est traversé de lignes comme la paume des mains). C'est cette perception instinctive et *imaginée* du monde – qui prévaut la plupart du temps, et ce jusque chez les esprits scientifiques – que Woolf représente à son point d'émergence, dans sa manifestation concrète et quotidienne.

L'idée d'une existence préthéorique, d'une perception du monde reposant sur la métaphore et le symbole plutôt que sur les constructions logiques, est largement développée dans la nouvelle intitulée « Lappin and Lapinova ». La primauté d'un rapport non-rationnel aux êtres et aux événements y tient en fait le rôle de ressort principal du récit. Rosalind et Ernest viennent de se marier. Celle-ci, cependant, n'apprécie guère le prénom de son époux et décide donc de le surnommer « Lappin », en raison d'un léger tressautement du nez qui le prend lorsqu'il mange, et qui le fait ressembler à un lièvre (*HH*, 255-256). Or, le surnom s'avère être le point de départ d'une réélaboration fantasmée de leur vie conjugale – un récit sophistiqué que les deux époux tissent entre eux pour échapper aux contraintes du monde extérieur et à une réalité morose, principalement représentée par la belle-famille de Rosalind, les Thorburn. Dans leur monde fictionnel, Ernest et Rosalind sont donc Lappin et Lapinova, les souverains de territoires jumeaux bien qu'aux différences marquées :

lequel de surcroît il sait qu'il est lui-même compris avec toute son activité et toutes ses idées théoriques. » (*Krisis*, 137-138).

⁵⁴ Il faut toutefois relativiser le caractère non-scientifique de l'image qu'utilise Peggy, et parler plutôt d'anachronisme scientifique, puisqu'avec sa comparaison elle renvoie directement à la théorie de Malebranche selon laquelle la mémoire, l'imagination ou encore les émotions tirent leur origine d'un réseau de traces qui parcourent le cerveau humain. (Voir Nicolas MALEBRANCHE, *De la recherche de la vérité* (1674-1675), Paris : Flammarion, 2006, Livre II, Partie II : « De l'imagination », Chapitre II : « Que les esprits animaux vont d'ordinaire dans les traces des idées qui nous sont les plus familières, ce qui fait qu'on ne juge point sainement des choses. », p. 19-24).

[...] before they went to bed that night it was all settled. He was King Lappin; she was Queen Lapinova. They were the very opposite of each other; he was bold and determined; she wary and undependable. He ruled over the busy world of rabbits; her world was a desolate, mysterious place, which she ranged mostly by moonlight. All the same, their territories touched; they were King and Queen. (*HH*, 257)

Or, à mesure que le temps passe, le récit de Lappin et Lapinova apparaît pour ce qu'il est vraiment, c'est-à-dire une fiction permettant à Rosalind de supporter la vie qu'elle partage avec Ernest. Leur mariage s'éteint en fait au moment où Ernest cesse de soutenir et de cautionner l'univers parallèle auquel Rosalind a tant besoin de croire. De ce point de vue, Ernest apparaît comme le porteur d'une exigence de rationalisation de leur existence. Ainsi, il se contente de rabrouer sa femme lorsqu'elle le réveille en pleine nuit, saisie par l'angoisse de la désintégration progressive de leur monde (*HH*, 260-261), auquel il finira par donner le coup de grâce en annonçant cyniquement à Rosalind la mort de Lapinova, prise dans un piège (*HH*, 262).

Le royaume fictif de Lappin et Lapinova, tant que son existence est tolérée par la raison toute puissance, tient donc lieu à Rosalind de filtre grâce auquel elle peut affronter un monde hostile. Ce fantasme est l'instrument principal d'une relation idiosyncratique avec l'extérieur, d'un mode d'être premier par lequel l'individu s'approprie son environnement et que ni les abstractions de la science, ni l'impératif du bon sens auquel semble progressivement se conformer Ernest, ne sont en mesure de préserver ou de traduire dans leurs langages propres. À cet égard, la scène de l'anniversaire de mariage des beaux-parents de Rosalind est révélatrice du mécanisme intérieur par lequel la jeune femme interpose entre elle et les données immédiates de la réalité la médiation prélogique de son récit : lorsque la vacuité et la pesanteur du moment se font insupportables, alors la table du banquet subit une métamorphose pour laisser place à la lande qui fait office de royaume à Lapinova, tandis que le père d'Ernest se change en braconnier et sa sœur en furet (*HH*, 259).

Bien que le trait y soit forcé pour servir des contraintes narratives – toute la nouvelle repose sur l'élaboration puis la destruction du monde parallèle où se réfugie Rosalind – « Lappin and Lapinova » ne met pas en scène une situation qui lui serait spécifique ou qui apparaîtrait comme hors du commun : le monde des personnages woolfiens est toujours d'emblée un monde d'avant sa rationalisation, un monde d'avant la Chute, si l'on peut dire, dans la mesure où ses habitants ne sacrifient pas, au besoin de l'élucider, sa cohérence originelle.

2. Le monde prédonné

Husserl décrit, dans la *Krisis*, le caractère prédonné du monde de la vie – sa faculté à se rencontrer comme toujours *déjà là*, comme anticipant toujours l’appréhension qui peut en être faite – à la manière d’une contrainte pesant sur le regard du philosophe. La prédonation du monde est, pour le phénoménologue, « l’entrave la plus forte et la plus universelle, encore que la plus cachée, son entrave intime » (*Krisis*, 172), car elle l’empêche initialement, c’est-à-dire avant l’épochè transcendantale, de saisir pleinement la corrélation qui existe entre conscience et monde – le fait que le monde ne préexiste pas à l’acte constitutif par lequel la conscience le pose comme tel. Sans entrer, plus qu’il n’est besoin pour notre propos, dans le détail de la phénoménologie transcendantale de Husserl, ni se perdre dans ses nombreuses subtilités, on peut, avec Emmanuel Housset, caractériser la prédonation du monde comme « la réception d’un sens pré-constitué originairement dans la passivité⁵⁵ ». En d’autres termes, a lieu dans la conscience, avant la perception elle-même, une forme de synthèse dont le rôle est de mettre en ordre les données éparses du sensible. « Ainsi, la synthèse passive indique qu’il n’y a pas de monde sans qu’une unité affecte le moi et le motive à l’action [...]»⁵⁶ ». Cette unité, cette cohérence initiale des sensations dans l’espace et dans le temps, cette ébauche de monde, en somme, ne s’arrête pas à la gamme variée des *stimuli* sensoriels, mais embrasse également tout un ensemble de constructions culturelles⁵⁷, transmises de génération en génération, et présentes dans nos perceptions à l’état de sédiments⁵⁸. C’est cette couche première tapissant notre conscience, ce lit ou ce socle où jugements, goûts, craintes, préférences et haines passés se sont progressivement accumulés, qui définit pour chacun ce que cela signifie que d’avoir un monde.

Un exemple tiré de *Flush* illustre parfaitement, bien que dans un contexte animal, et non pas humain, le caractère prédonné du *Lebenswelt*. Au début de la biographie qu’elle lui consacre, Woolf nous présente l’épagueul d’Elizabeth Barrett Browning en train de s’ébattre dans la campagne anglaise, lorsqu’au milieu de l’univers d’odeurs qu’il hume avec bonheur lui parvient celle, caractéristique, de la proie :

But suddenly down the wind came tearing a smell sharper, stronger, more lacerating

⁵⁵ Housset, *Husserl et l’énigme du monde*, p. 213.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 214.

⁵⁷ On a indiqué déjà que Bégout faisait la différence entre plusieurs strates de la prédonation du monde, séparant notamment ce qui relève du sensible et ce qui relève de l’historique et du culturel (voir note n°92, p. 23).

⁵⁸ « Ce monde prédonné est bien le sol de toute vie commune, de toute communauté transcendantale, dans la mesure où il est constitué par les actes antérieurs de constitution du monde qui sont sédimentés. » (Housset, *Husserl et l’énigme du monde*, p. 237). Ainsi, on peut dire du monde de la vie que, « s’il n’est pas ce que l’on voit immédiatement, il est impliqué dans tout regard. » (*Ibid.*, p. 239).

than any – a smell that ripped across his brain stirring a thousand instincts, releasing a million memories – the smell of hare, the smell of fox. Off he flashed like a fish drawn in a rush through water further and further. He forgot his mistress; he forgot all human kind. He heard dark men cry ‘Span! Span!’ He heard whips crack. He raced; he rushed. At last he stopped bewildered; the incantation faded; very slowly, wagging his tail sheepishly, he trotted back across the fields to where Miss Mitford stood shouting ‘Flush! Flush! Flush!’ and waving her umbrella. (*F*, 8)

L’afflux de sensations qui submerge Flush a pour caractéristique majeure, outre la nécessité impérieuse avec laquelle il s’impose, d’être essentiellement impersonnel, de précéder, dans l’ordre du vécu, la seule vie de Flush – qui n’a encore jamais pourchassé ni de renard ni de lapin. L’odeur de la proie fait ainsi appel à un domaine distinct de l’expérience elle-même, à un ensemble de lois, de penchants et de souvenirs collectifs (« a thousand instincts », « a million memories ») qui mettent à proprement parler le chien *hors de lui*, c’est-à-dire transposent sa course effrénée sur un plan où celle-ci cesse de lui appartenir en propre pour se diluer et se fondre dans un « moment » fondateur et toujours depuis lors répété, dans une course-poursuite originelle après un lapin originel – d’où les cris de « Span » (lapin, en langue punique), avec lesquels les premiers maîtres carthaginois des épagneuls encourageaient et aiguillaient leurs bêtes.

Le monde de Flush est donc prédonné, au sens où sa forme – son architecture générale, ordonnée autour d’un axe spatio-temporel, comme ses mouvements plus localisés et souvent tributaires du réflexe ou de l’instinct⁵⁹ – dépend de facteurs établis en amont de tout contenu perceptif ou affectif ; le chien ne fait, pour ainsi dire, qu’hériter du monde qui est le sien. Il en hérite, non pas sous la forme d’un ensemble de faits empiriques et contingents, mais en tant que possibilité générale d’un monde, en tant que cadre de ce qui peut advenir. Est prédonné le fait qu’il y ait toujours quelque chose devant nous, quelque chose auquel nous participons selon des modalités dont, à titre personnel, nous ne sommes responsables que dans la mesure où nous les reconduisons (ou bien, à l’inverse, décidons, en pleine connaissance de cause, de les changer). C’est l’expérience que fait Eleanor lorsque, plus tard dans la soirée que décrit « Present Day », elle se réveille après un nouvel assoupissement et reprend contact avec un monde dont l’essence même est d’avoir toujours été là, d’avoir toujours, en quelque sorte, anticipé son réveil : « She half opened her eyes. But where was she? In what room? In which of the innumerable rooms? Always there were rooms; always there were people. Always from

⁵⁹ Outre la force impersonnelle qui le pousse à la chasse, Flush, dans le même passage, voit se réveiller en lui l’instinct sexuel et l’appel de la reproduction, lesquels le dépossèdent encore une fois de sa volonté propre, ou en tout cas l’installent dans une situation dont il est un acteur, certes décisif, mais somme toute presque accidentel : « And once at least the call was even more imperious; the hunting horn roused deeper instincts, summoned wilder and stronger emotions that transcended memory and obliterated grass, trees, hare, rabbit, fox in one wild shout of ecstasy. Love blazed her torch in his eyes; he heard the hunting horn of Venus. Before he was well out of his puppyhood, Flush was a father. » (*F*, 8).

the beginning of time... » (TY, 405). Le monde, dans sa prédonation, nous échappe donc : nous ne le possédons qu'en tant que représentants momentanés d'un type ou d'un style d'accès aux choses, d'une ouverture, proprement immémoriale, sur une série de perspectives, admirablement représentées, ici comme chez Proust, par la pièce où l'on se réveille⁶⁰.

De tous les écrits de Woolf, cependant, c'est certainement *Between the Acts*, qui présente le plus distinctement le monde humain sous l'angle de sa prédonation et de sa transmission en un héritage toujours déjà partiellement constitué. En effet, le monde, dans *Between the Acts*, apparaît sans cesse comme le terme d'une élaboration historique, comme le résultat d'une lente maturation dont les étapes successives sont encore visibles dans le présent. Ainsi le paysage y est lu à la lumière des épisodes qui lui ont peu à peu donné son aspect, et donc aussi son sens :

The old man in the arm-chair – Mr Oliver, of the Indian Civil Service, retired – said that the site they had chosen for the cesspool was, if he had heard aright, on the Roman road. From an aeroplane, he said, you could still see, plainly marked, the scars made by the Britons; by the Romans; by the Elizabethan manor house; and by the plough, when they ploughed the hill to grow wheat in the Napoleonic wars. (BA, 3-4)

Promener le regard sur le paysage revient donc à retracer l'histoire qui l'a constitué et, par là, à s'approprier un ensemble préexistant, qui, en retour, fournira leur toile de fond à de nombreux autres mondes futurs : « 'That's what makes a view so sad,' said Mrs Swithin, lowering herself into the deck-chair which Giles had brought her. 'And so beautiful. It'll be there', she nodded at the strip of gauze laid upon the distant fields, 'when we're not.' » (BA, 49).

Mais il n'y a pas que le paysage, dans *Between the Acts*, qui tire sa signification profonde d'un ancrage dans le passé, et qui donc se rencontre dans l'épaisseur d'une prédonation ; les êtres vivants, eux aussi, sont constamment ramenés à leur inscription dans une lignée et à l'ombre portée de leur ascendance. Ainsi du coursier qui livre le poisson à Pointz Hall et dont le nom, nous est-il dit, figure dans le Domesday Book, au même titre que

⁶⁰ Ce passage de *The Years* est en effet à mettre directement en rapport avec la description des réveils de Marcel au début de la *Recherche du temps perdu*, et notamment avec l'extrait suivant : « Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi. » (Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 5-6).

celui des hameaux qu'il traverse lors de sa tournée (*BA*, 28-29). De cette place qu'ils occupent, aux avant-postes d'une lente entreprise de renouvellement des générations, les personnages du roman semblent dériver, sinon leur raison d'être, au moins l'étalon servant à juger de leur condition présente – un jugement qui, la plupart du temps, se borne à confirmer que rien ou presque n'a changé, à l'image des Victoriens, dont Mrs Swithin affirme qu'ils n'étaient jamais que « vous et moi et William habillés différemment » (*BA*, 156). Ainsi, le public qui assiste au spectacle donné sur la terrasse des Oliver – et dont les entractes fournissent son titre au roman – est pour moitié composé des représentants actuels des anciennes familles locales, si bien que, dans l'hypothèse d'un appel, ceux-ci répondraient présent aux noms de leurs aïeux (*BA*, 69), comme s'ils n'étaient jamais que les titulaires passagers de leur patronyme et, de ce fait, tendaient à s'effacer derrière une identité collective et intergénérationnelle⁶¹.

Dans cet ultime roman de Woolf, on est en fait constamment en présence de l'immémorial, d'une absolue préséance de leur passé sur les objets et les êtres⁶² – non pas que ce passé soit plus important ou plus décisif que le cours actuel des choses où il affleure ; simplement, le moment présent se donne comme l'index d'un système de valeurs, de pratiques et de coutumes qui en infuse chaque manifestation, qui l'innerve et le prolonge souterrainement. Les derniers paragraphes de *Between the Acts*, lorsque Isa et Giles, à la tombée de la nuit, se font face dans le salon, expriment bien cette position particulière des êtres humains, adossés à un passé indistinct qui sert de perspective à leurs gestes et leurs sentiments :

The old people had gone up to bed. Giles crumpled the newspaper and turned out the light. Left alone together for the first time that day, they were silent. Alone, enmity was bared; also love. Before they slept, they must fight; after they had fought, they would embrace. From that embrace another life might be born. But first they must fight, as the dog fox fights with the vixen, in the heart of darkness, in the fields of night.

Isa let her sewing drop. The great hooded chairs had become enormous. And Giles too. And Isa too against the window. The window was all sky without colour. The house had lost its shelter. It was night before roads were made, or houses. It was the night that dwellers in caves had watched from some high place among rocks.

⁶¹ Et c'est bien sous l'angle de la tradition et de la transmission d'un même monde d'une génération à une autre que l'histoire est envisagée dans le monde de la vie : « [...] le sens historique du monde de la vie se trouve parfaitement décrit comme compréhension *traditionale* de l'histoire en fonction de la valeur absolue accordée à ce qui s'est déjà fait. La tradition n'est pas réductible à la simple transmission historique de mœurs, d'usages, de valeurs, de principes, mais elle consiste avant tout dans l'action d'unir les différentes étapes temporelles de la vie de la communauté en un tout continuellement cohérent. À ce niveau d'historicité, le monde apparaît comme un héritage vivant, quelque chose que chacun reçoit du passé, de ses ancêtres et de leurs coutumes. » (Bégout, p. 163).

⁶² Bégout parle à ce titre, à propos du caractère prédonné du *Lebenswelt*, d'une « *préséance absolue du monde sur l'homme* » (*ibid.*, p. 25).

Then the curtain rose. They spoke. (BA, 197)

La profondeur de l'instant, sa gravité et sa solennité, viennent donc d'une forme de dépouillement (amour et haine sont « mis à nu »), d'un estompement qui détache la confrontation entre Giles et Isa de ses circonstances spécifiques pour la propulser directement sur une scène plus générale et plus vaste – et la position des personnages contre l'arrière-plan du ciel, ainsi que l'évocation finale d'un lever de rideau, justifient cette métaphore théâtrale – où déchirement et réunion sont ramenés à leur expression la plus pure, en même temps qu'ils endossent une véritable universalité. L'usage des modaux dans le premier paragraphe (« must », « would », « might ») confère d'ailleurs à l'énoncé de l'avenir de Giles et Isa un ton prophétique, l'arrache au quotidien pour le transporter sur le plan du destin, sur cette scène où l'individu n'est plus que l'interprète anonyme des émotions qui le traversent. En outre, la nuit tombante, par son atemporalité et l'indistinction où elle plonge, assure le lien entre le couple et l'humanité en général, entre les années trente et la préhistoire la plus reculée. Mais l'être humain n'est pas simplement mis en rapport avec son semblable. Il se fond dans un tout de la nature, dans un état de choses sans âge qui est aussi bien celui des animaux (ici, les renards). Tout au long du roman, l'environnement naturel tend ainsi à déborder et à englober l'entreprise humaine qui y prend place⁶³.

Cette *ancienneté* du monde – cette faculté à avoir déjà été, à se précéder soi-même en chaque point de son étendue – nous paraît singulièrement proche de la prédonation telle que l'envisage Husserl, c'est-à-dire du monde « comme la structure préalable de notre expérience, et ce en tant qu'il se donne à vivre et à voir comme ce qui nous a depuis toujours déjà précédé.⁶⁴ » On rend compte, dans un cas comme dans l'autre, d'une capacité du quotidien à faire sens d'emblée, à se présenter accompagné d'un ensemble de contenus et de

⁶³ On pense notamment au beuglement des vaches, lesquelles, à un moment critique de la pièce qui se joue sur la terrasse des Oliver, occupent par ce biais l'espace scénique demeuré vide, et ainsi comblent un manque qui sans cela aurait menacé de rompre le rythme et l'émotion recherchés par la metteuse en scène et dramaturge, Miss La Trobe (BA, 126). La continuité entre l'homme et son milieu est également mise en évidence par le révérend Streatfield, dans l'interprétation qu'il propose de la pièce – interprétation qui, à son tour, se détache sur le fond du monde naturel, interrompue qu'elle est, cette fois non par des beuglements, mais par le vol des hirondelles : « Then again, as the play or pageant proceeded, my attention was distracted. Perhaps that too was part of the producer's intention? I thought I perceived that nature takes her part. Dare we, I asked myself, limit life to ourselves? May we not hold that there is a spirit that inspires, pervades... ' (the swallows were sweeping round him. They seemed cognizant of his meaning. Then the swept out of sight.) » (BA, 173). Par ailleurs, l'être humain, dans *Between the Acts*, peut confiner à une forme d'animalité, à laquelle le renvoient métaphores ou parallèles imagés ; son appartenance à un véritable continuum naturel se fait alors particulièrement notable. C'est le cas, par exemple, lorsque Mrs Swithin, l'espace de quelques secondes, confond la domestique, Grace, avec un des monstres préhistoriques dont elle a découvert l'existence dans son *Outline of History* (BA, 8), ou quand, parmi le public de la pièce, une aristocrate locale, extrêmement âgée, est comparée à un animal nocturne et bientôt éteint, puis, à cause du rire soudain qu'elle pousse, à un jais effarouché. (BA, 84).

⁶⁴ Bégout, p. 25.

représentations qui s'imposent d'eux-mêmes, et qui ainsi étayent le sentiment de prendre part à un univers dont la cohérence anticipe la perception qu'on peut en avoir tout comme sa reprise consciente dans un modèle explicatif. Il ne s'agit donc pas simplement de s'inscrire dans une lignée humaine, qui est aussi une lignée du vivant, dans un défilé des générations et un panorama du règne animal ; il s'agit aussi et surtout de prendre place dans une lignée de la pensée, de s'appuyer sur un héritage culturel et intellectuel qui, non moins que la sensation la plus profondément ressentie ou l'émotion la plus intérieure, imbibe le champ perceptif et façonne la réalité. « 'Here are the poets from whom we descend by way of the mind » (BA, 63), déclare Mrs Swithin à William Dodge, lorsqu'en lui faisant visiter Pointz Hall elle attire son attention sur le rayonnage de livres qui orne le palier. Quant à Mark Hussey, il établit un lien entre les méditations poétiques d'Isa et une forme d'antécédence culturelle qui se manifeste dans les nombreuses références littéraires que compte le roman⁶⁵.

Mais la plus puissante illustration, dans *Between the Acts*, d'une généalogie de la pensée ou de l'esprit, d'un état des lieux de leurs manifestations d'une période à une autre, c'est bien la pièce de Miss La Trobe. Ses différents actes reprennent en effet les étapes constitutives de l'histoire culturelle et littéraire de l'Angleterre, de l'époque élisabéthaine à l'ère victorienne, pour ensuite les confronter au moment présent, dans un dénouement aussi original que déconcertant pour le public, contraint d'observer sa propre image dans une série de miroirs et de surfaces réfléchissantes brandis et promenés sur scène par les comédiens eux-mêmes (BA, 165-167). Le rôle explicite de la pièce est donc d'amener les spectateurs, dans un moment de communion⁶⁶, à se reconnaître pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire les acteurs d'un drame ou d'une comédie qui a débuté et qui continuera à se donner sans eux, mais qui pour l'instant ne leur connaît pas de remplaçant ni de doublure. Nous sommes l'humanité qui a produit les chefs d'œuvres du passé ou bien qui s'est égarée momentanément dans telle ou telle impasse⁶⁷, mais qui a surtout le pouvoir de prolonger et de développer cet héritage en le

⁶⁵ « Isa's chants in *Between the Acts* reveal a buried consciousness of origins, the cultural memory that seems, in the novel, to inhere in literature [...] » (Hussey, p. 142).

⁶⁶ Créer une communion humaine entre l'espace de la scène et celui des spectateurs, mais aussi entre les membres du public eux-mêmes, c'est le but avoué de Miss La Trobe, et ce afin de leur transmettre son expérience esthétique, la vision qu'elle a désespérément besoin de partager. Ainsi, lorsque le public s'apprête à rejoindre la grange attenante le temps d'un entracte : « [...] still for one moment she held them together – the dispersing company. Hadn't she, for twenty-five minutes, made them see? A vision imparted was relief from agony... for one moment... one moment. » (BA, 88). Malgré le malaise certain qu'il provoque dans un premier temps parmi l'assistance, le dispositif des miroirs, dans « Ourselves », dernier acte de la pièce, ne sert pas un autre but ; c'est toujours une forme de communion que recherche et obtient en fin de compte Miss La Trobe, comme en témoigne, après un désarroi initial, la réaction du public : « To part ? No. Compelled from the ends of the horizon; recalled from the edge of appalling crevasses; they crashed; solved; united. » (BA, 170).

⁶⁷ Voir notamment la critique acerbe des mœurs et des conceptions de l'époque victorienne dans le troisième acte de la pièce.

rejouant, en faisant advenir encore et encore, sur la scène aussi bien que dans l'espace des entractes, le même récit primitif qui entremêle amour, haine et paix⁶⁸. Voilà ce que montre l'œuvre de Miss La Trobe, à défaut de *dire* quoi que ce soit⁶⁹. La pièce, en ce sens, se fait l'illustration vivante d'un monde prédonné, d'une incontournable antécédence sur l'esprit humain de ses productions passées, et donc d'une immédiate intelligibilité du réel, nourri qu'il est par des siècles de création et d'invention ininterrompues.

Reste encore à expliciter un dernier aspect de la prédonation du monde. On a vu que l'univers des personnages de Woolf, tout particulièrement dans *Between the Acts*, était dès l'abord un univers qu'une culture et un passé communs rendent immédiatement reconnaissable pour tous. Néanmoins, la prédonation ne concerne pas simplement cette armature ou ce soubassement intellectuel indispensable à l'expérience du monde : elle recoupe également la faculté de la vie subjective à faire continuellement place en son sein à des apports extérieurs et, en premier lieu, aux dimensions historique, culturelle et politique, en tant qu'elles excèdent sa seule perspective. Autrement dit, ce qui est prédonné, ce n'est pas seulement telle ou telle conception du monde, tel savoir acquis ou telle idée assimilée depuis longtemps, mais la possibilité même d'accueillir de nouveaux jugements et développements dans le regard que l'on porte sur un monde commun.

On reconnaît notamment ce versant de la prédonation à la place faite, dans *The Years*, aux grands mouvements de l'histoire. Dates marquantes, engagements et opinions politiques, événements internationaux, y occupent en effet une position paradoxale, toute cette matière historique étant prise entre le stade de l'anecdote ponctuelle et celui du bain général dans lequel évoluent les personnages sans jamais pouvoir s'en extraire complètement. L'histoire est donc à la fois reléguée à la marge du récit⁷⁰ et obliquement présente dans ses moindres développements⁷¹. Quoi qu'il en soit de la situation ambiguë de l'histoire dans *The Years*, son irruption soudaine en de multiples endroits du roman – comme lorsqu'Eleanor apprend la

⁶⁸ « Love. Hate. Peace. Three emotions made the ply of human life. » (*BA*, 83). Amour et haine, attraction et répulsion, fournissent ainsi leur trame au deuxième acte de la pièce, pastiche de comédie de la Restauration, comme aux relations entre Giles et sa femme Isa. Quant à la paix, il semble falloir la trouver dans la forme de communion que s'emploie à créer Miss La Trobe (voir note n°66, p. 89), ou bien dans un hypothétique équilibre de la relation amoureuse entre Giles et Isa, symbolisé dans les derniers paragraphes du roman par l'enfant qui, peut-être, sera le produit de leur lutte et de leur réunion (*BA*, 197).

⁶⁹ Le problème de la réception et de l'interprétation de la pièce est inscrit au cœur du récit avec la lecture qu'en fait Mr Streatfield (*BA*, 170-173), comme avec l'indécision du public, qui ne sait trop quel sens donner à ce qu'il a vu, à l'image de Mrs Swithin interrogeant Isa sur le sujet (*BA*, 191-192).

⁷⁰ « What there is to be told about 'the years' these characters are living through is half-incorporated, always on the margins. Newspapers, press-cuttings, pronouncements, inscriptions on monuments and statues, committee agendas, lawyers' speeches, obituaries, all mix with the half-heard street noises that fill the novel. » (Lee, « Introduction », *The Years*, Oxford : Oxford University Press, 2009, p. xxiv).

⁷¹ L'ombre de la guerre pèse ainsi lourdement sur la section « 1917 » du roman, avec son dîner pris dans la cave de Maggie et Renny pour échapper aux bombes.

mort de Parnell en lisant les pancartes des marchands de journaux (*TY*, 109), ou lorsque plus tard le décès d'une autre figure publique, Edouard VII, parvient aux oreilles de Maggie et Sara (*TY*, 182) – trahit la manière dont le monde de chacun reste conditionné à une dimension collective de l'existence. Est donc prédonné non l'événement historique en lui-même, contingent par nature, mais la forme historique de toute vie individuelle : le fait que chaque être voit croître et évoluer sa perspective sur les choses à mesure que de nouveaux bouleversements l'affectent de près ou de loin. Cela se manifeste dans le texte par l'étrangeté et l'opacité que revêt dans un premier temps l'événement historique, qui doit, à proprement parler, être *digéré*, passer dans l'organisme d'un individu soudainement mis face à sa nouveauté radicale. Ainsi, les nouvelles des décès de Parnell puis d'Edouard VII viennent comme par bribes, par fragments progressivement absorbés⁷² ; chacun doit les reconstituer en son for intérieur avant qu'elles ne puissent être saisies d'un seul tenant.

De la même manière, les informations relatives au combat pour le droit de vote des femmes ou au statut de l'Irlande n'émergent que dans un réseau de discussions ou de remarques personnelles qui font du politique et de l'historique, non de pures données, mais un ensemble de faits à intégrer ou à admettre dans le quotidien – en l'occurrence, à travers les discours antagonistes de Delia et de son mari Patrick, dans « Present Day »⁷³, ou bien au gré des allusions à l'engagement politique de Rose⁷⁴. Ce qui transparaît alors, c'est l'immersion des personnages dans un monde par nature inachevé, puisque toujours susceptible d'être enrichi ou infléchi de manière imprévue⁷⁵ – susceptible, en tout cas, d'accueillir des réalités étrangères, vouées à se fondre peu à peu dans la masse des évidences et des certitudes. Le vide inhérent à ce monde incomplet, l'attente qui en lui ne demande qu'à être comblée, voilà justement ce qui relève d'une prédonation : le monde des personnages de *The Years* est d'emblée, et avant que tout contenu ne vienne s'y loger, un monde à remplir et à agrandir, un monde, en somme, ouvert sur le temps et ses inconnues.

⁷² Dans chaque cas plusieurs étapes sont nécessaires pour que l'information se cristallise autour d'un noyau de sens relativement stable, et notamment pour que l'idée de mort en elle-même soit reliée à la personnalité particulière qui s'est éteinte. Ainsi, Eleanor identifie d'abord le mot « Death » sur la pancarte, avant de lire le nom de Parnell, d'associer ensuite les deux mots dans la même phrase, de se demander comment il est possible que Parnell soit mort, puis enfin d'intégrer l'information dans une reprise exclamative des deux termes : « 'Parnell is dead!' ». Le même processus est en jeu avec Maggie et Sara, qui commencent par entendre le mot « Death » crié dans la rue à plusieurs reprises, avant que finalement une phrase complète ne leur parvienne et que l'événement ne se fasse intelligible : « 'The King's dead!' ».

⁷³ En particulier p. 379-380.

⁷⁴ Notamment dans la section « 1908 » : « She had been holding meetings in the North. » (*TY*, 150) ; ou, dans la section « 1914 », lorsque Martin apprend à Sara que Rose a été emprisonnée pour avoir jeté une brique (*TY*, 220).

⁷⁵ « [...] la constitution achevée du monde est une tâche infinie. Ainsi, le monde possède le caractère de ce qui est donné par esquisses et non de ce qui est donné absolument, dans une seule saisie intuitive. » (Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 78).

3. La constitution intersubjective du monde

Promené pour la première fois dans Regent's Park, Flush fait la découverte de codes et de règles qui n'avaient pas cours dans son Berkshire natal, au premier rang desquels la nécessité pour les chiens d'être tenus en laisse :

Thus before many of these walks were over a new conception had entered his brain. Setting one thing beside another, he had arrived at a conclusion. Where there are flower-beds there are asphalt paths; where there are flower-beds and asphalt paths and men in shiny top-hats, dogs must be led on chains. (*F*, 19-20)

Mais son apprentissage ne s'arrête pas là : « [...] to this nucleus of knowledge, born from the strange experiences of the summer of 1842, soon adhered another; dogs are not equal, but different. » (*F*, 20). Car les animaux londoniens, à l'image de leurs maîtres, sont séparés par de strictes divisions de classes, et Flush l'épagneul n'a donc pas à se mêler au commun des chiens errants et des bêtes au lignage incertain.

Quelle valeur attacher à ces règles et ces axiomes de la vie canine ? Il ressort de la rencontre de Flush avec un univers organisé et policé (celui de Londres) que le monde en général est le résultat d'une élaboration commune. Le *Lebenswelt*, en effet, n'est jamais le territoire d'un seul être ; il est, par essence, un « universum objectif » qui repose sur l'unité des synthèses individuelles (*Krisis*, 190). En d'autres termes, le monde de la vie, bien qu'il soit monde de l'expérience subjective, n'est aucunement dénué d'une forme d'objectivité, dans la mesure où son contenu et son allure générale procèdent d'une mise en commun, d'un partage effectué entre les différents individus qui y ont part. C'est ce que Husserl nomme « la 'constitution intersubjective' du monde » (*Krisis*, 191) : le monde est « fait » par tous ; coutumes et règles ne sont jamais que le recoupement d'un ensemble de perspectives, d'opinions et de jugements individuels. Ainsi, pour reprendre les mots d'Emmanuel Housset, « la donation de sens effectuée par les autres hommes est une condition de possibilité du monde objectif⁷⁶ », et, par conséquent, « il est clair que le monde n'est pas fixe, mais est un flux incessant de validations dans la vie intersubjective.⁷⁷ » Le monde n'est pas un état de fait immuable, un socle plus ou moins inchangé depuis la nuit des temps : parce qu'il se confond avec l'ensemble des jugements portés sur lui, sa stabilité est essentiellement illusoire. Quant au caractère d'évidence avec lequel il est si fortement associé, celui-ci n'a de sens que conçu comme une évidence *transitoire*, une métamorphose passagère du prédonné ; par où l'on voit qu'il n'y a jamais prédonation que de ce qui a auparavant été activement constitué comme tel.

⁷⁶ Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 220.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 232.

L'histoire du *Lebenswelt* comme allant de soi, comme concaténation de repères fixes et immédiatement accessibles, est d'abord l'histoire d'une constitution sédimentée, d'une série de choix repris, validés et transmis jusqu'à ce qu'ils cessent de poser question et que la conscience, dans son appréhension du monde, ne les rencontre plus à la manière d'un corps étranger, d'un obstacle sur le sol par ailleurs égal de l'univers quotidien, mais se contente de glisser sur eux comme sur les vérités les plus rebattues.

Mais de quelle manière cette constitution du monde est-elle effectivement partagée et reconduite d'un individu à un autre ? À quoi son intersubjectivité se joue-t-elle ? Lorsqu'il apprend que tous les chiens ne sont pas égaux et que certains critères physiques influent directement sur leur position sociale, Flush se précipite devant un miroir :

No sooner had Flush got home than he examined himself carefully in the looking-glass. Heaven be praised, he was a dog of birth and breeding! His head was smooth; his eyes were prominent but not gozzled; his feet were feathered; he was the equal of the best-bred cocker in Wimpole Street. (*F*, 20-21)

Par cette inspection qui vise à se rassurer lui-même, Flush s'approprie en réalité les règles arbitraires dont il n'avait pas connaissance jusqu'à récemment. Ce faisant, il renforce leur prétention à valoir de manière absolue : en « validant » dans une synthèse individuelle opinions et jugements arrêtés, il les accepte comme principes constitutifs du monde et les étend à sa propre perspective. Le revers d'un tel partage du monde, de cette mutualisation des jugements à laquelle se résume son éphémère solidité, est à trouver, bien sûr, dans son instabilité, mais également dans une forme de relativité par laquelle plusieurs jeux de règles et de normes distincts peuvent coexister. Ainsi, lorsqu'il arrive en Italie, Flush fait de nouveau l'expérience d'une liberté presque sans contrainte, au contact d'une société canine largement plus démocratique que celle de Londres. S'approprier ce nouvel univers de références, fait de flâneries et de rencontres, ne pose d'ailleurs pas véritablement problème à Flush : « He had revised his code accordingly. » (*F*, 77). Un monde nouveau se dessine, reposant lui aussi sur un consensus momentané, une convergence ponctuelle des opinions, et Flush aide à le constituer en y apportant sa caution indirecte – en l'éprouvant tel qu'il se présente, et en s'abandonnant, sans plus d'arrière-pensée, à sa loi implicite. Le même processus est d'ailleurs à l'œuvre dans le domaine des sensations : obscurité et confinement de la chambre de Miss Barrett, odeurs et lumière de Pise et de Florence. Bien que la dimension intersubjective n'occupe pas ici le premier plan, le monde des sensations demande à être constitué, et ce indépendamment de sa réception passive – en témoigne l'adaptation nécessaire, le « réglage » à opérer par Flush dans chaque cas pour faire activement sens des *stimuli* sensoriels qui

l'affectent⁷⁸.

La frontière semble mince entre la constitution du monde telle qu'on l'a décrite dans *Flush*, toujours soumise à des ajustements et des rectifications ponctuels, et la prédonation d'une ouverture à l'étranger, l'inachèvement caractéristique du monde, dont on a montré qu'il conditionnait notamment la réception de l'histoire et de la politique par les personnages de *The Years*. Quelle différence y a-t-il, en effet, entre, d'un côté, la validation et la reprise de l'inédit pour l'intégrer à son univers de références et, de l'autre, un creux pour ainsi dire « héréditaire », un déficit constitutif de toute subjectivité, par où le nouveau et l'imprévu peuvent, justement, trouver une place dans un monde par ailleurs déjà formé ? La même différence, semble-t-il, qu'entre un cadre et l'espace qu'il renferme ; bref, un rapport de contenant à contenu. Car la prédonation – dans ce cas bien particulier que l'on a évoqué en rapport avec *The Years* et qui ne se confond qu'en partie avec l'acceptation première du prédonné, c'est-à-dire avec « la position du monde comme déjà là⁷⁹ » – ne concerne que le vide à combler, le pouvoir latent du monde à faire signe vers ce qui l'excède, tandis que la constitution active du *Lebenswelt* a à voir avec une matière effectivement présente, avec un ensemble de données qui viennent remplir les cases prévues à cet effet et font ainsi appel à une capacité symétriquement inverse de réception et d'assimilation.

À cet égard, *The Years* ne rend pas simplement visible la manière dont chaque personnage fait continuellement place, dans sa perspective individuelle, aux manifestations inattendues de l'histoire : la préoccupation pour les règles et les normes qui fournissent au monde sa densité – la préoccupation, donc, pour une constitution intersubjective du monde de la vie – traverse le roman de 1937 tout autant que *Flush*, quoique sur un registre assez éloigné de celui qui prévaut dans cette dernière œuvre. Car là où *Flush* se moquait plaisamment, et de manière somme toute détournée, des travers de la société de classes britannique, *The Years* affronte directement les jugements, valeurs et opinions dont la mise en commun est à l'origine de l'objectivité propre à cette même société. En effet, toute la chronique des Pargiter révèle la manière dont les structures sociales et familiales, loin d'être de pures abstractions, s'incarnent

⁷⁸ D'abord dans le cas de la chambre de Miss Barrett : « At first he saw nothing but the bedroom and its furniture, but that alone was surprising enough. To identify, distinguish and call by their right names all the different articles he saw there was confusing enough. And he had scarcely accustomed himself to the tables, to the busts, to the washing-stands – the smell of eau-de-Cologne still affected his nostrils disagreeably, when there came one of those rare days which are fine but not windy, warm but not baking, dry but not dusty, when an invalid can take the air. » (*F*, 17). Puis une adaptation inverse en Italie, avec la même nécessité de rassembler les sensations et informations épars en un univers cohérent, bref, de constituer un monde : « He ran hither and thither smelling and touching. There was no carpet and no fireplace. There were no sofas, no armchairs, no bookcases, no busts. Pungent and unfamiliar smells tickled his nostrils and made him sneeze. The light, infinitely sharp and clear, dazzled his eyes. » (*F*, 73).

⁷⁹ Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 73.

dans les points de vue concrets et variés d'un groupe d'individus. Acceptées ou remises en question, ces structures, ces grandes lignes qui, mises bout à bout, dessinent le contour d'un monde, n'ont pas d'autre existence que cet ancrage dans un réseau de consciences, que cette validation ou cette infirmation intersubjective.

Miss Craddock, par exemple, chez qui Kitty Malone, fille d'un grand professeur d'Oxford, va prendre des leçons tous les jours, habite dans un quartier bien moins cossu que son élève, si bien que celle-ci envisage d'abord le lieu où elle se rend à travers le point de vue négatif de son père : « She strode along until she came to the cheap red villas that her father disliked so much that he would always make a round to avoid them. » (TY, 61). Or le jugement du Dr Malone apparaît comme un véritable repère par rapport auquel s'oriente la perception de Kitty : le monde de la jeune fille est constitué de telle manière que la position sociale inférieure de Miss Craddock – qui en tant que femme ne saurait enseigner à l'Université – affleure jusque dans son regard et y est érigée en vérité à prendre en compte, ou en tout cas en élément incontournable auquel il revient d'assigner une place plus ou moins réfléchie. Accessoirement, c'est sa propre position qui transparaît dans l'expérience de Kitty, elle à qui une éducation en bonne et due forme, à l'image de celle de son cousin Edward Pargiter, est refusée. Ce que le roman saisit, c'est donc un entrelacs d'opinions qui définissent le monde à mesure que chacun les fait siennes, s'en distancie, voire, comme ici l'élève de Miss Craddock, traite avec elles en usant d'une forme de neutralité, en désamorçant en quelque sorte une charge symbolique qui n'est pas nécessairement perçue, même si elle ne s'évanouit pas pour autant. En effet, la reprise individuelle d'une idée générale, sa « validation » subjective, est loin d'impliquer un avis tranché sur sa pertinence ou son bien-fondé ; dans la plupart des cas, l'idée est reconduite implicitement, c'est-à-dire sans même que sa motivation arbitraire ne se fasse jour (et la constitution du monde se confond alors avec la perpétuation inconsciente du prédonné). Par exemple, lorsque Mrs Malone envisage les perspectives de mariage qui s'offrent à sa fille :

[...] Edward, she mused, is in love with Kitty, but I don't know that I want her to marry him, she thought, taking up her needle. No, not Edward... There was young Lord Lasswade... That would be a nice marriage, she thought. Not that I want her to be rich, not that I care about rank, she thought, threading her needle. No, but he could give her what she wants... What was it?... Scope, she decided, beginning to stitch. (TY, 80)

Jamais, dans l'esprit de Mrs Malone, n'est envisagée la possibilité que Kitty puisse rêver d'un autre destin que de se marier, de préférence avec un bon parti comme Lord Lasswade. Les impensés et les *a priori* de la société victorienne – la vie d'une femme se résume à son

mariage et à sa famille – sont donc rendus visibles, non pas à leur point d'émergence, mais au moment précis où une instance subjective s'en empare pour les valider machinalement et presque à son insu. Une amorce de regard critique transparait lorsque Mrs Malone se défend de rechercher pour sa fille fortune ou position sociale – comme si embrasser trop ouvertement l'idée d'un mariage d'intérêt serait préjudiciable, y compris pour sa propre conscience. Mais justement, il ne s'agit que de se dédouaner d'archétypes trop pesants, tout en continuant à y souscrire en sous-main. L'opinion préconçue, le préjugé social et familial, n'est donc approché que pour mieux être conjuré ; désormais inoffensif, il continue sans entrave à apporter sa pierre à l'édifice du monde victorien. On trouve dans *The Years* de nombreux exemples de cette constitution du *Lebenswelt* par reprise et validation individuelle de conceptions ou de valeurs – plus rarement par leur mise en doute explicite⁸⁰. La visite de Kitty chez les Robson, toujours dans la section « 1880 » du roman, est à cet égard aussi parlante que la découverte, par un Flush aux penchants aristocratiques bien arrêtés, de la démocratie radicale des chiens italiens : la constitution intersubjective du monde, dans un cas comme dans l'autre, est d'autant mieux mise en valeur que deux univers se rencontrent, une sociabilité populaire et une sociabilité raffinée, et que le personnage focalisateur, qu'il s'agisse de Kitty Malone ou de Flush, ne prend que trop distinctement conscience de sa propre inclination à reconduire un bagage ou un assortiment de normes, lesquelles lui apparaissent soudain toutes relatives, et en réalité quelque peu encombrantes.

À n'en pas douter, chacun contribue de manière directe, bien que modeste et sans nécessairement en prendre la mesure véritable, à l'édification d'un monde commun – ne serait-ce que par le biais d'une perception toujours porteuse, explicitement ou non, d'un désaveu ou d'une caution apportés à la facture du monde, voire d'une incompréhension ou d'un désintérêt qui valent souvent approbation. C'est peut-être la voix du mégaphone, dans *Between the Acts*, qui condense le mieux cette question fondamentale, à laquelle elle donne justement la forme d'une interrogation :

Look at ourselves, ladies and gentlemen! Then at the wall; and ask how's this wall, the great wall, which we call, perhaps miscall, civilization, to be built by (here the mirrors flicked and flashed) orts, scraps and fragments like ourselves? (*BA*, 169)

⁸⁰ Martin, notamment, s'en prend, à la fin de la section « 1913 », à la vie familiale et aux mensonges innombrables qu'elle semble encourager, voire produire d'elle-même par une forme de nécessité interne : « Everybody lies, he thought. His father had lied – after his death they had found letters from a woman called Mira tied up in his table-drawer [...] Why had his father lied? What was the harm of keeping a mistress? And he had lied himself; about the room off the Fulham Road where he and Dodge and Erridge used to smoke cheap cigars and tell smutty stories. It was an abominable system, he thought; family life; Abercorn Terrace. No wonder the house would not let. It had one bathroom, and a basement; and there all those different people had lived, boxed up together, telling lies. » (*TY*, 212).

4. Monde théorique et monde de la vie

Comme on a eu l'occasion de le mettre en évidence⁸¹, définir le monde de la vie comme un monde préthéorique ne suffit pas à caractériser les relations complexes que cet univers de l'évidence subjective entretient avec le monde d'abstractions mathématiques que lui substitue la science : *Lebenswelt* et monde théorique interagissent selon des modalités subtiles et variées, et en particulier selon un jeu d'influences réciproques, dont on peut trouver la trace dans les dernières œuvres de Woolf.

En premier lieu, il convient de rappeler que le monde des objectivités scientifiques repose sur le monde de la vie : c'est par le biais de l'expérience subjective et intuitive que l'activité humaine en vient progressivement à élaborer une grammaire abstraite qui aura pour tâche, à coup de lois physiques, d'hypothèses et de raccourcis logiques, d'offrir la représentation la plus fidèle possible du monde. Comme l'écrit Husserl,

la méthode objectivement scientifique repose sur un fondement subjectif profondément caché qui n'a jamais été mis en question et dont l'élucidation philosophique fait seule ressortir le vrai sens des prestations de la science positive – et corrélativement le vrai sens d'être du monde objectif – le fait ressortir précisément comme un sens transcendantal-subjectif. (*Krisis*, 115-116)

Autrement dit, le monde des lois scientifiques ne fait véritablement sens qu'une fois ramené à la subjectivité humaine dont il émane originellement et dont il tire toute sa validité, et le modèle le plus purement objectif, le plus strictement impersonnel, en dernier lieu, demeure absolument mystérieux et dénué de la moindre motivation si l'on n'explicite son lien avec un effort continu par lequel l'humanité cherche à élucider le monde. Mais, au-delà de la nécessité de réinscrire l'entreprise scientifique dans un ensemble de pratiques culturellement déterminées, il s'agit aussi de reconnaître la manière dont le monde théorique *tient* au monde de la vie de façon pour ainsi dire métonymique – à tel point qu'il n'apparaît à bien des égards que comme le prolongement dépersonnalisé et abstrait du *Lebenswelt*. La science transpose l'expérience du monde hors du contexte subjectif où elle a primitivement lieu.

Ainsi, lorsque dans *Between the Acts*, Isa s'enquiert auprès de Bartholomew de la distance qui sépare Pointz Hall de la mer, un conflit semble se dessiner entre deux façons de lire le monde, l'une reposant sur un critère de vérité et d'exactitude, l'autre sur une forme de fidélité à l'expérience vécue :

'Are we really', she said, turning round, 'a hundred miles from the sea?'
'Thirty-five only,' her father-in-law said, as if he had whipped a tape measure

⁸¹ Voir notre définition du monde de la vie, en introduction, « Le monde de la vie (*Lebenswelt*) », p. 20.

from his pocket and measured it exactly.

'It seems more,' said Isa. 'It seems from the terrace as if the land went on for ever and ever.' (BA, 27)

La distance à laquelle se réfère Bart est objective, avérée (la référence à un mètre ruban métaphorique et la mention d'un chiffre, ramené à un degré de précision qui le rend crédible, trahissent assez sa manière de concevoir la mesure à laquelle il se livre) ; celle qu'à en tête Isa relève davantage du fantasme, ou du moins d'une évaluation toute intérieure du monde qui, comme l'indique la présence de la modalité épistémique (« It seems »), prend pour point d'appui privilégié le regard subjectif d'un observateur occupant une position déterminée (la terrasse). En outre, l'expression de cette mesure subjective passe par l'image (« as if the land went on for ever and ever ») et non par une mathématisation de l'espace (les trente-cinq miles qu'évoque Bartholomew). D'ailleurs, l'estimation poétique d'Isa prend appui sur les affirmations préalables de Mrs Swithin, elles-mêmes ancrées dans le domaine du oui-dire, de l'imaginaire et d'une forme d'à peu près qui ne s'embarrasse pas de la rigueur dont témoigne la réponse de Bart⁸². C'est pourquoi l'éclaircissement apporté par son beau-père semble décevoir Isa tandis que leur conversation menace de tourner en rond : tous deux ne parlent pas de la même chose, n'évoquent pas, en fait, la même « distance », d'où la réticence de la jeune femme à prendre pour argent comptant une information qui, de toute évidence, n'entretient qu'un rapport distant – c'est le cas de le dire – avec la perspective où elle-même se plaçait.

L'incompatibilité partielle entre les deux systèmes de mesure – entre ceux que prennent respectivement en compte Isa et Bartholomew et auxquels leurs regards sont, pour ainsi dire, indexés – illustre bien la situation du monde de la vie comme socle ou comme « fondation de sens » du monde théorique : la réponse de Bart a beau être exacte, elle a beau échapper aux écueils que représentent approximation et attachement aux apparences, elle n'en est pas moins tributaire de l'évaluation subjective par Isa de la distance entre Pointz Hall et la mer. En effet, les trente-cinq miles n'auraient aucun sens, ne *représenteraient* rien s'ils ne se rapportaient d'une manière ou d'une autre à une expérience humaine de l'espace, à une géographie vécue dont ils se veulent l'expression rationnelle. Ainsi, de ces deux conceptions de la distance, celle de Bart est la moins strictement *nécessaire* : son degré supérieur d'abstraction la fait apparaître comme seconde par rapport à celle d'Isa, et, ne pouvant venir qu'*après*, elle est directement dépendante de cette expérience préscientifique du monde qu'elle ne fait jamais que transporter dans sa sphère propre.

⁸² « They were so far from the sea. A hundred miles away, Mrs Swithin said; no, perhaps a hundred and fifty. 'But they do say', she continued, 'one can hear the waves on a still night. After a storm, they say, you can hear a wave break... I like that story,' she reflected. » (BA, 26).

Que le monde de la science – ou, plus généralement chez Woolf, celui de l’objectivité et du raisonnement théorique – repose sur le *Lebenswelt*, voilà qui paraît clair. Néanmoins ce dernier n’a pas pour seule fonction de servir de soubassement aux objectivations scientifiques, pas plus qu’il ne se maintient à travers le temps à la manière d’une origine à jamais préservée que la conscience humaine pourrait indéfiniment retrouver dans sa pureté primitive et seulement superficiellement occultée par le *logos* scientifique. Le fait est que le monde de la vie n’est pas imperméable au discours de la science, car celui-ci, même vulgarisé, voire travesti ou détourné de son sens initial, rejaillit nécessairement sur l’expérience vécue : en s’y redéposant, il la précise et la structure, l’étoffe et la redouble. La donation se fait alors prédonation, puisque ce que la science apporte, le monde de la vie se l’approprie en en faisant une vérité immédiatement accessible dans la perception, à l’image de la tasse de porcelaine dont Eleanor, dans *The Years*, se figure obscurément qu’elle est composée d’atomes entremêlés⁸³. Ainsi que le note Bruce Bégout,

[e]n raison de la structure d’implication intentionnelle de la conscience, tout ce qui est actif peut devenir une simple prédonnée de l’expérience, quelque chose de *déjà là*, de *trouvé d’avance*. C’est que la sédimentation passive transforme, à la longue, *tout donné en prédonné*. Par son entremise, même les jugements théoriques deviennent des imprégnations immédiates du monde de la vie.⁸⁴

Et en effet, comme on peut le montrer pour la discussion sur la distance qui sépare Pointz Hall de la mer, l’appréciation objective et scientifique du monde, non seulement ne s’effectue pas en dehors du *Lebenswelt* (c’est bien *dans* le monde de la vie que Batholomew formule la réponse qu’il adresse à Isa), mais de plus tend à l’influencer en retour, à imprimer sur lui ses conclusions, de telle sorte que les structures de l’expérience subjective se modifient constamment au contact du monde théorique. En l’occurrence, le renseignement qu’apporte Bart à Isa la pousse à réadapter sa perception des choses en la confrontant à la donnée objective des trente-cinq miles : pour Isa, la distance paraît supérieure (« ‘It seems more,’ »), ce qui signifie qu’elle a intégré l’évaluation objective de l’espace et que cet apport sert maintenant à préciser sa propre appréciation du monde. Son sentiment initial n’est pas fondamentalement altéré (la mer semble très lointaine), mais il s’est enrichi d’une nuance importante, d’un repère objectif qu’il prend désormais en compte, ne serait-ce que pour le relativiser et le contrebalancer en s’affermissant dans le sens inverse.

Comme nombre d’autres exemples permettent de le mettre en évidence, *Between the*

⁸³ « How little she knew about anything. Take this cup for instance; she held it out in front of her. What was it made of? Atoms? And what were atoms, and how did they stick together? The smooth hard surface of the china with its red flowers seemed to her for a second a marvellous mystery. » (*TY*, 148).

⁸⁴ Bégout, p. 43.

Acts, davantage peut-être qu'aucune autre œuvre de Woolf, s'intéresse de près à la manière dont la vie quotidienne s'empare des représentations objectives du monde et tend ainsi à raviver ce que la tradition ou la technique ont progressivement figé, qu'il s'agisse de modèles scientifiques, de proverbes, de clichés, de superstitions diverses⁸⁵, voire, à travers la pièce de Miss La Trobe, de l'histoire d'Angleterre elle-même. Les références faites aux prévisions météorologiques sont, à cet égard, particulièrement intéressantes : vision objectivée du monde, la prévision météorologique décrit en termes scientifiques le temps qu'il fera ; or le bulletin météo, dans *Between the Acts*, est toujours confronté à sa traduction dans le monde vécu, au temps, tel qu'il est effectivement ressenti :

'The forecast', said Mr Oliver, turning the pages till he found it, 'says: Variable winds; fair average temperature; rain at times.'

He put down the paper, and they all looked to the sky to see whether the sky obeyed the meteorologist. Certainly the weather was variable. It was green in the garden one moment; grey the next. Here came the sun – an illimitable rapture of joy, embracing every flower, every leaf. Then in compassion it withdrew, covering its face, as if it forebore to look on human suffering. There was a frecklesness, a lack of symmetry and order in the clouds, as they thinned and thickened. Was it their own law, or no law, they obeyed? Some were wisps of white hair merely. One, high up, very distant, had hardened to golden alabaster; was made of immortal marble. Beyond that was blue, pure blue, black blue; blue that had never filtered down; that had escaped registration. It never fell as sun, shadow, or rain upon the world, but disregarded the little coloured ball of earth entirely. No flower felt it; no field; no garden. (*BA*, 20-21)

Si le regard que les personnages tournent vers l'extérieur confirme d'abord les informations du bulletin météo (les couleurs changeantes du jardin, notamment, corroborent l'hypothèse faite d'un temps incertain), la description des effets produits par le soleil, les nuages ou le ciel ne tarde pas à prendre une épaisseur dont ne présageait aucunement le caractère succinct, voire elliptique, des quelques grandes tendances annoncées par Bartholomew. La personnification du soleil, tout d'abord, auquel est prêtée une forme de compassion, tire vers le domaine de l'affect ou de l'éprouvé la lecture du temps qu'il fait ; on est alors déjà bien loin de l'objectivité à laquelle se bornait la prévision extraite du journal. Insensiblement, d'un tableau relativement fidèle au bulletin météo – lors même que celui-ci ne pêche pas par excès de précision et reste assez vague pour recouvrir de nombreuses configurations climatiques – on glisse dans le domaine de la conjecture (« Was it their own law, or no law, they obeyed ? »), voire de l'ineffable, à l'image de ce bleu presque irréel qui point derrière les

⁸⁵ L'expression « toucher du bois », par exemple, est reprise par Lucy Swithin, qui se livre à une quête fantaisiste de son origine, la rapprochant du mythe d'Antée, lequel, étant fils de Gaïa, demeurait invincible tant qu'il restait en contact avec la terre (*BA*, 22). Le glissement entre la pratique superstitieuse et le mythe, permis par une similitude de surface (le fait de toucher bois ou terre) est révélateur du traitement créatif qui est réservé par les personnages du roman à tout ce que la langue, la culture ou l'histoire ont « objectivé » dans des formes fixes.

nuages. Voilà une couleur qui n'a jamais été enregistrée (« that had escaped registration ») et que probablement jamais aucun météorologue n'annoncera, du moins le texte le laisse-t-il entendre.

Mais en quoi peut-on dire que le discours théorique auquel se rattache la prévision météorologique est réintégré dans le monde de la vie ? En quoi cette description objective du monde, si différente de l'univers perceptif et affectif dont elle est une interprétation, fournit-elle à l'expérience vécue sur laquelle elle repose une matière que celle-ci, en retour, pourra faire sienne ? D'autres allusions au temps et au bulletin météo, dans le roman, éclairent ce point. Lorsqu'est décrite, d'abord, une pièce inoccupée (la bibliothèque de la maison) : « The light but variable breeze, foretold by the weather expert, flapped the yellow curtain, tossing light, then shadow. » (*BA*, 15). La brise légère et variable qui gonfle le rideau n'est pas n'importe quelle brise : c'est véritablement celle qui avait été prévue par le bulletin ; autrement dit, la représentation théorique du vent n'est pas abordée ici dans sa pureté mathématique, mais est directement réinscrite dans l'expérience sensible du monde – et on peut parler, même en l'absence de personnage focalisateur, d'expérience sensible à propos de ce passage, comme en témoigne l'insistance sur les impressions liées à la lumière. La relation circulaire unissant monde théorique et monde de la vie se profile donc nettement : le second sert de fondation aux modèles abstraits du premier, tandis que les mêmes modèles ou constructions sont peu à peu réabsorbés par le flux de la vie courante, à mesure qu'on les emploie dans un contexte ou une visée non-scientifique. La brise du bulletin météo, objet purement intellectuel, ne fait alors plus qu'une avec la brise bien réelle qui agite rideaux ou robes⁸⁶ et répand ombre et lumière ; la conception scientifique du monde contribue à la richesse de son appréhension sensible.

Pourtant, le mouvement par lequel le monde théorique dépose progressivement à la surface du *Lebenswelt* ses constructions objectives, ce que Husserl appelle ses « idéalités », ne doit pas faire oublier l'opération inverse (ou parallèle) d'occultation du monde de la vie dont menace toujours de se rendre coupable la science. Celle-ci, à travers la mathématisation du monde dans laquelle elle s'engage, substitue en effet à notre expérience directe des choses un ensemble de principes, de lois et d'idées qu'elle juge plus à même de décrire la réalité. Il s'agit, pour reprendre la formule de Husserl, d'un « vêtement d'idées », dont la science habille le *Lebenswelt* :

⁸⁶ La même brise souffle en effet, plus tard dans le roman, sur les jupes de Mrs Manresa, donnant lieu au même mécanisme de réintégration, dans le monde de la vie, d'une prévision objective : « [...] the light breeze which the meteorologist had foretold fluttered her skirts [...] » (*BA*, 182).

Ainsi dans la mathématisation géométrique et physique ajoutons-nous au monde de la vie – à celui qui dans notre vivre-au-monde concret est toujours pour nous donné comme réel – un *vêtement d'idées* taillé dans l'infinité ouverte des expériences possibles, et qui lui va bien, celui des vérités qu'on appelle « objectivement scientifiques » [...]. (*Krisis*, 59-60)

Or, ce « vêtement d'idées » qui se superpose au monde de la vie le rend en partie inaccessible à lui-même, le dénature en faisant passer au second plan ce qui relève d'un mode de relation préscientifique à soi-même et à l'extérieur ; car le domaine de l'évidence et de l'intuition n'est plus vu alors que comme la préfiguration ou l'ébauche de vérités scientifiques invisibles, au lieu que celles-ci ne servent à expliquer le monde tel qu'il se donne dans l'appréhension subjective :

Le vêtement d'idées : « Mathématique et science mathématique de la nature », ou encore le *vêtement de symboles*, de théories mathématico-symboliques, comprend tout ce qui, pour les savants et les hommes cultivés, se *substitue* (en tant que nature « objectivement réelle et vraie ») au monde de la vie et le *travestit*. C'est le vêtement d'idées qui fait que nous prenons pour *l'Être vrai* ce qui est *Méthode* – une méthode qui est là pour corriger, dans une progression à l'infini, par des anticipations « scientifiques » les anticipations *grossières* qui sont originellement les seules possibles à l'intérieur de l'effectivement-éprouvé (réel et possible) du monde-de-la-vie. (*Krisis*, 60)

La science, donc, s'interpose entre nous et le monde de la vie. Ce n'est cependant qu'en étendant le champ du théorique à toute espèce de codification ou de régulation, y compris non strictement scientifique, par laquelle est estompée une immédiateté originelle, que l'on saisira la pleine mesure de cette dissimulation ou de cette éclipse du *Lebenswelt* chez Woolf. Car c'est bien ce processus qui est en jeu, par exemple, lorsque dans *The Years* Eleanor peine à reconnaître son propre frère, Morris, dans son rôle d'avocat : le cérémonial de la cour de justice altère profondément l'apparence et l'attitude du jeune homme, si bien que la singularité de ses traits comme de ses manières, tout ce qui, en somme, le rend immédiatement identifiable pour les autres, tend à disparaître sous un ensemble de rituels et de pratiques consacrées :

[...] she could not see Morris. She looked about her, trying to find him.
'There he is,' Celia whispered.

One of the barristers in the front row turned his head. It was Morris; but how odd he looked in his yellow wig! His glance passed over them without any sign of recognition. Nor did she smile at him; the solemn sallow atmosphere forbade personalities; there was something ceremonial about it all. From where she sat she could see his face in profile; the wig squared his forehead, and gave him a framed look, like a picture. (*TY*, 105)

Au-delà du travestissement de surface à imputer à la tenue d'avocat se joue une autre manière de travestir l'individu comme sa personnalité. En effet, robe et perruque s'accompagnent d'un authentique « vêtement d'idées » qui obstrue tout lien direct entre Morris et sa sœur. Celui-ci,

d'abord simplement identifié comme « l'un des avocats », n'est plus à proprement parler Morris, mais l'image même de sa fonction. La comparaison de son visage avec un portrait donne d'ailleurs tout son poids à ce terme d'image, ainsi qu'à l'idée attenante de représentation – le corps de l'avocat se prêtant à un rôle, de la même manière que le monde d'évidences immédiates cède la place à l'univers formalisé du tribunal.

Occulté par le monde théorique, ou en tout cas par un réseau dense d'abstractions qui se substitue à lui, le monde de la vie apparaît dès lors comme « le présupposé oublié des sciences⁸⁷ » en particulier, et de toute objectivation de l'expérience en général. C'est toujours du monde de la vie que tout langage théorique tire en dernier lieu sa légitimité, et toujours sur lui qu'il repose ; cependant, ce « sol intuitif », ce « fondement de sens⁸⁸ », est désormais perdu de vue ; il se retrouve coupé des constructions théoriques qu'il soutenait, et qui par conséquent tendent à devenir autoréférentielles – cessent, en d'autres termes, de faire signe vers le *Lebenswelt*, pour ne plus décrire que leur propre fonctionnement interne. Une redécouverte ou une réactivation du monde de la vie devient alors nécessaire pour que tout l'édifice théorique qui en dépend consolide son assise dans l'existence quotidienne.

C'est en quelque sorte à une telle réactivation que se prête Oliver Bacon, le personnage principal de « The Duchess and the Jeweller », lorsqu'en reliant les marques extérieures de sa réussite professionnelle et sociale au souvenir de ses origines modestes, il replace sa vie présente dans la continuité d'un fondement de sens. Ainsi seulement il se donne les moyens d'apprécier à leur juste valeur ses possessions chèrement acquises :

‘Behold Oliver,’ he would say, addressing himself. ‘You who began life in a filthy little alley, you who...’ and he would look down at his legs, so shapely in their perfect trousers; at his boots; at his spats. They were all shapely, shining; cut from the best cloth by the best scissors in Savile Row. But he dismantled himself often and became again a little boy in a dark alley. He had once thought that the height of his ambition – selling stolen dogs to fashionable women in Whitechapel. (*HH*, 242)

Par une dislocation ou un « démantèlement » de lui-même, par un retour mental à son enfance, le joaillier parvenu fait advenir au milieu du luxe qui l'entoure une forme de contraste intérieur, et désigne l'aisance qui est la sienne comme le point culminant d'une trajectoire enclenchée des années, voire des décennies, plus tôt. Ainsi, l'existence rigidifiée et mécanique que poursuit Oliver Bacon⁸⁹ – tout entière tournée vers la conformité à un code et

⁸⁷ Bégout, p. 58.

⁸⁸ *Ibid.*, 186.

⁸⁹ On reconnaît en particulier cette mécanisation de l'existence au « would » fréquentatif, si présent dans le premier paragraphe de la nouvelle : « And at eight in the morning he would have his breakfast brought in on a tray by a manservant; the manservant would unfold his crimson dressing-gown; he would rip his letters open with his long pointed nails and would extract thick white cards of invitation upon which the engraving stood up

la satisfaction d'une norme que le « nouveau riche » observe avec d'autant plus d'exactitude qu'elle ne lui est pas innée⁹⁰ – trouve en elle-même le moyen de se prémunir contre une forme de vacuité dont enrichissement et accumulation matérielle pourraient la rendre suspecte. Tout cela n'est pas vain ; il faut au contraire y voir – du moins c'est le récit que tisse pour lui-même le personnage de Woolf – l'aboutissement d'une vie qui avait débuté sous des auspices bien plus sombres et qui par ce moyen a trouvé à s'élever au-dessus de ses circonstances premières. En se « démantelant » de l'intérieur, Oliver reprend donc contact, non avec un passé révolu, mais avec une vie dormante, avec un monde affectif qui « vaut » toujours et justifie par son influence souterraine le quotidien formaté du grand joaillier, le langage rationalisé à l'excès de ses goûts et de ses habitudes présentes.

Tour à tour origine nécessaire et source occultée du savoir abstrait, lieu de fondation et de réabsorption de tout discours logique, le monde de la vie adopte face à la science, et plus largement face au monde théorique, une position toujours double ; son attachement à eux n'est jamais sans sinuosités ni sans retournements, ce que contribue à souligner le passage en revue des modalités qui confèrent au *Lebenswelt*, dans les dernières œuvres de Virginia Woolf, une présence active. Cependant la limite d'une telle démonstration se fait rapidement jour d'elle-même : le monde de la vie chez Woolf n'est en aucun cas un monde de la vie distinctement woolfien, tout au plus consiste-t-il en une transposition du concept husserlien dans un univers fictionnel qui s'en accommode comme il le ferait d'un autre modèle interprétatif. L'hypothèse générale que l'on a formulée, celle d'un lien profond entre écriture woolfienne et pensée husserlienne, ne se satisfait donc pas d'une mise en rapport aussi superficielle que celle qui consiste à appliquer le concept au texte, aussi indispensable soit ce « degré zéro » (comme on l'a appelé) du rapprochement entre littérature et philosophie, et quand bien même il se ferait sur le mode d'un dialogue où question littéraire et réponse philosophique s'enrichissent l'une l'autre et coexistent dans un parasitage respectif qui est aussi création mutuelle.

Où faut-il alors chercher la spécificité d'un monde de la vie woolfien et quel rôle, d'ailleurs, les œuvres tardives de l'écrivaine jouent-elles dans la délimitation de cet objet critique ? Le cas de « The Duchess and the Jeweller », sur lequel on vient de se pencher, nous

roughly from duchesses, countesses, viscountesses and Honourable Ladies. Then he would wash; then he would eat his toast; then he would read his paper by the bright burning fire of electric coals. » (*HH*, 242).

⁹⁰ Par exemple, la minutie et l'exactitude qui président au moindre détails dans l'intérieur d'Oliver Bacon : « The windows, the three long windows, had the proper allowance of discreet net and figured satin. The mahogany sideboard bulged discreetly with the right brandies, whiskeys and liqueurs. » (*HH*, 242). Ce qui est recherché, loin de toute originalité, c'est l'observance la plus stricte des convenances ; la ferme matérialisation d'une respectabilité et d'une appartenance sociale qui n'avaient rien d'assurées dans le cas d'Oliver.

met sur la voie – en raison, en particulier, de l'infléchissement qu'a dû y subir la démonstration générale que nous poursuivions. Le monde de la vie, ici, n'a pas été pris dans sa pleine acception phénoménologique ; au lieu de cela, on a fait du concept un usage relativement libre, substituant au monde d'évidences immédiates dont traite Husserl le champ plus restreint d'une vie prélogique, affective et intérieure. S'il ne s'agit nullement de soutenir que le *Lebenswelt*, chez Woolf, doit systématiquement être abordé sous cet angle, l'analyse que l'on a conduite de la nouvelle montre que le matériau philosophique n'entre parfois en contact avec le texte qu'au prix d'une certaine torsion. Plus exactement, c'est parfois en cessant de se référer à l'orthodoxie du concept qu'on le retrouve avec le plus de force dans l'espace littéraire, sous une forme justement pré-, ou non-conceptuelle. En d'autres termes, rapprocher pensée philosophique et littérature, ce peut être chercher dans la littérature elle-même ce qui devance ou égale le concept. La réflexion que l'on a amorcée sur un échange intertextuel entre écriture littéraire et philosophie ne va pas dans un autre sens : il s'agit bien de reconnaître au sein du texte une dynamique endogène qui n'a pas nécessairement de nom, qui ne se réfléchit pas elle-même, mais que le concept philosophique, par le voisinage qu'il établit avec elle, permet de rendre manifeste.

Dès lors, seule mérite véritablement l'appellation de « monde de la vie woolfien » la mécanique, proprement littéraire et, on va le voir, caractéristique de l'œuvre tardive de l'écrivaine, qui bénéficie de ce rapprochement avec le philosophique pour se préciser et émerger en une force distincte.

Chapitre 2 : Qu'est-ce que le monde de la vie woolfien ?

Étrange question, au premier abord, que celle de la présence du monde de la vie chez Woolf ; car le concept ne possède d'existence en droit que dans la phénoménologie de Husserl et, à la rigueur, dans celles de ses successeurs ; quant à un possible écho littéraire du *Lebenswelt*, le chapitre précédent l'a montré, s'il se justifie dans bien des cas, il n'a rien de distinctement woolfien. Que la greffe prenne, que la réflexion philosophique s'épanouisse dans le terreau fertile du texte, tout au plus cela illustre-t-il une forme de collaboration entre les pouvoirs évocateurs de l'écriture et le sens poursuivi par le concept. Ce qui s'apparente à un constat d'échec a cependant le mérite d'affermir le sol de notre réflexion : le monde de la vie propre à la fiction woolfienne, ce ne peut être celui de Husserl. Y en a-t-il seulement un autre ? Assurément non, si l'on entend par là un outil critique préexistant. Mais tout l'intérêt d'une mise en rapport entre *Lebenswelt* et fiction woolfienne n'est-il pas, justement, de faire émerger un tel outil dans le champ littéraire ?

Tout se résumerait alors à une question de voisinage, ou d'influence : non bien sûr au sens d'une influence attestée et historiquement déterminable, cela on l'a exclu d'emblée, mais plutôt à la manière d'un pouvoir d'attraction, d'une force gravitationnelle. C'est là l'enjeu du recours à la notion d'intertextualité : une réélaboration perpétuelle des formes est à l'œuvre dans le domaine de la pensée, si bien qu'on peut situer le point de contact entre monde de la vie et écriture woolfienne, non dans l'histoire de leurs développements respectifs, mais dans le prolongement continu de leurs trajectoires. L'influence, en d'autres termes, se situe en aval du concept comme de l'écriture ; elle est effective dans la manière dont ils sont appréhendés et dont ils s'explicitent mutuellement, *a posteriori*. Nous serons donc amenés à préciser les conditions de cet échange intertextuel. Toujours est-il que si l'idée de monde de la vie doit s'avérer véritablement féconde sur le terrain de la fiction woolfienne, ce ne peut être que de manière oblique, à travers la meilleure saisie de lui-même qu'inspire au littéraire la proximité du concept, langage si différent du sien et auquel il est pourtant lié par une parenté secrète. En résumé, c'est elle-même, ou plutôt l'une de ses particularités, que reconnaît l'écriture woolfienne dans le miroir déformant du *Lebenswelt*.

Tout se résumerait, donc, à une question de voisinage, mais aussi de périmètre ou de portée. On est en droit, en effet, de se demander sur quel aspect de l'écriture littéraire doit s'exercer l'action révélatrice du concept de Husserl. Faut-il considérer, par exemple, que l'idée de monde de la vie recoupe chez Woolf le souci de traduire dans l'écriture une forme de

subjectivité inhérente au réel, un monde « vécu » et, à ce titre, proprement moderniste ? Ou faut-il resserrer le champ d'investigation pour ne retenir, comme candidat au titre de monde de la vie woolfien, que les dynamiques ou les caractéristiques que le texte de l'écrivaine possède en propre et ne partage avec aucune autre production littéraire contemporaine ? En somme, le monde de la vie woolfien, parce qu'il n'est encore, à ce stade, qu'en passe d'être dégagé, est ouvert, par son essentielle indétermination, à de multiples possibilités ; c'est pour l'instant une entité fluctuante, qu'il s'agit d'arrimer à un cadre défini. Et c'est ici que deux paramètres essentiels entrent en scène : d'une part l'espace des œuvres tardives, auquel on a choisi de cantonner notre recherche ; de l'autre, le problème de la représentation du réel. Ces deux facteurs, en effet, agissent à la manière d'une abscisse et d'une ordonnée pour définir un périmètre d'application, pour isoler, chez Woolf, un croisement d'enjeux susceptible, mieux que tout autre selon nous, d'être présenté sous les auspices du monde de la vie. Une fois renversée, la question se présente ainsi : qu'est-ce qui fait la particularité de la représentation du réel dans les œuvres tardives et en quoi cette particularité se donne-t-elle à penser à travers le filtre du monde de la vie ? Étant entendu que ce dernier se conçoit alors, non plus comme un instrument propre à la phénoménologie, mais comme un véritable opérateur intertextuel, un agent de passage ou de transformation, autour duquel se cristallise une mécanique littéraire jusque-là insoupçonnée.

I. La pensée du littéraire

On a déjà eu l'occasion de l'esquisser à plusieurs reprises, et cette idée semble se faire jour avec toujours plus d'insistance : le monde de la vie, dans l'œuvre tardive de Woolf, ne doit pas désigner une simple application au texte littéraire du concept de Husserl, mais doit bien plutôt se faire le nom d'une mécanique propre à ce texte, mécanique que le *Lebenswelt*, par un jeu de continuités et de proximités, aide à révéler et à mettre en relief plus qu'il ne la contient ou ne la résume à lui seul. Un tel raisonnement, néanmoins, repose sur un présupposé majeur qu'il nous faudra expliciter et justifier, à savoir que l'œuvre de fiction, au même titre qu'une philosophie, témoigne d'une pensée, ou encore d'une loi ou d'une forme intérieure, révélée par des moyens qui, pour être spécifiquement littéraire, n'en ont pas moins le pouvoir de rivaliser avec la force expressive du concept. Ainsi, à travers les récits qu'elle met en place, les sensations qu'elle suscite ou rapporte, ou encore les conclusions auxquelles elle parvient, la littérature *pense* et, de manière plus décisive encore, elle pense par elle-même, c'est-à-dire sans recourir à la figure tutélaire d'un philosophe, qui serait seul à même de révéler le sens

profond du texte littéraire. C'est seulement à cette condition, celle d'une *pensée* du littéraire, que peut se réaliser le projet d'utiliser le monde de la vie non comme une clé interprétative pour l'œuvre woolfienne mais comme le révélateur d'une dynamique qui est propre à celle-ci et qui ne dépend en aucune manière du philosophique, quand bien même elle entre en dialogue avec lui et précise sa spécificité à son contact.

1. « what I might call a philosophy » : le « motif » derrière le texte

Les commentateurs de l'œuvre de Virginia Woolf, suivant en cela une piste ouverte par l'écrivaine elle-même, ont à maintes reprises reconnu la portée philosophique de son œuvre. Cette assertion, cependant, doit immédiatement s'accompagner d'une réserve : le texte woolfien exprime une philosophie qui n'a rien de *strictement* philosophique, ou, pour le dire autrement, qui n'est pas une philosophie orthodoxe, une philosophie de philosophe, mais bien une pensée qui inspire ses écrits en profondeur et que ceux-ci mettent en action selon des biais et des stratégies propres au littéraire.

Ainsi, pour Lorraine Sim, si Woolf demeure réticente face aux systèmes théoriques – dont la rigidité se concilierait mal avec la fluidité de sa propre pensée – son œuvre ne s'en saisit pas moins d'un certain nombre de problèmes philosophiques¹. Ceux-ci, plutôt que d'être exposés sur un mode linéaire et analytique, qui ressort davantage au discours philosophique qu'à la littérature, sont diffusés à travers l'écriture woolfienne au gré d'effets de récurrence et de rappels que Sim envisage sous l'angle du « motif » : « If Woolf rejects philosophical 'system' building in literature, 'pattern-making' may be a more apt phrase to describe the philosophical work that infuses so much of her writing.² » A. O. Frank fait d'ailleurs un constat extrêmement similaire à propos des trois romans que sont *To the Lighthouse*, *The Waves* et *Between the Acts* :

[...] by the time she was writing these, Woolf had formulated, and inscribed in the novels, a consistent and distilled body of ideas which invite a philosophical understanding. This is far from claiming that her novels were conceived as lyrical orchestrations of hard and dry analytic thought. Woolf's thinking truly and originally worked in the medium of her poetic prose or private shorthand but this was a far more precise and speculative medium than is generally assumed.³

Selon Frank, c'est justement cette intégration exemplaire de la philosophie à un discours, la littérature, où elle se fonde en adoptant les lois et les dispositifs spécifiques, qui explique la

¹ « While resisting theories and systematic philosophies, Woolf's writing self-consciously engages with many philosophical issues and questions. » (Sim, *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*, p. 26).

² *Ibid.*

³ A. O. Frank, p. 11.

difficulté qu'il y a à reconstituer et à isoler la trame de cette philosophie « littéraire », ainsi que, par voie de conséquence, le peu d'intérêt critique qu'elle a pu susciter chez Woolf⁴.

La présence d'une dimension philosophique dans l'écriture de Woolf, écrivaine qui, on le verra, a par ailleurs pu faire état d'un refus de « tomber » dans la philosophie, a également pu être comprise comme une forme de paradoxe, voire de dilemme : faut-il ignorer l'appel philosophique du texte woolfien, ou bien faut-il y répondre au risque, sinon de le dénaturer, du moins de l'interpréter au moyen d'outils impropres à en saisir l'essence ? C'est en somme la question que soulève Jesse Matz dans son ouvrage sur l'impressionnisme littéraire⁵. En réalité, poser l'équation en ces termes revient à passer à côté du véritable problème et, en fait, à adopter une perspective similaire à la nôtre lorsque nous tentons de transposer à la fiction de Woolf les grandes lignes du concept de *Lebenswelt*, avec toutes les limitations qu'une telle approche ne peut manquer de comporter. Car, comme on l'a remarqué, la philosophie proprement littéraire que l'on retrouve chez Woolf, la pensée inhérente à son écriture, s'offre justement au lecteur sur un mode non-philosophique. Il n'y a donc pas à choisir entre, d'un côté, un cadre interprétatif que son systématisme et sa rigidité rendent inopérant en littérature et, de l'autre, un refus de toute lecture philosophique : tout l'intérêt de la démarche woolfienne est précisément que la pensée portée par le texte se dévoile en dehors des canaux habituels de la philosophie tout en conservant un pouvoir de réflexion authentiquement philosophique.

Sur le même plan, il convient également de préciser que le refus woolfien de la

⁴ « I see in Woolf's work the perfect aesthetic integration of abstract complexity. It is rather paradoxical that it was this seamless incorporation that has prevented her work from being accorded the adequate philosophically pre-disposed reading that it warrants. Indeed, the basic interpretative situation in which Woolf's successful mature novels find themselves is highly paradoxical. These are texts which clearly cry out for a philosophical reading yet they just as clearly render such a reading unlikely, difficult and vulnerable. They could not be further from an essay novel conceived, let us say, after Musil's fashion. They exhibit no traces of formal philosophical training, as indeed Woolf had had none. Yet they are built up from and organised around a continued investigation into questions regarding truth, language, art, history, evolution and the meaning of human life. » (A. O. Frank, p. 12).

⁵ Matz, à la suite de sa lecture de « Modern Fiction », semble en effet en arriver à une forme d'aporie, ou en tout cas de constat en demi-teinte : « It is tempting to compensate for the ambiguity here with the specificity of some comparable philosophy. With her tendency to use philosophical language – to refer to 'things themselves,' to speculate on the reality of objects – Woolf in fact seems to invite this kind of interdisciplinary comparison. So we might call her an Empiricist, and her attack on Materialism a belief that 'life' adheres in psychological process. Or we might call her a Neo-Realist, tracing the Bloomsbury connection to G. E. Moore, and see her anti-Materialism as an effort to do better justice to the real existence of objects and others. Or we might define her ambiguous synthesis of materials and essentials as phenomenological and give her argument against Bennett the specificity of Husserl's definition of 'intentional' consciousness, of Heidegger's effort to correlate being and existence, of Merleau-Ponty's solution to epistemological dualism, or at least of phenomenology's basic synthesis of empirical and idealist modes [...] Woolf, however, once wrote, 'I don't want a "philosophy" in the least,' and the refusal reflects an elected inconsistency that must disallow philosophical classification. » (Jesse MATZ, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001, p. 175).

philosophie, auquel fait allusion Matz, n'est en aucun cas un refus de la *pensée* philosophique en tant que telle, mais bien d'une certaine rigidité philosophique – et plus exactement d'une propension de l'idée à faire système – ainsi que le manifeste sans ambiguïté le contexte de la citation à laquelle se réfère Matz, tirée d'un passage du journal de Woolf où celle-ci fait part de ses impressions à la lecture de D. H. Lawrence : « To me Lawrence is airless, confined: I don't want this, I go on saying. And the repetition of one idea. I don't want that either. I don't want 'a philosophy' in the least [...] » (*WD*, 182). Et plus loin : « [...] it's the preaching that rasps me. » (*Ibid.*). Ou encore : « The moral is, if you want to help, never systematize – not till you're 70: and have been supple and sympathetic and creative and tried out all your nerves and scopes. » (*WD*, 183). Il s'agit en somme du même reproche que fait l'écrivaine, dans « The Novels of George Meredith », à toute une littérature qui se contente d'énoncer une philosophie donnée au lieu de s'en imprégner⁶, de telle sorte que le réseau d'idées propagé par le roman s'interpose entre le texte et son lecteur à la manière d'un corps étranger :

[...] the teaching sticks out from the body of the book, annoying us by its irrelevances as if the builder had left his scaffolding when the building was finished. The fact that we can go through Meredith's novels underlining this passage with a pencil, cutting out that sentence with a pair of scissors, and pasting the whole into a system, is against them. (*EIV*, 532)

Mais cela ne signifie en aucune manière que l'œuvre littéraire doive se couper de toute forme d'expression philosophique. Bien au contraire, œuvre et philosophie doivent se confondre jusqu'à n'être plus dissociables l'une de l'autre :

[...] philosophy should not be separable from fiction. It is a view of life which has buried itself in flesh and blood, and it should be buried beyond the possibility of exhumation. No one can dispense with it; the simplest story has its view of life behind it; but the great, it would seem, the Shakespeares, the Tolstoys, the Tchehovs, the Jane Austens, with their profundity and their fire and their humility and their patience, assimilate it so completely that nothing is left unconsumed. (*EIV*, 531-532)

Woolf conclut d'ailleurs l'évocation de sa lecture de D. H. Lawrence sur une note particulièrement révélatrice de sa propre conception des liens entre écriture et pensée : « What a discovery that would be – a system that did not shut out. » (*WD*, 183). Or, qu'est-ce que ce système qui ne se referme pas, qui demeure ouvert sur sa propre incomplétude, sinon une forme de réflexion correspondant à l'indétermination et à l'ambiguïté de l'œuvre littéraire ? Qu'est-ce sinon une philosophie qui ne soit pas message ou « réponse », mais plutôt manifestation ou suggestion ?

De son propre aveu, Woolf possède et met en place, au moins partiellement, une telle

⁶ À ce sujet, voir aussi « Philosophy in Fiction » (*EII*, 208-212).

« philosophie ». Ainsi, dans « A Sketch of the Past » : « From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern [...] » (*MB*, 72). Il s'agit donc là d'une idée récurrente chez l'autrice, celle d'un « motif », dont la forme transparait derrière les apparences sensibles. Par cette image, Woolf exprime son sentiment de pouvoir toucher du doigt une forme de cohérence secrète du réel, une logique esthétique et existentielle qui en assure la stabilité à travers le temps et l'espace. Pour Woolf, cette idée a la forme d'un véritable tuteur ontologique, d'un principe directeur irréductible à des circonstances matérielles et qui pourtant « signe » une personnalité au même titre que ses actes ou ses paroles⁷. Voilà une « philosophie », selon le terme utilisé par Woolf, que l'on pourrait s'attendre à retrouver non pas simplement dans les récits que l'écrivaine fait de sa propre vie (au premier rang desquels, donc, « A Sketch of the Past »), mais également dans ses œuvres de fiction. Et, en effet, à travers la thématique voisine de l'alternance entre « being » et « non-being » (*MB*, 70), ce qu'on pourrait appeler la philosophie du « motif » se prolonge et trouve une application directe dans la pratique littéraire woolfienne. Le retour ponctuel, décrit par Woolf, d'un état vital surdéterminé, ou d'une plénitude de la vie, que vient rompre quotidiennement – en une forme d'absorption aveugle dans la matérialité des choses et du présent – l'état inverse du « non-être », est intimement lié à l'idée du motif qui se dessine derrière la ouate du monde matériel, et il ne s'agit là en vérité que des deux pôles d'une seule et même « idée », développée avec beaucoup de consistance⁸.

Or, l'une des prérogatives de l'écrivain consiste bien, pour Woolf, à décrire l'alternance entre le sentiment d'être et son oubli momentané :

The real novelist can somehow convey both sorts of being. I think Jane Austen can; and Trollope; perhaps Thackeray and Dickens and Tolstoy. I have never been able to do both. I tried – in *Night and Day*; and in *The Years*. (*MB*, 70)

Au-delà du constat d'échec, dont, à défaut de la sincérité, on peut éventuellement mettre en doute la portée, on remarque que pour Woolf la littérature se fait nécessairement le relais de cette philosophie structurante qu'elle entreprend d'esquisser dans « A Sketch of the Past ». Est

⁷ « If I were painting myself I should have to find some – rod, shall I say – something that would stand for the conception. It proves that one's life is not confined to one's body and what one says and does; one is living all the time in relation to certain background rods or conceptions. Mine is that there is a pattern hid behind the cotton wool. And this conception affects me every day. » (*MB*, 72-73).

⁸ Dans les quelques pages de « A Sketch of the Past » où Woolf expose ces différentes notions (« being » et « non-being », moment d'être, motif transcendant occulté par les apparences du monde sensible) s'opère un lent glissement qui emmène le lecteur de l'une à l'autre selon une forme de continuité et une cohérence étroite qui interdisent de considérer chacune isolément et qui pousse au contraire à voir là l'exposé des différentes facettes d'une « philosophie » woolfienne.

explicitement assignée à l'œuvre littéraire la capacité de se faire le réceptacle d'une pensée qui entend manifester, si ce n'est la combinaison du « being » et du « non-being », du moins la prédominance d'un de ces deux modes d'être. D'ailleurs il n'est pas ici question de s'engager dans un débat sur la répartition, entre les différents romans de Woolf, des deux principes opposés, ni même d'ailleurs de voir en eux la seule et unique « pensée » qu'exprime le texte woolfien. La simple reconnaissance par l'écrivaine d'une philosophie inhérente à l'œuvre littéraire – ou, pour emprunter la formule d'Yves Bonnefoy, de « [...] la vérité d'existence qui est captive des formes »⁹ – à ce stade de notre raisonnement, revêt pour nous plus de poids que le contenu exact de cette philosophie aux yeux de sa principale instigatrice. L'essentiel, en effet, est que l'on puisse poser une égale faculté de la littérature et de la philosophie à tisser un discours (argumentatif ou poétique) qui soit en même temps une réflexion d'ordre général (sur le réel, sur l'être humain, sur le temps), et qu'en somme la stratégie qu'adopte l'œuvre littéraire en la matière, stratégie plus indirecte, plus allusive que celle du discours philosophique, ne la desserve pas au point que seul ce dernier se voit reconnue une légitimité à penser.

2. Une « philosophie littéraire »

On peut avoir recours, pour assurer et étayer la thèse d'une « philosophie littéraire » – expression que l'on doit à Pierre Macherey¹⁰ – non simplement à la réflexion de Woolf sur sa propre pratique, mais aussi à un ensemble de travaux critiques qui s'accordent à reconnaître l'existence, mais aussi la valeur de cette pensée, parallèle à celle de la philosophie.

Pour Deleuze et Guattari, tout d'abord, la puissance de pensée à l'œuvre dans l'art n'est pas inférieure à celle de la philosophie ; simplement, elle emprunte une autre trajectoire, elle se manifeste dans des formes et par des biais qui lui sont spécifiques :

L'art et la philosophie recourent le chaos, et l'affrontent, mais ce n'est pas le même plan de coupe, ce n'est pas la même manière de le peupler, ici constellation d'univers ou affects et percepts, là complexions d'immanence ou concepts. L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts.¹¹

À la catégorie du concept, outil par excellence de la philosophie, s'opposent donc celles de l'affect et du percept, qui sont les recours propres à l'art pour extérioriser et donner forme à sa pensée. L'affect et le percept désignent pour Deleuze et Guattari les sentiments et les perceptions présents dans l'œuvre d'art, en tant qu'ils ne sont plus rattachables à une

⁹ Yves BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie*, Paris : Mercure de France, 1990, p. 237.

¹⁰ Macherey, p. 10.

¹¹ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 64.

individualité particulière qui en fait l'expérience, mais plutôt sont pris en eux-mêmes et atteignent par là à une généralité qui est leur force, dans la mesure où c'est la vie perceptive et affective de l'être humain lui-même, et non de tel ou tel personnage singulier, qui est ainsi fixé sur la page ou à la surface de la toile¹². Mais il n'y a pas que dans leurs instruments respectifs qu'art et philosophie divergent : leurs stratégies, également, se révèlent différentes, tout comme est différente celle de la science. Ainsi, dans chaque cas, la pensée dessine un parcours inédit et renouvelle, selon des procédures bien distinctes, son pari initial de prévaloir sur le chaos et le néant :

Ce qui définit la pensée, les trois grandes formes de la pensée, l'art, la science et la philosophie, c'est toujours affronter le chaos, tracer un plan, tirer un plan sur le chaos. Mais la philosophie veut sauver l'infini en lui donnant de la consistance : elle trace un plan d'immanence, qui porte à l'infini des événements ou concepts consistants, sous l'action de personnages conceptuels. La science au contraire renonce à l'infini pour gagner la référence : elle trace un plan de coordonnées seulement indéfinies, qui définit chaque fois des états de choses, des fonctions ou propositions référentielles, sous l'action d'observateurs partiels. L'art veut créer du fini qui redonne l'infini : il trace un plan de composition, qui porte à son tour des monuments ou sensations composées, sous l'action de figures esthétiques.¹³

La philosophie donne une consistance à l'infini, l'art le retrouve dans des productions finis. Quel que soit, cependant, le mode d'expression privilégié, la pensée se déploie avec la même urgence et en réponse au même impératif :

Les trois voies sont spécifiques, aussi directes les unes que les autres, et se distinguent par la nature du plan et de ce qui l'occupe. Penser, c'est penser par concepts, ou bien par fonctions, ou bien par sensations, et l'une de ces pensées n'est pas meilleure qu'une autre, ou plus pleinement, plus complètement, plus synthétiquement « pensée ».¹⁴

Parler de « philosophie littéraire », on le voit, n'aurait pas de sens dans le système proposé par Deleuze et Guattari : la littérature pense – par affect et percept – sans que cette pensée n'ait quoi que ce soit à voir avec la philosophie au sens strict. Les raccourcis ou les

¹² « Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. Ils sont en l'absence de l'homme, peut-on dire, parce que l'homme, tel qu'il est pris dans la pierre, sur la toile ou le long des mots, est lui-même un composé de percepts et d'affects. L'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi. » (*Ibid.*, p. 154-155). Ou encore : « On n'atteint au percept ou à l'affect que comme à des êtres autonomes et suffisants qui ne doivent plus rien à ceux qui les éprouvent ou les ont éprouvés : Combray tel qu'il ne fut jamais vécu, ne l'est ni ne le sera, Combray comme cathédrale ou monument. » (*Ibid.*, p. 158). Deleuze et Guattari comprennent donc la création artistique comme une entreprise de dépossession où le vécu est arraché au sujet humain pour en venir à exister par lui-même, et donc comme un passage du sentiment à l'affect, de la perception au percept : « Le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation. » (*Ibid.*).

¹³ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴ *Ibid.*, p. 187.

chevauchements hasardeux entre les domaines de pensée respectifs de l'art, de la philosophie et de la science sont de ce point de vue dangereux, et risquent au mieux de brouiller toute lecture claire des possibilités inhérentes à chacune de ces activités humaines. Pour citer à nouveau Deleuze et Guattari : « Les cadres de l'art ne sont pas des coordonnées scientifiques, pas plus que les sensations ne sont des concepts ou l'inverse. »¹⁵ Cependant, l'expression « philosophie littéraire », dans la perspective d'un questionnement général sur la pensée à l'œuvre dans l'art, demeure un raccourci qui a le mérite d'évoquer puissamment la capacité du texte à devancer l'interprétation philosophique pour articuler de lui-même une réflexion qui, si elle possède une indiscutable profondeur, échappe aux formes argumentatives comme à la concision et à la force de concentration du concept. À ce titre, on continuera de l'utiliser, avec Pierre Macherey, sans davantage de scrupules.

Dans *À quoi pense la littérature ?*, Macherey se propose de « défendre la vocation spéculative de la littérature, en soutenant qu'elle a authentiquement valeur d'une expérience de pensée » et « c'est en ce sens qu'on parlera de 'philosophie littéraire'. »¹⁶ « [V]ocation spéculative », « expérience de pensée » : ces termes demandent à être précisés, et c'est ce que fait Macherey, en identifiant la philosophie littéraire à une forme d'émanation théorique de l'œuvre – ou encore d'ombre projetée, par son régime narratif et ses techniques esthétiques, dans un arrière-plan de la pensée pure :

Quel genre de pensée se produit dans les textes littéraires ? A première vue, on pourrait l'identifier comme une pensée aveugle ou muette, dont le surgissement sauvage, rompant le fil apparemment continu de leur discours, ouvrirait dans ces textes une nouvelle dimension, transversale : celle-ci correspondrait à ce qu'ils pensent sans le savoir, et donc aussi sans le dire, ou du moins sans se le dire. Alors la philosophie littéraire serait une philosophie spontanée des écrivains, au sens où on a pu parler de philosophie spontanée des savants : elle se ramènerait à cet effet de rumination théorique qui, en arrière des manipulations de l'écriture, replacerait celles-ci dans l'espace d'un « savoir » préconçu, et donc complètement objectivé.¹⁷

Mais cette première catégorisation de la philosophie littéraire est trop rapide. En effet, elle conduit à séparer artificiellement écriture et pensée, tandis que cette dernière, pour Pierre Macherey, est ancrée directement dans l'espace du texte, de sorte qu'avec la philosophie

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Macherey, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p. 196. On le voit, dans cette définition de la « philosophie littéraire », l'écrivain se voit attribué le rôle presque secondaire d'un exécutant sans réelle prise sur la philosophie que dégage en dernier lieu son propre texte, tandis qu'un stade interprétatif serait seul à même, dans un second temps, d'isoler cette pensée. C'est là ce qui motive la critique que Dumoulié adresse à Macherey : « De manière implicite, ces propos reprennent l'idée platonicienne selon laquelle l'art ne sait pas ce qu'il fait et est incapable de se justifier, de se légitimer. Bon prince, le philosophe se propose alors de donner forme et concept à ce qui, sans cette mise en forme spéculative, resterait, selon une expression de Jacques Rancière [...] 'parole muette', philosophie muette. » (Dumoulié, p. 33).

littéraire, si spéculation il y a, c'est une spéculation « en acte », un mode de réflexion qui coïncide exactement avec une *praxis* de la littérature et ne peut en être distingué (sous peine de quoi on reviendrait à l'état de fait que dénonce Woolf dans « The Novels of George Meredith » : l'expression servile d'une philosophie extérieure, mal digérée par le texte littéraire qui lui sert de support). C'est le sens du constat suivant, qui précise la pensée de Macherey :

C'est donc dans les formes littéraires, et non en arrière de ce qu'elles paraissent dire, ou à un autre niveau, qu'il faut chercher une philosophie littéraire, qui est la pensée que produit la littérature, et non celle qui, plus ou moins à son insu, la produit. En conséquence une telle pensée n'a pas à être extraite de ces formes comme un corps étranger, pouvant être recollecté par l'intermédiaire d'un système d'énoncés séparés [...] Ici le contenu n'est rien en dehors des figures de sa manifestation : il coïncide avec ces figures, telles qu'elles se réfléchissent dans le mouvement qui les engendre : on peut parler d'une complète adhésion du « message » au véhicule de sa transmission.¹⁸

D'un certain point de vue, Pierre Macherey apparaît proche de Deleuze et Guattari, notamment quand ceux-ci ramènent la pensée de l'art à une production finie de percepts et d'affects : dans un cas comme dans l'autre, il n'y a pas de pensée hors de la forme discursive que prend la littérature, il n'y a pas de « message » séparable du projet esthétique que met en œuvre le texte. Toujours au nombre des similarités entre les deux modèles critiques, la pensée littéraire qu'identifie Macherey se passe volontiers des outils traditionnels de la philosophie et se développe selon une stratégie qui n'a rien ou presque à voir avec celle du traité ou de l'essai philosophique :

[...] la philosophie littéraire, dans la mesure où elle est inséparable des formes de l'écriture qui la produisent effectivement, est une pensée sans concepts, dont la communication ne passe pas par la construction de systèmes spéculatifs assimilant la recherche de la vérité à une démarche démonstrative. Les textes littéraires sont le siège d'une pensée qui s'énonce sans se donner les marques de sa légitimité, parce qu'elle ramène son exposition à sa propre mise en scène.¹⁹

S'il ne prend pas en compte les dimensions de l'affect et du percept, Pierre Macherey envisage bien une « méthode » de pensée propre à la littérature, méthode que l'on peut résumer à un évitement délibéré de la conclusion, un pas de côté permanent ou encore une logique de l'inachèvement :

[...] l'effort de rationalisation qui caractérise la spéculation philosophique, et lui confère homogénéité et esprit de suite, se traduit, en passant par les modes de narrativité propres à la littérature, en une exposition lacunaire, hachée, irrégulière, d'où les effets de vérité provoqués par le mouvement des idées ressortent comme inversés : ils se présentent sous la forme d'allusions inachevées, incomplètes,

¹⁸ Macherey, p. 197.

¹⁹ *Ibid.*, p. 198.

fragmentées, que la logique d'une argumentation cohérente semble avoir définitivement désertées.²⁰

Là où l'analyse de Macherey se distingue radicalement des thèses de Deleuze et Guattari, c'est, justement, comme on a eu l'occasion de le suggérer, lorsqu'il parle de *philosophie littéraire*. Pour lui, « cette philosophie est une philosophie sans philosophes »²¹, et, accentuant encore davantage l'entrecroisement des domaines littéraire et philosophique, il affirme : « [...] à travers tout ce que les écrivains disent et écrivent, c'est la littérature comme telle qui spéculé, en s'installant dans l'élément du philosophique préexistant à toutes les philosophies particulières. »²² Mieux encore : « Il reviendrait donc à la littérature d'énoncer le philosophique de la philosophie. »²³ On sait que, dans la perspective de Deleuze et Guattari, de telles propositions n'ont pas de sens : art et philosophie ont à voir avec des sphères distinctes de la pensée, et « l'élément du philosophique préexistant à toutes les philosophies particulières », ce que Deleuze et Guattari nommerait le « plan d'immanence » de la philosophie²⁴, ne saurait être atteint par une œuvre littéraire, à moins que celle-ci, justement, ne cesse d'être œuvre pour devenir philosophie au sens propre.

En dépit de ces divergences, demeure, chez Deleuze et Guattari comme chez Pierre Macherey, l'idée d'une faculté du texte littéraire à faire sens selon des procédures qui, pour contraster fortement avec celles de la philosophie, n'en demeurent pas moins comparables à elles, à la fois dans la prise de position qu'elles impliquent pour le praticien – philosophe ou artiste – et dans la magnitude intellectuelle de leurs manifestations. On peut, pour conclure, résumer ainsi le propos avec Anne Simon et Nicolas Castin : « Alors que l'écrivain raconte [...] le philosophe, certes, décrit notre insertion dans l'Être, mais aussi la thématise et l'analyse [...] »²⁵. Ainsi, « [l]a philosophie désignerait en quelque sorte ce que la littérature s'attacherait à incarner ou à faire voir »²⁶.

3. Traduire la structure du monde sensible

On a établi que si la philosophie représentait un chemin consacré pour parvenir au « vrai », ou en tout cas à une forme de réflexion générale sur l'humain et son expérience du monde, la pensée du littéraire – ou encore la « philosophie littéraire » – qui se déploie à

²⁰ *Ibid.*, p. 200.

²¹ *Ibid.*, p. 198.

²² *Ibid.*, p. 199.

²³ *Ibid.*

²⁴ « Les concepts sont comme les vagues multiples qui montent et qui s'abaissent, mais le plan d'immanence est la vague unique qui les enroule et les déroule. » (Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 38).

²⁵ Anne Simon et Nicolas Castin, « Avant-Propos », *Merleau-Ponty et le littéraire*, p. 11.

²⁶ *Ibid.*

travers les œuvres de fiction avait parfois une égale prétention au sérieux théorique. Une question, cependant, demande encore à être soulevée : celle du contenu exact de cette pensée du littéraire. Les moyens d'une telle pensée, en effet, nous apparaissent maintenant avec plus de précision : percepts et affects, adhérence du « message » au contenu ou du fond à la forme, stratégie de l'allusion ou de l'évitement ; pour autant, sait-on vraiment à quoi pense la littérature, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Pierre Macherey ? On voudrait faire ici l'hypothèse suivante : la pensée du littéraire serait l'expression, au sein d'un texte, du monde sensible et, plus particulièrement, de sa structure perçue. En d'autres termes, l'œuvre littéraire aurait pour pensée sous-jacente, non le seul cours des événements ou impressions que son auteur y reconstitue, mais l'élaboration qu'il fait subir à ce matériau afin qu'il en vienne à refléter au mieux la forme même de l'expérience. En cela, on est très proche de l'opinion wolffienne selon laquelle l'écrivain doit être capable d'exprimer dans son texte les polarités inverses du « being » et du « non-being », lesquelles correspondent bien à ce que nous appelons la forme ou la structure de l'expérience, c'est-à-dire, en somme, son mode de déploiement dans le temps.

Que le texte littéraire reflète la forme de l'expérience vécue, et que ce soit là sa plus authentique « pensée », cela semble aller de soi pour nombre de théoriciens de la littérature, parmi lesquels Michel Collot. Celui-ci voit d'ailleurs dans le travail de l'écrivain, non pas simplement une philosophie, mais une *phénoménologie* littéraire, dont l'objectif avoué est de porter au jour le déroulé préreflexif de l'expérience, et donc le monde *vécu*, par opposition au monde objectivé de la philosophie :

La littérature est à sa manière une phénoménologie ; elle tente d'inventer un langage susceptible pour formuler le *logos* impliqué dans le phénomène.

Mais elle ne saurait le faire sur le mode réflexif qui est propre à la philosophie. La pensée fondamentale qu'exprime la littérature est l'œuvre de ce « cogito pré-reflexif » dont la critique thématique a fait sienne l'hypothèse [...].²⁷

La thèse de Michel Collot est en effet que la critique thématique, celle de Jean-Pierre Richard ou de Georges Poulet, au même titre que la philosophie de Merleau-Ponty, a su voir dans l'expérience subjective un travail de mise en forme du monde, travail dont l'œuvre d'art se fait inmanquablement l'écho²⁸. En effet, le sens que confère au monde le corps – en tant que centre de la perception et pôle à partir duquel s'organise l'espace sensible – est reporté dans la

²⁷ Michel COLLOT, « L'œuvre comme paysage d'une expérience : Merleau-Ponty et la critique thématique », *Merleau-Ponty et le littéraire*, p. 27.

²⁸ « Pour Merleau-Ponty, comme pour la critique thématique, la signification est inséparable d'une mise en forme, qui est à l'œuvre dans l'expérience elle-même, laquelle ne se présente jamais comme une donnée brute, mais toujours informée par des structures porteuses de sens [...] » (*ibid.*, p. 25).

littérature par le biais du langage : « [...] de la rencontre d'un sujet incarné avec le sensible procèdent des significations dont le langage hérite, et qui peuvent concourir à l'élaboration de l'œuvre littéraire [...] »²⁹. Renaud Barbaras, d'ailleurs, ne dit pas autre chose lorsqu'il fait état des liens entre perception et représentation artistique chez Merleau-Ponty ; pour ce dernier, en effet, « l'activité artistique ne représente aucune rupture vis-à-vis de la vie perceptive ; elle en prolonge la puissance expressive et, par là même, dévoile, mieux que la perception elle-même, le visible à l'état pur »³⁰. Ainsi, « [i]l y a donc bien un profond entrelacement entre la vie perceptive et l'activité créatrice de l'art. L'expression primordiale dont le corps est le vecteur annonce l'expression proprement créatrice »³¹.

Résumons rapidement le propos : l'œuvre littéraire porte en elle la charge d'une expérience sensible directement issue du monde perceptif auquel à part son auteur, et la « pensée » du littéraire, selon nous, n'est autre que cette expérience, à la fois distillée dans le texte et réaménagée dans son espace. La philosophie littéraire a donc à voir avec des idées incarnées, ou plutôt, pour retourner le problème, avec un sensible qui pense, avec une représentation du monde qui est toujours, parallèlement à sa fonction mimétique, une réflexion sur la manière dont ce monde se donne. Concluons donc l'examen de cette pensée propre au littéraire avec Merleau-Ponty et son analyse de l'écriture proustienne, analyse dans laquelle on trouvera le constat réaffirmé d'une littérature qui *réfléchit* le sensible, c'est-à-dire qui en donne à voir un reflet textuel mais aussi qui, ce faisant, en théorise la nature profonde :

La littérature, la musique, les passions, mais aussi l'expérience du monde visible, sont non moins que la science de Lavoisier et d'Ampère l'exploration d'un invisible et, aussi bien qu'elle, dévoilement d'un univers d'idées [...] Simplement, cet invisible-là, ces idées-là, ne se laissent pas comme les leurs détacher des apparences sensibles, et ériger en seconde positivité. L'idée musicale, l'idée littéraire, la dialectique de l'amour, et aussi les articulations de la lumière, les modes d'exhibition du son et du toucher³² nous parlent, ont leur logique, leur cohérence, leurs recoupements, leurs concordances, et, ici aussi, les apparences sont le déguisement de « forces » et de « lois » inconnues. Simplement, c'est comme si le secret où elles sont et d'où l'expression littéraire les tire était leur propre mode

²⁹ *Ibid.*, p. 33. Il s'agit toutefois, pour Michel Collot, de rester prudent et de ne pas postuler un lien trop direct entre expérience sensible et sens restitué par l'œuvre littéraire, une forme de médiation entre les deux étant bien sûr nécessaire : « [...] cette filiation, que la phénoménologie merleau-pontienne permet de mieux comprendre, entre le sens perceptif et la signification langagière voire littéraire, ne doit pas conduire à nier ni à sous-estimer leurs différences. » (*Ibid.*). En effet : « Si le monde sensible se donnait comme un texte, il n'y aurait qu'à le déchiffrer, il n'y aurait rien de plus à en dire ni à écrire. La signification du sensible est latente et non patente, virtuelle et non actuelle ; elle appelle un travail d'explicitation et d'interprétation [...] La tâche de l'écrivain est de convertir les synthèses passives de l'*Erlebnis* par les synthèses actives de l'*Erfahrung* ; en les exprimant, il prend conscience des significations pré-réflexives de son expérience, il en actualise les virtualités multiples. » (*Ibid.*).

³⁰ Renaud BARBARAS, « Sentir et faire : La phénoménologie et l'unité de l'esthétique », *Phénoménologie et esthétique*, La Versanne : Encre marine, 1998, p. 22.

³¹ *Ibid.*

³² Autant de pistes développées par Proust.

d'existence ; ces vérités ne sont pas seulement cachées comme une réalité physique que l'on a pas su découvrir, invisible de fait que nous pourrions voir un jour face à face, que d'autres, mieux placés, pourraient voir, dès maintenant, pourvu que l'écran qui le masque soit ôté. Ici, au contraire, il n'y a pas de vision sans écran : les idées dont nous parlons ne seraient pas mieux connues de nous si nous n'avions pas de corps et pas de sensibilité, c'est alors qu'elles nous seraient inaccessibles ; la « petite phrase », la notion de la lumière, pas plus qu'une « idée de l'intelligence », ne sont épuisées par leurs manifestations, ne sauraient *comme idées* nous être données que dans une expérience charnelle. Ce n'est pas seulement que nous y trouvons l'*occasion* de les penser ; c'est qu'elles tiennent leur autorité, leur puissance fascinante, indestructible, de ceci précisément qu'elles sont en transparence derrière le sensible ou en son cœur. Chaque fois que nous voulons y accéder immédiatement, ou mettre la main sur elle [...] [l'idée], ou la cerner, ou la voir sans voiles, nous sentons bien que la tentative est un contre-sens, qu'elle s'éloigne à mesure que nous approchons ; l'explicitation ne nous donne pas l'idée même, elle n'en est qu'une version seconde, un dérivé plus maniable.³³

C'est ici que nous pouvons tirer un peu plus sur les fils de notre raisonnement, sans toutefois encore en refermer le nœud. Le monde de la vie woolfien, avons-nous dit, ne doit pas correspondre à l'application du concept de *Lebenswelt* aux textes de l'écrivaine. Le monde de la vie tel que le pense Husserl doit plutôt éclairer à distance un monde de la vie propre à Woolf, qui reste encore à définir. Or, notre réflexion sur une pensée du littéraire nous a justement servi à délimiter l'espace qu'un tel monde de la vie woolfien serait à même d'occuper, c'est-à-dire l'espace d'une structuration du monde fictif d'après le modèle de l'expérience subjective. Allons un peu plus loin : quel serait ce monde de la vie qui correspondrait à l'expression littéraire de l'expérience sensible et que le *Lebenswelt* husserlien, par les similarités qu'il manifeste avec lui, permettrait d'isoler en le rendant prégnant ? Notre première réponse, celle qui s'impose avec le plus d'évidence, est qu'il s'agit là de l'effort, proprement moderniste, de restitution d'un « monde vécu ».

II. Le monde de la vie comme monde vécu

1. Situer le monde de la vie dans le « monde vécu »

Une manière parmi d'autres d'envisager la question du monde de la vie woolfien consiste à l'inscrire dans un débat qui oppose, à propos de l'interprétation du texte de Woolf, dynamique endogène et clé explicative exogène. L'écriture woolfienne doit-elle être comprise à l'aune d'un cadre philosophique « rapporté » ou celui-ci doit-il au contraire s'effacer devant les mécanismes littéraires qu'il aide à mettre au jour, laissant de ce fait la place à un « monde de la vie » qui, fondamentalement, ne doit rien à la phénoménologie de Husserl ? On aura

³³ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 193-194.

bien sûr compris que c'est la seconde solution qui a notre préférence, et notre conviction est que le terme de monde de la vie, chez Woolf, doit venir nommer une réalité préexistante. Nul besoin d'appliquer au texte le monde de la vie, *stricto sensu* ; il suffit de l'y retrouver, déjà en action, sous une forme à peine différente. Mais, justement, quelle est cette forme spécifiquement woolfienne du monde de la vie ? Le temps est venu de poser directement la question des caractéristiques, propres à l'écriture de Woolf, qui méritent d'être regroupées et analysées à travers le dénominateur commun du *Lebenswelt*.

On le sait, une des forces du concept de Husserl, parachevant en cela l'entreprise de toujours de la phénoménologie transcendantale, est d'avoir entrepris de reporter la réflexion philosophique vers l'appréhension du monde par le sujet : le *Lebenswelt* est cet outil qui fait du monde perçu et vécu le sol de réalité à partir duquel prend tout son sens l'entreprise scientifique comme poursuite d'un idéal d'explicitation rationnelle du monde. Mais parallèlement à ce tour donné par Husserl au raisonnement philosophique, se développait dans la production culturelle européenne une manière tout autre de replacer l'expérience subjective du monde sur le devant de la scène. Il s'agit là bien sûr du modernisme artistique, dont un des credo fut le bouleversement des représentations objectives de la réalité – omniprésentes dans le roman ou la peinture du dix-neuvième siècle – et ce au nom d'une exigence de fidélité, non plus aux canons en vigueur, mais aux données mêmes de la perception et de l'expérience humaine. Si on aura l'occasion de développer cette esquisse d'un « monde vécu », dont la poursuite se confond avec la pratique moderniste de l'art, il suffit pour l'heure de faire l'hypothèse suivante : le monde de la vie woolfien dont nous nous efforçons de retrouver la trace n'est autre que l'incarnation, chez l'écrivaine, de cet effort moderniste d'élaboration d'une réalité subjective. Accolé au travail de Woolf pour constituer des mondes fictionnels qui soient autant de mondes *vécus*, le terme de monde de la vie permettrait alors de recouper et de condenser – mettant en cela à leur service la force évocatoire propre au concept – un ensemble de stratégies littéraires distinctes qui toutes concourent à replacer l'expérience subjective au cœur de la création littéraire. Au lieu de se rapporter à l'orthodoxie de sa définition husserlienne, le monde de la vie se voit ainsi reconfiguré pour en venir à décrire efficacement une dynamique endogène à l'écriture woolfienne – et, au-delà, au modernisme littéraire.

L'œuvre de Woolf, assurément, fait montre d'une volonté de représenter le monde tel qu'il est *réellement*, c'est-à-dire tel qu'un sujet humain en fait quotidiennement l'expérience. On renvoie, à ce sujet, à nos conclusions précédentes, et notamment à notre panorama des

définitions woolfiennes de la vie³⁴ ou à la distinction que l'on a opérée entre réel et réalité³⁵. Il est néanmoins tentant de revenir brièvement à « Modern Fiction » pour rappeler l'engagement qui y est pris par Woolf de se ranger résolument du côté d'une description plus authentique de la vie. C'est ainsi que l'écrivaine dépeint la génération dont elle fait partie, et qui s'oppose aux « matérialistes », comme un ensemble d'individus ayant pour point commun d'être habités par un souci d'exactitude face aux données du réel, et ce au dépend des règles sur lesquelles repose toute une tradition « réaliste » du roman :

They attempt to come closer to life, and to preserve more sincerely and exactly what interests and moves them, even if to do so they must discard most of the conventions which are commonly observed by the novelist. (EIV, 161)

Or, le but poursuivi par une telle stratégie, le but de représenter plus exactement l'existence – et qui, au moment où « Modern Fiction » est publié, s'incarne principalement, pour Woolf, dans les nouvelles de *Monday or Tuesday* – aboutit à la production de formes littéraires où l'on peut effectivement reconnaître une esthétique du « monde de la vie », c'est-à-dire une esthétique visant à reconstituer, dans l'espace textuel, l'architecture subjective du monde perçu. C'est notamment le cas – si l'on s'en tient toujours aux textes publiés dans *Monday or Tuesday* – d'une nouvelle comme « An Unwritten Novel », dont le narrateur, loin de l'omniscience propre au récit réaliste, occupe le point de vue limité d'un passager dans un train, occupé à déchiffrer l'énigme d'une femme assise en face de lui, et dont il ne sait rien. C'est aussi le cas de « The Mark on the Wall », où, là encore, le point de vue est restreint à l'espace mental d'une intériorité, incapable de transcender les limites de son propre corps pour éclaircir ce que son environnement immédiat conserve pour elle de mystérieux. Quant à « Kew Gardens », cette nouvelle se présente comme un collage de différents « mondes de la vie », c'est-à-dire de différents univers perceptifs, dont celui d'un escargot arpentant un parterre de fleurs.

C'est d'ailleurs dans un texte comme « Kew Gardens » – qui, à l'image des romans expérimentaux encore à venir de Woolf, repose sur un va-et-vient entre les consciences de plusieurs personnages – que l'usage du terme de monde de la vie, en lien avec l'exigence littéraire de saisir de manière convaincante l'expérience subjective, semble prendre tout son relief. En effet, l'idée de monde de la vie permet d'y insister sur la mise en place, non simplement de plusieurs points de vue sur le même environnement, mais véritablement de plusieurs « mondes » concurrents à l'intérieur du cadre général que sont les jardins botaniques

³⁴ Voir « Figures de la vie chez Woolf », p. 26.

³⁵ Voir « Réel et réalité », p. 36.

de Kew. En d'autres termes, chaque Kew, celui des différents promeneurs comme celui de l'escargot, ne tient pas tant lieu de perspective individuelle sur un univers de références partagées que de monde ordonné selon ses propres lois, où les coordonnées générales qui rendent le jardin reconnaissable sont redistribuées pour correspondre au plus près aux contours de la réalité mentale de chacun des sujets auxquels s'attache la nouvelle. Le terme de monde de la vie, parce qu'il met l'accent sur la nature subjective de l'expérience, mais aussi sur l'émergence corrélative d'un monde propre à l'individu – et structuré par lui à partir de sa lecture, consciente comme inconsciente, d'un univers général où il cohabite avec d'autres – se révèle donc particulièrement adapté à un usage littéraire, dans la mesure où, comme en témoigne « Kew Gardens », romans et nouvelles modernistes jouent pleinement sur la cohabitation, en leur sein, de plusieurs mondes fictifs au degré d'indépendance variable et souvent centrés sur une individualité en particulier.

Certes, l'expression « monde vécu », combine elle aussi ces deux paramètres – l'expérience subjective et sa corrélation à un monde qu'elle participe à former. Cependant elle n'a pas la cohérence conceptuelle du monde de la vie, ni ne connaît d'usage systématique, dans la critique, du moins à tel point qu'elle puisse être posée en rivale, clairement identifiée, du terme de monde de la vie. Mais surtout, l'expression « monde vécu », dans son acception la plus courante d'appréhension subjective du monde, doit selon toute vraisemblance sa popularité à la sociologie de Jürgen Habermas, chez qui le terme a une place déterminante, notamment dans la seconde partie de *Théorie de l'agir communicationnel*³⁶. Or, chez Habermas, le monde vécu n'est rien d'autre que le *Lebenswelt* de Husserl, dont il s'inspire directement pour articuler sa propre pensée. En d'autres termes, parler de monde vécu, ce n'est jamais que parler, par une forme de détour théorique, du monde de la vie. L'usage littéraire que l'on se propose de faire du monde de la vie, en en situant directement la manifestation dans ce qui a communément été compris et analysé comme un « monde vécu », a donc le mérite de mettre en avant la continuité – occultée par le détour par Habermas – entre la philosophie de Husserl et les réflexions sur la représentation de l'expérience subjective en littérature.

Si l'on est donc parfaitement fondé à parler de monde de la vie en lieu et place d'un « monde vécu » woolfien, force est de constater, et c'est là la première réserve que l'on émettra à ce sujet, que cela revient simplement à poser en des termes nouveaux ce qui, d'un point de vue critique, est une réalité largement acceptée, à savoir que l'écriture woolfienne

³⁶ Jürgen HABERMAS, *Théorie de l'agir communicationnel* (1981), Jean-Marc Ferry, trad. Paris : Fayard, 1987.

s'attache à suivre les fluctuations de la conscience et à transmettre le sentiment, non d'une quelconque réalité extérieure au sujet, mais bien de son appréhension par une individualité située dans le temps et dans l'espace. Chantal Delourme remarque ainsi que le roman woolfien est tout entier « voué à rendre le tremblé des consciences, la coprésence des temps, l'immersion dans le sensible³⁷ », tandis que pour Catherine Bernard « la structure narrative [de *Mrs Dalloway*] vise à embrasser en une vision tout à la fois panoramique et myope *un moment de vie* déployé et pris dans son épaisseur.³⁸ » Ainsi, « [c]'est bien la pulsation organique de la vie, sous la surface des êtres et de la réalité, que vise à capter le texte³⁹ » – un point de vue qui se fait jour également dans la critique anglo-saxonne, Jane Duran évoquant par exemple la fidélité de Woolf à une réalité et à un temps vécus⁴⁰, ce en quoi elle est rejointe par Jesse Matz, qui lie à une esthétique du monde vécu la place privilégiée de l'impression chez Woolf : « Such impressions convey the spirit of life itself by transmitting aspects of life as lived.⁴¹ »

Ces prises de position critiques, choisies parmi quantité d'autres exemples similaires, nous montrent à quel point est répandu le constat selon lequel le texte de Woolf est voué tout entier à la représentation d'une réalité subjective – tant et si bien qu'il s'agit là, en vérité, d'un lieu commun de la critique woolfienne. Dans ces conditions, l'apport du terme de monde de la vie – pour désigner l'élaboration littéraire de mondes centrés autour de l'intériorité d'un personnage, mais également en partie *organisés* par elle – a pour intérêt majeur d'apporter un certain degré de cohérence sémantique au débat. En revanche, un tel usage du monde de la vie ne recoupe aucune réalité de l'écriture woolfienne qui n'ait été dûment identifiée et explorée par la critique, à moins que l'on n'y voie une nouvelle manière de lorgner vers la pensée de Husserl pour décrire l'ensemble des processus par lesquels les personnages woolfiens constituent – au plein sens phénoménologique du terme – le monde dans lequel ils vivent. Là n'est cependant pas notre intention, puisque ce faisant nous ne ferions que replonger dans une stratégie d'application du concept au texte. Il faut donc se rendre à l'évidence : aussi attrayant que soit l'emploi du monde de la vie pour décrire l'attention aux mécanismes de la conscience et la formation d'univers subjectifs chez Woolf, une limite du raisonnement est ici atteinte en ce que l'innovation apportée est essentiellement d'ordre sémantique – voire

³⁷ Delourme, p. 5.

³⁸ Catherine BERNARD, « *Mrs Dalloway* » de Virginia Woolf, Paris : Gallimard, 2006, p. 127.

³⁹ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁰ « [...] I shall argue that some of Woolf's best known work – especially *To the Lighthouse* – exemplifies a concern for time, reality and a sense of interior life-as-lived that is overtly philosophical in its construction [...] » (Duran, p. 300).

⁴¹ Matz, p. 175.

« organisationnelle », dans la mesure où elle fournit une nouvelle catégorie pour penser des caractéristiques, déjà repérées et inventoriées, du texte woolfien.

2. Monde de la vie et modernisme

L'innovation en demi-teinte que représente l'usage du monde de la vie pour décrire ce qui relève chez Woolf d'une attention au « monde vécu » se double d'une seconde limite : une telle attention n'est pas le fait que de Woolf, et, on l'a déjà observé, elle vaut pour le modernisme en général. Dès lors, il devient pour le moins délicat de parler d'un monde de la vie spécifiquement woolfien à propos d'une stratégie littéraire qui excède largement le cadre des seuls écrits de Woolf. Est-il néanmoins possible de mettre à profit cette contrainte et, à défaut d'identifier pour l'heure un monde de la vie strictement woolfien, de tracer les contours de ce que serait un monde de la vie moderniste ? On veut dire par là que si la tentative de décrire le fonctionnement subjectif de la conscience est commun à toute une génération d'écrivains, de peintres ou de poètes, alors – et ce toujours dans la mesure où le terme de monde de la vie se prête à la mise en valeur d'une esthétique du « monde vécu » – la portée de notre objet de recherche s'en trouve d'elle-même considérablement élargie et notre questionnement déporté vers une définition plus englobante du monde de la vie. Il s'agirait désormais d'un outil critique qui, au lieu d'être destiné à l'analyse d'une écriture en particulier – celle de Virginia Woolf – fasse plutôt le lien entre un ensemble de pratiques, de dispositifs et de poétiques individuelles dont les inévitables discontinuités recourent pourtant une finalité identique, à savoir la production de formes artistiques où se reflète l'expérience subjective.

Revenons en premier lieu – et ce afin de mieux le détailler – sur le souci moderniste d'une mimésis fidèle à l'expérience plutôt qu'à un ensemble d'impératifs académiques ou touchant à la bienséance. Mary Ann Gillies fait état de l'évolution suivante entre réalisme et modernisme : « [...] the social, moral, or didactic function of literature was replaced by the belief that literature need not concern itself with anything other than the impressions of life that the writer recreates.⁴² » Cette recherche de l'impression subjective – qu'évoquait

⁴² Gillies, p. 40. À cet égard, le commentaire de David Lodge sur le passage du roman victorien au roman moderniste est également éclairant : « There is a kind of underlying confidence in [19th century] fiction that reality can be known, that the truth about human affairs can be told, and that such knowledge and truth can be shared collectively. As the century drew to its close, however, this epistemological confidence declined. For a number of reasons, reality, and the representation of it in fiction, came to be seen as much more problematic. Increasingly, as we move into the modern period, the emphasis falls on the construction of the real within the individual's consciousness, the difficulty of communication between these separate mental worlds, the distorting effects of the unconscious on consciousness, and the limits of human understanding. » (David LODGE, *Consciousness and the Novel*, Londres : Penguin Books, 2003, p. 49-50).

également Jesse Matz au sujet de Woolf – ne doit pas, cependant, nous induire en erreur et apparenter l'esthétique moderniste à un simple goût pour la juxtaposition aléatoire de sensations diverses. L'insistance sur l'impression, bien au contraire, trahit dans le modernisme une exigence de précision, une aspiration à traduire avec le plus d'exactitude possible la manière dont le réel est perçu « en situation ». Dans *Consciousness and the Novel*, David Lodge évoque à cet égard un véritable effort de fidélité au fonctionnement subjectif de la conscience – « [...] the modernist effort to represent subjective consciousness as faithfully as possible.⁴³ » Cet effort, qui passe notamment par une représentation renouvelée du temps et des mécanismes de la mémoire⁴⁴, a d'ailleurs pu être lu comme un déplacement de l'intérêt des romanciers qui, délaissant un monde tout extérieur d'actions, d'intrigues et de représentations sociales, se penchent sur l'intériorité et ses profondeurs⁴⁵ – c'est le fameux « inward turn », expression que l'on doit à Erich Kahler⁴⁶. Quoi qu'il en soit, Peter Childs rappelle qu'en vertu des finalités qui sont les siennes, le modernisme peut, en toute bonne foi, être dit plus réaliste que le réalisme (« [...] it is associated with attempts to render human subjectivity in ways more real than realism [...] »⁴⁷).

On retiendra avant tout de ce rapide passage en revue de l'esthétique moderniste la façon dont celle-ci se prête à une lecture prenant appui sur le concept de monde de la vie. La place primordiale qu'y occupe l'expérience vécue, et qui pousse notamment David Herman à parler de « fictional-worlds-as-experienced » à propos des univers fictionnels que recomposent les textes modernistes⁴⁸, nous engage en effet à tenter d'identifier, dans les productions issues du modernisme, la forme du monde de la vie – entendu comme manifestation d'un monde subjectif – voire à employer le monde de la vie à la manière d'un outil critique qui aurait pour fonction de recouper et de compiler tout un ensemble de

⁴³ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁴ « The time of modernist narrative is *observed* time, time embodied in individual perception. » (Thomas VARGISH et Delo E. MOOK, *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1999, p. 90).

⁴⁵ « Modernism is noted for shifting emphases from the external world to the internal, and *The Good Soldier*, like *Heart of Darkness* and *The Turn of the Screw*, has much more to do with how the world is perceived by an individual mind than with how the individual functions within society. » (Peter CHILDS, *Modernism* [2000], New York : Routledge, 2008, p. 161). David Herman résume les choses d'une manière similaire : « [...] according to analysts ranging from Leon Edel to F. K. Stanzel, from Ian Watt to Georg Lukács, modernist writers, departing from the course taken by their nineteenth-century predecessors, shifted their emphasis from the detailed profiling and authentication of the fictional worlds in which characters' experiences unfold to capturing the mental or psychological texture of those lived experiences themselves. » (David Herman, « Re-minding Modernism », *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, David Herman, ed. Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 2011, p. 243).

⁴⁶ Voir Erich KAHLER, *The Inward Turn of Narrative*, Richard et Clara Winston, trad. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1973.

⁴⁷ Childs, p. 3.

⁴⁸ Herman, « Re-minding Modernism », p. 243.

dispositifs et de techniques visant à assurer l'émergence d'un tel monde. L'étendue et la variété du champ d'analyse qui s'offre avec le modernisme conduit en effet, davantage que dans le cas d'une étude centrée sur la seule œuvre de Woolf, à utiliser le monde de la vie dans le sens d'un instrument de thésaurisation de procédés et de stratégies littéraires variés, dont il aurait pour tâche de mettre en évidence la solidarité esthétique et poétique. Car il est indéniable que la mise en place de « mondes vécus » dans les œuvres du début du vingtième siècle ne relève pas que d'un intérêt thématique pour la conscience et les tréfonds de l'intériorité, mais passe par le recours à des méthodes narratives explicitement destinées à émuler le fonctionnement⁴⁹. On peut d'ailleurs faire ici même un bref relevé de ces procédés, dispositifs et techniques littéraires, qui tous concourent à rendre manifeste une forme d'appréhension subjective de la réalité, et qui de ce fait rentrent dans le cadre théorique et conceptuel d'un monde de la vie moderniste.

L'emploi de la focalisation interne, tout d'abord, permit aux modernistes, qui suivirent en cela l'exemple de Henry James⁵⁰, de se placer d'emblée dans un contexte sensible et perceptif où prédomine la subjectivité du personnage focalisateur. Pour David Lodge :

The modern novel in the sense of the *modernist* [...] manifested a general tendency to center narrative in the consciousnesses of its characters, and to *create* those characters through the representation of their subjective thoughts and feelings rather than by describing them objectively.⁵¹

Le discours indirect libre, qui s'articule fréquemment à la focalisation interne, et où le narrateur hétérodiégétique reprend à son compte, sans les marqueurs de discours habituels, paroles, pensées ou éléments ressortissant au point de vue d'un personnage, est un autre de ces instruments destinés à faire entrer la narration de plain-pied dans la conscience d'un tiers fictionnel. Herman note :

⁴⁹ Lodge relie ainsi la question de la représentation de l'intériorité à celle des techniques littéraires que les modernistes abandonnèrent, ou dont ils durent faire l'invention : « For modernist writers, the effort to plumb these depths, to get closer to psychological reality, paradoxically entailed an abandonment of the traditional properties and strategies of literary realism. » (Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 61).

⁵⁰ « The later Henry James set a key precedent by using what he called reflectors, or centers of consciousness providing vantage points on the storyworld, to dramatize how events are experienced by fictional minds [...] Stephen Dedalus famously functions as a reflector in the opening paragraphs of James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* [...] The beginning of the novel represents not only Simon Dedalus telling his very young son a story but also the quality of Stephen's experience as he engages with that narrative; the father's storytelling act is refracted through the perceptions of a child still in the process of acquiring basic linguistic competence [...] » (Herman, « Re-minding Modernism », p. 243-244). Toujours à propos de Henry James et de son influence sur le modernisme, Childs fait l'observation suivante : « In his final phase (from 1902), he uses 'point of view' to mediate the story entirely through the filtering minds of particular characters, in a style that presages the stream-of-consciousness technique associated with James Joyce and Dorothy Richardson. Placing the consciousness of characters at the heart of the narrative world is one of James's chief determining influences on the modernist fiction that followed. » (Childs, p. 82).

⁵¹ Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 57.

[...] by employing Jamesian reflectors writers such as Joyce and Woolf were also able to build on Gustave Flaubert's pioneering experiments with free indirect discourse, suffusing third-person narrative reports with the subjectivity and sometimes the language of the characters whose actions are being recounted. The discourse of narration can thus embed, more or less overtly, characters' own construal of events.⁵²

Enfin, le monologue intérieur et le courant de conscience – où le discours direct est, dans un cas, mis en forme par l'instance narrative, dans l'autre laissé, selon ce que Lodge nomme une « technique de condensation »⁵³, à l'état de fragments, eux-mêmes mimétiques du déploiement non-linéaire de la pensée⁵⁴ – complètent la gamme de ces dispositifs auxquels ont fréquemment recours les modernistes pour traduire dans l'écriture la forme du monde vécu. Ainsi, le courant de conscience est volontiers associé à Joyce, tandis que ce serait plutôt, chez Woolf, la technique du monologue intérieur qui prévaudrait⁵⁵. Quoi qu'il en soit de ces divergences, c'est toujours la capacité du procédé littéraire à mettre en avant l'expérience subjective qui intéresse l'écrivain. L'appellation même de « flux de conscience » (ou « stream of consciousness »⁵⁶), comme celle de « monologue intérieur », est révélatrice du but recherché : s'ancrer directement dans une intériorité plutôt que de demeurer sur le terrain neutre et à la lumière égale d'une narration omnisciente qui ne fait qu'épisodiquement place au discours à la première personne.

⁵² Herman, « Re-minding Modernism », p. 245.

⁵³ Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 51.

⁵⁴ Chris Baldick observe que monologue intérieur et courant de conscience peuvent être pris comme des synonymes ou bien différenciés selon plusieurs critères : « [Stream of consciousness] is often used as a synonym for interior monologue, but they can also be distinguished, in two ways. In the first (psychological) sense, the stream of consciousness is the subject-matter while interior monologue is the technique for presenting it; thus Marcel Proust's novel *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) is about the stream of consciousness, especially the connection between sense-impressions and memory, but it does not actually use interior monologue. In the second (literary) sense, stream of consciousness is a special style of interior monologue: while an interior monologue always presents a character's thoughts 'directly', without the apparent intervention of a summarizing and selecting narrator, it does not necessarily mingle them with impressions and perceptions, nor does it necessarily violate the norms of grammar, syntax, and logic; but the stream-of-consciousness technique also does one or both of these things. » (Chris BALDICK, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 244).

⁵⁵ « Joyce and Woolf are similarly often compared on their use of a stream-of-consciousness style, and yet their methods are different [...] Joyce is probably the most well-known user of stream of consciousness, notably in Molly Bloom's soliloquy at the end of *Ulysses*, but in her fiction of the 1920s Woolf more often employed 'interior monologue' to render the thoughts of her characters. Her practice differs from Joyce's in at least three key ways. First, she uses many more tags, such as 'he thought' or 'she wondered'. Second, the style of Woolf's interior monologue is similar from character to character; sentences, syntax and vocabulary do not alter as much as they do in Joyce's prose, and this helps to connect characters. Third, Woolf always uses the past tense for interior monologues, to stress the importance of personal history. Overall, Woolf uses numerous metaphors and similes for the way the mind functions, and, in some of her fiction, images of thought are as common as the thoughts themselves. » (Childs, p. 170-171).

⁵⁶ « The term itself originates with William James's observation that the mind proceeds like a river or stream rather than in blocks or units like speech. So, thought is fluid, fast-flowing, associative rather than structured, and, though built from words it is not wholly grammatical. » (*Ibid.*). Herman indique que le terme « stream of consciousness » est passé de la psychologie jamesienne au vocabulaire littéraire par le biais de May Sinclair, qui l'utilisa dès 1918 à propos de l'écriture de Dorothy Richardson (Herman, « Re-minding Modernism », p. 247).

Le but poursuivi par les modernistes ayant recours à la focalisation interne, au discours indirect libre, au monologue intérieur, ou encore au courant de conscience, est donc manifestement de donner l'illusion d'un monde vécu. Lodge remarque :

[...] by these and similar devices [Woolf] tried to imitate in her fiction the elusiveness of the phenomenon of consciousness [...] and by writing an entire narrative text, *Finnegans Wake*, in a punning synthetic language of his own invention, Joyce perhaps came closer than any writer had done before to representing the extraordinary complexity of the brain activity that goes on just below the surface of the self-conscious mind.⁵⁷

Quant à Herman, il tire le même bilan de l'usage moderniste de ces techniques :

In sum, the claim that modernist writers shifted the accent from fictional worlds to fictional-worlds-as-experienced finds support in their frequent use of reflectors, each with a more or less distinctive mind-style, to interweave the discourse of narration with characters' construal of events (whether verbalized or not), and to underscore thereby how any narrative report is anchored in a particular perspective on what is reported. The claim finds backing, too, in the modernists' thematization of mental (in)capacities through the experiences of characters such as Septimus Smith and their quotation of mental contents via interior monologue, some of it purporting to capture the moment-by-moment flow of consciousness itself.⁵⁸

De ce point de vue, l'intérêt principal d'un « monde de la vie moderniste » serait de proposer une forme de pôle esthétique ou poétique qui transcende les pratiques individuelles pour souligner entre elles des points de passage. Il s'agirait, avec ce monde de la vie moderniste, d'une ligne de mire où s'articulent clairement les différentes stratégies auxquelles ont recours les écrivains du début du vingtième siècle afin d'ancrer la création littéraire dans l'expérience vécue, à l'image du courant de conscience joycien ou du monologue intérieur woolfien, dont les convergences, bien davantage que les dissimilitudes, sont rendus sensibles par l'usage de ce filtre commun.

Toutefois, on ne peut manquer ici d'apporter une réserve, la même que lorsqu'il s'agissait encore de limiter l'emploi critique du monde de la vie à l'explicitation de l'expérience subjective chez Woolf : le monde de la vie, ainsi mis à contribution, ne sert jamais qu'à opérer, plus fermement peut-être qu'elle ne l'était préalablement, la jonction entre un ensemble de faits littéraires qui en eux-mêmes sont bien connus. Si l'apport d'une telle catégorie englobante n'est pas négligeable, il reste relativement secondaire à l'échelle des conclusions auxquelles est déjà parvenue la critique, comme à celle des possibilités que semble encore receler l'utilisation, dans le domaine littéraire, de l'idée de monde de la vie.

⁵⁷ Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 63.

⁵⁸ Herman, « Re-minding Modernism », p. 248.

3. Monde vécu / monde de la vie : pertinence et limites d'un « amalgame »

Le lien entre le concept de monde de la vie et l'esthétique moderniste du monde vécu semble évident. Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de parvenir à rendre, dans un langage philosophique ou littéraire, l'« effectivement éprouvé » dont parle Husserl. Une métaphore, commune à Woolf et au phénoménologue allemand, permet de mesurer toute la continuité qui se fait jour entre leurs conceptions respectives en la matière. Il s'agit de la métaphore du vêtement, utilisée par Woolf dans « Modern Fiction » et par Husserl dans la *Krisis*, et ce dans une même perspective polémique, puisque l'écrivaine y a recours pour remettre en cause les conventions du roman édouardien, tandis que le philosophe l'utilise pour s'attaquer aux objectivations produites par la science.

On a déjà eu l'occasion de faire état du « vêtement d'idées » que la formalisation scientifique a interposé, selon Husserl, entre les hommes et l'univers d'évidences immédiates et préthéoriques dans lequel ils vivent⁵⁹. Que ceci ne nous empêche pas de rappeler, à des fins d'exemplification, le texte de la *Krisis* :

Le vêtement d'idées : « Mathématique et science mathématique de la nature », ou encore le *vêtement de symboles*, de théories mathématico-symboliques, comprend tout ce qui, pour les savants et les hommes cultivés, se *substitue* (en tant que nature « objectivement réelle et vraie ») au monde de la vie et le *travestit*. (*Krisis*, 60)

La vie subjective, le monde en tant qu'il se donne à une conscience hors de toute médiation, est donc conçue à la manière d'un corps que viennent habiller des vérités scientifiques. Celles-ci, pour être éclairantes sur la nature de l'univers, n'en constituent pas moins des « pièces rapportées » qui n'ont pas d'équivalent dans l'expérience quotidienne du sujet, de telle sorte qu'elles tendent à la dénaturer, ou plus exactement à en occulter le contenu premier. Que la terre soit ronde, tout le monde désormais en conviendra, mais ce fait objectif, justement par l'effet de son acceptation universelle, en vient à altérer, en se superposant à elle, la représentation qui seule vaut réellement dans l'expérience, c'est-à-dire celle de la terre comme coordonnée primaire, comme sol ou étendue que l'on retrouvera toujours sous nos pieds. La science agit donc à la manière d'un tailleur qui habille la conscience et ses représentations, qui l'étoffe – pour filer la métaphore – mais qui, ce faisant, entrave l'accès à ses données immédiates sous les couches successivement déposées de ses propres théories et modèles. Or, Woolf fait à peu de choses près le même usage de la métaphore du vêtement, bien que dans un domaine relativement différent :

⁵⁹ Voir « Monde théorique et monde de la vie », p. 97.

[...] for us at this moment the form of fiction most in vogue more often misses than secures the thing we seek. Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide. (EIV, 160)

La vie, là encore, est prise au piège dans un vêtement qui en malmène les contours au point de l'amener à fuir. Ce vêtement, c'est bien sûr le roman édouardien, dont le souci aride de vraisemblance pousse à l'exhaustivité plus qu'il n'encourage à la création de formes susceptibles de révéler les infimes et délicates manifestations du réel dans la vie quotidienne. Woolf et Husserl se font donc tous deux les défenseurs d'une idée du monde où l'expérience du sujet a valeur de vérité première, trop souvent sacrifiée au nom d'un modèle concurrent d'objectivité et d'adéquation à une vérité neutre et impersonnelle.

De toute évidence, des correspondances étroites existent entre les deux visions de Woolf et de Husserl. Dès lors la tentation est grande de procéder comme on l'a fait et d'« amalgamer » monde vécu et monde de la vie, représentation fictionnelle de l'expérience subjective et concept philosophique à même de l'expliciter. David Herman établit en cela une forme de précédent, au sens où il compare les « mondes fictionnels vécus » (« fictional-worlds-as-experienced »⁶⁰) des œuvres modernistes avec les *Umwelten* de Jakob von Uexküll. L'*Umwelt*, que l'on peut traduire par milieu, ou environnement, désigne, chez Uexküll, biologiste allemand contemporain de Husserl et de Woolf, le monde tel qu'un animal le perçoit et l'ordonne en fonction de ses propres besoins. Pour Uexküll, « [...] chaque être vivant est un sujet qui vit dans un monde qui lui est propre et dont il forme le centre.⁶¹ » Ainsi, dans tout l'univers de possibles qui s'offre à la contemplation et aux sens, l'animal ne reconnaît jamais qu'un nombre limité d'éléments (nommés signes perceptifs et signes actanciels par Uexküll⁶²) que ses organes sont conçus pour saisir et qui possèdent pour lui une utilité immédiate, de sorte que « [t]oute la richesse du monde entourant la tique se racornit et se transforme en un produit pauvre, composé pour l'essentiel de seulement trois signes perceptifs et trois signes actantiels : c'est son milieu⁶³. » Or, selon Herman, les mondes vécus fictionnels que recréent les modernistes s'apparentent directement à ces *Umwelten* :

By demonstrating what it is like to live out situations and events with which the mind is indissolubly linked via action loops, which vary in turn with the agent's

⁶⁰ Herman, « Re-minding Modernism », p. 248.

⁶¹ Uexküll, p. 33.

⁶² *Ibid.*, p. 39.

⁶³ *Ibid.*, p. 43. Les différents signes perceptifs et actanciels de la tique sont les suivants (chaque signe perceptif se double d'un signe actanciel, qui correspond à la réaction de l'animal au stimuli perceptif extérieur) : l'acide butyrique du mammifère qui passe sous le brin d'herbe ou la tige où la tique se tient, la chute de la tique sur lui, la sensation de rencontrer la peau du mammifère, la nécessité de trouver l'endroit le plus propice à le piquer, la chaleur qui indique la proximité du sang et, enfin, l'acte de piquer l'animal. (*Ibid.*, p. 41).

structure, cultural equipment, and surrounding environment, modernist texts in effect flesh out a concept developed one hundred years ago by the German-Estonian biologist Jakob von Uexküll, namely, the concept of the *Umwelt*.⁶⁴

Parce que les récits modernistes sont ordonnés autour d'un ou plusieurs personnages dont les perceptions, les réactions et les sentiments contribuent à façonner l'univers immédiat, on peut comparer les auteurs de ces récits à des créateurs d'*Umwelten*, ce que ne manque pas de faire Herman :

Modernist writers can be viewed as *Umwelt* researchers in von Uexküll's sense – explorers of the lived, phenomenal worlds that emerge from, or are enacted through, the interplay between intelligent agents and their cultural as well as material circumstances. The storyworlds through which modernist texts guide readers constitute a staging ground for procedures of *Umwelt* construction [...].⁶⁵

En ramenant l'idée d'un monde de la vie woolfien (ou moderniste) à l'expression littéraire d'un monde vécu, ainsi qu'aux formes et aux techniques associées à un tel projet, on ne fait donc qu'abonder dans le sens de Herman, même si c'est au moyen d'un instrument – le *Lebenswelt* – sûrement mieux adapté que l'*Umwelt* d'Uexküll à décrire la création littéraire de mondes subjectifs. En effet, le concept d'*Umwelt* fut imaginé pour rendre compte de l'expérience animale du monde, tandis que celui de *Lebenswelt* est explicitement modelé sur l'appréhension, par l'être humain, de ce monde⁶⁶. On trouve ainsi dans le *Lebenswelt* toute une dimension culturelle et historique qui, par la force des choses, est entièrement absente du concept d'Uexküll, alors même qu'elle se prête idéalement à l'élucidation des mondes vécus modernistes, lesquels reposent toujours dans une certaine mesure sur un arrière-plan collectif où l'expérience individuelle se fonde dans celle d'un groupe, que ce soit par le biais de la langue, des références culturelles ou encore des normes et habitus sociaux.

Le monde de la vie se prête donc, mieux peut-être que n'importe quel autre outil conceptuel issu d'une discipline extérieure, à un usage littéraire, et ce afin de refléter dans le texte moderniste une dynamique qui lui est endogène : le traitement entièrement subjectif du réel qu'il préfère aux conventions du réalisme pour sa fidélité à l'expérience vécue. Une telle approche a néanmoins ses limites, que l'on a déjà eu l'occasion d'effleurer. En premier lieu, faire équivaloir un *Lebenswelt* littéraire à la construction et l'évocation de mondes vécus, c'est renoncer à définir un monde de la vie spécifique à l'œuvre de Woolf. Le champ d'un tel outil s'ouvre en effet nécessairement à toute une esthétique moderniste de l'appréhension subjective du monde, au sein de laquelle le projet woolfien converge avec ceux de nombreux

⁶⁴ Herman, « Re-minding Modernism », p. 265.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 265-266.

⁶⁶ On aura cependant l'occasion de revenir au concept d'*Umwelt*, justement afin d'élucider la représentation par Woolf de mondes vécus spécifiques à des animaux, et ce notamment dans *Flush*.

autres écrivains. On doit également ajouter que la spécificité des œuvres tardives de Woolf, au sein de ce modèle, est encore moins apparente, et ce alors qu'on a indiqué qu'une délimitation, stratégique pour la compréhension littéraire du *Lebenswelt*, passait précisément par une rupture à l'intérieur même du corpus woolfien. Un argument de cette nature ne vaut évidemment que dans la mesure où l'on a déjà identifié une définition concurrente du monde de la vie woolfien et, à ce titre, y avoir recours dès à présent relève d'une logique quelque peu faussée ; il n'en reste pas moins que cela concourt à souligner une forme de dissolution de la spécificité woolfienne dans un champ d'application, devenu trop large, du monde de la vie.

La seconde limite de l'approche que l'on a développée dans les dernières pages tient au manque relatif d'innovation apportée par un monde de la vie qui ne fait que recouper plus ou moins directement un « monde vécu » déjà bien répertorié. Certes, le monde de la vie, dans cet usage littéraire, peut servir de point focal, de catalyseur à la lumière duquel lire un ensemble de pratiques et d'esthétiques parfois distinctes, voire opposées (qu'on songe à la désapprobation de Woolf devant l'usage joycien du courant de conscience, qui conduit à centrer la narration sur les ruminations du « moi »⁶⁷) ; il n'en est pas moins vrai que rien d'essentiellement nouveau n'émerge à la lumière d'une telle méthode. Sur le plan du dialogue entre littérature et philosophie, le constat est encore plus problématique : opérer un amalgame entre *Lebenswelt* et mondes vécus modernistes, c'est en effet en arriver à une forme de tautologie, ou de bégaiement dans l'échange interdisciplinaire, car si l'on fait résider le monde de la vie (woolfien ou moderniste) dans des caractéristiques préalablement identifiées du texte, dans une poétique qui y est déjà à tout moment lisible, alors quel besoin-a-t-on vraiment d'apporter cette référence externe ? Pourquoi faire un détour par le concept philosophique, si cela ne sert qu'à formuler, certes différemment et de manière peut-être plus synthétique, ce que l'on savait déjà sans lui ?

On en revient à une intuition qui était la nôtre depuis longtemps : on ne peut faire un usage proprement original du monde de la vie qu'à condition de *créer* dans un même geste l'objet de recherche qu'il viendra nommer. Si l'on se propose d'explicitier, par le biais du monde de la vie, un impensé du texte woolfien, c'est que celui-ci, par essence, n'existe pas en tant que tel avant qu'on ne le mette en rapport avec le concept de Husserl. Il nous faut donc utiliser le *Lebenswelt*, non comme le synonyme d'un ensemble de faits littéraires auxquels il semble *a priori* correspondre (le « monde vécu » moderniste, par exemple), mais bien comme

⁶⁷ Elle écrit dans « Modern Fiction », à propos de Joyce : « Is it the method that inhibits the creative power? Is it due to the method that we feel neither jovial nor magnanimous, but centred in a self which, in spite of its tremor of susceptibility, never embraces or creates what is outside itself and beyond? » (EIV, 162).

le nom de baptême d'une réalité textuelle qu'il contribue à former, ne serait-ce qu'en en rendant sensible la présence jusque-là insoupçonnée. C'est précisément ce genre de relations entre texte et concept qui nous a paru relever d'une mécanique intertextuelle, non pas précisément parce que le concept peut être lu à la manière d'un texte⁶⁸, mais au sens où l'essentiel du lien qui se joue entre eux prend place dans un tiers-texte commun où ils se rejoignent indirectement par leurs prolongations respectives. Ce tiers-texte, c'est le monde (conçu en sémiologie comme un ensemble de signes à déchiffrer⁶⁹) – à la fois celui que les contemporains que furent Woolf et Husserl cherchèrent à traduire en des termes parfois extrêmement similaires, et celui dans lequel peut, *a posteriori*, être opéré un rapprochement fécond entre leurs pensées respectives, de manière à mettre au jour chez l'écrivaine une forme de *Lebenswelt* qui lui appartienne en propre.

III. Le monde de la vie woolfien et sa spécificité

Quelle réalité inhérente à l'écriture woolfienne, et qui autrement passerait inaperçue, le concept de monde de la vie vient-il aider à caractériser ? On a laissé entendre plus tôt que deux facteurs essentiels, par leur recoupement, permettraient d'en isoler la forme : le champ spécifique des œuvres tardives de Woolf (par quoi on entend *Flush*, *The Years*, *Between the Acts*, ainsi qu'un ensemble de nouvelles qui leur sont contemporaines) et la perspective de la représentation du réel. En d'autres termes, le concept de Husserl, en se prêtant à une réélaboration, ou plus exactement à une réorientation de sa visée, serait susceptible d'entrer dans le vocabulaire littéraire afin d'explicitier la manière dont la représentation du réel est en jeu dans les dernières œuvres de Virginia Woolf.

1. La vie dans le monde : essence du monde de la vie woolfien

Si, donc, le concept de Husserl aide à circonscrire une dynamique propre à la représentation du réel dans les œuvres tardives, c'est qu'il entretient avec elle une similarité de forme ou de structure. Mettre l'accent sur le *Lebenswelt* tel qu'il se dessine chez Husserl c'est alors, en retour, se donner les moyens de penser le monde de la vie woolfien. Or, quelle est cette structure profonde que partage le concept avec les dernières évolutions de la mimésis chez Woolf ?

⁶⁸ Encore que cette possibilité, comme on a pu le voir, ne soit pas à négliger, en témoigne notamment la réflexion de Cornélius Crowley sur la narrativité du concept, voir « Le monologisme philosophique », p. 67.

⁶⁹ Voir « Le lien de l'intertexte », p. 17.

Le *Lebenswelt*, si l'on cherche à en définir le mécanisme essentiel ou, si l'on veut, le ressort interne, correspond à un mouvement d'extériorisation et de projection dans le monde de la vie subjective. Le nom même de *Lebenswelt*, ou de monde de la vie, indique à quel point le concept de Husserl subordonne l'idée de monde, comme pôle extérieur, à celle de vie, comme ensemble des contenus immanents à la sphère du sujet – et ce jusqu'à ce qu'en réalité la distinction entre un monde absolument extérieur et une vie inversement située dans l'intériorité soit rendue caduque et inopérante. Le monde de la vie permet en effet de mettre au premier plan la place du sujet dans un univers de vérités préscientifiques, mais il rend également sensible la manière dont ce sujet participe activement à la formation du monde dans lequel il est immergé, puisque ce sont bien ses jugements et ses validations – c'est-à-dire sa manière de cautionner ou alors de réfuter tout un réseau d'évidences culturelles préconstruites – qui façonnent progressivement le monde en en infléchissant ou en en reconduisant, bribe par bribe, des pans entiers. Le *Lebenswelt*, c'est donc le monde *formé* par la vie subjective, et ce également parce que, dans la logique de la phénoménologie husserlienne, le monde de la vie n'est jamais que l'illusion par laquelle la subjectivité transcendante se masque à elle-même son effort de constitution du monde, se le représentant en dernier lieu comme prédonné, alors même qu'elle en est à l'origine⁷⁰. Ainsi, « le 'monde de la vie' (*Lebenswelt*) ne prend sens qu'en revenant à la 'vie du monde' (*Weltleben*), c'est-à-dire à la vie qui se fait monde et fait le monde.⁷¹ » Suffit cependant d'affirmer, si l'on en reste au niveau d'analyse le plus concret et le plus immédiatement utile à notre propos, que le *Lebenswelt* implique de situer la vie subjective à l'intérieur même du monde – celui-ci étant pensé comme son corrélat direct – et ainsi de lui faire quitter les profondeurs du « moi » pour la relocaliser tout entière dans l'extériorité qui lui fait face. James Dodd résume bien ce point crucial :

The concept of the lifeworld thus introduces the theme of subjectivity in a unique fashion; for it is not from the beginning defined in terms of an interiority of a subject, an "inside" posed against the "outside" of the world, but is instead an inwardness inscribed in the figures of the world itself.⁷²

La subjectivité réside dans le monde. Ce constat n'est d'ailleurs pas simplement celui du *Lebenswelt*, qui en reste malgré tout la forme la plus aboutie et la plus étroitement condensée, mais celui qu'a toujours poursuivi la phénoménologie transcendante, et que l'on retrouve

⁷⁰ Voir la réflexion de Bruce Bégout, à ce sujet, dans la définition que l'on a donnée du monde de la vie en introduction (« Le monde de la vie (*Lebenswelt*) », p. 20).

⁷¹ Bégout, p. 52.

⁷² Dodd, p. 168.

notamment avec l'idée d'une donation de sens (« *Sinngebung* ») qui accompagne la saisie subjective du monde. Dodd formule ainsi les choses :

Subjectivity is a radical exteriority that is never outside, but inside all things; above all, it is inside their objectivity [...] That the given is always something subjective for Husserl, always something accomplished within subjectivity, means that "givenness" itself is always a movement – always a "giving of" sense, a *Sinngebung*.

Phenomenology is the study of the many-leveled structure of this movement of sense-givenness, which *in its subjectivity* is the movement of the world.⁷³

Ainsi, dès avant le monde de la vie, la phénoménologie « ne comprend plus le sujet par le monde, mais le monde par le sujet⁷⁴ ». C'est bien là la révélation offerte par l'*epochè* phénoménologique et sa découverte d'une intentionnalité constituante : « La réduction fait apparaître l'être du monde à partir de sa source : le monde trouve son origine dans la donation de sens propre à la subjectivité pure.⁷⁵ » Le monde lui-même se confond donc avec la vie de la conscience, il est le terrain où elle se déploie et s'incarne. Le concept de *Lebenswelt* apparaît alors comme le point culminant de cette logique, dans la mesure où il en ramasse la formulation dans une idée où se trouvent directement juxtaposés les deux pôles de la vie et du monde, mais également parce qu'il permet d'en exprimer toute la dimension historique. En effet, le propos de Husserl, qui consiste à « dégager le sens d'être du monde comme structure de la subjectivité⁷⁶ » trouve un relais fondamental dans le *Lebenswelt* et sa réinscription du monde dans un continuum de validations passées dont « hérite » la vie perceptive de chacun :

[...] le monde n'est pas une pure extériorité, mais ce dont je fais toujours déjà l'expérience et dont je suis indissociable. Ce monde prédonné est bien le sol de toute vie commune, de toute communauté transcendantale, dans la mesure où il est constitué par les actes antérieurs de constitution du monde qui sont sédimentés.⁷⁷

Or, de manière à première vue surprenante, le principe d'une extériorisation de la vie dans le monde, celui-là même que permet d'articuler le concept de Husserl, correspond directement au modèle de représentation du réel en vigueur dans les dernières œuvres de Woolf. Au lieu, en effet, que le monde extérieur n'y soit envisagé à travers le filtre de la conscience, comme c'est largement le cas dans ce qu'on pourrait appeler les œuvres de

⁷³ *Ibid.*, p. 168-169.

⁷⁴ Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 20.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 83. Housset fait aussi l'observation, peu ou prou, équivalente, selon laquelle « l'*epochè* dégage un champ d'expérience transcendantal dans lequel tout existant est pensé dans sa relation à la subjectivité transcendantale. » (*Ibid.*, p. 101-102). Bégout parle quant à lui de l'« *a priori* corrélationnel conscience du monde/monde (ou *subjectivité transcendantale/phénomène du monde*) » que découvre l'*epochè* phénoménologique (Bégout, p. 120).

⁷⁶ Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 237.

⁷⁷ *Ibid.*

maturité de Woolf⁷⁸, les œuvres tardives ont pour trait commun de procéder, à l'inverse, par juxtaposition de l'intériorité des personnages et de l'extériorité de leur environnement. En somme, la vie psychique des êtres se donne à lire, dans les œuvres tardives, à la surface même des apparences ; soit qu'elle se voie convoquée en relation avec elles, soit qu'elle y transparaisse par une série d'indices. Seul un déchiffrement actif du monde lui-même permet alors de mettre au jour la vie intérieure des personnages de Woolf, inextricablement entremêlée à son étendue en apparence indifférente et impersonnelle. Prenons tout de suite un exemple, afin d'explicitier cette idée d'une extériorisation de l'intériorité, propre aux œuvres tardives.

« Scenes from the Life of a British Naval Officer », texte dont Susan Dick nous apprend qu'il a probablement été écrit fin 1931 (*HH*, 300), met en scène un officier de la Royal Navy, le capitaine Brace, alors qu'il accomplit plusieurs de ses tâches quotidiennes, et ce tout en restant étrangement extérieur à ce personnage. Jamais, en effet, les pensées ou les réflexions de Brace ne sont exprimées par Woolf et, dès le début du récit, son visage est significativement comparé à celui d'une idole que l'on interroge sans réponse⁷⁹. La vie intérieure de l'officier demeure donc, en toute apparence, entièrement inaccessible au regard du lecteur, qui se contente d'observer les gestes minutieusement détaillés de Brace, ou alors de parcourir son environnement, décrit avec tout autant de précision, à l'image des instruments de mesure accrochés au mur de sa cabine :

The cabin held no furniture save the vast table and the swivel chair. But on the wall behind the Captain's back hung seven or eight white faced instruments whose dials were inscribed with figures and symbols to which very fine hands were moving, sometimes with so slow an advance as to be imperceptible, sometimes with a sudden decisive spring. Some invisible substance was being divided[,] measured, weighed and counted in seven or eight different ways simultaneously. And as the substance itself was invisible, so was the measuring, dividing[,] weighing and counting carried on inaudibly. Not a sound broke the silence. In the centre of the instruments hung the photograph of a lady's head surmounted by three ostrich feathers. (*HH*, 226)

Au premier abord, ce tableau ne fait que corroborer l'impression d'absolue impénétrabilité qui émane de la figure du capitaine Brace. En effet, la « substance invisible » que mesurent les instruments reste énigmatique aux yeux du profane, tout comme le processus même de leur consultation par Brace, qui opère dans le silence le plus total. Même la photographie exposée au mur, celle d'une femme dont on peut supposer qu'elle est l'épouse de l'officier, manque de nous éclairer véritablement sur l'intériorité de celui-ci : c'est au contraire un sentiment

⁷⁸ On aura l'occasion, dans le chapitre 4, de revenir sur ce partage entre œuvres de maturité et œuvres tardives, afin de le justifier et de l'examiner plus en détails.

⁷⁹ « It had acquired the inscrutable expression of the idol to whom questions have been put for many centuries without eliciting an answer. » (*HH*, 226).

d'étrangeté qui s'en dégage, comme si le voisinage des instruments nautiques lui ôtait tout caractère d'évidence – l'incongruité des plumes d'autruches, notamment, est soulignée à leur contact, et passe moins pour l'évocation d'une toilette féminine que pour une charade ou une mise en scène ésotérique, tout aussi absconse que celle des multiples cadrans qui l'environnent.

Cette première lecture demande cependant à être approfondie, car en vérité les instruments accrochés au mur *parlent* : ce sont autant de vecteurs par lesquels quelque chose de la vie intérieure du capitaine Brace nous est indirectement communiqué. C'est là d'ailleurs leur rôle d'instruments : ils sont destinés à être lus, à communiquer une information – tout le paradoxe étant qu'ici l'information n'est pas celle qu'on attendrait (les données relatives à la navigation) mais un ensemble d'indications « déplacées » depuis l'intériorité inaccessible de Brace jusque dans ces cadrans, qui les contiennent et les expriment obliquement. Les instruments nautiques, d'ailleurs, sont tout indiqués à servir de relais à une intériorité humaine déportée en eux, puisque le vocabulaire qui s'y rapporte (« white faced », « fine hands ») permet d'entretenir à leur propos l'ambiguïté d'un anthropomorphisme qui repose sur la confusion entre cadran et visage, aiguilles et mains.

Mais que nous disent les instruments de l'intimité profonde du capitaine Brace ? On se rend compte, à la lecture du passage, que les qualités qui ressortent de la description de ces objets singuliers sont naturellement transférées à la figure centrale mais étrangement absente qui leur fait face. La précision extrême qu'ils semblent requérir, notamment, est d'emblée prêtée à celui qui en fait usage, tout comme l'exigence et le savoir qu'ils appellent. Enfin, c'est la rigueur et l'aridité des instruments qui rejaillissent d'elles-mêmes sur leur utilisateur, ces deux dernières qualités étant largement développées dans le reste de la nouvelle, qui s'attache à poursuivre le relevé des actions, millimétrées à l'excès, du personnage. Si Brace, donc, se révèle insondable, c'est que son intériorité ne réside pas dans un quelconque réduit de l'esprit : elle se déploie à même le monde, dans les activités et les objets qui la trahissent et la portent. On peut dire, pour résumer les choses, que le personnage est tout entier à ce qu'il fait. L'image sur laquelle se clôt le récit est, à ce titre, particulièrement significative, puisque le télescope dont s'est emparé le capitaine est dit servir d'extension ou d'étui à son regard :

When he put his eye to the telescope the telescope became immediately an extension of his eyes as if it were a horn casing that had formed itself to enclose the penetration of his sight. When he moved the telescope up and down it seemed as if his own long horn covered eye were moving. (HH, 227-228)

L'objet extérieur sert ici explicitement de relais au corps du personnage, dont tout l'être,

méthodique, scrutateur et froid, se donne dans un pareil mouvement d'incarnation ou de projection dans le monde et dans les choses, tant et si bien qu'on pourrait parler de discours indirect libre à grande échelle, de « vie indirecte libre » ou encore de « style indirect de l'être », pour évoquer la manière dont Woolf, dans ses derniers écrits, fait transparaître l'intériorité des individus au sein du monde et de son événementialité, tout comme le style indirect libre permet de laisser poindre, à même la voix narrative, celle du personnage. C'est du moins un phénomène semblable, un pareil « style indirect de l'être », dont North a l'intuition, dans *The Years*, lorsque le « moi » intime de Renny semble irradier dans l'extériorité même de ses paroles et de ses gestes. Citons ce beau paragraphe dans son intégralité :

[Renny] had got up. He had pushed away his glass of whisky. He stood there like somebody commanding a troop, North thought; so emphatic was his voice, so commanding his gesture. Yet it was only a question of going round to an old woman's party. Or was there always, he thought, as he too rose and looked for his hat, something that came to the surface, inappropriately, unexpectedly, from the depths of people, and made ordinary actions, ordinary words, expressive of the whole being, so that he felt, as he turned to follow Renny to Delia's party, as if he were riding to the relief of a besieged garrison across a desert? (*TY*, 331)

Le mécanisme particulier de représentation du réel en jeu dans les dernières œuvres de Woolf se rapproche donc du *Lebenswelt* husserlien essentiellement au titre d'une similarité de structure : dans un cas comme dans l'autre, le monde est le pôle vers lequel tend la vie, et où elle prend véritablement forme ; chez Woolf comme chez Husserl, l'intériorité du sujet cesse alors de se confondre avec un repli de la conscience sur elle-même, avec un creux où elle se loge pour épier le monde environnant ; au lieu de cela, l'intériorité est projetée ou déportée, elle habite objets et événements et fait mentir les schémas qui voudraient la localiser dans une profondeur inhérente à l'être. C'est cette similarité de structure qui, une fois explicitée, nous autorise à nommer « monde de la vie woolfien » le régime mimétique des œuvres tardives. Le rôle par là dévolu au *Lebenswelt* est celui d'« opérateur intertextuel » puisque, sans être directement appliqué au texte, le concept permet d'y reconnaître un écho ou une image déformée de lui-même – un monde de la vie proprement littéraire. Ce monde de la vie woolfien n'entretient pas de relation de dépendance vis-à-vis de son équivalent philosophique ; il ne lui est rattaché que par le lien de l'intertexte – par quoi on veut dire que le monde, lui-même vu comme un texte dont ils traitent conjointement, rassemble dès leurs origines respectives mondes de la vie husserlien et woolfien. Mais ce tiers-texte commun, par le biais duquel ils sont mis en rapport, ce n'est pas seulement une réalité que les deux mondes de la vie envisagent peu ou prou au même moment et sous un jour sensiblement similaire,

c'est aussi la position extérieure depuis laquelle on met en rapport ces similarités et l'on opère leur rapprochement. L'intertextualité, en d'autres termes, n'entre pas en compte simplement au stade de l'origine ou de la conception des mondes de la vie de Husserl et de Woolf, elle a également un versant *a posteriori*, une prolongation dans le présent, et ce à travers l'acte par lequel on use de l'un pour mettre en évidence chez l'autre certaines richesses jusque-là demeurées inconnues. Si toute dépendance logique est donc à exclure entre le *Lebenswelt* de Husserl et la dynamique qu'il permet d'isoler dans les œuvres tardives de Woolf, leur intrication est suffisamment forte pour que tout autre nom que « monde de la vie woolfien » en vienne à décrire une autre réalité, ou du moins à la décrire sous un angle qui la rende difficilement reconnaissable. Certes le monde de la vie woolfien existe *sans* le *Lebenswelt*, mais il n'*apparaît* pas sans lui ; dévoilé par le biais d'un autre outil conceptuel, il se cristalliserait en une forme nécessairement différente. Les ressources que met à disposition le texte littéraire ne varient pas ; en revanche, elles n'adviennent en tant que telles qu'une fois cernées par un biais précis qui, en retour, contribue à les former ou, du moins, à leur prêter une coloration distinctive.

Nous avons arrêté une définition du monde de la vie woolfien ; il s'agit maintenant, afin d'insister sur l'originalité de ce mécanisme propre à l'œuvre tardive de Woolf, de le distinguer des modèles qui s'en approchent le plus.

2. Le monde de la vie woolfien à l'épreuve des modèles existants (1/2) : pathetic fallacy et corrélat objectif

La dynamique du monde de la vie woolfien, celle d'une relocalisation de l'intériorité des personnages dans l'univers qui les environne, rappelle assurément un certain nombre de modèles et d'outils littéraires qui entretiennent avec elle ressemblances ou points communs. Dès lors, il apparaît nécessaire de mettre en rapport le monde de la vie woolfien avec ces modèles préexistants, de manière à faire apparaître les limites d'un tel rapprochement, voire d'une possible identification entre eux. Seul ce travail de différenciation systématique permettra, en effet, de faire toute la lumière sur la spécificité de la représentation du réel dans les œuvres tardives. Concentrons-nous d'abord sur deux dispositifs littéraires qui, outre le lien qui peut se faire jour entre chacun d'eux et le monde de la vie woolfien, ne semblent pas si étrangers l'un à l'autre : la pathetic fallacy ruskinienne et le corrélat objectif de T. S. Eliot.

Chris Baldick donne de la pathetic fallacy la définition suivante :

[...] the poetic convention whereby natural phenomena which cannot feel as humans do are described as if they could: thus rainclouds may 'weep', or flowers may be

‘joyful’ in sympathy with the poet’s (or imagined speaker’s) mood.⁸⁰

Le terme trouve son origine dans les réflexions du critique d’art victorien John Ruskin sur la peinture et la poésie contemporaines, affligées selon lui par ce qui relève d’une forme de perversion de l’esprit : la tendance, donc, à prêter à des objets inertes des émotions humaines. Si Ruskin s’en prend si vivement à la pathetic fallacy c’est que l’artiste qui y a recours souffre, selon lui, d’une incapacité toute romantique à faire la part des choses entre les sentiments qui l’animent et la réalité prosaïque du monde – incapacité qui le conduit à se méprendre fondamentalement sur la véritable nature de ce qu’il décrit. Ruskin cite à titre d’exemple un extrait d’*Alton Locke*, de Charles Kingsley, où sont transférés, au mouvement de l’écume, des sentiments humains (elle est dite « cruelle » et « rampante »⁸¹). Il commente :

The foam is not cruel, neither does it crawl. The state of mind which attributes to it these characters of a living creature is one in which the reason is unhinged by grief. All violent feelings have the same effect. They produce in us a falseness in all our impressions of external things, which I would generally characterize as the “pathetic fallacy.”⁸²

Ainsi, loin d’être une constante de la poésie, la pathetic fallacy est pour Ruskin une déviance « éminemment caractéristique de l’esprit moderne »⁸³, dont les grands poètes des âges précédents – au premier rang desquels, Dante – se passèrent aisément⁸⁴. Revenons maintenant au fonctionnement propre au monde de la vie woolfien afin de voir dans quelle mesure il s’apparente à la pathetic fallacy tout en en demeurant résolument distinct.

À la fin de la section « 1917 » de *The Years*, dont le cadre est celui d’un dîner en temps de guerre chez Maggie et Renny, Eleanor, accompagnée de Sara et de Nicholas, prend congé de ses hôtes, non sans que les au revoir échangés avec eux, et en particulier avec Renny, ne la plongent dans une profonde réflexion sur sa vie comme sur la leur, réflexion qui semble trouver une prolongation naturelle dans le monde environnant :

A happy marriage, she thought, that’s what I was feeling all the time. A happy marriage. She looked up as she walked down the dark little street behind the others. A broad fan of light, like the sail of a windmill, was sweeping slowly across the sky. It seemed to take what she was feeling and to express it broadly and simply, as if another voice were speaking in another language. Then the light stopped and examined a fleecy patch of sky, a suspected spot.

⁸⁰ Baldick, p. 187.

⁸¹ John RUSKIN, *Modern Painters*, Volume III : « Of Many Things » (1856), Orpington et Londres : George Allen, 1898, p. 164.

⁸² *Ibid.*, p. 165.

⁸³ *Ibid.*, p. 178.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 165. Le cas de la pathetic fallacy ne se pose donc vraiment que chez les poètes de second rang, et là encore il y a une division à opérer entre ceux chez qui elle est convaincante et correctement utilisée parce qu’elle répond à l’exaltation du moment décrit, et ceux chez qui elle se réduit à une forme de pose ou de cliché poétique maintes fois ressassé, comme celui des « vagues déchaînées » (*ibid.*, 169-170).

The raid! she said to herself. I'd forgotten the raid!
The others had come to the crossing; there they stood.
'I'd forgotten the raid!' she said aloud as she came up with them. She was surprised; but it was true. (TY, 285)

À première vue, on a là affaire à un cas flagrant de pathetic fallacy : Eleanor, en effet, prête à un phénomène matériel (le projecteur de la défense antiaérienne qui balaie le ciel nocturne) le pouvoir d'exprimer des sentiments humains, à savoir les pensées heureuses qui lui viennent au sujet de Maggie et Renny. Cependant la fin de l'extrait nous éclaire sur la réalité du processus en jeu : Eleanor ne prête pas directement de sentiments humains à la lumière du projecteur, pour la simple et bonne raison que celui-ci n'est pas immédiatement identifié comme tel (le souvenir des bombardements récents ne lui revient que dans un second temps). Si elle peut reconnaître un écho de sa propre intériorité dans le monde extérieur, c'est dans la mesure où celui-ci est « décontextualisé » et où la lumière dans le ciel est prise comme pour elle-même, en dehors de toute référence pratique ou culturelle. D'ailleurs, le processus d'extériorisation s'interrompt dès qu'Eleanor identifie la source et la raison d'être de la tache lumineuse. Tandis qu'avec la pathetic fallacy le poète confère clairement à la nature la capacité de se faire le relais de ses sentiments, le phénomène extérieur, chez Woolf, ne prend en charge l'expression d'une intériorité que parce que, ce faisant, il cesse en partie d'être lui-même. Il faut ajouter à cela qu'une confusion entre pathetic fallacy et monde de la vie woolfien n'est possible que dans des cas comme celui que l'on vient d'examiner, où le personnage reconnaît de lui-même une forme d'affinité entre le monde extérieur d'un côté et ses pensées ou ses sentiments de l'autre. Or, la plupart du temps, le monde de la vie woolfien repose sur des assises bien plus implicites, comme on a pu s'en apercevoir avec l'exemple tiré de « Scenes from the Life of a British Naval Officer » : l'extériorisation de l'intériorité est alors entièrement à la charge de la voix narrative qui, par la proximité qu'elle instaure entre un personnage et un ensemble de données externes, suggère activement une communication en place entre eux. Difficile, dans ces cas qui forment la majorité des occurrences que nous aurons à analyser, de confondre le monde de la vie woolfien avec une déformation subjective du monde, due à l'émotion.

Passons maintenant à un autre modèle bien connu, celui du corrélat objectif, qui, comme la pathetic fallacy, entretient une certaine similarité avec le monde de la vie woolfien, au point que ce dernier puisse être soupçonné de n'être jamais qu'une forme localisée du dispositif littéraire décrit par T. S. Eliot et qui peut être caractérisé comme suit :

[...] an external equivalent for an internal state of mind; thus any object, scene, event, or situation that may be said to stand for or evoke a given mood or emotion,

as opposed to a direct subjective expression of it.⁸⁵

Selon Eliot, il s'agit là de l'unique manière strictement artistique de convoquer une émotion :

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.⁸⁶

Contrairement au cas de figure de la pathetic fallacy, l'émotion n'est pas ici prêtée à un objet extérieur ; au lieu de cela, elle est convoquée en lien avec lui, car seul cet objet est à même de la déclencher et de la matérialiser effectivement. Il y a donc une correspondance entre émotion intérieure et objet extérieur (plutôt qu'une transposition de l'une à l'autre), et, il faut ajouter, une correspondance qui n'est pas le fait d'un débordement émotif chez le personnage ou l'auteur, mais qui, au contraire, est savamment entretenue et préparée, et ce afin de produire tout son effet quand la nécessité dramatique l'imposera. Il n'y a pas, chez Eliot de correspondance romantique entre âme et nature ; son usage du corrélat objectif est, pour ainsi dire, purement stratégique : il vise à assurer et à asseoir la cohérence artistique de l'œuvre⁸⁷.

Quelle est, maintenant, la différence entre monde de la vie woolfien et corrélat objectif ? Si l'on se tourne à nouveau vers l'exemple tiré de la section « 1917 » de *The Years*, force est de constater que là encore le processus d'extériorisation de l'intériorité, tel qu'il est mis en scène par Woolf, pourrait, semble-t-il, se prêter à une lecture fondée sur une théorie strictement littéraire, en l'occurrence celle d'Eliot – nous dispensant par là d'avoir recours à un outil forgé au contact de la phénoménologie de Husserl. Cependant, le monde de la vie woolfien ne se laisse pas réduire à une « manœuvre » littéraire, orchestrée dans le but de produire un effet ou de laisser paraître au grand jour, et à des fins d'équilibre dramatique, une émotion particulière. En d'autres termes, le mécanisme qui nous intéresse chez Woolf ne s'inscrit pas dans la poursuite d'une logique narrative : il est tout entier du côté de la

⁸⁵ p. 176.

⁸⁶ T. S. ELIOT, « Hamlet and his Problems », *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Londres : Methuen et New York : Barnes & Nobles, 1960, p. 100. C'est dans le contexte d'une réflexion sur les pièces de Shakespeare, et en particulier sur *Hamlet*, qu'Eliot en vient à formuler son idée de corrélat objectif. Les grandes pièces de Shakespeare, à l'exception notable de *Hamlet*, donc, reposent, selon Eliot, sur l'usage systématique d'un tel dispositif : « If you examine any of Shakespeare's more successful tragedies, you will find this exact equivalence; you will find that the state of mind of Lady Macbeth walking in her sleep has been communicated to you by a skilful accumulation of imagined sensory impressions; the words of Macbeth on hearing of his wife's death strike us as if, given the sequence of events, these words were automatically released by the last event in the series. The artistic 'inevitability' lies in this complete adequacy of the external to the emotion [...] » (*ibid.*, p. 100-101).

⁸⁷ Cette cohérence, selon Eliot, fait ainsi défaut à *Hamlet* puisque l'insignifiance de Gertrude empêche celle-ci d'être un corrélat objectif à la mesure du crime qui est le sien et de l'émotion qu'il éveille en Hamlet. « Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in *excess* of the facts as they appear. » (*Ibid.*, p. 101).

représentation du réel, de la mimésis, si bien que la cohérence qui l'anime n'est pas celle d'une économie des effets, mais bien d'une poétique de l'expérience. Ainsi, le ballet nocturne des projecteurs ne se donne pas comme un « équivalent » de l'intériorité d'Eleanor ou, pour reprendre le terme d'Eliot, comme une « formule » à même de la convoquer ; cette intériorité était d'ailleurs connue d'avance, et ce n'est que dans un second temps qu'elle est mise en rapport avec le phénomène externe. Une telle mise en rapport n'a donc pas de fonction stratégique, elle ne vise pas à produire quoi que ce soit ni à équilibrer différents poids au sein du récit ; simplement, elle ancre l'expérience du personnage dans un style ontologique particulier, ou encore dans une certaine *vision* du réel. On peut donc en conclure que corrélat objectif et monde de la vie woolfien se situent à deux extrémités différentes dans la chronologie interne du texte, le premier trouvant sa place en aval, dans une perspective entièrement pragmatique d'effets à produire et de forces à contrebalancer, tandis que le second est présent en amont, où, avant que n'intervienne toute considération d'ordre narratif, il joue le rôle de « manière », au sens où l'on parle de manière à propos d'un peintre.

On s'est concentré ici à dessein sur deux notions fréquemment convoquées dans les études littéraires, et en particulier dans le cadre spécifique de la littérature anglo-saxonne : la *pathetic fallacy* et le corrélat objectif. D'autres outils permettant de penser une extériorisation de l'intériorité en littérature existent néanmoins, et mériteraient, tout autant que ceux inventés par Ruskin et Eliot, qu'on les compare au monde de la vie woolfien. Évoquons donc encore brièvement, et en guise de conclusion, l'idée deleuzienne selon laquelle le propre de la littérature, par le biais des affects et des percepts, est d'offrir la possibilité de sensations et d'émotions entièrement détachées d'un sujet humain et résidant, de ce fait, dans le domaine de la plus pure extériorité :

Le percept, c'est le paysage d'avant l'homme, en l'absence de l'homme. Mais dans tous ces cas, pourquoi dire cela, puisque le paysage n'est pas indépendant des perceptions supposées des personnages, et, par leur intermédiaire, des perceptions et souvenirs de l'auteur ? Et comment la ville pourrait-elle être sans homme ou avant lui, le miroir sans la vieille femme qui s'y reflète même si elle ne s'y regarde pas ? C'est l'énigme (souvent commentée) de Cézanne : « l'homme absent, mais tout entier dans le paysage ». Les personnages ne peuvent exister, et l'auteur ne peut les créer, que parce qu'ils ne perçoivent pas, mais sont passés dans le paysage et font eux-mêmes partie du composé de sensations. C'est bien Achab qui a les perceptions de la mer, mais il ne les a que parce qu'il est passé dans un rapport avec Moby Dick qui le fait devenir-baleine, et forme un composé de sensations qui n'a plus besoin de personne : Océan. C'est Mrs. Dalloway qui perçoit la ville, mais parce qu'elle est passée dans la ville, comme « une lame à travers toutes choses », et devient elle-même imperceptible. *Les affects sont précisément ces devenir non humains de l'homme*, comme les percepts (y compris la ville) sont *les paysages non humains de*

*la nature.*⁸⁸

Ce que la littérature dit de l'être humain, de ses émotions et du monde qu'il contemple, elle le dit en l'absence de l'être humain, et ce parce qu'elle parvient à le déporter tout entier dans ce qu'il voit ou ressent – à ne retenir de la sensation ou de la perception que ce qui la rend inimitable et pleinement elle-même, sacrifiant au passage la contingence qui la relie à un sujet empirique. Si l'on a parlé, pour illustrer la différence entre monde de la vie woolfien et corrélat objectif, d'un aval et d'un amont dans la chronologie interne au texte, il faut maintenant reconnaître que la logique des percepts et des affects relève d'une élaboration encore antérieure : il s'agit là, en somme, d'un invariant du littéraire, sur lequel n'ont pas de prise des choix seconds, relatifs, notamment, à la mise en place d'un régime mimétique comme le monde de la vie woolfien.

3. Le monde de la vie woolfien à l'épreuve des modèles existants (2/2) : chiasme et « fin de l'intériorité »

Comme on a pu le constater, le monde de la vie woolfien entretient d'importantes similarités avec un certain nombre de phénomènes littéraires, dont il se distingue néanmoins sur plusieurs plans. Cependant, au-delà du dispositif (comme le corrélat objectif) ou de la figure de style (comme la *pathetic fallacy*), d'autres candidats à la comparaison existent. Il s'agit là, non plus de techniques aux effets ponctuels et localisés, mais de vastes modèles théoriques, dont les propositions s'offrent à une nécessaire mise en rapport avec le monde de la vie woolfien.

La pensée développée par Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible*, en premier lieu, nous semble étroitement liée à la manière dont Woolf représente le réel dans ses dernières œuvres. Le phénoménologue, en effet, dans les textes qui composent cet ouvrage posthume, fait état d'un chiasme, d'une réversibilité ou encore d'un entrelacs entre le sujet et le monde – autant de métaphores qui nous semblent aussi, dans une certaine mesure, décrire le transfert en jeu, dans le monde de la vie woolfien, entre intériorité et extériorité. Le point de départ de Merleau-Ponty est le double statut de tout être de perception : si je vois ou touche, alors c'est que je suis susceptible d'être vu et touché ; mon inscription dans l'univers du sensible fonctionne dans les deux sens, si bien qu'être *devant* le monde, c'est toujours aussi être *du* monde :

Dès que je vois, il faut (comme l'indique si bien le double sens du mot) que la vision

⁸⁸ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 159-160.

soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible, en train de le considérer d'un certain lieu.⁸⁹

C'est là une « identité du voyant et du visible », et « celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il *en est* »⁹⁰. Je suis donc une partie du monde qui voit le monde ou, si l'on veut, le monde qui se voit de l'intérieur. En conséquence :

Il y a vision, toucher, quand un certain visible, un certain tangible, se retourne sur tout le visible, tout le tangible dont il fait partie, ou quand soudain il s'en trouve *entouré*, ou quand, entre lui et eux, et par leur commerce, se forme une Visibilité, un Tangible en soi, qui n'appartiennent en propre ni au corps comme fait ni au monde comme fait [...].⁹¹

C'est là, dans cet effet de chiasme ou de réversibilité, que Merleau-Ponty situe ce qu'il nomme la « chair du monde », c'est-à-dire l'entremêlement fondamental de l'être qui sent avec le monde qu'il sent, et qui fait que mon corps se tient toujours à cheval entre une extériorité qu'il se sait être pour d'autres et une intériorité qui, par le biais de ses sens, le déporte vers les choses⁹². Mais ce ne sont pas uniquement les sens qui nous projettent dans le monde extérieur et nous font nous y enchevêtrer : la pensée, également, *habite* le monde, au sens où elle redouble silencieusement toute chose, où elle sous-tend et accompagne son apparition. Il n'y a de monde, par conséquent, qu'en vertu d'une propension du visible à s'arc-bouter à tout moment à l'invisible de la pensée :

Comme la noirceur secrète du lait, dont Valéry a parlé, n'est accessible qu'à travers sa blancheur, l'idée de la lumière ou l'idée musicale doublent par en dessous les lumières et les sons, en sont l'autre côté ou la profondeur.⁹³

Pour Merleau-Ponty, « [n]ous aurons donc à reconnaître une idéalité qui n'est pas étrangère à la chair, qui lui donne ses axes, sa profondeur, ses dimensions.⁹⁴ »

⁸⁹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 175.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 180-181.

⁹² Merleau-Ponty développe ainsi le thème de la « chair du monde » : « [...] la chair dont nous parlons n'est pas la matière. Elle est l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant, qui est attesté notamment quand le corps se voit, se touche en train de voir et de toucher les choses, de sorte que, simultanément, *comme* tangible il descend parmi elles, *comme* touchant il les domine toutes et tire de lui-même ce rapport, et même ce double rapport, par déhiscence ou fission de sa masse. Cette concentration des visibles autour de l'un d'eux, ou cet éclatement vers les choses de la masse du corps, qui fait qu'une vibration de ma peau devient le lisse et le rugueux, que je *suis des yeux* les mouvements et les contours des choses mêmes, ce rapport magique, ce pacte entre elles et moi selon lequel je leur prête mon corps pour qu'elles y inscrivent et me donnent leur ressemblance, ce pli, cette cavité centrale du visible qui est ma vision, ces deux rangées en miroir du voyant et du visible, du touchant et du touché, forment un système bien lié sur lequel je table, définissent une vision en général et un style constant de la visibilité dont je ne saurais me défaire, même quand telle vision particulière se révèle illusoire, car je reste sûr alors qu'en regardant mieux j'aurais eu la vision vraie et qu'en tout cas, celle-là ou une autre, *il y en a une* [...] » (*ibid.*, p. 189-190).

⁹³ *Ibid.*, p. 195.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 197.

On pressent tout le parti que nous pouvons tirer de telles conclusions. Dans le modèle théorisé par le dernier Merleau-Ponty, l'intériorité, plus que jamais auparavant, est appelée à prendre place au cœur même du monde. C'est, en somme, la notion d'intentionnalité qui trouve là son aboutissement logique ; elle porte pleinement ses fruits, en effet, avec la pensée merleau-pontienne d'une réversibilité du voyant et du visible comme d'une adhérence du visible à l'invisible. Le concept de *Lebenswelt*, pour sa part, ne postule pas une telle insertion de l'individu dans le monde (où sujet et objet ne sont plus que les faces réversibles d'un même sentir) ; plutôt, Husserl fait du monde l'objet d'une élaboration toujours en cours, aux mains d'une vie qui s'y extériorise. On peut donc légitimement se demander, à la lumière de ces derniers développements, si le phénomène du monde de la vie woolfien ne se laisserait pas cerner avec la même acuité par une pensée du chiasme et de la réversibilité que par un modèle insistant sur la constitution intersubjective d'un monde culturel et historique. Examinons pour cela un extrait de *Between the Acts*.

Alors qu'il arrive à Pointz Hall pour y passer le week-end, la présence inattendue de Mrs Manresa et de son ami William Dodge force Giles à se changer avant même de s'installer à table. Or, l'irritation et la colère qui animent le personnage s'expriment de manière originale puisque Giles, reportant son animosité sur sa tante, « pend » sur elle ses griefs, « comme l'on pend son manteau à une patère » :

He must change. And he came into the dining-room looking like a cricketer, in flannels, wearing a blue coat with brass buttons; though he was enraged. Had he not read, in the morning paper, in the train, that sixteen men had been shot, others prisoned, just over there, across the gulf, in the flat land which divided them from the continent? Yet he changed. It was Aunt Lucy, waving her hand at him as he came in, who made him change. He hung his grievances on her, as one hangs a coat on a hook, instinctively. (*BA*, 42-43)

La même image – selon toute évidence appelée, à l'origine, par le fait même de se changer et de se défaire de son « véritable » manteau (« a blue coat with brass buttons ») – réapparaît, quelques pages plus loin, lorsque William Dodge rattrape la tasse de café qu'Isa vient de faire tomber :

William Dodge caught it as it fell. He held it for a moment. He turned it. From the faint blue mark, as of crossed daggers, in the glaze at the bottom he knew that it was English, made perhaps at Nottingham; date about 1760. His expression, considering the daggers, coming to this conclusion, gave Giles another peg on which to hang his rage as one hangs a coat on a peg, conveniently. (*BA*, 55)

Vient ensuite la liste des reproches adressés mentalement par Giles à William, et qui tournent essentiellement autour de l'homosexualité présumée de ce dernier. À cette occasion, comme dans le cas précédent de son irritation à l'endroit de Mrs Swithin, Giles, en choisissant un

support extérieur auquel raccrocher sa frustration, permet à celle-ci de trouver une échappatoire qui lui ferait autrement défaut. Les émotions du personnage, son intériorité, ne se donnent donc à voir que relativement à un pôle externe qui leur assure la tension nécessaire à leur expression. Or, cette extériorité qui focalise la vie intérieure de Giles, c'est aussi, selon le principe merleau-pontien d'une réversibilité du voyant et du visible, une intériorité à part entière, une autre conscience pensante et agissante. Revenons à l'irritation que Giles dirige contre sa tante :

Aunt Lucy, foolish, free; always, since he had chosen, after leaving college, to take a job in the city, expressing her amazement, her amusement, at men who spent their lives, buying and selling – ploughs? glass beads was it? or stocks and shares? – to savages who wished most oddly – for were they not beautiful naked? – to dress and live like the English? (*BA*, 43)

Le point de vue auquel s'attache la voix narrative, au début de la phrase, est bien celui de Giles ; Lucy Swithin lui fournit alors, comme il vient d'être dit, un point auquel rattacher sa colère, une perspective d'extériorisation de ses sentiments, pourrait-on dire. Cependant, selon une de ces transitions fluides qui sont caractéristiques de l'écriture woolfienne, la voix narrative, au beau milieu de la phrase⁹⁵, change d'ancrage pour recueillir, toujours sur le mode du discours indirect libre, les interrogations et les opinions propres à Mrs Swithin, et cela sans que la syntaxe n'en soit affectée outre mesure. On assiste là, autrement dit, à un renversement typique du chiasme ou de la réversibilité décrits par Merleau-Ponty : l'extériorité que représente Mrs Swithin, et en direction de laquelle est tendu le bouillonnement intérieur de Giles, est aussi, à tout moment, une intériorité à part entière, un être dont la face visible soutient et s'articule à un regard, à une perspective. L'extériorité est donc elle-même intériorité. Inversement, de voyant, Giles se fait visible : à l'intérieur du point de vue de Mrs Swithin il est à son tour une pure extériorité, un homme dont on ne sait pas très bien ce qu'il s'occupe de vendre ni même pourquoi.

Ainsi, puisque le modèle du monde de la vie woolfien semble se prêter à une lecture merleau-pontienne, pourquoi ne pas préférer ce cadre interprétatif à celui échafaudé au contact de la pensée de Husserl ? En réalité, contrairement à ce qu'implique le chiasme dont parle Merleau-Ponty, le personnage de Giles, ici, ne passe pas, de lui-même, de voyant à visible, pas plus que Lucy Swithin n'opère, indépendamment de tout autre conscience, le trajet inverse. L'« identité du voyant et du visible » qu'évoque Merleau-Ponty est avant tout

⁹⁵ La rupture est nette à partir de « ploughs? » mais intervient vraisemblablement en amont, dans une zone d'indifférenciation entre les points de vue respectifs de Giles et Lucy – zone qui est assurément en place dès « expressing her amazement ».

effective, chez Woolf, à travers l'entrelacement des regards et des points de vue : elle ne s'opère pas *ex nihilo*, par une sorte de combustion spontanée qui permettrait, par exemple, à Giles de se savoir visible du simple fait qu'il voit. Certes, le moment d'être peut représenter un tel basculement⁹⁶, mais il demeure rare à l'échelle du texte et n'altère pas par lui-même le mode de présentation général de l'expérience au sein du roman. Or, ce mode de présentation correspond essentiellement au mouvement par lequel l'intériorité se déporte vers l'extérieur, sans que la contrepartie d'un « enroulement du visible sur le corps voyant »⁹⁷ ne soit requise par là. Pour l'essentiel, le sujet ne devient pure extériorité que lorsqu'il est vu par un autre, à l'image du déplacement en jeu dans l'extrait que l'on vient de commenter. Par conséquent, le modèle du *Lebenswelt*, celui d'une polarisation de la vie vers le monde, nous semble encore être le mieux à même de mettre en relief une véritable continuité de la représentation du réel dans les œuvres tardives – le mieux à même, en d'autres termes, de décrire la mimésis woolfienne « au long cours », telle qu'elle se donne effectivement à voir, et non telle qu'on peut la reconstruire à partir d'occurrences isolées et somme toute moins fréquentes dans notre corpus que dans les œuvres antérieures : les moments d'être.

Le second modèle théorique que l'on souhaiterait mettre en rapport avec le monde de la vie woolfien n'émane pas du champ de la philosophie, mais de celui de la théorie ou de l'histoire littéraire ; il s'agit de l'évolution, touchant aux représentations littéraires de la pensée, que s'attache à décrire Laurent Jenny dans *La Fin de l'intériorité*⁹⁸. Selon Laurent Jenny, qui borne son étude à l'examen des avant-gardes françaises, un déplacement progressif est en jeu, entre symbolisme, modernisme et surréalisme, dans la manière dont se conçoivent l'intériorité et sa représentation littéraire. Voici comment il énonce la réflexion qu'il entend conduire :

On s'efforcera [...] de comprendre comment le grand mythe de l'intériorité revendiqué par le symbolisme a évolué avec le modernisme dans un sens qui semblait *a priori* très éloigné de lui : celui d'une extériorisation de la « pensée » en une forme de « lieu pensant ». Et on s'attachera à montrer comment, avec le surréalisme, ce « lieu pensant » du modernisme s'est évadé du strict plan esthétique pour gagner l'ensemble des apparences et les métamorphoser en un vaste écran psychique. Au total ce demi-siècle d'avant-gardisme aura été l'histoire d'une extériorisation progressive de l'intériorité romantique.⁹⁹

⁹⁶ À l'image de celui dont fait l'expérience Eleanor à la réception de Delia, lorsqu'elle pressent la récurrence d'un « motif » dans le présent (TY, 351). Le temps cyclique dont elle a alors l'intuition implique qu'elle occupe à la fois la position de sujet à qui est rendu manifeste la répétition d'un moment passé, et celle d'objet inscrit dans ce moment au titre de participant.

⁹⁷ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 189.

⁹⁸ Laurent JENNY, *La Fin de l'intériorité : Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1-2.

Tâchons de retracer brièvement les grandes étapes de ce trajet, qui, compte tenu de ses liens avec la dynamique spécifique du monde de la vie woolfien, nous intéresse au premier plan.

Pour Laurent Jenny, « la ‘philosophie’ symboliste se présente comme une exaspération de l’‘idée’ expressive de la littérature héritée du romantisme : la poésie se voue à l’expression d’une intériorité.¹⁰⁰ » Cette dernière, dans l’esprit des symbolistes, ne demande en effet qu’à être traduite dans le *medium* spécifique à chaque art, et l’intériorité d’un sujet se manifeste alors dans la forme qu’est parvenu à lui conférer l’artiste. La rupture arrive avec *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Dans ce poème de Mallarmé, qui pour la première fois utilise à des fins poétiques l’espace typographique lui-même – y redistribuant le discours de part et d’autre d’une double page – « la ‘pensée’ n’est plus saisie comme ‘expression’ de l’intériorité mais comme ‘représentation’¹⁰¹ ». Autrement dit, le poème, par son déploiement nouveau dans l’espace, et les relations, tout aussi inédites, qui se forment alors entre les fragments de discours répartis sur la page, ne s’assigne plus comme tâche la traduction d’une quelconque intériorité préexistante ; au lieu de cela, il met en scène une pensée en train de se faire – à son point d’ébullition ; « [i]l est ‘figure d’une pensée’, non plus du tout comme traduction de l’intériorité, mais comme extériorité intelligible.¹⁰² » Le « lieu » de l’intériorité, par conséquent, est déporté vers l’extérieur, puisque celle-ci, au lieu de résider dans les profondeurs du « moi » (d’où elle était portée, par l’expression artistique, à la connaissance des lecteurs ou des spectateurs), habite désormais la surface de l’œuvre, où elle se donne à voir dans l’imbrication de ses composantes¹⁰³. L’intériorité n’est plus alors celle d’un être en particulier, mais une intériorité pour ainsi dire impersonnelle¹⁰⁴, faite de la réunion signifiante des segments de discours ou de couleurs que s’ingénie à exhiber l’œuvre. Laurent Jenny résume :

[...] le nouvel espace représentatif défini par Mallarmé dans le *Coup de dés* remet en question l’opposition métaphysique de l’intériorité et de l’extériorité. Si la pensée se produit d’emblée « dans notre espace », elle perd ces caractères d’intimité qu’on se plaisait à lui accorder. Elle n’est plus assimilable à un flux originaire et balbutiant

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰² *Ibid.*, p. 67.

¹⁰³ « Il n’y a pas de pensée sans espacement, pas de pensée non plus sans un plan de configuration où se disposent les signes dont la pensée pense les relations, après les avoir saisis synthétiquement. Si donc le *Coup de dés* est la ‘figure d’une pensée’, on peut donc aussi dire que la pensée est elle-même ‘figure’, c’est-à-dire libre jeu de relations entre les signes et toutes leurs propriétés inhérentes, dans une syntaxe élargie. » (*Ibid.*)

¹⁰⁴ Dans « Les Fenêtres », d’Apollinaire, « [l]a pensée, faite de fragments et de morceaux, viendrait se composer en un tout sur la page, sans qu’aucun sujet de pensée n’ait à être désigné ni engendré. C’est à la page qu’il reviendrait de figurer l’activité de la conscience, son travail de synthèse disjonctive, ou encore la *discohérence* [...] de ses contenus. On le voit, une telle hypothèse ‘réaliste’ ne se conçoit qu’à se figurer la pensée comme un tableau cubiste où les perspectives hétérogènes se trouvent unifiées par une même lumière ou absence de lumière. » (*Ibid.*, p. 93-94).

qu'on porterait au langage par mutations progressives [...] Dans son « emploi à nu », la pensée s'objective. Elle entre dans la lumière d'une visibilité pure. Elle se joue publiquement dans la matérialité des signes et des rapports sensibles, sans rien réserver de retiré ni de mystérieux. Elle côtoie le monde des surfaces et des valeurs chromatiques. En un sens, elle n'a jamais été plus simple et plus accessible que chez Mallarmé. Chez Mallarmé, l'esprit ne procède pas d'un « retrait », il s'exerce d'emblée au dehors, dans les fulgurants parcours qui lient en « idées » des aspects du monde et des dispositions de signes [...].¹⁰⁵

Le modernisme littéraire, après Mallarmé, s'emploiera à développer cette nouvelle conception de l'intériorité. Ainsi,

Apollinaire fait du poème un lieu de configuration autonome qui n'a besoin de se modeler sur aucune réalité mentale préalable. Il invente un espace représentatif où viennent se composer des représentations toutes « réelles », mais indifféremment et indécidablement subjectives ou objectives, « intérieures » ou « extérieures ». On pourrait décrire cet espace comme un plan de « collage » de l'intériorité et de l'extériorité.¹⁰⁶

L'étape suivante, dans cette histoire de la figuration de l'intériorité, correspond à la redéfinition surréaliste des domaines respectifs de l'intérieur et de l'extérieur, engagée par André Breton. Dans le surréalisme, en effet, le monde se présente d'emblée comme un espace psychique, fait de hasards et de correspondances mystérieuses, qu'il s'agit de déchiffrer¹⁰⁷. Laurent Jenny parle à ce titre d'un « projet de 'psychisation' des apparences instauré par le surréalisme de Breton.¹⁰⁸ » Ainsi, la pensée, désormais, « hante le réel¹⁰⁹ » :

Elle n'a plus lieu d'être « exprimée », car elle est étalée au grand jour : « solidifiée » dans ces monuments du désir que constituent les archétypes culturels, les décors de la vie moderne (des bouches de métro modern'style aux formes de chapeaux féminins), voire les objets naturels. La « pensée » a entièrement investi le réel et elle ne demande plus qu'à être « interprétée », c'est-à-dire reconnue, réactivée et propagée dans sa charge fantasmatique.¹¹⁰

Le mouvement décrit par Laurent Jenny, de son initiation symboliste à sa culmination surréaliste, est donc bien celui « d'une extériorisation progressive de l'intériorité ». Le monde de la vie woolfien, contemporain du surréalisme, et procédant lui aussi par déplacement de l'intériorité dans le monde, doit-il, par conséquent, être regardé comme l'une de ces étapes qui jalonnent le chemin d'une « fin de l'intériorité » ? Assurément, les évolutions de l'écriture woolfienne témoignent d'un trajet similaire à celui que poursuivirent les avant-gardes françaises au début du vingtième siècle et, à cet égard, on ne peut que souligner l'inscription de Woolf dans un contexte général de révolution littéraire et intellectuelle. En revanche, le

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 79-80.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 149-150.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 154.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 154-155.

modèle particulier du monde de la vie woolfien ne se confond ni avec la redéfinition moderniste de l'intériorité – telle qu'elle est décrite par Laurent Jenny – ni avec son acception surréaliste. On le voit à la lecture de l'extrait de *Between the Acts* analysé plus haut : l'intériorité qui nous occupe, celle que Giles raccroche aux pôles externes que constituent pour lui Lucy Swithin et William Dodge, n'est en aucun cas issue du jeu de configurations formelles et sémantiques interne à l'œuvre – elle est décrite en des termes bien plus simples et transparents. C'est que l'intériorité que nous visons n'est pas directement celle dont parle Laurent Jenny : tandis que lui cherche à expliciter un mécanisme qui se déploie à l'échelle de l'œuvre – la « pensée » qu'elle articule – nous nous intéressons, pour notre part, à une intériorité plus aisément localisée ou circonscrite, celle des personnages eux-mêmes. Nulle raison, cependant, d'en conclure que l'œuvre woolfienne n'est pas parcourue par la même mécanique combinatoire ou articulatoire qui « signe » nombre de productions modernistes – au contraire, nous aurons l'occasion de développer ce point dans le prochain chapitre – simplement, celle-ci est distincte de ce que l'on pourrait appeler l'intériorité « intradiégétique ». On se consacrera donc d'abord à l'analyse, non de la « pensée » que produit ou met en place l'œuvre (celle qu'elle « présente », pourrait-on encore dire), mais de celle qu'elle *représente*, et qui n'est autre que l'intériorité des êtres fictionnels dont la vie psychique nous est donnée à contempler. Pour ce qui est de la conception surréaliste de l'intériorité, le monde de la vie woolfien ne s'y rattache pas davantage ; en effet, s'il correspond bien à une polarisation vers l'extérieur des contenus mentaux des personnages, cette polarisation ou ce déplacement ne valent que dans l'espace textuel (ils sont, comme on l'a dit, « intradiégétique »), tandis que, dans le surréalisme, l'extériorité qu'habite la pensée (et que l'écriture automatique a pour tâche de préfigurer ou bien de décoder) est celle du monde réel. Les deux logiques sont donc portées par un identique mouvement d'extériorisation qui ne doit pas, cependant, masquer leurs importantes divergences.

Que conclure de ce passage en revue – qui d'ailleurs n'a rien d'exhaustif¹¹¹ – des

¹¹¹ On pourrait par exemple comparer la dynamique interne au monde de la vie woolfien à ce que Michel Foucault identifie comme un *cogito* propre à la modernité : il s'agit pour Foucault de l'acte réflexif par lequel l'homme part d'un impensé dans lequel il est immergé (le langage, ou encore l'histoire) afin de le ressaisir et de se l'intégrer ; bref, de la manière dont la pensée, dans la modernité, s'étend et se propage en permanence à l'impensé sur lequel elle repose. Contrairement à ce qui prévalait avec le *cogito* cartésien, « [d]ans le cogito moderne, il s'agit [...] de laisser valoir selon sa plus grande dimension la distance qui à la fois sépare et relie la pensée présente à soi, et ce qui, de la pensée, s'enracine dans le non-pensé ; il lui faut (et c'est pourquoi il est moins une évidence découverte qu'une tâche incessante qui doit toujours être reprise) parcourir, redoubler et réactiver sous une forme explicite l'articulation de la pensée sur ce qui en elle, autour d'elle, au-dessous d'elle n'est pas pensée, mais ne lui est pas pour autant étranger, selon une irréductible, une infranchissable extériorité. Sous cette forme, le cogito ne sera donc pas la soudaine découverte illuminante que toute pensée est pensée, mais l'interrogation toujours recommencée pour savoir comment la pensée habite hors d'ici, et pourtant au plus

outils littéraires et des modèles théoriques proches du monde de la vie woolfien ? Essentiellement que celui-ci, malgré les similarités qu'il entretient avec certaines pratiques littéraires comme avec des modèles théoriques dont on aurait pu penser qu'ils seraient à même de le subsumer, se révèle être un mécanisme sans équivalent direct. La mimésis si particulière que Woolf met en place dans ses dernières œuvres a peut-être pour parallèle le plus proche le présupposé que Michel Collot identifie dans la critique thématique et qui veut qu'une conscience préreflexive oriente notre appréhension du monde, si bien que « [l]'écrivain qui veut exprimer son expérience la plus intime ne peut le faire qu'en convoquant les objets extérieurs¹¹² ». Ainsi de l'analyse de Jean-Pierre Richard, dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé* :

Choses, corps, formes, substances, humeurs, saveurs, tels seront donc, et même pour Mallarmé, les supports et les moyens d'expression premiers du mouvement par lequel il s'invente [...] Car l'objet décrit l'esprit qui le possède ; le dehors raconte le dedans.¹¹³

C'est bien là ce que représente le monde de la vie woolfien : une manière pour le dehors de raconter le dedans ; à la différence près que l'intériorité en jeu n'est pas celle de Woolf, mais celle de ses personnages, et que l'on a donc affaire, non tant à l'univers imaginaire d'un écrivain qu'aux lois ou à la « typique » qu'il destine à des mondes fictionnels. Les mots de Jean-Pierre Richard, ainsi entendus, se rapportent d'eux-mêmes au propos que l'on entend défendre : « C'est dans le monde sensible que la spiritualité la plus pure traverse son épreuve, fixe sa qualité.¹¹⁴ »

proche d'elle-même, comment elle peut être sous les espèces du non-pensant. Il ne ramène pas tout l'être des choses à la pensée sans ramifier l'être de la pensée jusque dans la nervure inerte de ce qui ne pense pas. » (Foucault, *Les Mots et les choses*, p. 335). Dans ce modèle du *cogito* moderne, la pensée est donc toujours en lien avec une extériorité où elle se reconnaît – une extériorité, comme celle du langage ou de l'histoire, donc, qui lui sert de support pour s'élancer et qu'elle tente de ramener à elle par un mouvement réflexif. Le rapprochement avec le monde de la vie woolfien est donc justifié par ce lien de la pensée à l'extériorité qui l'excède et la baigne. On voit néanmoins que la réflexion de Foucault porte sur le savoir en lui-même (et sur ce qui distingue les formes modernes de savoir de celles qui les précédèrent), tandis que le monde de la vie woolfien se situe à un niveau tout autre, celui de la représentation fictionnelle du réel. Par ailleurs, il n'y a pas à proprement parler de mouvement réflexif dans la manière dont les personnages de Woolf extériorisent leur intériorité (le monde extérieur ne les précède pas, n'est pas le point de départ qu'ils tenteraient de réintégrer à leur propre sphère).

¹¹² Collot, p. 28.

¹¹³ Jean-Pierre RICHARD, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Éditions du Seuil, 1961, p. 20.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

Deuxième partie : Monde de la vie et représentation du réel

Chapitre 3 : La relation sujet-monde : une archéologie du réel woolfien

Arrêtons-nous brièvement, avant de pousser plus loin notre raisonnement, sur les conclusions auxquelles nous sommes parvenu jusqu'ici. En premier lieu, on a établi que l'idée de monde de la vie, si elle était destinée à jouer un rôle d'une quelconque importance dans la compréhension de l'écriture woolfienne, devait nécessairement excéder sa simple application au texte littéraire. Le monde de la vie tel que le pense Husserl trouve assurément un écho dans les romans et les nouvelles de Woolf et, bien que cette résonance du concept phénoménologique chez l'écrivaine ne résulte en rien d'une stratégie délibérée de sa part, elle s'impose avec force à une lecture critique qui cherche à en éprouver l'hypothèse. Impossible, toutefois, d'ignorer les limites d'un tel parallèle : faire parler le concept au nom du texte, user de celui-ci comme d'un substitut pour la réalité extérieure qui est le véritable sujet de la réflexion philosophique, ce n'est en aucun cas expliciter le fonctionnement interne d'une écriture littéraire que l'on s'applique au contraire à « travestir », comme le « vêtement d'idées » husserlien ou le « vêtement mal ajusté » de « Modern Fiction » travestissent l'appréhension subjective du réel. Au lieu de cela, les affinités qui unissent indubitablement la pensée du *Lebenswelt* à la quête littéraire menée par Woolf doivent permettre d'isoler chez celle-ci un monde de la vie qui lui appartienne en propre – un monde de la vie woolfien, que son pendant philosophique, au lieu d'ordonner, mette en évidence ou bien fixe, à la manière d'un révélateur photographique, et sans que cette opération ne suppose entre eux de dépendance plus prononcée que la forme de sympathie qui entraîne ainsi de l'un vers l'autre.

Il y a donc un monde de la vie endogène au texte woolfien, et c'est bien une forme d'influence révélatrice, un échange qualifié plus haut d'« intertextuel », qui, dans un second temps, nous a permis d'en caractériser la nature : tout comme le *Lebenswelt* permet de reconnaître dans la forme du monde la matérialisation d'une subjectivité qui s'y projette et s'y réalise, le monde de la vie woolfien consiste en une extériorisation des contenus psychiques des personnages. Ceux-ci, au lieu d'apparaître comme autant d'intériorités qui recueillent et filtrent en leur sein les manifestations du monde extérieur, voient leurs pensées et leur être intime s'exprimer à la surface même des choses, dans une imbrication immédiate avec l'extériorité la plus concrète et la moins susceptible, à première vue, de se faire la dépositaire d'un univers mental, d'une intériorité « projetée » et prolongée hors d'elle-même, ou plutôt hors de son cadre naturel, c'est-à-dire hors de cette poche ou de cette cavité invisible et sans substance qui, dans les œuvres centrales de Woolf, creuse encore l'espace du monde et le

double de son réseau souterrain. Le monde de la vie woolfien, c'est donc l'intériorité qui a émigré hors de sa sphère pour se mêler à ce qui, jusqu'aux derniers textes de l'écrivaine, lui servait de décor ou de scène, de fond ou d'arrière-plan : autrui, le dehors, l'événement.

Si l'on a déterminé ce que recouvrait l'idée de monde de la vie woolfien, nombre de questions demeurent encore en suspens, et notamment celles qui touchent au rôle de ce monde de la vie dans la représentation du réel chez Virginia Woolf – problème qui fournira son objet à un nouveau pan de notre réflexion. Il s'agira d'abord de montrer que si l'on parle de représentation du réel à propos du monde de la vie woolfien, c'est que cette mise en scène littéraire de l'intériorité trouve ses origines dans la manière dont est pensé le réel au début du vingtième siècle – aussi bien par les artistes que par les philosophes ou les scientifiques – comme dans l'idée personnelle que s'est progressivement faite Woolf du réel, depuis les expériences marquantes de son enfance jusqu'aux mondes fictionnels qu'elle a ensuite recréés sur un modèle qui en est, selon elle, directement inspiré. C'est à ce titre que l'on se livrera, comme on l'évoque dans le titre du présent chapitre, à une « archéologie du réel woolfien ».

On aura ensuite à examiner le déplacement en jeu entre le monde de la vie woolfien et le régime mimétique qui l'a précédé chez l'écrivaine : quelle différence y a-t-il, par exemple, entre l'extériorisation de l'intériorité dans *The Years* ou *Between the Acts* et la façon dont Woolf représente le réel dans *Mrs Dalloway* ou *To the Lighthouse* ? et, puisque cette question est directement corrélée à la précédente, en quoi est-ce que le monde de la vie woolfien diffère des grandes lignes de la représentation moderniste du réel, tout comme de certains régimes mimétiques peu ou prou contemporains des œuvres tardives et qui peuvent sembler avoir sur elles une prise descriptive ? En effet, ce n'est pas parce que la mimésis des œuvres tardives partage ses fondements théoriques avec nombre de productions littéraires et intellectuelles modernistes qu'elle ne se distingue pas de celles-ci sur certains points cruciaux. Mais, conformément à ce que l'on a annoncé, et afin de commencer à dresser le tableau de la représentation du réel dans les dernières œuvres de Virginia Woolf, tournons-nous d'abord vers la question des origines de ce que l'on a appelé le monde de la vie woolfien, origines qui sont conjointement à déceler dans la pensée moderniste du réel et dans l'écho que celle-ci trouve chez l'écrivaine.

I. La relation sujet-monde dans le modernisme : perspectives philosophiques, artistiques et scientifiques

1. La relation sujet-monde ou le réel moderniste

Dans le deuxième chapitre de *Flush*, Woolf décrit la relation qui se noue entre Miss Barrett et le jeune épagneul que lui a offert son amie Miss Mitford. Malgré des difficultés à s'adapter à la vie à Wimpole Street, et en particulier à la douloureuse réclusion qui lui y est imposée, Flush accepte de bon gré de troquer les joies de la nature et du grand air pour la fidélité qui le lie à sa nouvelle maîtresse. Néanmoins, comme le relève la biographe, une part d'incompréhension demeure entre les deux êtres qu'unit par ailleurs une affection si forte. Ainsi, Miss Barrett peine à concevoir l'importance que revêtent pour son chien certaines manifestations extérieures, telles la sonnette que Mr Kenyon fait retentir involontairement ou l'odeur du parapluie humide avec lequel rentre Wilson ; Flush, quant à lui, ne peut s'expliquer comment sa maîtresse en vient à être émue ou à rire, simplement par l'action d'un crayon qu'elle promène sur une feuille blanche (*F*, 23-24). À la source de leur incompréhension, on trouve, dans le premier cas, l'incapacité de Miss Barrett à identifier un certain nombre de « relais » extérieurs qui portent l'intériorité de Flush : elle ne peut pas lire dans le parapluie humide, dont l'odeur, d'ailleurs, ne parvient vraisemblablement pas jusqu'à elle, les souvenirs immémoriaux de forêts et d'animaux sauvages que son chien y retrouve instantanément, ni dans la sonnette l'appel à la chasse qui pousse Flush à mordre l'infortuné Mr Kenyon. Sonnette ou parapluie, on s'en rend compte, sont moins des déclencheurs qui éveillent en Flush une réaction définie qu'une forme de détour dans le rapport que le chien entretient à lui-même (il *est* son souvenir de la pluie et de la forêt et pourtant ce souvenir *est* le parapluie), détour qui l'entraîne inexorablement vers le dehors, vers l'endroit du monde où prend appui son être. La mise en évidence de ce mécanisme – par lequel l'intériorité de Flush, sous la forme d'instincts ancestraux, est déportée vers une série de signaux extérieurs – nous fait voir, par contrecoup, la lettre que Miss Barrett écrit ou la caricature d'elle-même en Flush qu'elle griffonne, non comme de simples *stimuli* qui provoquent en elle larmes ou rires, mais, à la manière de la sonnette ou du parapluie, comme des relais de l'intériorité, comme les espaces mêmes où se construisent la tristesse ou la joie qu'elle éprouve ; ainsi, lorsque Woolf fait entendre la voix de Miss Barrett, ce n'est pas en nous communiquant ses pensées, ce qui reviendrait à tracer les contours d'un « intérieur » où se manifeste l'émotion, mais en citant directement la lettre qu'elle écrit à Mr Horne, de manière à signifier que le « moi » auquel

viennent les larmes est bien celui qui s'exprime dans l'écriture (avec tout le mouvement vers le dehors que comporte l'idée d'expression), de la même manière que le « moi » pré-individuel de *Flush*, hérité de ses ancêtres, se manifeste dans des signaux sonores ou olfactifs qui sont comme un contrepoint à lui-même, ou comme les lieux exclavés de son for intérieur.

Le réel, dans ce passage de *Flush*, est donc représenté selon un biais particulier ; les personnages n'y sont pas directement eux-mêmes, ils ne sont pas des êtres complets et refermés sur la perfection de leur cosmos interne, à la manière des monades de Leibniz. Ce qu'ils *sont* a à voir avec le monde où ils pensent et agissent, de sorte qu'ils se tiennent à cheval entre un creux intérieur et les phénomènes concrets où s'est replié leur moi, entre une intériorité qui se dérobe au regard et une événementialité qui parle pour eux. Or, ce parti pris dans l'exécution de la mimésis, ce monde de la vie woolfien, s'il constitue une manière entièrement originale de penser les relations entre sujet et monde, n'en a pas moins une assise directe dans la conception moderniste du réel. Faire toute la lumière sur le monde de la vie woolfien implique donc nécessairement de le ramener à cette idée du réel dont il constitue une incarnation inédite. Car Woolf, bien sûr, ne pense ni n'écrit exactement seule, et son travail d'écrivain s'inscrit nécessairement dans un débat collectif ou une réflexion d'ensemble sur la nature du réel, réflexion qu'alimentent implicitement ses œuvres de fiction et que ponctuent ses prises de position explicites, comme dans « Modern Fiction » ou « Character in Fiction ». Comme l'écrit A. O. Frank : « [...] if the idea is there in her work it is not spoken into empty space but is being thought throughout the Continent and throughout the era.¹ » Ce qui revient à dire, avec Michel Foucault, que « [l]'histoire du savoir ne peut être faite qu'à partir de ce qui lui a été contemporain, et non pas certes en terme d'influence réciproque, mais en termes de conditions et d'a priori constitués dans le temps.² » Ce n'est donc pas tant que la représentation woolfienne du réel soit déterminée par la production littéraire contemporaine, ou par quelque autre discours qui orienterait l'écrivaine ou la pousserait à infléchir sa pratique ; c'est plutôt que cet effort de représentation du réel s'inscrit dans un état de la pensée à un moment donné : la mimésis woolfienne répond à un ensemble de conditions, à un *a priori* historique, pour reprendre le terme de Foucault, qui vaut de la même manière pour n'importe quel artefact culturel contemporain, de la proposition philosophique à la nature morte ou au recueil de nouvelles.

Le passage de *Flush* que l'on a analysé, et qui nous a permis d'exemplifier le fonctionnement du monde de la vie woolfien, demande donc à être replacé dans ce cadre

¹ A. O. Frank, p. 12.

² Foucault, p. 221.

historique transdisciplinaire qui lui confère tout son sens et que l'on qualifiera de « réel moderniste ». Certes, le terme « moderniste » est plus rarement appliqué aux domaines philosophique et scientifique qu'à celui de l'art ; néanmoins, ces différents champs, au début du vingtième siècle, illustrent chacun à leur manière une même idée du réel qui émerge alors à la croisée des révolutions artistiques, des avancées scientifiques et des refondations dans lesquelles s'engage la philosophie. Par ailleurs, comme le rappellent Thomas Vargish et Delo E. Mook, le modernisme, dans l'horizon qu'il embrasse, fait fi des limites disciplinaires³ ; il n'est pas cantonné à un art ou même à une pratique en particulier mais correspond davantage à un positionnement ou à un engagement ; rien d'étonnant alors à ce qu'une innovation littéraire que l'on qualifierait de moderniste ait son pendant en science ou en philosophie, donnant lieu à ce qu'Umberto Eco nomme des « analogies de structure » entre les différents domaines de la pensée⁴.

Un réel moderniste existe donc, par rapport auquel doit être compris le monde de la vie woolfien. Mais à quoi cette conception générale du réel, cette idée qui transcende les frontières disciplinaires, peut-elle être réduite ? Quel est, en d'autres termes, le dénominateur commun qui, du postimpressionnisme à la théorie de la relativité, assure la continuité du point de vue moderniste et permet un véritable partage du réel ? On voudrait faire ici l'hypothèse suivante : le réel moderniste tient à la relation qui unit le sujet à son monde ; il n'est autre que l'articulation qui relie ces deux pôles et exclut leur indépendance respective. Est réel, dans le modernisme, le monde dont ma conscience atteste l'existence ; non pas le monde dont je sais par avance qu'il existe (celui-là est faux, il est une création sans prise avec l'expérience), mais le monde que je trouve devant moi, et qu'en m'appropriant je marque d'une teinte inimitable, d'une empreinte personnelle qui a valeur de vérité. Certaines des notions que l'on a déjà eu l'occasion de convoquer ici – l'idée de « monde vécu », le concept de chiasme chez Merleau-Ponty – s'inscrivent sans ambiguïté dans cette relation sujet-monde ; un examen détaillé du réel moderniste permettra donc de mettre en lumière leurs convergences et de leur assigner une place dans un ensemble cohérent dont procède également le monde de la vie woolfien, tel qu'il se donne notamment dans le passage de *Flush* que l'on a commenté plus tôt.

Plusieurs points demandent néanmoins à être clarifiés avant que l'on ne se lance dans un tel examen. Il convient tout d'abord de différencier ce qu'on appelle la relation sujet-monde de certaines positions philosophiques qui ont préexisté au modernisme. La fameuse

³ Vargish et Mook, p. 4.

⁴ Eco, p. 33. Pour un exemple d'une telle analogie de structure, en l'occurrence entre art contemporain et phénoménologie, voir note n°158, p. 42.

proposition de Berkeley, par exemple, « *Esse est percipi aut percipere* » (être c'est être perçu ou bien percevoir), pourrait sembler se confondre avec l'idée d'un réel issu de l'articulation entre sujet et monde. Berkeley, néanmoins, rattachait en dernier lieu l'existence et la permanence du monde, non à sa perception par l'ensemble des sujets humains (car sinon comment expliquer que ce qui n'est vu par personne continue d'exister ?) mais au regard tout-puissant de Dieu⁵. Autrement dit, quelque chose déborde la simple relation sujet-monde, et que ce soit d'ailleurs l'idéalisme empirique de Berkeley ou l'idéalisme transcendantal de Kant, ces philosophies, qui s'attachent à comprendre la manière dont le monde nous est donné, situent le véritable réel ailleurs que dans sa perception subjective. Ainsi, chez Kant, un en-soi des choses existe qui est à jamais inaccessible à nos sens ; l'homme ne peut connaître du réel que ce que le prisme de son entendement lui en laisse apercevoir.

À l'inverse, la pensée moderniste tend à réconcilier les sphères du subjectif et de l'objectif : non seulement le monde tel que le sujet en fait l'expérience est le seul auquel il ait accès, mais, de manière cruciale, c'est le seul qui vaille, c'est l'unique voie d'accès à une authentique objectivité. Il ne s'agit donc pas d'affirmer que le réel est entièrement subjectif, mais plutôt que subjectivité et objectivité ne sont pas de nature différente : est objectif, non ce qui échappe au sujet, mais ce qui vaut (ou peut valoir) de la même manière pour tous les sujets⁶. Ce renversement, qui confère à l'appréhension subjective du monde une valeur nouvelle, explique pourquoi Husserl, par un « refus de poser d'emblée une séparation entre l'intériorité et l'extériorité⁷ », c'est-à-dire entre sujet et objet, fonde sa philosophie sur l'apparaître des phénomènes⁸ ; il permet également de comprendre la tentative de Bertrand Russell pour établir, par le biais de la logique, un pont entre expérience sensible et savoir objectif⁹. Merleau-Ponty lui-même, dans *Phénoménologie de la perception*, lève toute ambiguïté sur une possible identification entre le projet de l'idéalisme et l'accent mis en phénoménologie sur le monde tel qu'il nous apparaît : « Ce mouvement est absolument

⁵ Banfield, p. 71.

⁶ C'est le principe même de l'intersubjectivité chez Husserl : « L'intersubjectivité transcendentale [...] constitue d'une manière intersubjective le monde objectif [...] » (MC, 90). « Par suite, la constitution du monde objectif comporte essentiellement une « harmonie » des monades [...] » (MC, 91). Sur ce point voir en particulier la cinquième méditation dans *Méditations cartésiennes*.

⁷ Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 15.

⁸ « [...] la phénoménologie tente ainsi de sortir [...] de la division métaphysique de la conscience et de la chose, afin de penser une unité originelle de l'expérience qui précéderait tout découpage dualiste. » (Bégout, p. 24). « On s'arrache ainsi, en même temps, à une double illusion : celle d'une intériorité vide, qui ne serait pas rapport à une transcendence, et celle d'une transcendence, qui ne serait pas une transcendence dans l'immanence. » (Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 72).

⁹ Banfield, p. 107.

distinct du retour idéaliste à la conscience [...]»¹⁰ ». En effet, le subjectif n'y est pas coupé de l'objectif ; au contraire, il y mène directement, si bien que « [l]e réel est à décrire, et non pas à construire ou à constituer.¹¹ » L'idée moderniste du réel, ce n'est « ni donc l'idée naïve de l'être en soi, ni l'idée, corrélatrice, d'un être de représentation, d'un être pour la conscience, d'un être pour l'homme¹² ». Au lieu de cela, la pensée moderniste veut que « j'ai dans la perception la chose même, et non pas une représentation¹³ ». Comme l'écrit Bergson, « [i]l y a une réalité extérieure et pourtant donnée immédiatement à notre esprit.¹⁴ »

Ce constat n'est pas limité aux différents courants philosophiques qui ont traversé l'époque ; Vargish et Mook, qui traitent dans leur ouvrage des modernismes littéraire, scientifique et pictural, émettent, à propos de ces domaines, un jugement sensiblement similaire : « Modernism devalues the realist premiss of an external universe conceived as independent of human perception and supplants it with the primacy of observation or measurement.¹⁵ » Ainsi, avec le thème de la mémoire involontaire, Proust situe l'essence même du temps dans son appréhension subjective : la sensation passée et soudain retrouvée au hasard de la vie quotidienne ouvre sur la dimension du temps en soi, sur son objectivité la plus pure¹⁶ – tout comme, dans un registre différent, le moment d'être woolfien concilie expérience et vérité, présent et éternité¹⁷. La littérature du début du vingtième siècle, non moins que les philosophies qui lui sont contemporaines, pressent et poursuit une porosité entre la manifestation sensible des choses et leur structure interne¹⁸, si bien qu'à ses yeux le

¹⁰ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 21.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Henri BERGSON, *La Pensée et le mouvant : Essais et conférences* (1934), Paris : Presses universitaires de France, 1955, p. 211.

¹⁵ Vargish et Mook, p. 104.

¹⁶ « In the case of the paving stones, the madeleine, and, by extension, countless other moments, an impression is that unit of experience that seems trivial, faint, or superficial, but is nevertheless a 'criterion of truth' which, when well apprehended, perfects the mind and its pleasures. » (Matz, p. 6). L'impression subjective, chez Proust, conduit donc au sentiment de l'éternité, à une transcendance du temps : « [...] it combines present and past experience, connects the mind to the body, and, in such mediations, attains to immediate illumination more lastingly meaningful than the most timeless concept. » (*Ibid.*).

¹⁷ Le moment d'être, en effet, bien qu'il s'enracine toujours dans la vie sensible, permet d'accéder à une vérité d'ordre générale – il a, si l'on veut, une valeur épistémologique : « When I said about the flower 'That is the whole,' I felt that I had made a discovery. I felt that I had put away in my mind something that I should go back [to], to turn over and explore. » (*MB*, 71). D'autre part, ce moment situé dans le temps existe aussi hors du temps, dans un ailleurs où il demeure en permanence accessible : « Those moments – in the nursery, on the road to the beach – can still be more real than the present moment. » (*MB*, 67). À ce titre, le moment d'être laisse entrevoir une forme de permanence non pas étrangère mais parallèle à l'écoulement du temps : « [...] is it not possible – I often wonder – that things we have felt with great intensity have an existence independent of our minds; are in fact still in existence? And if so, will it not be possible, in time, that some device will be invented by which we can tap them? » (*Ibid.*).

¹⁸ Jesse Matz fait ainsi de l'impression, telle que retranscrite par les écrivains modernistes, une interface entre apparences et essence, entre subjectivité et objectivité. Il trouve notamment chez Woolf des indices de ce

réel le plus pur ne réside pas ailleurs que dans l'interaction entre la conscience et ce dont elle est conscience. On voit déjà ce qui, dans notre passage de *Flush*, relève de cette dynamique, bien plus large que celle du seul monde de la vie woolfien, ou plutôt, on voit ce que celui-ci doit au contexte général qui l'englobe : parce que les émotions et les souvenirs de Flush et de sa maîtresse s'inscrivent directement dans le monde phénoménal, ce dernier est conçu comme indissociable de l'intériorité du sujet – une vision du réel qui correspond en tout point à celle que sous-tend la pensée moderniste d'une relation sujet-monde.

Il va par ailleurs sans dire que les différents exemples auxquels on aura recours pour illustrer la nature et la portée de cette relation sujet-monde, de ce réel moderniste, n'ont rien d'exhaustifs : nous n'avons ni l'espace ni la prétention d'offrir de cette question un panorama complet, si bien que l'on aura à laisser de côté de nombreux points qui pourtant s'y rapportent directement, à l'image du concept heideggérien d'être-au-monde ou de la manière dont la psychanalyse repense les relations de l'individu à son monde, pour ne mentionner que deux pistes parmi bien d'autres. Un tel panorama, d'ailleurs, nous détournerait de notre but véritable, qui n'est pas de réaliser une étude d'influence, ce que l'on a déjà exclu, mais de tenter une archéologie du monde de la vie woolfien. Il ne s'agit donc pas ici de retrouver des passages entre la mimésis que Woolf met en œuvre et certains paradigmes artistiques, philosophiques ou scientifiques¹⁹ ; au lieu de cela, on s'efforcera de rechercher ce qui, dans ces divers domaines, constitue un invariant indépassable dans l'idée de réel ; un invariant, donc, un prérequis, ou encore un *a priori*, que Woolf partage par conséquent avec ses contemporains et sur lequel elle fonde son écriture, comme les philosophes leurs concepts, les scientifiques leurs théories ou les peintres leurs portraits ou leurs paysages. Peu importe donc que Woolf n'ait eu qu'un contact lointain avec la philosophie de Bergson, qu'elle n'ait jamais connu Merleau-Ponty ou ait été bien plus familière de l'œuvre de Walter Sickert que de celle des cubistes : l'essentiel est de déterminer, à partir d'un petit nombre d'exemples croisés, de quel point plus ou moins fixe tous partent, même si c'est indépendamment les uns des autres.

2. Corps, intuition et intentionnalité

Entamons cette enquête « archéologique » par l'examen de trois concepts clés dans la

passage opéré par l'impression : « When Woolf writes [...] of the need to describe the impression she gets from Mrs. Brown, that impression is 'like a smell of burning,' but also something that conveys the essence of character. It is an experience of essence, an inessential essential [...] » (Matz, p. 175).

¹⁹ Un tel travail a notamment été mené à bien par Michael H. Whitworth (bien que son étude ne soit pas directement consacrée à la représentation du réel, mais à l'impact de son époque sur l'écriture de Woolf en général). Voir Michael H. WHITWORTH, *Virginia Woolf*, « Authors in Context », Oxford : Oxford University Press, 2005.

philosophie du début du vingtième siècle, qui chacun témoignent d'une imbrication entre sujet et monde et contribuent à fonder l'idée de réel sur la base de cette articulation. Assurément, l'attention à la perception et à la saisie subjective du monde est partagée par nombre de philosophies contemporaines de l'œuvre de Woolf, dont, selon Naomi Toth, celles de Bergson, G. E. Moore, Russell ou Husserl²⁰. Ainsi,

[c]es courants philosophiques, dont l'influence va s'étendre tout au long du vingtième siècle et déborder largement le champ de la philosophie, cherchent tous, quoique de façon différente, l'esprit dans les mouvements des atomes, dans les tracés de la matière, dans l'événement évanescant de la perception.²¹

Si une matière philosophique foisonnante s'offre donc potentiellement à notre analyse et que nombre de thèses alors développées pourraient servir à étayer l'idée selon laquelle le réel moderniste repose sur la corrélation d'un sujet et de son monde, l'intuition bergsonienne, le traitement husserlien de l'intentionnalité et la pensée merleau-pontienne du corps nous semblent, peut-être du fait de leur densité conceptuelle, offrir le plus de prises à la description archéologique que l'on entend mener.

Le concept d'intuition, tout d'abord, mérite que l'on s'y arrête en raison de l'étroite correspondance qu'il contribue à instaurer, chez Bergson, entre conscience et matière – autrement dit, entre sujet et monde. L'intuition est immédiatement liée à la notion de durée, c'est-à-dire à la temporalité propre à l'esprit. En effet, c'est par l'intuition que je peux saisir le flux changeant et continuellement reconfiguré de mes états de conscience :

[...] la continuité indivisible et indestructible d'une mélodie où le passé entre dans le présent et forme avec lui un tout indivisé, lequel reste indivisé et même indivisible en dépit de ce qui s'y ajoute à chaque instant ou plutôt grâce à ce qui s'y ajoute.²²

Or, de la même manière que je peux déceler en moi l'écoulement d'un temps vécu, l'intuition me permet d'entrer en contact avec la durée propre à la conscience d'autrui, comme avec celle du monde matériel²³. « L'intuition nous introduirait dans la conscience en général²⁴ » – qu'il s'agisse de la mienne ou qu'elle me soit extérieure, puisqu'en dernier lieu, pour Bergson, une telle distinction ne peut être qu'artificielle : en dépit de ses infinies variations, la durée vivante est la même partout, y compris dans les choses en apparence inertes, dans « la réalité, imprégnée d'esprit²⁵ », si bien que « les états de notre monde matériel sont contemporains de

²⁰ Toth, p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 20-21.

²² Bergson, p. 76.

²³ *Ibid.*, p. 28.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 30-31.

l'histoire de notre conscience. Comme celle-ci dure, il faut que ceux-là se relient de quelque façon à la durée réelle.²⁶ » Bergson écrit ainsi à propos de l'univers que

[s]i nous pouvions l'embrasser dans son ensemble, inorganique mais entretissu d'êtres organisés, nous le verrions prendre sans cesse des formes aussi neuves, aussi originales, aussi imprévisibles que nos états de conscience.²⁷

La possibilité d'une communication entre la durée propre à ma conscience et la durée telle qu'elle se déploie ailleurs peut sembler relativement mystérieuse, pour ne pas dire mystique. Bergson, cependant, insiste sur le fait qu'une durée autre que la nôtre est déductible de notre propre expérience : dans ma durée, j'ai déjà l'intuition d'une durée différente. « La conscience que nous avons de notre propre personne, dans son continuuel écoulement, nous introduit à l'intérieur d'une réalité sur le modèle de laquelle nous devons nous représenter les autres.²⁸ » C'est notamment par la métaphore de la décomposition d'une couleur secondaire en couleurs primaires que le philosophe explicite son raisonnement :

A la rigueur il pourrait n'exister d'autre durée que la nôtre, comme il pourrait n'y avoir au monde d'autre couleur que l'orangé, par exemple. Mais de même qu'une conscience à base de couleur, qui sympathiserait intérieurement avec l'orangé au lieu de le percevoir extérieurement, se sentirait prise entre du rouge et du jaune, pressentirait même peut-être, au dessous de cette dernière couleur, tout un spectre en lequel se prolonge naturellement la continuité qui va du rouge au jaune, ainsi l'intuition de notre durée, bien loin de nous laisser suspendus dans le vide comme ferait la pure analyse, nous met en contact avec toute une continuité de durées que nous devons essayer de suivre soit vers le bas, soit vers le haut : dans les deux cas nous pouvons nous dilater indéfiniment par un effort de plus en plus violent, dans les deux cas nous nous transcendons nous-mêmes.²⁹

Pour résumer, « [l]'intuition est ce qui atteint l'esprit, la durée, le changement pur. Son domaine propre étant l'esprit, elle voudrait saisir dans les choses, même matérielles, leur participation à la spiritualité³⁰ ». Et si une telle communication est possible entre la conscience et les choses, c'est justement parce que l'objet extérieur n'est pas étranger à la sphère de l'esprit et n'est jamais que pure matérialité : un continuum existe entre les êtres vivants et le monde où ils prennent place et dont ils attestent, en l'observant, les évolutions et les métamorphoses permanentes. La philosophie que Bergson appelle de ses vœux demande donc un singulier effort de sympathie³¹ : elle demande de se mettre à la place des choses, de

²⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 211.

²⁹ *Ibid.*, p. 210. Bergson ajoute : « Entre ces deux limites extrêmes l'intuition se meut, et ce mouvement est la métaphysique même. » (*Ibid.*, p. 210-211).

³⁰ *Ibid.*, p. 29.

³¹ « Nous appelons ici intuition la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable. » (*Ibid.*, p. 181).

« participer en esprit³² » au mouvement dont chacune procède, et repose donc sur « l'effort [...] d'un esprit qui se réinsère dans l'élan vital³³ ». Ainsi, « [d]ans la page qu'elle a choisie du grand livre du monde, l'intuition voudrait retrouver le mouvement et le rythme de la composition, revivre l'évolution créatrice en s'y insérant sympathiquement³⁴ », si bien que la conception traditionnelle de la métaphysique s'en trouve bouleversée. Celle-ci n'est plus un effort de connaissance abstrait, voire aride, puisqu'en définitive, avec Bergson, « philosopher consiste à se placer dans l'objet même par un effort d'intuition.³⁵ »

Que l'intuition bergsonienne participe à la logique générale d'un réel moderniste conçu comme une intrication du sujet et de son monde, cela ne fait maintenant plus de doute. Insistons toutefois sur le caractère indissoluble de ce lien chez Bergson. Par le biais de l'intuition, l'individu se projette au milieu des choses (ou les amène au cœur de sa conscience) et cesse ce faisant d'être absolument lui-même : « Intuition signifie [...] d'abord conscience, mais conscience immédiate, vision qui se distingue à peine de l'objet vu, connaissance qui est contact et même coïncidence.³⁶ » Et cette coïncidence implique de rompre les barrières entre sujet et objet, de placer celui-ci dans celui-là, et inversement. Ainsi, Bergson peut affirmer que « [c]e n'est pas en nous, c'est en eux que nous percevons les objets ; c'est du moins en eux que nous les percevons si notre perception était 'pure'.³⁷ »

Corrélativement,

la matière et la vie qui remplissent le monde sont aussi bien en nous ; les forces qui travaillent en toutes choses, nous les sentons en nous ; quelle que soit l'essence intime de ce qui est et de ce qui se fait, nous en sommes. Descendons alors à l'intérieur de nous-mêmes : plus profond sera le point que nous aurons touché, plus forte sera la poussée qui nous renverra à la surface. L'intuition philosophique est ce contact, la philosophie est cet élan.³⁸

Si l'intuition est un des noms de la relation sujet-monde à l'époque moderniste, il ne fait pas de doute que l'intentionnalité en est un autre. C'est à partir de l'intentionnalité, en effet, que Husserl et ses successeurs vont opérer une véritable refondation de la philosophie, conçue non plus comme l'étude de tel ou tel segment du monde, mais comme l'élucidation de la manière dont l'homme se donne un monde³⁹.

Certes, de 1891 à 1936 la pensée de Husserl a subi une évolution sensible, mais elle

³² *Ibid.*, p. 64.

³³ *Ibid.*, p. 65.

³⁴ *Ibid.*, p. 95-96.

³⁵ *Ibid.*, p. 200.

³⁶ *Ibid.*, p. 27.

³⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁸ *Ibid.*, p. 137.

³⁹ Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 13-14.

a toujours gardé, à travers ses ruptures et ses réorientations thématiques, une unité profonde, parce qu'elle avait trouvé dès le commencement sa préoccupation structurelle : la corrélation entre l'objet et la façon dont il se donne au sujet.⁴⁰

Or, l'intentionnalité, notion que Husserl emprunta à son professeur, Franz Brentano⁴¹, est l'expression même de cette corrélation : elle est l'outil qui permet de la penser et la fait rentrer de plain-pied dans la réflexion philosophique. Avec l'intentionnalité, « il s'agit de décrire l'unité du mouvement par lequel l'homme vise le monde et du mouvement par lequel le monde s'annonce à l'homme.⁴² » Ce faisant, on parvient à « dépasser l'opposition de l'homme et du monde, l'opposition entre un moi-sujet et un monde-objet.⁴³ » Le monde a une altérité qui lui est propre, et que préserve l'intentionnalité⁴⁴, tout en se révélant correspondre à une perspective, ou un horizon⁴⁵, inséparable des sujets à qui il se présente.

Husserl présente en ces termes le soubassement de sa philosophie qu'est l'intentionnalité : « Le mot *intentionnalité* ne signifie rien d'autre que cette particularité foncière et générale qu'a la conscience d'être conscience *de* quelque chose, de porter, en sa qualité de *cogito*, son *cogitatum* en elle-même. » (MC, 28). Autrement dit, la conscience réflexive que l'on promène sur les choses, le *cogito*, n'a pas affaire à une extériorité radicale sur laquelle elle n'aurait pas de prise : si c'était le cas, le monde nous serait entièrement obscur – nous n'y prendrions pas part mais y vivrions reclus en nous-mêmes. Au contraire, la conscience vient toujours accompagnée de son objet : on ne peut en isoler le flux sans retenir en même temps le contenu de ce flux – sans retenir ce à quoi la conscience s'applique et adhère. C'est ce que Husserl veut dire quand il affirme que la conscience porte en elle-même son *cogitatum* : l'objet de la conscience, le monde auquel elle tient, ne lui est pas étranger, il en est en réalité une composante, il en fait partie, au titre d'objet visé par elle :

[...] les multiples *cogitationes* qui se rapportent au « monde » portent *en elles-mêmes* ce rapport ; ainsi, par exemple, la perception de cette table est, avant comme après, perception *de* cette table [...] Par conséquent, il faudra élargir le contenu de l'*ego cogito* transcendantal, lui ajouter un élément nouveau et dire que tout *cogito* ou encore tout état de conscience « vise » quelque chose, et qu'il porte en lui-même, en tant que « visé » (en tant qu'objet d'une intention) son *cogitatum* respectif. (MC, 28)

Puisque le moindre commerce avec lui nous en rapporte toujours une bribe, puisque chaque *cogito* charrie toujours dans son sillage un *cogitatum*, le monde est cet horizon extérieur que

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 17.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ « [...] le monde n'est pas simplement un objet comme tous les autres objets parce qu'il est la condition de possibilité de ces autres objets. Toute chose se donne à voir sur l'horizon du monde. » (*Ibid.*, p. 16).

pourtant je possède pleinement dans mon contact avec lui, cette étendue illimitée que je ramasse dans l'espace étroit de ma conscience. Par ailleurs, « [l']intentionnalité de la conscience fait que la conscience n'est pas une chose du monde, possédant sa place dans le monde : elle est le rapport essentiel de l'homme au monde.⁴⁶ » Autrement dit, la conscience n'est pas connaissable selon les mêmes procédés que le serait un objet ou un phénomène⁴⁷ puisque, justement, elle englobe objets et phénomènes et tient tout entière à une relation, à une tension vers les choses.

Le principe de l'intentionnalité, lorsqu'on en développe les ramifications et les conséquences logiques, conduit donc de lui-même à des conclusions qui semblent en excéder largement la portée initiale : parce que j'ai conscience de quelque chose, ce quelque chose est contenu dans ma conscience (car sinon comment pourrais-je, justement, l'*avoir*, le tenir du bout de mon esprit ?)⁴⁸. Mais ce n'est pas tout, car si le monde est contenu dans ma conscience, ce n'est pas au titre de simple possession passagère, c'est que je l'y *constitue*. Contrairement à ce qui vaut dans l'idéalisme, ce n'est pas parce que le monde se résume à ma conscience qu'il existe par ailleurs une vérité ultime des choses, indépendante de cette conscience et insaisissable par elle⁴⁹ ; il n'y a de transcendance chez Husserl qu'immanente à la conscience⁵⁰ : l'en-soi des choses m'est donné avec leur perception et c'est par la perception que je remonte à cette vérité du monde. Plus généralement, ce que je découvre avec l'*epochè* phénoménologique, c'est que le monde qui me fait face n'est pas autre chose que le sens que lui confère ma conscience, et c'est à ce titre qu'elle le constitue.

Le monde objectif qui existe pour moi, qui a existé ou qui existera pour moi, ce

⁴⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁷ C'est là une critique essentielle que Husserl adresse à la psychologie et à la métaphysique de son temps. Pour le phénoménologue, « [o]n ne peut [...] expliquer la connaissance du monde par une science elle-même du monde. » (*Ibid.*, p. 70).

⁴⁸ Husserl explicite ainsi ce dépassement de ce qu'il appelle la « réflexion naturelle » (*MC*, 28-29) – laquelle laissera, dans un second temps, sa place à une réflexion authentiquement transcendantale : « Je me trouve moi-même comme homme dans le monde et, en même temps, comme ayant une expérience du monde ainsi qu'une connaissance scientifique de ce monde, moi-même y compris. Alors je me dis : tout ce qui est pour moi, l'est en vertu de ma conscience : c'est le perçu de ma perception, le pensé de ma pensée, le compris de ma compréhension, l'« intuitionné » de mon intuition [...] Le moi de ce début demeure un moi naturel ; il reste, aussi bien que tout le développement ultérieur du problème, sur le terrain du monde donné. On poursuit donc très raisonnablement ; tout ce qui existe et vaut pour moi – pour l'homme – existe et vaut à l'intérieur de ma propre conscience ; et cette dernière, dans sa conscience du monde, ainsi que dans son activité scientifique, ne sort pas d'elle-même. » (*MC*, 69).

⁴⁹ « Vouloir saisir l'univers de l'être vrai comme quelque chose qui se trouve en dehors de l'univers de la conscience, de la connaissance, de l'évidence possibles, supposer que l'être et la conscience se rapportent l'un à l'autre d'une manière purement extérieure, en vertu d'une loi rigide, est absurde. Ils appartiennent essentiellement l'un à l'autre ; et ce qui est essentiellement lié est concrètement *un*, est *un* dans le concret unique et absolu de la subjectivité transcendantale. Si celle-ci est l'univers du sens possible, quelque chose qui lui serait extérieur serait un non-sens. » (*MC*, 71).

⁵⁰ Bégout, p. 65.

monde objectif avec tous ses objets puise *en moi-même*, ai-je dit plus haut, tout le sens et toute la valeur existentielle qu'il a pour moi ; il les puise dans mon *moi transcendantal*, que seule révèle l'ἐποχή [*epochè*] phénoménologique transcendantale. (MC, 22)

Le monde, autrement dit, est le corrélat de ma conscience, il n'existe qu'en vertu du sens que celle-ci lui attribue en permanence ; car, si cette « donation de sens » n'avait pas lieu, je ne ferais face qu'à un impensable chaos. Ainsi :

Seule l'explicitation des horizons de l'expérience éclaire, en fin de compte, le sens de la « réalité du monde » et de sa « transcendance ». Elle nous montre ensuite que cette transcendance et cette réalité sont inséparables de la subjectivité transcendantale dans laquelle se constituent toute espèce de sens et toute espèce de réalité. (MC, 53)

Ce que me découvre dans le même mouvement l'*epochè* phénoménologique, c'est aussi une intentionnalité d'un nouveau genre, une intentionnalité proprement *transcendantale* qui met en rapport la subjectivité avec le monde qu'elle constitue. En effet, l'intentionnalité, en dernier lieu, n'est autre que cette donation de sens, que cette projection par laquelle la subjectivité transcendantale se donne un monde. Ainsi, tout autant que chez Bergson, bien que d'une façon entièrement différente, sujet et monde sont liés chez Husserl par une forme de « coïncidence » : ils correspondent l'un à l'autre par le biais de l'intentionnalité, dans une relation elle-même constitutive du réel.

Contrairement à Husserl, Merleau-Ponty fait du corps, et non de la conscience, notre véritable interface avec le monde. Si elle ne disparaît pas de la phénoménologie merleau-pontienne, la conscience y occupe une place en recul par rapport à la présence donnée au rapport charnel avec les choses ; elle est, pour ainsi dire, maintenue dans l'ombre du corps. Merleau-Ponty écrit ainsi que « [l]a conscience est l'être à la chose par l'intermédiaire du corps.⁵¹ » Néanmoins, ce déplacement n'est pas sans conséquence ; il ne s'agit pas là de l'échange bénin d'un terme pour un autre, ni, en somme, d'un transfert des prérogatives de la conscience husserlienne vers un nouveau « lieu » à même de les assumer d'une manière similaire. Le corps, chez Merleau-Ponty, est porteur de certaines nuances conceptuelles que la conscience ne possédait pas chez Husserl, de sorte qu'en faire le lien qui nous unit au monde, c'est repenser par là même la nature de ce lien.

Le corps auquel s'intéresse Merleau-Ponty, tout d'abord, n'est pas celui que la science classique a pensé, c'est-à-dire le corps comme objet de connaissance, comme système mécanique compris depuis l'extérieur. Le corps que s'attache à décrire Merleau-Ponty est le « corps propre », c'est-à-dire le corps comme expérience, le corps en tant qu'il est ressenti de

⁵¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 173.

l'intérieur et qu'il oriente, conditionne et unifie notre rapport au monde en fonction d'un « style⁵² » qui est le sien⁵³. Le corps propre n'a donc rien à voir avec une collection de points éparpillés dans l'espace et connus indépendamment les uns des autres (comme on peut connaître le système sanguin indépendamment des articulations de la main) ; il est un tout indivisible, « un ensemble de significations vécues qui va vers son équilibre⁵⁴ », une forme cohérente et non-objectivable dont j'ai conscience à travers un « schéma corporel⁵⁵ », c'est-à-dire une représentation intuitive de la cohésion de mes facultés, « une prise de conscience globale de ma posture dans le monde intersensoriel⁵⁶ ». Or, cette cohésion du corps est aussi cohésion *avec* le monde, « mouvement d'existence » :

La vision et le mouvement sont des manières spécifiques de nous rapporter à des objets et si, à travers toutes ces expériences, une fonction unique s'exprime, c'est le mouvement d'existence, qui ne supprime pas la diversité radicale des contenus, parce qu'il les relie non pas en les plaçant tous sous la domination d'un « je pense », mais en les orientant vers l'unité intersensorielle d'un « monde ».⁵⁷

Autrement dit, le corps n'est pas un objet détaché de nous, désincarné ; il est le véhicule dans lequel nous nous confondons⁵⁸, il est ce par quoi on *est* dans le monde : « Le corps est notre moyen général d'avoir un monde.⁵⁹ »

Pour Merleau-Ponty l'un ne va pas sans l'autre : la cohésion vécue du corps propre débouche naturellement sur une cohésion du corps et du monde⁶⁰ ; à l'évidence intérieure qui me parcourt et qui fait d'une main le miroir intuitif de l'autre, répond l'évidence de mon insertion dans le monde et du « système⁶¹ » que je forme avec lui – l'indissolubilité manifeste du corps et de l'espace sensible auquel il est abouté :

⁵² *Ibid.*, p. 187.

⁵³ Ainsi, « [c]e n'est jamais notre corps objectif que nous mouvons, mais notre corps phénoménal » (*ibid.*, p. 136), le corps phénoménal étant l'autre nom du corps propre.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 171-172.

⁵⁸ « [...] je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps. » (*Ibid.*, p. 186).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 182.

⁶⁰ « You can perceive a world because (and only because) your body is already attuned to the world. Because, and only because, of this can sense experience be what it is: a 'vital communion' with the world [...] We are in the world because we, in our bodies, are *alive to* the world. » (A. D. SMITH, « The Flesh of Perception: Merleau-Ponty and Husserl », *Reading Merleau-Ponty: On Phenomenology of Perception*, Thomas Baldwin, ed. Abingdon et New York : Routledge, 2007, p. 3-4).

⁶¹ « Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme ; il maintient continuellement en vie le spectacle visible, il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système. » (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 245). Cette mise en système du corps et du monde fait que mon corps n'est jamais une pièce rajoutée dans un environnement auquel il se rattacherait comme artificiellement ; au contraire, il n'y a de corps que parce qu'il y a un monde, mon corps est tout entier *aux* choses. « Il ne faut donc pas dire que notre corps est *dans* l'espace ni d'ailleurs qu'il est *dans* le temps. Il *habite* l'espace et le temps. » (*Ibid.*, p. 174). Merleau-Ponty ajoute : « [...] je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse. L'ampleur de cette prise mesure celle de mon existence [...] » (*ibid.*, p. 175).

La chose et le monde me sont donnés avec les parties de mon corps, non par une « géométrie naturelle », mais dans une connexion vivante et comparable ou plutôt identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même.⁶²

Merleau-Ponty l'exprime avec force, « [ê]tre corps, c'est être noué à un certain monde⁶³ » – autre manière de dire que « le corps a son monde⁶⁴ », qu'il est le lieu à partir duquel nous nous l'approprions⁶⁵, ou encore qu'il est « un certain montage à l'égard du monde⁶⁶ ». Dans une réflexion qui préfigure celle qu'il mènera plus tard dans *Le Visible et l'invisible*, le phénoménologue se refuse ainsi à penser une relation du sujet à son monde qui ne soit de l'ordre de la complémentarité radicale – chacun des deux termes rend possible l'autre, si bien que la prévalence du sujet sur l'objet (ou du phénomène sur la perception), aussi bien que leur indépendance respective, confine au non-sens :

Le sentant et le sensible ne sont pas l'un en face de l'autre comme deux termes extérieurs et la sensation n'est pas une invasion du sensible dans le sentant. C'est mon regard qui sous-tend la couleur, c'est le mouvement de ma main qui sous-tend la forme de l'objet ou plutôt mon regard s'accouple avec la couleur, ma main avec le dur et le mou, et dans cet échange entre le sujet de la sensation et le sensible on ne peut pas dire que l'un agisse et que l'autre pâtisse, que l'un donne sens à l'autre.⁶⁷

Par conséquent, quand je regarde le ciel, « il 'se pense en moi', je suis le ciel même qui se rassemble, se recueille et se met à exister pour soi, ma conscience est engorgée par ce bleu illimité.⁶⁸ » Pour Merleau-Ponty, « je suis tout ce que je vois, je suis un champ intersubjectif, non pas en dépit de mon corps et de ma situation historique, mais au contraire en étant ce corps et cette situation et tout le reste à travers eux.⁶⁹ » Autrement dit, il n'y a de chose qu'à travers le corps et de corps que devant les choses⁷⁰.

⁶² *Ibid.*, p. 247.

⁶³ *Ibid.*, p. 184.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁶⁵ « Notre but constant est de mettre en évidence la fonction primordiale par laquelle nous faisons exister pour nous, nous assumons l'espace, l'objet ou l'instrument, et de décrire le corps comme le lieu de cette appropriation. » (*Ibid.*, p. 191).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 357. Ainsi, mon corps propose en quelque sorte une échelle par rapport à laquelle le monde prend forme pour moi : « La chose est grande si mon regard ne peut pas l'envelopper, petite au contraire s'il l'enveloppe largement, et les grandeurs moyennes se distinguent l'une de l'autre selon que, à distance égale, elles dilatent plus ou moins mon regard ou qu'elles le dilatent également à différentes distances. » (*Ibid.*).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 258-259.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 259.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 516.

⁷⁰ « Ainsi la chose est le corrélatif de mon corps et plus généralement de mon existence dont mon corps n'est que la structure stabilisée, elle se constitue dans la prise de mon corps sur elle, elle n'est pas d'abord une signification pour l'entendement, mais une structure accessible à l'inspection du corps et si nous voulons décrire le réel tel qu'il nous apparaît dans l'expérience perceptive, nous le trouvons chargé de prédicats anthropologiques. Les relations entre les choses ou entre les aspects des choses étant toujours médiatisées par notre corps, la nature entière est la mise en scène de notre propre vie ou notre interlocuteur dans une sorte de dialogue [...] La chose ne peut jamais être séparée de quelqu'un qui la perçoit, elle ne peut jamais être effectivement en soi parce que ses articulations sont celles mêmes de notre existence et qu'elle se pose au bout d'un regard ou au terme d'une exploration sensorielle qui l'investit d'humanité. Dans cette mesure, toute

Tandis que Bergson fait de l'intuition l'instrument de notre communion avec l'univers matériel, Husserl voit dans l'intentionnalité la meilleure expression de ce lien définitoire du réel moderniste. Merleau-Ponty, quant à lui « relocalise » la relation sujet-monde – ou la « déterritorialise », pour emprunter l'un de leurs concepts à Deleuze et Guattari – depuis le lieu de la conscience jusqu'à celui du corps. Le « sentir » lui-même devient le véritable « tissu intentionnel⁷¹ » dont la trame entrelace les positions respectives du sujet et de l'objet. Mais comment penser le rapport entre ces trois positions philosophiques et la mimésis woolfienne dans les œuvres tardives ? On pourrait par exemple avancer qu'au parapluie mouillé et au tintement de la sonnette correspondent pour Flush des durées particulières – les souvenirs ancestraux de forêts et de chasse. Une forme d'intuition instinctive permet alors à l'animal de déceler dans les manifestations physiques une temporalité qui leur est spécifique, plus qu'elle n'émane du propre mouvement de sa conscience ; en effet, le cri des Carthaginois, c'est bien la sonnette de Wimpole Street – c'est bien l'histoire et la vérité interne de cette tonalité, son ancrage dans le temps. On pourrait également rapporter le même phénomène au principe de l'intentionnalité : la conscience de Flush, son *cogito*, tient étroitement à un *cogitatum* qu'elle porte en elle-même, bruit de la sonnette ou odeur du parapluie. On pourrait enfin arguer de la dimension proprement corporelle du rapport de Flush avec son monde : la vie perceptive du chien – ici son ouïe et son odorat – donne forme à un signal extérieur qui en retour oriente vers l'action. Flush *habite* donc le monde par le biais de son corps ; il s'y fond et le rend intelligible au moyen de ses sens.

Cependant, bien qu'une correspondance puisse être établie entre chacun des concepts que l'on a analysés et le monde de la vie woolfien, notre conviction est que, comme d'ailleurs précédemment avec le concept de *Lebenswelt*, le véritable rapport entre la mimésis woolfienne et les développements philosophiques qui lui furent contemporains se joue à un niveau bien plus profond que celui du parallèle de surface. Il ne faut donc pas chercher à appliquer l'intuition, l'intentionnalité ou le corps propre à l'écriture de Woolf, pas plus qu'il ne faut nécessairement expliquer ces concepts les uns au moyen des autres : chacun a sa cohérence et fait « système » par lui-même. Ainsi, il faut bien plutôt – du moins c'est là ce que nous entreprenons – replacer le monde de la vie woolfien dans un continuum de la pensée, qui comprend par ailleurs les réflexions de Bergson, de Husserl ou de Merleau-Ponty. Comme les concepts philosophiques dont on a explicité le fonctionnement, le monde de la vie

perception est une communication ou une communion, la reprise ou l'achèvement par nous d'une intention étrangère ou inversement l'accomplissement au-dehors de nos puissances perceptives et comme un accouplement de notre corps avec les choses. » (*Ibid.*, p. 376).

⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

woolfien repose sur une *idée* du réel, à savoir le principe d'une corrélation entre sujet et monde ; là réside leur lien fondamental, de sorte que l'entreprise mimétique des œuvres tardives ne se comprend pas *à travers* les concepts de corps, d'intuition et d'intentionnalité, elle se comprend *avec* eux, ou *à côté* d'eux, car dans leurs voisinages respectifs ou leur périphérie, à leur point de jonction mutuel, se dessine un espace commun de la pensée qui, une fois identifié et dûment cartographié, éclaire de l'intérieur chacune des entreprises, philosophiques ou littéraires, qui s'y rattachent. Reste maintenant à montrer que le monde de la vie woolfien entretient le même rapport avec les productions artistiques de son temps et l'idée de réel qui présida à leur réalisation.

3. Mise en perspective, mise en forme : la relation sujet-monde dans les arts modernistes

Dans le chapitre précédent, on a établi un lien entre l'idée de monde de la vie et celle de monde vécu : il s'agissait de montrer qu'une définition possible du monde de la vie woolfien aurait pu correspondre à ce qu'on nomme parfois le monde vécu, même si, dans un second temps, les limites de ce parallèle nous ont fait nous en écarter au profit d'une autre piste : l'identification du monde de la vie woolfien au mécanisme d'extériorisation de l'intériorité que l'on a depuis mis en évidence chez l'écrivaine. L'idée de monde vécu peut-elle, cependant, nous aider à comprendre la manière dont est pensé le réel dans l'art moderniste ? De la même manière que la philosophie moderniste place au cœur de sa pensée du réel une imbrication du sujet et de son monde, la littérature, la peinture ou la poésie modernistes, à travers leur attachement à l'expérience subjective, envisagent-elles le réel sous l'angle d'une relation sujet-monde ? On voudrait insister ici sur le principe d'une mise en perspective du monde, omniprésent dans les arts modernistes et directement corrélié à l'idée de monde vécu. En effet, ce qui, dans le modernisme, sous-tend l'accent mis sur l'expérience subjective, c'est la conviction nouvelle selon laquelle la réalité ne peut être cernée que depuis un point donné dans l'espace et dans le temps, et non de manière transparente ou absolue. À l'origine des représentations subjectives de la réalité, il y a donc le sentiment que toute expérience du réel est l'expérience d'une *perspective*. Il ne s'agit donc pas ici de montrer que les arts modernistes se rapprochent de l'effectivement vécu ou de l'effectivement éprouvé (c'est le point sur lequel on a déjà insisté) mais plutôt, en renversant le questionnement, d'avancer qu'il n'y a dans le modernisme de monde qu'éprouvé : la nature même du monde est d'être pris dans un regard, et c'est en cela qu'est rendu nécessaire le recentrement sur le monde vécu. C'est en cela aussi que les arts modernistes peuvent être dits témoigner d'un réel

conçu sous l'angle de la relation sujet-monde. Afin de mettre en évidence ce principe d'une mise en perspective du monde, d'une réalité qui se veut par essence *vue* ou *observée*, on s'appuiera de manière privilégiée sur la peinture (même si l'on ne négligera pas le traitement proprement littéraire de la question). C'est en peinture, en effet, que l'idée d'un monde en perspective, d'un monde qui tient au regard qu'on jette sur lui, trouve sa formulation la plus littérale, et de là rayonne et se diffracte dans tout le modernisme⁷².

Arrêtons-nous tout d'abord sur la révolution picturale que marqua l'impressionnisme, révolution souvent présentée comme le point culminant dans la recherche pluriséculaire d'une fidélité de l'art au matériau visuel et, en conséquence, comme l'aboutissement des innovations introduites dès la Renaissance par Brunelleschi, Masaccio ou Alberti, en premier lieu avec la codification de la perspective⁷³. Tout l'impressionnisme, en effet, apparaît comme un effort pour rendre le monde tel qu'il se donne à un être percevant, tel qu'il se présente à lui au moment d'en saisir l'aspect général, les lignes ou les couleurs. Cet effort, qui peut paraître bien innocent, n'engagea pas moins les impressionnistes à rompre avec nombre de traditions et de conventions picturales, à rompre, en fait, avec ce que l'on *attendait* du peintre, c'est-à-dire qu'il réemployât certains raccourcis admis sans en questionner le fondement. Ainsi, Manet et les impressionnistes

cherchèrent à démasquer tout ce qui, dans l'art, n'était au fond que convention. Ils s'aperçurent que la conviction de l'art traditionnel d'être parvenu à représenter la nature telle que nous la voyons reposait entièrement sur une conception erronée.⁷⁴

Ce qu'ils découvrirent notamment, c'est que « lorsque nous regardons la nature ou des objets en plein air, nous ne voyons pas en réalité chaque chose dans la singularité de sa couleur propre ; nous voyons une brillante bigarrure née d'innombrables échanges de reflets.⁷⁵ » Il fallut donc aux impressionnistes se dégager méthodiquement des préjugés sur lesquels se

⁷² Laurent Jenny rappelle que la peinture, dans le modernisme, occupe la place de parangon des arts qui était, dans le symbolisme, celle de la musique. La littérature moderniste a ainsi tendance à se définir en fonction des innovations picturales contemporaines (Jenny, p. 13-14).

⁷³ Vargish et Mook, p. 28. E. H. Gombrich développe le même point : « On pourrait être tenté de considérer les impressionnistes comme les premiers 'modernes' parce qu'ils ont défié certains principes essentiels enseignés dans les académies. Mais à bien y réfléchir, les impressionnistes, au fond, continuaient à admettre les idées traditionnelles émises depuis la Renaissance sur le véritable but de l'art. Eux aussi voulaient peindre la nature telle qu'elle nous apparaît ; leur conflit avec les tenants du conservatisme portait sur les moyens d'y parvenir ; il ne mettait pas en cause le fond du problème. L'étude impressionniste des reflets, la recherche d'une plus grande liberté de la touche tendaient à réaliser une illusion encore plus parfaite de l'impression visuelle. En fait, c'est seulement avec l'impressionnisme que la conquête de la nature est devenue enfin complète et toute chose visible un sujet de tableau, et que le monde réel, sous tous ses aspects, est devenu pour l'artiste un objet digne d'étude. » (E. H. Gombrich, *Histoire de l'art* [1950], J. Combe, C. Lauriol et D. Collins, trad. Paris : Phaidon, 2006, p. 409).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 389.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 390.

repose le regard, ou des simplifications qu'il opère sans y prêter davantage attention, et ce afin de parvenir à une forme de vérité du visible. E. H. Gombrich fait l'analyse suivante des *Courses à Longchamp*, lithographie de Manet :

Au premier abord, on ne voit qu'un griffonnage confus. Dans cette course de chevaux, Manet a voulu donner l'impression de la lumière, du mouvement et de la vitesse, en évoquant simplement, par de rapides indications, quelques formes émergeant de la confusion. Les chevaux semblent galoper vers le spectateur à toute vitesse et une foule agitée est massée derrière les barrières. C'est un excellent exemple du refus de Manet de se laisser influencer par ce qu'il *sait* des formes pour ne représenter que ce qu'il *voit* vraiment. Aucun de ces chevaux n'a même quatre jambes. Mais voyons-nous les quatre jambes de chaque cheval quand nous assistons à une course ? Et voyons-nous vraiment tout le détail des spectateurs ?⁷⁶

Le monde tel qu'il est *vu* devient seul signifiant et toute objectivité est reconduite à l'appréhension individuelle de la réalité : avec l'impressionnisme, comme dans le modernisme en général, l'*objectif* se situe au cœur même du *subjectif* ; on accède à la forme la plus exacte des choses à partir d'un biais ou d'un angle donné, on les rejoint par le détour d'un point de vue. Vargish et Mook condensent ainsi les avancées de l'impressionnisme :

What ultimately became important [...] was not the representation of the object but the representation of *the way the object may be perceived "in nature"* (as independent of established artistic conventions).⁷⁷

C'est donc bien là un premier moment de ce qu'on a qualifié de « mise en perspective » du monde – sans qu'il faille d'ailleurs y voir de référence à un usage strictement technique de la perspective. Simplement, la réalité que représentent les impressionnistes ne vaut plus par elle-même, par ses qualités intrinsèques ; ou plutôt, la recherche de la restitution la plus exacte de ces qualités a conduit à les faire descendre de leur piédestal, à les conditionner à autre chose qu'elles-mêmes, c'est-à-dire au regard qui les saisit, à la « perspective » individuelle qui s'en empare et au sein de laquelle seule elles atteignent à une forme d'authenticité. Portrait, paysage ou nature morte ne sont plus des fenêtres transparentes sur le monde, dans la mesure où elles ne font plus appel à une *illusion* d'objectivité ou de neutralité. La vérité est nécessairement *médiate*, elle suit le chemin d'un point de vue et du filtre qui lui est propre ; le monde n'apparaît plus de manière absolue, il apparaît *à*, il se déploie dans une configuration donnée, à travers laquelle se lit la présence explicite d'un observateur. La mise en perspective du monde, c'est donc la reconnaissance de sa nécessaire indexation à un sujet qui lui fait face et, par ce biais, l'inscription indirecte de l'humain à la surface du monde phénoménal,

⁷⁶ *Ibid.*, p. 392-393.

⁷⁷ Vargish et Mook, p. 28.

« l'homme absent, mais tout entier dans le paysage » dont parlait Cézanne⁷⁸.

Cézanne, d'ailleurs, à partir de la critique de l'impressionnisme qu'il conduisit inlassablement, ouvrit la voie à un ancrage encore plus prononcé du monde dans un cadre subjectif – dans le point de vue qu'on porte sur lui. En effet, Cézanne ne se contente plus d'une fidélité impressionniste au matériau visuel : il lui faut retrouver dans le tableau une harmonie ou un équilibre interne que la recherche effrénée de l'exactitude compromettrait directement⁷⁹, il lui faut, en somme, parler à nouveau « le langage de la forme⁸⁰ ». Or, cette quête d'équilibre, qui conduit le peintre à « contraindre » le strict rendu de la réalité ou à aménager les règles de la perspective afin de mettre en valeur tel ou tel rapport formel⁸¹, le pousse dans le même mouvement à s'« engager » comme jamais peut-être auparavant dans son œuvre et à y faire sentir sa présence au travers de ces multiples déformations qu'il impose à la réalité physique. Vargish et Mook identifient par exemple, dans « Nature morte au panier », la combinaison de trois points de vue différents⁸², une « aberration » sur le plan du strict réalisme, dont dépend pourtant l'équilibre du tableau :

The result is a taut and continuously interesting unity of form. Cézanne's paintings offer satisfaction in the tension between their aesthetic integrity and the subtle

⁷⁸ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 159.

⁷⁹ « Une de ses formules les plus célèbres dit qu'il voulait 'refaire Poussin sur nature'. Il voulait dire par là que les vieux maîtres classiques, et Poussin en particulier, étaient parvenus, dans leur œuvre, à un miraculeux équilibre. Un tableau tel que *Et in Arcadia ego* [...] présente une extraordinaire harmonie de formes se répondant les unes aux autres. Chaque chose est à sa place ; rien n'est escamoté ni laissé au hasard. Chaque forme est clairement inscrite et donne le sentiment du poids et du volume. L'ensemble respire une simplicité naturelle faite de calme et de paix. Cézanne s'efforçait d'atteindre, dans son art, à quelque chose de cette grandeur et de cette sérénité. Mais il pensait qu'on ne pouvait plus y parvenir par les méthodes de Poussin. Les vieux maîtres, après tout, n'avaient obtenu leur équilibre, leur monumentalité, qu'en sacrifiant quelque chose. Ils ne se sentaient pas obligés de respecter la nature telle qu'ils la voyaient. Ils combinaient plutôt dans leurs tableaux des formes apprises de l'Antiquité classique. L'impression même de l'espace et du volume, ils l'obtenaient plus en appliquant les règles sévères qu'ils avaient apprises qu'en interrogeant directement un modèle. Cézanne était d'accord avec ses amis impressionnistes pour condamner ces méthodes académiques sans contact réel avec la nature. Il appréciait les découvertes récentes faites dans le domaine de la couleur et du modelé. Lui aussi voulait se reposer sur ses impressions directes pour peindre formes et couleurs, non sur une connaissance ou sur une science abstraites. Mais la voie dans laquelle la peinture s'était engagée ne le satisfaisait pas complètement. Les impressionnistes étaient des maîtres authentiques en ce sens qu'ils peignaient la « nature ». Mais avec cela, tout était-il dit ? Qu'étaient devenues ces recherches de dessin, d'équilibre et d'harmonieuse simplicité qui caractérisaient les grandes œuvres du passé ? Ce qu'il fallait, c'était peindre « sur nature », faire usage des acquisitions impressionnistes, mais aussi, et du même coup, retrouver ce sens d'ordre impérieux qui caractérise l'art de Poussin. » (Gombrich, p. 410-411). C'est là un problème qui se posa également à Roger Fry et qu'il trouva en quelque sorte résolu chez Cézanne : « [...] the problem which seemed to me insoluble of how to use the modern vision with the constructive design of the older masters. » (Fry, p. 191).

⁸⁰ Fry utilise cette expression (« the language of design ») pour se référer à la technique de Cézanne et des postimpressionnistes (*ibid.*).

⁸¹ « Cézanne discovered some time in the 1880s that in order to represent nature 'truly', in order to create what he called 'a construction after nature,' – nature as he had come to see it in its tensions and balances – he would have to introduce departures from the laws of single-point perspective. » (Vargish et Mook, p. 62).

⁸² « For a viewer of this painting, the angles of the objects and the pitch of the planes on which they rest (the table, the mantelpiece, the floor) logically imply at least *three* perspectives, three points of viewing and thus *logically* violate the rules of realist perspective. » (*Ibid.*, p. 31-32).

violence of the challenges they pose to traditional representation. It is not their meticulous realism that we admire, but (as he called it) a “truth to nature” that requires a revision of realist logic and realist technique.⁸³

De la même manière, Gombrich, dans son analyse de *Compotier, verre et pommes*, peint vers 1879-1882, relie directement les écarts que Cézanne marque par rapport à la réalité visible à sa tentative pour « concilier les méthodes de l'impressionnisme et son besoin d'ordre⁸⁴ » :

L'équilibre de la composition était l'une de ses préoccupations : c'est sans doute ce qui l'a poussé à prolonger un peu son compotier vers la gauche pour combler un vide inopportun. Les relations entre les formes des différents objets représentés l'intéressant particulièrement, il a, tout naturellement, penché la table en avant, pour les rendre plus clairement lisibles. Peut-être cet exemple peut-il faire comprendre en quoi Cézanne est le père de l'« art moderne ».⁸⁵

La déformation de l'espace, concession faite à l'exploration des rapports entre couleurs, formes et profondeur⁸⁶, « signe » par conséquent la réalité représentée : elle accentue le statut du tableau comme espace de *représentation* de cette réalité, et non comme reproduction servile du monde extérieur. Le sujet de l'œuvre devient indissociable du traitement artistique qui lui est réservé et l'histoire du tableau se confond avec celle de sa composition⁸⁷. Davantage encore que dans l'impressionnisme, la présence paradoxale du peintre se fait donc ressentir : il est là à tout moment qui « intervient » sur le monde pour lui faire dire quelque chose, pour faire parler ses qualités formelles et sa géométrie intime, pour le faire basculer d'emblée dans le domaine de la signification.

Cézanne ne fut pas le seul à procéder à cette nouvelle mise en perspective du monde – qui d'ailleurs confinait désormais à sa mise en forme. Van Gogh, par exemple, entreprit de manifester son émotion au cœur même des choses qu'il peignait⁸⁸, ouvrant ainsi la voie à l'expressionnisme. D'une manière générale, c'est tout ce que Roger Fry allait nommer le « postimpressionnisme » qui rompit définitivement avec l'illusion de l'objectivité, avec la

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Gombrich, p. 415.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 414-415.

⁸⁶ « Dans ses laborieux efforts pour suggérer la profondeur sans sacrifier l'éclat de la couleur, pour réaliser une composition ordonnée sans renoncer à la profondeur, dans toutes ses luttes, dans tous ses tâtonnements, il n'y a qu'une chose qu'il était tout prêt à sacrifier, s'il y voyait la moindre utilité : la 'correction' des contours. Il ne cherchait pas à déformer la nature par principe, mais si quelque déformation pouvait l'aider à parvenir au but de sa recherche, il y recourait, sans hésiter. » (*Ibid.*, p. 415).

⁸⁷ Ce mouvement s'accroîtra au fil de l'histoire de l'art moderne. Vargish et Mook font ainsi l'observation suivante : « What is significant about Picasso's *Portrait of Ambroise Vollard* [...] is not the subject (his distinctive features, his support of modernist art, his aesthetic intuition). What is important in Picasso's portrait is how Picasso presents Ambroise Vollard. » (Vargish et Mook, p. 82).

⁸⁸ « Van Gogh voulait que son tableau exprimât son émotion et si une déformation pouvait l'aider, il n'hésitait pas à y recourir. » (Gombrich, p. 420). « Il employait couleurs et formes pour exprimer son sentiment relatif aux objets qu'il peignait, et en vue de ce qu'il voulait faire sentir au spectateur [...] Il exagérait et modifiait même l'apparence des choses si cela servait son dessein. » (*Ibid.*).

« réalité stéréoscopique », pour utiliser l'expression de Van Gogh⁸⁹, et s'engagea dans un traitement pictural du monde où la subjectivité de l'artiste avait toute sa place. La voie ouverte par Cézanne, celle d'une union entre le visible et l'invisible⁹⁰, entre les données concrètes de la réalité et leur organisation souterraine par l'esprit – ce qu'Ann Banfield décrit par ailleurs comme la « double poursuite » inhérente au postimpressionnisme⁹¹ – devint ainsi la méthode moderne par excellence, partagée dans une large mesure par l'expressionnisme ou le cubisme.

Or la mise en forme du monde sur laquelle reposent ces différents mouvements, et qui est particulièrement prégnante dans la décomposition de l'espace par les œuvres cubistes⁹², témoigne, au-delà d'un ensemble d'enjeux et de stratégies partagés, d'une conception commune du réel. Cette idée qui traverse les courants picturaux du début du vingtième siècle – et qui bat en brèche la *doxa* identifiant la réalité à une surface neutre et universellement accessible dont le peintre devrait s'approcher en « sortant de lui-même », en s'abstrayant de sa propre individualité – cette idée, donc, c'est que le monde n'a pas d'autre forme que celle du point de vue qui l'enserme, et que toute son objectivité réside de ce fait dans l'exploration et le développement de ce point de vue. En cela la peinture – de l'impressionnisme au cubisme – se confond avec une mise en perspective, voire une mise en forme du monde, qui n'est pourtant pas à distinguer d'une recherche de vérité à son propos. Le réel qui vaut dans l'art moderne ne diffère donc pas essentiellement de celui que la philosophie pense au même moment ; il s'agit bien, dans un cas comme dans l'autre, de ce que nous avons appelé la relation sujet-monde.

Mais ce qui est vrai pour l'art moderne l'est-il aussi pour le modernisme en général, et notamment pour le modernisme littéraire ? Le monde que les récits modernistes mettent en scène est-il, lui aussi, un monde en perspective, un monde qui n'est jamais absolu mais toujours relatif à une conscience individuelle ? On pourrait considérer que l'idée de monde vécu répond suffisamment à cette question ; cependant, l'accent est mis, avec le monde vécu, sur l'expérience du sujet et non sur la nature ou la forme de l'univers dont il fait l'expérience. Il faut donc reprendre le raisonnement en tenant compte de ce déplacement du problème ; ceci nous permettra par ailleurs d'établir une continuité nette dans la représentation du réel en

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ « Cézanne's genius was to create a single vision out of two realities, to unite the visible to the eyeless. » (Banfield, p. 258)

⁹¹ « The dual aims of representing appearances and revealing their underlying order [...] » (*ibid.*, p. 256).

⁹² « Cubism requires us to adjust our habitual expectations of painting to understand that what we are looking at is an artist's conception and arrangement of reality, or, more accurately, the artist's *presentation* of that conception and arrangement. » (Vargish et Mook, p. 34).

vigueur dans les différents arts modernistes. Comme la peinture classique, le roman réaliste se veut miroir du monde réel. Le narrateur traditionnel, dont les intentions se doivent d'être transparentes, a pour Vargish et Mook la même fonction que la perspective conique en peinture⁹³ : il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, d'estomper le langage propre au *medium* artistique afin de ne retenir de l'œuvre que l'univers qu'elle met en scène, comme si celui-ci procédait de lui-même et n'était pas le résultat d'une opération particulière où interviennent en permanence les choix de l'artiste. Or l'avènement du modernisme littéraire, comme celui de l'art moderne, coïncide avec un renoncement à cette objectivité illusoire. C'est notamment à partir de James, et de la fameuse gouvernante de *The Turn of the Screw*, emblème même du « unreliable narrator », que l'univers diégétique gagne progressivement en opacité : le monde que décrit le texte moderniste, comme celui que recompose le tableau cubiste ou postimpressionniste, ne s'impose plus à nos yeux par sa seule force de persuasion, il n'est plus là « en personne » et comme de toute éternité ; au lieu de cela, il se confond avec la perspective qu'on dirige sur lui ou la mise en forme qu'on lui fait subir ; ainsi de la réalité de *The Sound and the Fury*, qui ne prend sens qu'à travers son observation par un personnage extérieur aux grands mouvements du récit, Dilsey, la servante noire des Compson :

In *The Sound and the Fury* we can see how completely Modernism has achieved the shift from reality to observation. One can say that in the final section of this novel events actually achieve reality by being observed. Dilsey realizes the Compson story. And for this reason, the tears that at the end "took their sunken and devious courses" down her face signify the value of the tale.⁹⁴

Par ailleurs, les différentes techniques que l'on a abordées dans le chapitre précédent – discours indirect libre, focalisation interne, monologue intérieur ou courant de conscience – et dont on a lié l'usage à l'évocation de l'expérience subjective, peuvent toutes être décrites dans le sens inverse – mais non pas contradictoire – d'une mise en perspective du monde : si la focalisation interne, par exemple, met au premier plan la vie psychique du personnage, elle engage tout autant l'idée corrélatrice d'un monde qui n'existe qu'à travers le regard subjectif que l'on porte sur lui. La description que propose David Lodge de la focalisation interne est ainsi ambiguë, au sens où elle ne choisit pas entre ces pôles indissociables, mais pourtant symétriquement opposés, que sont la mise en scène du point de vue subjectif et la « désabsolutisation » du monde, c'est-à-dire son assimilation à un horizon pour un regard : « This technique implies a belief that reality inheres not in the common phenomenal world but

⁹³ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 103.

in the perceptions of that world in individual minds.⁹⁵ »

La mise en perspective du monde, telle qu'elle se joue en peinture, trouve donc un parallèle exact dans la littérature moderniste, où elle est une fois encore l'instrument d'une imbrication entre sujet et monde – imbrication qui, comme on l'a avancé, a valeur de critère du réel. Ce qui, en la matière, distingue néanmoins la littérature de la peinture, c'est peut-être ce pouvoir singulier qu'elle a de mettre en abyme son propre fonctionnement : les personnages du roman ou de la nouvelle, en entretenant avec le monde fictionnel une relation similaire à celle qu'instaure avec lui l'auteur, peuvent permettre à ce dernier d'explicitier, au cœur même de son œuvre, le traitement esthétique qu'il fait subir à la réalité. S'il est relativement rare qu'un portrait, par exemple, mette en abyme sa stylisation de la réalité en nous dévoilant ingénieusement le monde tel qu'il apparaît au protagoniste de l'œuvre, à l'être peint – c'est notamment le cas dans *Jeune fille devant un miroir*, où Marie-Thérèse Walter se découvre dans le miroir tel que Picasso la représente sur la toile – ce procédé métadiégétique est bien plus courant dans la littérature moderniste, où il est en quelque sorte imposé par le recours à l'expérience des personnages. Dans *Mrs Dalloway*, Woolf représente ainsi un monde où l'expérience d'un être ouvre sur celle des autres, où un événement en apparence insignifiant dans le flux de la vie urbaine (comme le passage de la voiture du Premier ministre ou le slogan publicitaire dessiné dans le ciel par un avion) permet d'établir un pont entre les esprits, une forme de communication passive entre eux. En même temps, Woolf met en abyme cette conception des choses dans les pensées qu'elle prête à Clarissa – et notamment dans la croyance de celle-ci en une forme de métempsychose⁹⁶ – ou encore dans la manière dont elle

⁹⁵ Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 58.

⁹⁶ « [...] what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab. Did it matter then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there, she survived, Peter survived, lived in each other, she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it spread ever so far, her life, herself. » (*MD*, 6). Un autre exemple de cette « croyance » ou de cette théorie propre à Clarissa nous est donné à travers un souvenir de Peter Walsh, plus tard dans le roman : « [...] Clarissa had a theory in those days – they had heaps of theories, always theories, as young people have. It was to explain the feeling they had of dissatisfaction; not knowing people; not being known. For how could they know each other? You met every day; then not for six months, or years. It was unsatisfactory, they agreed, how little one knew people. But she said, sitting on the bus going up Shaftesbury Avenue, she felt herself everywhere; not 'here, here, here'; and she tapped the back of the seat; but everywhere. She waved her hand, going up Shaftesbury Avenue. She was all that. So that to know her, or any one, one must seek out the people who completed them; even the places. Odd affinities she had with people she had never spoken to, some woman in the street, some man behind a counter – even trees, or barns. » (*MD*, 134-135). Dans *Between the Acts*, c'est le personnage de Mrs Swithin qui semble se faire la porte-parole de cette conception selon laquelle l'être trouve ses ramifications dans les choses et les personnes qui l'entourent : « 'But we have other lives, I think, I hope,' she murmured. 'We live in others, Mr... We live in things.' » (*BA*, 64).

fait se prolonger la vie de Septimus dans la conscience de sa protagoniste⁹⁷. De la même manière, la réalité que met en scène Faulkner dans *Absalom, Absalom!* est dédoublée à l'intérieur du récit. La caractéristique essentielle de cette réalité, comme dans nombre de romans modernistes, est d'être inscrite dans un réseau de points de vue : plusieurs personnages vont raconter la même histoire. La mise en perspective du monde, cependant, est rejouée au sein même des points de vue individuels, Quentin Compson ne pouvant par exemple connaître la vie de Thomas Sutpen qu'à travers le récit qu'en font Rosa Coldfield ou son père, ainsi qu'à travers la réinterprétation qu'il en propose⁹⁸.

La littérature moderniste comme l'art moderne reposent donc sur une mise en perspective ou une mise en forme du monde, à travers laquelle s'exprime le mouvement définitoire du réel au début du vingtième siècle, c'est-à-dire la relation sujet-monde. Quelle est la place du monde de la vie woolfien dans ce contexte général qui préside à son émergence et à son développement ? La mimésis propre aux œuvres tardives de Woolf correspond bien à une mise en perspective du monde : pour revenir au passage de *Flush* qui nous sert de fil rouge dans cette démonstration, il ne fait pas de doute que les manifestations extérieures que sont l'odeur du parapluie ou le bruit de la sonnette, comme d'ailleurs la lettre ou le dessin de Miss Barrett, n'interviennent dans le texte que dans la mesure où l'appréhension subjective des personnages les marque et les définit. L'os de mouton que Catiline reçoit dans la cuisine, pour développer un exemple étroitement lié aux précédents, n'apparaît pas à Flush de manière neutre ou objective, mais uniquement à travers l'avidité (« greed ») qu'elle lui fait éprouver (*F*, 23-24). Cependant, le monde de la vie woolfien ne se résume pas à cet effet de perspective, pas plus que son sens n'est épuisé par une comparaison avec les concepts d'intuition, d'intentionnalité ou de corps propre. La façon dont Woolf représente le réel dans ses dernières œuvres correspond en fait à une particularisation de la mise en perspective moderniste du monde, à un raffinement, propre à l'écrivaine, de cette méthode commune à Cézanne et à Picasso comme à James et à Faulkner. En effet, l'extériorisation de l'intériorité en jeu chez Woolf – processus qui explique par exemple que la mémoire de Flush soit déportée dans des objets qui la convoquent pour lui – implique nécessairement une mise en forme du monde, tout en en complexifiant de manière importante le mécanisme. Ainsi, dans *Flush* comme dans *The Years* ou « The Duchess and the Jeweller », le monde n'est pas

⁹⁷ On se distingue ainsi de la thèse de Maxime Chastaing, pour qui Woolf – contrairement à Faulkner – met moins en abyme sa vision du réel dans celles de ses personnages qu'elle n'adopte successivement les leurs : « [...] Virginia Woolf entreprend de modeler la forme de son œuvre sur la métaphysique de ses personnages : elle ne manifeste d'elle-même aucune autre philosophie que celle de cette entreprise. » (Chastaing, p. 74).

⁹⁸ Voir Vargish et Mook, p. 157.

simplement identifié à la perspective qui l’englobe : il accueille en son sein l’intériorité de l’observateur, il se fait prolongation ou « exclave » de l’intimité qui entre en contact avec lui. Établir l’influence souterraine de la relation sujet-monde dans les arts modernistes (sous la forme d’une mise en perspective du monde), c’est donc attirer l’attention sur le contexte dans lequel s’ancre le dernier état de la mimésis woolfienne, tout autant que sur l’ampleur de la variation que lui impose l’écrivaine – c’est à la fois reconnaître que Woolf n’échappe pas à un certain *a priori* fondateur du réel moderniste et montrer dans quelle mesure elle en précise et en nuance pour elle-même la tournure caractéristique. Poursuivons donc l’explicitation des rapports entre le monde de la vie woolfien et l’*épistémè* dans laquelle il s’inscrit en nous penchant cette fois sur les révolutions scientifiques du début du vingtième siècle et sur l’idée de réel qui leur est associée.

4. Réalité et observation : Einstein et Heisenberg

Un certain nombre d’études ont déjà mis en avant la connaissance que Woolf avait des avancées de la science de son temps, ainsi que les parallèles qui peuvent être établis entre ces découvertes scientifiques et la forme de l’écriture woolfienne⁹⁹. Cependant, il ne s’agit pas pour nous d’adopter la même démarche et de chercher à établir des correspondances directes entre la représentation du réel chez Woolf et la théorie de la relativité ou le principe d’incertitude de Heisenberg. Que Woolf fût, dans une certaine mesure, au fait des progrès de la physique moderne¹⁰⁰ n’a que peu d’importance pour notre propos ; encore une fois, nous ne souhaitons pas affirmer que le monde de la vie woolfien bénéficia explicitement de la

⁹⁹ On pense notamment aux articles de Paul TOLLIVER BROWN, « Relativity, Quantum Physics, and Consciousness in Virginia Woolf’s *To the Lighthouse* », *Journal of Modern Literature*, Vol. 32, N°3, 2009, p. 39-62, et « The Spatiotemporal Topography of Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway*: Capturing Britain’s Transition to a Relative Modernity », *Journal of Modern Literature*, Vol. 48, N°4, Été 2015, p. 20-38. On se référera aussi à Marilyn SLUTZKY ZUCKER (« Virginia Woolf’s Uncertainty Principle of Language », *Virginia Woolf: Three Centenary Celebrations*, Maria Cândida Zamith et Luísa Flora, eds. Porto : Universidade do Porto, 2007, p. 145-154).

¹⁰⁰ « She knew about Einstein’s work in the 1920s, discussing him with friends, and referring to him in her 1925 novel, *Mrs. Dalloway* [...] She absorbed central concepts of the New Physics as soon as James Jeans and Arthur Eddington began explaining them to nonspecialists in the early 1930s, and she remained interested in their consequences until the end of her life [...] Far more than most modernists, she integrated the radical onto logical and epistemological perspectives suggested by quantum physics into her writing, because they accorded so well with her own lifelong awareness of the indeterminacy of consciousness. » (Westling, p. 855). Louise Westling développe cette assimilation par Woolf, à des fins littéraires, des grands principes de la science moderne : « Her experiments with point of view and narrative structure absorb the epistemological lessons of relativity, wave theory, and the interdependency of observer and phenomena observed from quantum physics into a new fictional ontology that reaches its most radical form in her final novel, *Between the Acts*. » (*Ibid.*, p. 856). Pour Paul Tolliver Brown : « Woolf was certainly exposed to Einstein’s ideas through her relationship with Bertrand Russell and the prevalence of scientific discoveries in the popular media, and she makes direct references to Einstein in both her fiction and nonfiction. » (Tolliver Brown, « Relativity, Quantum Physics, and Consciousness », p. 39).

vulgarisation de certains grands principes de la science moderne – pas plus d’ailleurs que de la diffusion de telle ou telle philosophie – mais plutôt que, prenant source dans la même conception générale du réel, la physique du début du vingtième siècle comme la mimésis woolfienne tardive gagnent à être saisies ensemble, comme deux productions parallèles de la pensée moderniste, dont l’une (la science moderne) influence moins l’autre (la représentation par Woolf du réel) qu’elle n’entretient avec elle un certain « air de famille ». Le point de jonction entre l’écriture de Woolf et la science de son époque ne nous semble donc pas tant se situer en aval, dans les résultats objectifs auxquels chacune parvient, qu’en amont, dans l’*épistémè* commune qui les tient rassemblées dans le moment de leur émergence. Exhumer les conditions de possibilité des révolutions scientifiques portées par Einstein, Bohr ou Heisenberg, c’est ainsi mettre au jour l’*a priori* sur lequel repose, au même titre qu’elles, le monde de la vie woolfien. On le voit, la littérature, comme la philosophie, « a fondamentalement besoin de la science qui lui est contemporaine¹⁰¹ » et qui, du fait même de cette contemporanéité, en permet une compréhension dont le caractère oblique ne retire rien à la portée.

Il est indéniable que les progrès de la science moderne contribuèrent directement à façonner la conception du réel alors la plus communément partagée. Peter Childs insiste ainsi sur le véritable « changement de paradigme » qui intervint au début du vingtième siècle : « Einstein’s belief in a space-time continuum, his equation for matter transformed into energy, $E = MC^2$, and, above all, his Theory of Relativity effected an irreversible paradigm shift in understandings of the physical universe.¹⁰² » Ce bouleversement épistémique peut-il néanmoins être rapporté aux évolutions contemporaines de la philosophie et de l’art, autrement dit, à la constitution commune d’un réel moderniste ? Ce qui nous intéresse au plus haut point dans la théorie de la relativité, au vu de ce que l’on a déjà eu l’occasion d’avancer sur la nature de ce réel moderniste, c’est le rôle que les découvertes d’Einstein donnent à l’observateur dans la constitution de la réalité :

It is of course true that Relativity theory asserts that a measurable external time exists, and that measurable lengths and masses exist as well. But Relativity Theory also says that these external standards can be neither uniform nor absolute. Measured rates, spatial dimensions, and masses depend upon the speed or acceleration of the observers with respect to the object they are observing or upon the presence of mass nearby. Time and space are neither uniform nor homogeneous because their measurement depends upon the physical context of the observer.¹⁰³

¹⁰¹ Deleuze et Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie ?*, p. 153.

¹⁰² Childs, p. 73.

¹⁰³ Vargish et Mook, p. 24.

Si l'idée d'une réalité objective, extérieure au sujet, n'est donc pas exclue, celle-ci est indissociable du cadre de référence à travers lequel elle est examinée :

The two major principles of the special theory of relativity are (1) the constancy of the speed of light, no matter the motion of the measurer, and (2) the principle of relativity, which says that all laws of nature are identical in all frames of reference that move uniformly in relation to one another [...] This theory takes into account both the constant and absolute nature of the phenomena of physical reality but as well considers the human observational perspective in creating conclusions about those phenomena.¹⁰⁴

De la même façon que la phénoménologie de Husserl exclut toute réalité qui ne trouve d'assise directe dans la conscience ou qu'un tableau postimpressionniste se détourne de la vision photographique du monde pour s'attacher à rendre le regard de l'artiste à même les choses, la science moderne entérine le lien constitutif qui unit réalité et sujet : il n'y a d'objectivité que relativement à un observateur et à sa mesure du temps et de l'espace¹⁰⁵. Le parallèle entre les enseignements de la relativité et les dispositifs littéraires propres au modernisme est d'ailleurs relevé par Childs : « [...] from a philosophical and aesthetic perspective, the idea of relativity cannot be underestimated in its impact on the way the world was viewed from multiple, overlapping, intercut or synthesised perspectives by art.¹⁰⁶ » On ne contredira donc cette assertion que dans la mesure où la corrélation qui y est établie entre arts et science relève, selon nous, non d'un « impact » de la seconde sur les premiers, mais bien de l'influence sous-jacente d'une conception du réel qui leur est commune. Ainsi, l'idée d'une mise en perspective du monde, en peinture comme en littérature, ne découle pas des avancées scientifiques contemporaines – et Childs nuance d'ailleurs en d'autres endroits son propos, en reconnaissant que théorie de la relativité ou principe d'incertitude sont venus « corroborer » des partis pris littéraires souvent préexistants¹⁰⁷ – elle leur est concomitante et, comme ces avancées, elle rend toute réalité indissociable de son traitement subjectif :

Einstein asserted that a frame of reference was needed to underwrite observations of position and velocity, and avant-garde writers employed unreliable, introspective, fallible, intensely subjective and even neurotic or insane narrators in their stories, which had to be taken as seen through the frame of reference of a Marlow (Conrad), Dowell (Ford), Septimus Smith (Woolf) or Maisie (James). In relativity and in modernism, the beginning of any analysis had to take into account point of view,

¹⁰⁴ Slutzky Zucker, p. 148.

¹⁰⁵ « [...] measurement of time changes depending upon the frame of reference and velocity of the measurer [...] » (*ibid.*).

¹⁰⁶ Childs, p. 74.

¹⁰⁷ « By the time of Heisenberg's principle, relativity was widely and excitedly debated in artistic circles as writers fondly embraced what they took to be the scientific backing for their ideas of individual perspective. The tendency towards narrative relativity, before and after Einstein, is perhaps the most striking aspect to modernist fiction, from Conrad and James to Proust and Woolf, in its use of perspective, unreliability, anti-absolutism, instability, individuality and subjective perceptions. » (*Ibid.*, p. 73-74).

perspective and parallax, the apparent change in the position of an object that is caused by an alteration in the observer's position.¹⁰⁸

Le monde d'Einstein, comme celui des modernistes, se confond en dernier lieu avec la perspective qui l'étreint, si bien que le réel, de l'extériorité objective où il résidait jusque-là, est translaté vers la tension ou le continuum entre sujet et objet, entre observateur et univers : « [...] the observer and the observed co-create meaningful, intelligible systems of signification.¹⁰⁹ » Les évolutions de la physique après 1915 et la relativité générale ne feront d'ailleurs qu'accentuer cette manière de concevoir le réel :

[...] discoveries of Erwin Schrodinger and Werner Heisenberg in the mid-1930s, leading to the new science of "quantum mechanics" or "quantum physics," seemed to suggest that the mind which observes an event "out there" and the event itself are somehow interrelated.¹¹⁰

Ainsi du principe d'incertitude, formulé en 1927 :

Heisenberg's Uncertainty Principle posits that an observer cannot be certain about physical reality nor know it completely. Further, his principle questions the separateness of that reality from the processes by which we measure it. Dealing with subatomic particles, Heisenberg's experiments conclude that one cannot know everything about such particles, for in the very act of measuring one aspect of their being – either their velocity or their location – one interferes with other: if one measures the particle's location, one must necessarily impede its velocity; if one measures velocity, the location of the particle cannot be fixed.¹¹¹

La conséquence est la même que pour la relativité : « [...] the act of observation leaves its mark on the very reality it explores [...]»¹¹² ». Ainsi, de l'aveu même de Heisenberg, la physique quantique rend impensable une séparation nette entre l'individu et son monde¹¹³, une idée que l'on retrouve énoncée en des termes comparables par Paul Tolliver Brown : « In the subatomic realm [...] it is logically meaningless to purport a fundamental reality that is separable in any sense whatsoever from the action of engagement with it.¹¹⁴ »

La relation sujet-monde, dont on trouve une expression directe dans la théorie de la relativité ou dans le principe d'incertitude, apparaît donc nettement comme le fondement du réel moderniste, réglant ses manifestations en littérature aussi bien qu'en philosophie, en

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰⁹ Slutzky Zucker, p. 148. Slutzky Zucker décrit là les répercussions du principe d'incertitude de Heisenberg.

¹¹⁰ Kane, p. 343-344.

¹¹¹ *Ibid.* p. 146-147.

¹¹² *Ibid.*, p. 147. Childs établit la même continuité entre relativité et principe d'incertitude : « This compounded Einstein's assertion that no physical law is entirely reliable but that the observer's position will always affect the result, will make the result relative and contingent. » (Childs, p. 73). Avec Einstein comme avec Heisenberg l'observation n'est jamais neutre ; elle implique toujours une forme d'interaction avec la réalité observée : « In subatomic science, an observation on a system cannot be made without irrevocably altering the system in an unpredictable way » (Tolliver Brown, « Relativity, Quantum Physics, and Consciousness », p. 41).

¹¹³ Ryan, p. 179.

¹¹⁴ Tolliver Brown, « Relativity, Quantum Physics, and Consciousness », p. 42.

science aussi bien qu'en peinture. À ce titre, elle est *l'a priori* foucauldien derrière la représentation du réel chez Woolf, ou encore son « sol de validité », pour utiliser une formule propre à Husserl. La relation sujet-monde, en effet, mesure à la fois la profondeur de l'ancrage du monde de la vie woolfien dans l'*épistémè* moderniste et l'originalité dont il témoigne par ailleurs. Avoir établi les grandes lignes du réel tel qu'il est pensé au début du vingtième siècle, et ce indépendamment du domaine auquel on se réfère, nous permet donc de comprendre en quoi le processus d'extériorisation de l'intériorité qui marque les œuvres tardives de Woolf *est* moderniste (par l'union du sujet et du monde qu'il présuppose) – mais aussi en quoi il n'est pas *que* cela, ou plutôt en quoi il l'est *à sa manière*. La projection de l'intériorité vers le dehors, dans les choses et les événements extérieurs, apparaît en effet comme une variation – qui pour être subtile n'en est pas moins franche – sur le grand thème commun de l'articulation sujet-monde. Elle ne se confond pas, par exemple, avec le recours au monologue intérieur ou avec un dispositif comme celui du « unreliable narrator », qui inscrit le monde fictionnel dans la perspective propre à un sujet ; et s'il fallait trouver des concordances plus ou moins exactes entre le monde de la vie woolfien et d'autres avatars du réel moderniste, elles seraient plutôt à chercher du côté de la peinture et de la manière dont certains tableaux, plus résolument que jamais à partir de Cézanne, font exister la personnalité de l'artiste comme en dehors de lui-même, dans le monde qu'il contemple¹¹⁵. La mimésis dans les œuvres tardives de Woolf trouve donc son origine dans un réel moderniste dont elle particularise et raffine le mécanisme général. Il nous faut maintenant comprendre ce que cette stratégie mimétique doit à un contexte plus immédiat et plus restreint, c'est-à-dire à la façon dont Woolf elle-même concevait le réel.

II. Woolf et l'esthétique de l'articulation

What is meant by 'reality'? It would seem to be something very erratic, very undependable – now to be found in a dusty road, now in a scrap of newspaper in the street, now a daffodil in the sun. It lights up a group in a room and stamps some casual saying. It overwhelms one walking home beneath the stars and makes the silent world more real than the world of speech – and then there it is again in an omnibus in the uproar of Piccadilly. Sometimes, too, it seems to dwell in shapes too far away for us to discern what their nature is. But whatever it touches, it fixes and makes permanent. That is what remains over when the skin of the day has been cast

¹¹⁵ Ce parallèle a cependant pour limite que la personnalité « extériorisée », avec le monde de la vie woolfien, n'est pas celle de l'autrice mais bien celle de l'un de ses personnages. C'est en somme la même objection que celle que l'on avait faite à un rapprochement entre le système du monde de la vie woolfien et l'entreprise de Jean-Pierre Richard, lorsqu'il tente de retrouver l'intériorité d'un écrivain dans les mondes fictionnels que celui-ci met en scène (voir « Le monde de la vie woolfien à l'épreuve des modèles existants (2/2) : chiasme et « fin de l'intériorité » », p. 144).

into the hedge; that is what is left of past time and of our loves and hates. (*AROOO*, 94-95)

Comment comprendre le monde de la vie woolfien à l'aune de cette définition par Woolf du réel, si tant est que l'on puisse parler ici de définition, tant l'objet évoqué par l'écrivaine semble se dérober à l'emprise des mots et à toute velléité de classification ou de rationalisation ? Ce que Woolf nomme « reality » n'a pas d'essence mais un *apparaître* – une propension à s'attacher aux choses à première vue les plus triviales, qu'il s'agisse d'un bout de papier, d'une jonquille au soleil, d'une phrase anodine, voire même du silence. Ce dont on se rend également compte, à la lecture de ce passage de *A Room of One's Own*, c'est que le réel ne se superpose pas exactement à ces choses qu'il habite : il est seulement « à trouver » en elles (« to be found in [...] now in [...] »), si bien que sa forme ne s'y épuise pas et qu'il ne fait jamais que les visiter ou s'y incarner passagèrement. La seule règle du réel est alors d'être reconnu comme tel, d'être identifié par un sujet qui en fait l'expérience, semblable à nulle autre – sa seule définition, de réaliser l'union fugitive du « je » spectateur¹¹⁶ et du monde dont il isole tel ou tel fragment, route poussiéreuse ou omnibus dans le tumulte de Piccadilly.

On le voit, Woolf pense ici le réel dans la droite ligne de la relation sujet-monde ; elle se le représente, en d'autres termes, conformément à la *doxa* moderniste – ce qui n'en exclut nullement une lecture personnelle. Remonter de la conception du réel que l'on trouve exprimée chez l'écrivaine jusqu'à sa manifestation objective dans le monde de la vie woolfien demande donc d'analyser au préalable l'ancrage dans l'*épistémè* moderne de cette force imprévisible et polymorphe qui tantôt illumine un groupe en pleine conversation, tantôt submerge de sa présence un promeneur solitaire.

1. La relation sujet-monde chez Woolf

Nombreux sont les commentateurs de l'œuvre de Woolf qui ont relevé l'intrication, en jeu chez l'écrivaine, entre le « moi » et le monde. Or un tel phénomène ne doit pas nous surprendre : il exprime toute la continuité qui existe entre la conception moderniste du réel et l'écriture woolfienne. D'une certaine manière, le réel selon Woolf, c'est *d'abord* le réel moderniste, ou du moins la compréhension instinctive qu'en a l'écrivaine. Par conséquent, traiter de la relation sujet-monde chez Woolf, c'est d'emblée traiter du réel woolfien – non pas certes du réel woolfien dans toute sa spécificité, mais du réel woolfien dans ce qu'il partage immédiatement avec les productions artistiques, intellectuelles et scientifiques de son temps.

¹¹⁶ L'extrait tiré de *A Room of One's Own* semble en effet mettre en scène un sujet passif devant le spectacle du réel ; cette passivité, cependant, n'est qu'apparente ou, si l'on veut, un pur effet de surface, puisque le sujet a un rôle décisif dans le découpage du monde en segments où se reconnaîtra *a posteriori* la forme du réel.

Ce n'est qu'une fois explicitée la participation de l'écrivaine à cette *Weltanschauung* moderniste que l'on pourra prendre la mesure de l'originalité dont elle fait preuve dans le « maniement » de la relation sujet-monde – car il y a bien chez Woolf une configuration particulière donnée à cette relation, une singularité dans la manière dont l'individu s'articule aux choses et à son univers.

On l'a dit, la critique a identifié de longue date le lien étroit qui unit sujet et monde chez Woolf – sans toutefois nécessairement établir de corrélation explicite entre cet état de fait et le problème de la représentation du réel, ni d'ailleurs l'inscrire dans le contexte plus large d'une conception moderniste du réel. C'est donc essentiellement en nous appuyant sur des observations ou des constats préexistants que l'on explorera la mise en tension du « je » et de son univers chez Woolf, notre rôle se limitant alors à apposer le filtre interprétatif de la relation sujet-monde aux différentes pistes critiques que l'on envisagera, de manière à les relier *a posteriori* à la question du réel.

Déjà au début des années soixante-dix, James Naremore remarque que le principe d'une interpénétration du monde et du sujet a chez Woolf un rôle structurant¹¹⁷, tant et si bien qu'il peut être dit inspirer, au moins en partie, le renouvellement de l'écriture romanesque qu'envisage l'écrivaine : « Virginia Woolf's desire to show an 'embrace' of the world is of central importance to her experiments with the novel.¹¹⁸ » L'expérience la plus authentique des choses, observe Naremore, a lieu chez Woolf lorsque la distinction entre sujet et objet se fait caduque¹¹⁹ et ouvre à une nouvelle dimension de la vie, à une coprésence indifférenciée du « je » et de l'univers, qui paradoxalement n'est pas sans lien avec la mort et l'oubli :

The embrace – indeed the marriage – of the self with the world outside and beyond, which Virginia Woolf was so anxious for modern fiction to express, is inevitably associated in her novels with the feeling of death or with the loss of any active life.¹²⁰

Par ailleurs, toujours selon Naremore, le sujet qui s'engage dans cette forme de dissolution de lui-même dans le monde correspond à un moi intérieur dont l'existence ne recoupe que partiellement celle de l'individu empirique et de sa vie sociale et matérielle :

In everything [Woolf] wrote, we can sense a kind of “divided self,” or perhaps it is better to call it a division between a feeling of selfhood and a feeling of selflessness. On the one hand is a public, physically embodied self (Mrs. Ramsay calls it “what

¹¹⁷ « Her prose is the reflection of a mind which seeks to unify itself with life outside, to sense a continuity between itself and the object. » (Naremore, « A World Without a Self: The Novels of Virginia Woolf », *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 5, N°2, Hiver 1972, p. 132).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁰ *Ibid.*

you see us by”), and on the other is a private, disembodied, somehow more “true” inner life, which communes with the world at large.¹²¹

Pour Mark Hussey, ce n’est pas le sujet woolfien qui est double, mais plutôt l’extériorité à laquelle il est lié. Celle-ci est en effet scindée entre monde quotidien et réalité abstraite ou transcendante, entre dimension prosaïque de la vie et quintessence de sa manifestation : « [...] the self or soul has a special and uncommunicable relationship with an abstract ‘reality’ residing in the actual world.¹²² »

Plus récemment, Paul Tolliver Brown a pu faire état d’un même désir chez Woolf d’union entre sujet et objet, vue cette fois comme union au sein d’un tout cosmique ou d’une conscience dont la forme se confondrait avec celle de l’univers :

For Woolf, a unifying pattern exists behind the arbitrary divisions associated with subjects and objects, which suggests some form of unification in the whole. As evidenced by her novels, the underlying pattern that makes this possible is a form of ubiquitous consciousness.¹²³

Linden Peach, quant à elle, par le biais de la question du réalisme chez Woolf, aboutit à l’idée que l’écriture de la romancière se confond avec l’exploration des liens entre conscience et monde. Le véritable réalisme, pour Woolf, revient à mettre en évidence la manière dont le monde est organisé par l’esprit¹²⁴ : « This perspective meant that she could explore the relationship between the mind and the material world in ways that distinguished her fiction from that of the ‘materialists’ whom she criticised in ‘Modern Fiction’.¹²⁵ » D’autre part, pour Derek Ryan, qui reprend là un concept tiré de la philosophie de Deleuze, les personnages woolfiens forment des « assemblages » avec le monde qui les entoure¹²⁶. Or, ces assemblages, par la symbiose qu’ils impliquent entre les éléments mis en tension en leur sein, sont de parfaits révélateurs de la relation sujet-monde chez Woolf et de son inextricable enchevêtrement.

La corrélation du sujet et du monde, parce qu’elle parcourt l’écriture woolfienne et se trouve donc mêlée à quantité de questions y ayant trait, a parfois pu être mise en lumière de manière détournée ou indirecte. Ainsi, le problème des liens entre Woolf et l’épistémologie de Russell, problème qu’Ann Banfield, Timothy Mackin ou Dora Zhang ont contribué à explorer, n’est pas sans retombées dans le débat sur la relation sujet-monde chez Woolf. En effet, se

¹²¹ *Ibid.*, p. 133.

¹²² Hussey, p. 41.

¹²³ Tolliver Brown, « Relativity, Quantum Physics, and Consciousness », p. 55. Tolliver Brown examine principalement ce pouvoir unificateur à travers la figure de Mrs Ramsay dans *To the Lighthouse*.

¹²⁴ « In Woolf’s mind [...] realism is a particular organisational view of the world [...] » (Peach, p. 108).

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Ryan, p. 186.

demander si l'écrivaine s'engage dans la même voie que la philosophie de Cambridge – en traitant de la possibilité de la connaissance à partir du point de vue limité qui est le nôtre – cela revient bien à s'interroger sur les liens entre sujet et monde dans la fiction woolfienne. Selon Banfield, par exemple, Woolf s'inspire du rôle de la logique chez Russell pour combler dans ses romans l'écart entre expérience sensorielle et connaissance du monde extérieur :

The world the novels imaginatively build up like the chambers of a house is thus first that of sense experience; the language which provides the medium is descriptive. As in Russell's Cartesian method, the knowledge so constructed is grounded on a privacy multiplied and extended to take in unoccupied perspectives [...] The aim is never the "expression" of my known world, but the projection of knowledge into other unknown worlds [...].¹²⁷

Autrement dit, la narration woolfienne se donne pour tâche de relier le sujet à l'univers de choses qui l'excède et qu'il ne peut saisir directement au moyen de ses sens, à la table de cuisine qu'il ne voit pas – comme Lily dans *To the Lighthouse* (TTL, 22) – mais dont pour autant il se refuse à mettre en doute l'existence. Cette tension entre sujet et monde dont est porteuse l'épistémologie russellienne – *a fortiori* lorsqu'elle est transposée chez Woolf – est d'ailleurs mise en évidence par Mackin : « If [Woolf's] writing repeatedly enacts the difficulty of trying to reconcile subject and object, mind and world, this doesn't mean she views them as irreconcilable. It means that their reconciliation is what she's trying to achieve.¹²⁸ »

Les analyses de Louise Westling et de Kelly Sultzbach, s'appuyant de manière privilégiée sur la notion merleau-pontienne d'intercorporéité, représentent une autre de ces approches critiques qui font indirectement ressortir toute la prégnance de la relation sujet-monde chez Woolf. Westling et Sultzbach, en mettant en évidence chez Woolf un sujet phénoménologiquement « incarné » – « a perception of the self as embedded within the stimuli of larger environmental impulses¹²⁹ » – laissent en effet entendre que les personnages de l'écrivaine sont puissamment reliés au monde qu'ils habitent. Pour Sultzbach, la corporéité du sujet woolfien¹³⁰ l'introduit à un univers d'échanges permanent avec le non-humain, c'est-à-dire avec le monde naturel et animal :

In her fiction, Woolf employs anthropomorphism, formal hybridity, shifting perspective, and fragmented language in order to emphasize the inter-related existence of humans and nature. Woolf's interconnectedness is distinct from a nineteenth-century desire to become one with nature or transcend nature; non-human

¹²⁷ Banfield, p. 128-129.

¹²⁸ Mackin, p. 115.

¹²⁹ Sultzbach, p. 6.

¹³⁰ « Virginia Woolf, a principal theorist of modernist literature as well as one of its greatest novelists, notes how the perceiving subject of modern fiction differs from Victorian protagonists specifically because it is physically embodied. » (*Ibid.*, p. 4-5).

animals and the environment do not simply mirror human emotion in Woolf's fiction. Instead, they are in a shared relationship; the non-human world is given a voice with which to speak back to humans, and criticize human actions and ideas.¹³¹

Comme Westling et Sultzbach, Naomi Toth a recours à la pensée de Merleau-Ponty pour analyser les modalités du sentiment de l'existence chez Woolf ; c'est ainsi qu'elle voit chez l'écrivaine la trace d'une rencontre proprement phénoménologique entre sujet et objet, voire d'une fusion de ces deux pôles au profit de la seule exaltation de l'expérience vitale :

[...] la recherche de la « vie » implique que l'écriture « vive » se donne pour objectif le moment de *l'indifférenciation* entre sujet et objet, un moment de « contact » sur l'interface phénoménale entre sujet et monde.¹³²

La vie, ou du moins sa saisie dans la conscience d'un personnage, s'apparente ainsi chez Woolf à un « brouillage¹³³ » de ces catégories philosophiques trop rigide­ment distinguées par la métaphysique classique que sont le sujet et l'objet :

Il s'agit d'un moment où le sujet et l'objet ne se conçoivent pas comme des entités opposées, distinctes et prises dans des rapports de maîtrise, mais au contraire tendent vers un point d'indistinction, le moment de l'effondrement des différences entre sujet et objet, entre intérieur et extérieur, entre le soi et le monde.¹³⁴

Néanmoins, Toth pense également l'échec partiel, chez Woolf comme chez Nathalie Sarraute, de cette rencontre entre sujet et monde :

Là où Husserl conçoit ce moment éminemment *vif* de la perception comme *fondement* des actes de constitution d'objets de la connaissance dans un processus *conscient*, et où Merleau-Ponty pense ce moment du « contact » comme *constitutif* d'un « paysage », voué ainsi à *devenir conscient* dans un « enroulement » de l'invisible sur le visible, nos œuvres littéraires, en revanche, représentent cette rencontre entre le sujet et le monde comme étant désiré [sic] plutôt que réalisé [sic]. Car le lieu de cette rencontre est ponctué de lacunes, de trous et de vides d'une part, et excédé par une « vie » débordante de l'autre. Il s'agit, en effet, pour nos auteurs, d'une rencontre qui a toujours déjà eu lieu, et qui reste pourtant toujours à créer dans l'écriture.¹³⁵

Par conséquent, « l'interface entre le sujet et le monde, ce lieu qui constitue le sujet et le monde dans la phénoménologie, est aussi le lieu de la défaillance du sujet et du monde chez

¹³¹ *Ibid.*, p. 92. Afin d'explicitier cet échange ou cette circulation – « these links between word and mind » (*ibid.*, p. 129) – Sultzbach analyse notamment la scène de *To the Lighthouse* où Lily et Mr Banks observent la mer et le trajet du bateau de Mr Ramsay : « This passage explicitly engages the minds of Lily and Mr. Bankes, who are 'drawn' to the vibrant scene through their perceiving bodies. Thoughts are set in motion in accordance with the movement of the ships on the water. The blueness of the sky 'expands' the 'heart' yet in the next instant the cold sea-salted air 'checks' and 'chills' the body. These varying responses to divergent environmental prompts are seen again when the characters react with 'hilarity' to the thrill of erratic bursts of water and then experience feelings of sadness produced by gazing towards the dunes. » (*Ibid.*).

¹³² Toth, p. 53.

¹³³ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 366.

nos deux écrivains.¹³⁶ » Cependant, il faut selon nous immédiatement ajouter que même lorsque la relation sujet-monde se montre sous un jour problématique chez Woolf, voire se trouve en apparence déjouée, elle demeure l'horizon indépassable du réel : s'il y a échec, ou du moins dérèglement, de la rencontre entre sujet et monde, il y a corrélativement une mise en question du réel qui ne permet pas moins de l'éprouver, dans toute l'*irréalité* qu'il affecte alors¹³⁷. Pour cette raison, la thèse de James Harker selon laquelle les personnages de Woolf ont souvent une lecture erronée de la réalité¹³⁸, témoignant par là d'une discontinuité constitutive de la corrélation entre sujet et monde¹³⁹, ne remet en rien en cause notre lecture de ce paradigme chez Woolf, bien au contraire : souligner les écarts ou les décalages dans la relation sujet-monde, voire les points de rupture qui la parcourent, ce n'est jamais que réaffirmer la place primordiale qu'elle occupe dans l'écriture woolfienne ; aboutie ou entravée, c'est encore et toujours elle qui structure le réel chez l'écrivaine.

2. Le motif de l'articulation

Si l'on a établi la présence effective chez Woolf de la relation sujet-monde, dont la critique a d'ailleurs largement entrevu la forme distinctive, même si elle ne lui a pas toujours conféré le sens que nous lui prêtons, il nous reste à comprendre en quoi cette mise en tension du sujet et du monde, qui en vient selon nous à définir le réel moderniste dans son ensemble, trouve dans le texte woolfien une expression inédite. Remontons, afin d'éclaircir ce point, aux premiers contacts de l'écrivaine avec le réel, décrits dans « A Sketch of the Past » : la manifestation du sentiment d'exister, tel qu'il se donne chez elle dans son caractère le plus *originel*, est peut-être en effet à même de nous éclairer sur ce qu'il a également de plus *original*.

Assurément, les moments d'être dont Woolf convoque le souvenir dans « A Sketch of the Past » portent tous la marque d'une friction entre sujet et monde. Lorraine Sim fait ainsi l'observation suivante :

¹³⁶ *Ibid.*, p. 367.

¹³⁷ C'est le rôle de ces moments d'irréalité qui reviennent souvent sous la plume de Woolf, comme par exemple dans ce passage de *To the Lighthouse* : « It was a way things had sometimes, she thought, lingering for a moment and looking at the long glittering windows and the plume of blue smoke: they became unreal. So coming back from a journey, or after an illness, before habits had spun themselves across the surface, one felt that same unreality, which was so startling; felt something emerge. Life was most vivid then. » (*TTL*, 157).

¹³⁸ « [...] one of the most curious and pervasive features of Woolf's oeuvre is that characters are so frequently wrong in their perceptions. » (James HARKER, « Misperceiving Virginia Woolf », *Journal of Modern Literature*, Vol. 34, N°2, Hiver 2011, p. 2).

¹³⁹ « While critical vantages, both on Woolf and in her own writing, might focus on either the subject or the object, the connecting thread in Woolf's oeuvre is the mismatch between the two. » (*Ibid.*, p. 5).

Her positive moments of being present images of the external world flooding into the subject, or a change in the boundary between inner and outer, self and world [...] Her feeling of 'ecstasy' seems, then, connected to her sense of physical encapsulation and unity with the world, and a permeability between the 'film' or skin that separates her from, but also connects her to, it.¹⁴⁰

À l'image des autres œuvres de Woolf, son autobiographie prend donc la relation sujet-monde comme référence du réel : « The memoir articulates Woolf's intimate relationship to her physical environment, which sometimes results in a breakdown of the Cartesian subject – object dichotomy.¹⁴¹ » Pour autant, « A Sketch of the Past » nous semble proposer de la relation sujet-monde une description plus complexe que le simple effondrement des barrières entre sujet et objet, et l'apparente simplicité des moments d'être que relate Woolf dans ce texte cache en réalité un mécanisme particulièrement élaboré. Ainsi du passage dans le dortoir, que l'on a déjà eu l'occasion de commenter plus haut¹⁴² : la force de l'extase ressentie en cette occasion, le fait de se sentir adhérer au monde, naît du chevauchement, constatable tout au long de l'extrait, entre deux espaces – celui, intérieur, du dortoir, et celui, extérieur, de la mer et de la plage ; la jonction entre les deux étant opérée par le bruit des vagues qui parvient jusqu'aux oreilles de l'enfant et la plonge dans une rêverie hypnotique, par l'action du vent sur le rideau et par la lumière éclatante qui filtre à l'intérieur de la pièce. Ce dont on s'aperçoit ici, c'est donc que l'union du sujet et du monde, le sentiment d'exister pleinement dans un réseau de sensations, n'est pas premier dans la généalogie du moment d'être, mais émerge avec la mise en relation des deux espaces : c'est en opérant mentalement le lien entre intérieur et extérieur que l'enfant découvre sa propre place au centre de ce dispositif existentiel ; autrement dit, la continuité qu'éprouve le sujet entre lui et le monde repose sur une opération première, sur un rapprochement qui l'initie dans la mesure où, par son biais, le sujet se fait acteur sur la scène du monde, voire même orchestrateur de son flux. Si l'individu se fond dans l'univers qui lui fait face, c'est par l'entremise d'un lien signifiant qu'il y établit entre des éléments disparates ou entre des dimensions hétérogènes, ici les deux espaces, intérieur et extérieur. Un autre des moments d'être de « A Sketch of the Past » est déclenché par la vue d'une fleur dans un massif :

¹⁴⁰ Sim, *The Patterns of Ordinary Experience*, p. 145.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁴² Voir « Figures de la vie chez Woolf », p. 26. Citons à nouveau le texte de « A Sketch of the Past » : « If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fills and fills and fills – then my bowl without a doubt stands upon this memory. It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive. (*MB*, 64-65).

I was looking at the flower bed by the front door; “That is the whole”, I said. I was looking at a plant with a spread of leaves; and it seemed suddenly plain that the flower itself was a part of the earth; that a ring enclosed what was the flower; and that was the real flower; part earth; part flower. (*MB*, 71)

Le mécanisme qui préside à cette expérience est en tout point semblable à celui que l’on vient de décrire : au lieu que les vagues, le vent et la lumière ne soient mis en rapport avec l’espace confiné du dortoir, une correspondance secrète est ici décelée entre la fleur et la terre où elle prend racine, et un « tout », qui est la véritable fleur, émerge de cette articulation, comme émergeait de l’articulation précédente un lieu hybride, à la fois extérieur et intérieur. Or, le sujet qui opère le rapprochement entre la fleur et la terre ou entre le dehors et le dedans ne peut manquer de se reconnaître comme étant à l’origine de ce geste – de même qu’il n’y a pas d’œuvre sans auteur, la conscience ne peut que s’inclure dans le tableau vivant dont elle est l’instigatrice, ou du moins reconnaître le lien qui l’unit à lui. Ainsi, en articulant entre eux des segments du monde, le sujet woolfien s’articule lui-même à ce monde¹⁴³.

Ce « motif de l’articulation », qui est chez Woolf l’instrument de la relation sujet-monde, peut être compris à la lumière du *thaumazein* grec, c’est-à-dire de l’admiration, de l’étonnement ou encore de la surprise. Dans *Théétète*, Platon fait de l’étonnement le fondement de la réflexion philosophique¹⁴⁴ ; de la même manière, le moment d’être woolfien repose sur l’étonnement ou l’admiration devant un état de fait insoupçonné. Pour Nathalie Mauriac Dyer, qui lie la poétique de la surprise aux grands développements du roman proustien,

être surpris, c’est percevoir une divergence entre ce que l’on croyait savoir et l’état actuel du monde. Symptôme d’un entre-deux, de la non coïncidence entre une représentation passée et une représentation actuelle, la surprise manifeste la nécessité d’un réajustement du savoir.¹⁴⁵

Grâce à ce « réajustement du savoir » qu’elle implique, la surprise permet chez Proust de ponctuer l’apprentissage du narrateur et les évolutions successives qui affectent sa représentation de lui-même, du monde et des autres : « [...] la surprise pourrait bien être chez

¹⁴³ Un autre moment d’être – dans lequel on peut lire encore une fois le processus articulatoire qui chez Woolf sous-tend la relation sujet-monde – suit de près l’évocation du tout formé par la fleur et la terre : « Some people called Valpy had been staying at St Ives, and had left. We were waiting at dinner one night, when somehow I overheard my father or my mother say that Mr Valpy had killed himself. The next thing I remember is being in the garden at night and walking on the path by the apple tree. It seemed to me that the apple tree was connected with the horror of Mr Valpy’s suicide. I could not pass it. I stood there looking at the grey-green creases of the bark – it was a moonlit night – in a trance of horror. » (*MB*, 71). Ici, l’expérience existentielle naît de la mise en rapport entre le suicide de Mr Valpy et le pommier dans le jardin. Parce que cette articulation qu’elle opère au sein d’une réalité effrayante entraîne directement l’enfant à faire face au monde, à s’articuler à son tour à lui, elle en ressent une horreur qui n’a d’équivalent que l’extase ressentie plus tôt dans le dortoir.

¹⁴⁴ Nathalie MAURIAC DYER, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust », *Item*, mis en ligne le 6 mars 2007, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=75879>, consulté le 2 février 2015.

¹⁴⁵ *Ibid.*

lui une figure narrative aussi indispensable que cruciale, en tant qu'elle montre l'événement même de la découverte intellectuelle ou sensible. » Or, l'étonnement ou la surprise, le *thaumazein* de Platon, si décisif chez Proust, n'est pas absent de l'écriture woolfienne : il constitue même un ingrédient essentiel du motif articulatoire que l'on a mis au jour dans « A Sketch of the Past ». En effet, la surprise est ce point de bascule qui, atteint à travers l'association inattendue de deux éléments – la fleur et la terre, les vagues et le dortoir – arrache le sujet à la contemplation monotone du monde pour lui révéler son propre pouvoir de mise en relation, et par là toute l'étendue de son implication dans ce monde. Sans l'effet de l'étonnement, caractéristique des moments d'être woolfiens, le sujet en resterait à l'association qu'il opère entre les fragments de la réalité et n'aurait pas accès à cette forme d'« époque » qui lui rend manifeste la nature même du réel – l'entrelacement du monde et de la conscience. Par l'étonnement qu'elle suscite, l'articulation à la source du moment d'être ouvre sur le constat de la relation sujet-monde¹⁴⁶.

Si l'on s'est appuyé sur « A Sketch of the Past » et ses exemples de moments d'être pour mettre en évidence la spécificité de la relation sujet-monde chez Woolf, c'est parce que les expériences décrites dans ce texte ont une valeur paradigmatique : elles sont l'expression même d'un modèle que l'on retrouve décliné à travers toute l'œuvre de l'écrivaine, si bien que ce n'est pas extrapoler que d'en faire la clé du réel woolfien. Le moment d'être, en effet, au-delà de la réalité biographique dans laquelle il est ancré, est une figure récurrente des romans et des nouvelles de Woolf. L'exemple suivant est ainsi tiré de *To the Lighthouse* :

The great revelation had never come. The great revelation perhaps never did come. Instead there were little daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark; here was one. This, that, and the other; herself and Charles Tansley and the breaking wave; Mrs Ramsay bringing them together; Mrs Ramsay saying 'Life stand still here'; Mrs Ramsay making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent) – this was of the nature of a revelation. (*TTL*, 133)

¹⁴⁶ Le moment d'être apparaît donc essentiellement comme un réseau : à travers lui entrent en système trois éléments principaux, l'articulation primaire (celle que constate le personnage), l'étonnement ou le *thaumazein* et, en dernier lieu, l'articulation secondaire (celle que forme avec le monde le personnage). À ce titre, on peut qualifier le moment d'être de « dispositif » – ce que l'on a déjà fait plus haut, en parlant à son propos de « dispositif existentiel ». Ce terme, en effet, a non seulement une portée descriptive (le moment d'être a la *forme* d'un dispositif), mais en outre, il s'apparente d'emblée à une entreprise de subjectivation, ce qui bien sûr n'est pas sans lien avec la visée propre au moment d'être. Ainsi, selon Giorgio Agamben, le dispositif appelle son sujet : « Le terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être. C'est pourquoi les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. Ils doivent produire leur sujet. » (Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* [2006], Martin Rueff, trad. Paris : Payot & Rivages, 2007, p. 26-27). On comprend pourquoi la notion de dispositif nous intéresse à double titre : d'une part elle met en évidence le réseau dynamique que recoupe le moment d'être, d'autre part elle permet de le présenter d'emblée sous l'angle de la production d'un sujet – ce qui est la finalité même du moment d'être, où une individualité se révèle à elle-même grâce à l'articulation qu'elle opère dans le monde sensible.

La révélation « mineure » dont Lily Briscoe se rappelle avoir fait l'expérience, le petit miracle quotidien qui eut lieu sur la plage auprès de Charles Tansley et de Mrs Ramsay, procède bien d'une articulation, d'une série d'éléments dont l'entrelacement fait sens au-delà d'eux-mêmes. C'est la structure paratactique de l'extrait qui nous l'indique, puisqu'elle juxtapose diverses propositions qui représentent autant de segments articulés – « This, that, and the other; herself and Charles Tansley and the breaking wave; Mrs Ramsay bringing them together [...] » – dont les divergences internes sont comme résolues et harmonisées dans le constat final : « [...] this was of the nature of a revelation. » Ce qui fait l'originalité de cet extrait par rapport au canon du moment d'être woolfien, c'est que l'articulation dont Lily reconnaît la trace (entre elle, Tansley, Mrs Ramsay et les vagues qui se brisent) lui permet certes d'affermir le lien qui l'unit elle-même à ce monde, mais cela sans que Lily soit pour autant à l'origine de l'assemblage en question. En effet, c'est l'influence bienfaisante de Mrs Ramsay qui permet à ces différents éléments de former un tout¹⁴⁷, non la seule conscience de Lily ; celle-ci n'est donc que secondairement responsable du moment d'être qu'elle éprouve et le vit comme par procuration. Quoi qu'il en soit, force est de constater que le moment d'être en fiction ne diffère pas du moment d'être « autobiographique » : dans un cas comme dans l'autre, une articulation mise au jour entre certains éléments, par le biais de la surprise ou de l'étonnement qu'elle provoque (et il faudrait insister ici sur l'adverbe « unexpectedly », au début de l'extrait), représente au sujet son propre rôle dans le rapprochement qu'il a opéré, et par ce biais l'« implique » directement dans le monde.

Si le moment d'être est chez Woolf l'occasion par excellence pour que se noue la relation sujet-monde, s'il est, en d'autres termes, le « lieu » prototypique de cette rencontre synonyme d'expérience du réel, il nous faut également reconnaître la forme de l'articulation ailleurs dans le texte woolfien. Autrement dit, le motif de l'articulation n'est pas circonscrit au moment d'être et à ses bornes relativement bien délimitées, et sa diffusion, voire sa prolifération, à travers l'espace textuel doit nous avertir sur la volonté de Woolf de multiplier les points de contact entre sujet et monde et, ce faisant, de « relocaliser » l'expérience du réel hors du moment d'être.

Partout dans les romans et les nouvelles de Woolf, en effet, on trouve le souci

¹⁴⁷ « When she thought of herself and Charles throwing ducks and drakes and of the whole scene on the beach, it seemed to depend somehow upon Mrs Ramsay sitting under the rock, with a pad on her knee, writing letters [...] That woman sitting there, writing under the rock resolved everything into simplicity; made these angers, irritations fall off like old rags; she brought together this and that and then this, and so made out of that miserable silliness and spite (she and Charles squabbling, sparring, had been silly and spiteful) something – this scene on the beach for example, this moment of friendship and liking – which survived, after all these years, complete, so that she dipped into it to re-fashion her memory of him, and it stayed in the mind almost like a work of art. » (*TTL*, 132-133).

d'organiser des fragments épars ou de les faire coïncider en un tout¹⁴⁸ : c'est le rôle de l'hôtesse qu'est Mrs Ramsay dans *To the Lighthouse* (qui, en outre, est passée experte dans l'art d'assortir les couples potentiels), comme celui de Mrs Dalloway lors de la soirée qu'elle organise chez elle. C'est également sur le modèle de l'articulation qu'est envisagée chez Woolf l'activité artistique – on le voit à la peinture de Lily, conçue comme un agencement formel¹⁴⁹, ou à la pièce de Miss La Trobe, dont le but avoué est de parvenir à une fragile et passagère union du public avec le dispositif théâtral, à un moment de cohésion de la communauté humaine des spectateurs et des acteurs¹⁵⁰. Hermione Lee compare ainsi le dîner à la fin de « The Window », première section de *To the Lighthouse*, au portrait que peint Lily¹⁵¹ : ce moment paroxysmique est l'œuvre de Mrs Ramsay, au même titre que le tableau est celle de sa jeune invitée. Ce dîner prend en effet, selon Michael Whitworth, la forme d'une véritable « composition artistique¹⁵² », et tout comme Lily articule plans et couleurs sur sa toile, Mrs Ramsay articule les désirs et les réticences des convives – le besoin de Tansley de se mettre en valeur, les envies de solitude et l'ennui de Mr Bankes, ou encore l'agacement de son mari lorsqu'Augustus Carmichael demande à être resservi – et ce afin de rassembler les êtres autour de la table, de créer, en un dessein rappelant cette fois celui de Miss La Trobe, un tout qui transcende l'antagonisme de leurs individualités. Liesl Olson relie par ailleurs cette quête combinatoire – qui caractérise chez Woolf les personnages d'hôtesse ou de maîtresses de maison comme ceux d'artistes – aux travaux de couture de Clarissa et de Rezia dans *Mrs*

¹⁴⁸ Hussey évoque à cet égard un désir du motif chez Woolf : « The desire for *pattern* that is so strong in Woolf's fiction [...] » (Hussey, p. 49).

¹⁴⁹ Lily explique ainsi son tableau à Mr Banks : « It was Mrs Ramsay reading to James, she said. She knew his objection – that no one could tell it for a human shape. But she had made no attempt at likeness, she said. For what reason had she introduced them then? he asked. Why indeed? – except that if there, in that corner, it was bright, here, in this, she felt the need of darkness. » (*TTL*, 45). L'art du contrepoint, de l'écho et du contraste est donc au cœur de la composition picturale telle que l'envisage Lily, comme le montre également cet autre passage où la pensée de son tableau s'impose à elle durant le dîner : « She remembered, all of a sudden as if she had found a treasure, that she too had her work. In a flash she saw her picture, and thought, Yes, I shall put the tree further in the middle; then I shall avoid that awkward space. That's what I shall do. That's what has been puzzling me. » (*TTL*, 70). Jane Goldman commente ainsi cet extrait : « [...] Lily mentally manipulates the figures of her painting in terms that suggest their compositional significance and their constructedness. » (Jane GOLDMAN, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual* [1998], Cambridge : Cambridge University Press, 2001, p. 170).

¹⁵⁰ « Now Miss La Trobe stepped from her hiding. Flowing, and streaming, on the grass, on the gravel, still for one moment she held them together – the dispersing company. Hadn't she, for twenty-five minutes, made them see? A vision imparted was relief from agony... for one moment... one moment. » (*BA*, 88). L'articulation, dans *Between the Acts*, c'est aussi celle qui s'impose par-delà les ruptures et les béances du spectacle théâtral, comme par-delà celles de la culture et de l'histoire : « The pageant itself is fragmented and sometimes seems incoherent to its audience. One of its central refrains is the phrase 'scraps, orts, and fragments' which seems to indicate all we can know and all that culture can preserve. Yet meaning is shaped from these fragments by the characters in the novel and by ourselves as readers negotiating the silences and confusions, as well as the various propositions and symbolic suggestions of the text. » (Westling, p. 865).

¹⁵¹ Lee, *The Novels of Virginia Woolf*, p. 134.

¹⁵² Whitworth, p. 114.

Dalloway : « [...] sewing suggests an assembling of things together, a creation of something whole from individual parts, like Clarissa's final party.¹⁵³ » L'insistance sur la couture installe donc au cœur du roman un écho qui renvoie à la thématique générale de l'assemblage. Ceci vaut bien sûr également pour la chaussette que tricote Mrs Ramsay dans *To the Lighthouse*, comme pour toute activité impliquant le retour d'un motif : « Material patterns, as in knitting, provide a metaphor for, or are a replica of, the ontological patterns that Woolf finds in life at certain moments.¹⁵⁴ » La capacité à tracer à la surface des choses et des événements un réseau articulatoire atteint peut-être chez Woolf son point culminant avec le personnage de Septimus, pour qui le monde entier, à travers ses discontinuités et ses aléas, recompose un unique motif, un message transcendant, articulé par le vol des pigeons et les bruits de la ville¹⁵⁵. Septimus, cependant, ne fait que pousser à l'extrême une logique dont on trouve la trace partout ailleurs dans le texte woolfien.

Que retenir de la place prépondérante qu'occupe chez Woolf le motif de l'articulation ? L'articulation, la mise en rapport signifiante de segments hétérogènes, on le sait, n'est pas étrangère, pour l'écrivaine, au mécanisme par lequel est suscitée l'expérience du réel : elle en est l'instrument principal, indissociable du moment d'être et de la corrélation qu'il instaure entre sujet et monde. Il semble donc qu'il faille voir dans la dissémination du motif articulatoire un désir de décloisonner l'expérience du réel, de ne pas la borner aux fameux moments d'être, mais de la rendre présente d'un bout à l'autre d'une œuvre grâce à un réseau d'échos et de rappels. En effet, les occurrences disséminées de l'articulation permettent de multiplier les frottements entre sujet et monde, et par là de convoquer dans le texte la forme même du réel, y compris en l'absence d'un moment d'être repérable et identifiable comme tel. L'unité humaine et dramatique à laquelle aspire Miss La Trobe, par exemple, correspond à une articulation des membres du public entre eux, comme à une articulation du public avec l'espace scénique ; en voyant sa vision prendre forme ne serait-ce qu'un bref instant, la dramaturge et metteuse en scène éprouve, en même temps que sa capacité à agir sur le cours des choses, le lien tangible qui l'unit au reste du monde. Par ailleurs, on doit également reconnaître dans les nombreux visages de l'articulation chez Woolf les indices déguisés d'un autre état du texte, d'une potentialité articulatoire tout autre – impossible en

¹⁵³ Olson, p. 55.

¹⁵⁴ Sim, *The Patterns of Ordinary Experience*, p. 164.

¹⁵⁵ « [...] leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches. Sounds made harmonies with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. A child cried. Rightly far away a horn sounded. All taken together meant the birth of a new religion – » (*MD*, 18).

effet de ne pas pressentir en eux la suggestion appuyée qu’au-delà des assemblages *dans* l’œuvre (avec le tableau de Lily ou les chapeaux que confectionne Rezia) se joue un assemblage *de* l’œuvre. Autrement dit, l’esthétique de l’articulation renvoie à une pratique de l’articulation, le motif décrit à une *poiésis* en acte. C’est là ce qu’on vu déjà nombre de critiques de l’œuvre de Woolf, et Françoise Pellan souligne ainsi

l’analogie perceptible entre le désir de Clarissa et celui de sa créatrice, elle-même acharnée à rassembler, combiner, mettre en relation, non point des êtres mais des signifiants, des fragments symbolisés de son vécu et de son être même.¹⁵⁶

Howard Harper commente dans le même sens la phrase de Lily selon laquelle la forme prévaut au milieu du chaos¹⁵⁷ : « Here is Lily, the artist, thinking in terms of painting, what her creator pondered in terms of the novel.¹⁵⁸ » Comme l’écrit Chantal Lacourarie, « [d]es préoccupations formelles identiques tourmentent le personnage et son créateur qui ne fait que transférer les interrogations plastiques du peintre dans le domaine du scriptural¹⁵⁹ », si bien que le tableau de Lily « est une véritable mise en abyme du roman¹⁶⁰ » – ce qui n’est pas moins vrai de la pièce au centre de *Between the Acts* : « Miss La Trobe, the mysterious author of this little play, is as determined to uncover the roots of life in her work as her own creator is to do the same in the novel as a whole.¹⁶¹ » On le voit, la représentation woolfienne du réel ne se limite en aucune manière à la création de moments d’être fictionnels, sur le modèle de ceux dont l’écrivaine fit l’expérience dès son enfance ; ou plutôt, le véritable moment d’être, la rencontre la plus décisive entre un sujet et son monde, n’est pas à chercher à l’intérieur du texte, mais bien dans sa forme même.

3. « Moments of understanding » : l’articulation comme principe formel

Le mécanisme articulatoire que l’on a mis en évidence chez Woolf – de l’évocation du moment d’être jusqu’à ses nombreux échos et reflets dans la trame du texte – prend tout son sens, en effet, lorsqu’on le transpose à l’échelle de l’élaboration formelle de l’œuvre : articuler les composantes de celle-ci, établir des recoupements et des correspondances entre ses pans, faire se croiser ses dynamiques ou encore la concevoir comme une suite d’« harmonies préméditées » (*MD*, 18), pour reprendre l’expression de Septimus, c’est en quelque sorte poursuivre jusqu’au niveau de la composition esthétique la quête d’un réel *articulé*. Il faut

¹⁵⁶ Pellan, p. 130.

¹⁵⁷ « In the midst of chaos there was shape [...] » (*TTL*, 133).

¹⁵⁸ Harper, p. 143.

¹⁵⁹ Lacourarie, p. 156.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 261.

¹⁶¹ van Buren Kelley, p. 241.

donc systématiquement mettre en parallèle l'expérience des personnages woolfiens – et en particulier leur expérience du réel – avec le fonctionnement interne de l'œuvre qui les voit agir et ressentir : « In every novel we find a consistent and energetic presentation of perception and experience, which invites analogies between the conditions under which [Woolf's] characters feel and live, and their creator's idea of the nature of fiction.¹⁶² » En d'autres termes, le moment d'être tel que l'éprouvent les personnages a un équivalent direct dans l'expérience de lecture, où il est déclenché par le biais d'une articulation non plus thématique mais formelle¹⁶³. Au moment d'être décrit répond toujours un moment d'être *opéré* : « [...] from the center of her creative act, Lily hold the circumference of her vision, her past and her present, in synthesis. It is such a 'moment of being' that Woolf strove to give the opportunity for in her novels; the moment is recreated in the act of reading.¹⁶⁴ » Comme on l'a indiqué, l'articulation sur laquelle repose une telle expérience de lecture est d'ordre formel : elle suppose la reconnaissance, au sein du texte, d'un réseau complexe de croisements et de réverbérations diverses. Ainsi des analogies entre les monologues de *The Waves* et les intermèdes méditatifs qui les ponctuent :

Woolf weaves together the prose and poetic passages by having both share the same imagery – waves and light primarily – thereby creating a prolonged moment of being that captures the characters' lives, the life of their era, and all of history.¹⁶⁵

Il n'en va pas autrement, dans « The Lighthouse », de l'oscillation entre souvenir et attention au présent, ou de l'alternance entre les scènes centrées sur Lily et celles qui mettent en avant la progression vers le phare de Mr Ramsay et de ses enfants :

The third part of the novel does precisely what Lily's finished painting does: it connects the masses – matter and memory – and by connecting them is able to illustrate 'life itself' as Virginia Woolf envisioned it. Moving from Lily to Mr Ramsay and back, 'The Lighthouse' not only explains but also dynamically depicts the process by which 'life itself' is discovered.¹⁶⁶

¹⁶² Lee, *The Novels of Virginia Woolf*, p. 23.

¹⁶³ Pour Morris Beja, les moments d'être prêtent leur forme à la structure du roman woolfien : « [...] to a large extent they determined the character and especially the structure of her novels [...] » (Morris BEJA, « Matches Struck in the Dark: Virginia Woolf's Moments of Vision », *Virginia Woolf: To the Lighthouse*, Morris Beja, ed. Londres : Macmillan, 1970, p. 212).

¹⁶⁴ Hussey, p. 80-81.

¹⁶⁵ Gillies, p. 127. La mise en relation des segments textuels dans *The Waves* n'est d'ailleurs pas limitée, selon Gillies, aux jeux d'échos entre monologues et intermèdes – les discours des personnages sont en effet liés entre eux par un dispositif similaire : « Woolf links the speeches subtly through imagery. Stairs are prominent in Neville's speech, as they are in Bernard's. Pillars are important in Bernard's thoughts, while Rhoda ends her speech wishing to find pillars, and Percival, in the desert. Other images work in a similar way, linking speakers together, amalgamating them thereby into one whole and at the same time building unity in the novel's disparate voices and lives. » (Gillies, p. 129). Pour Naomi Toth, « la répétition des motifs à travers toutes les voix crée un réseau d'échos transindividuels. » (Toth, p. 406).

¹⁶⁶ James HAFLEY, « The Creative Modulation of Perspective », *Virginia Woolf: To the Lighthouse*, p. 144-145.

Les articulations textuelles supposent donc l'existence d'un « tout » de l'œuvre¹⁶⁷, assimilable à la vie dont font l'expérience les personnages de Woolf dans leurs moments d'être, et qui prend pour le lecteur la forme d'un « motif » général ou d'une structure d'ensemble à recomposer à partir des correspondances qu'il constate et relève dans le cours du récit :

Narrative patterns, such as the interconnections Woolf weaves in [*Mrs Dalloway*] between characters' thoughts, movements and experiences, and visible patterns, such as the sky-writing episode at the start of the novel, which draws together the thoughts of marginal and major characters, are all formal and aesthetic manifestations of the underlying numinous pattern or structure that the novel proposes.¹⁶⁸

Le parallèle nous apparaît maintenant dans toute la rigueur de ses implications : de même que les moments d'être « intradiégétiques » reposent sur l'articulation de réalités hétérogènes et sur l'étonnement qu'elle fait naître, poussant le sujet à réexaminer son inscription dans le monde, les moments d'être que vise à communiquer l'œuvre woolfienne impliquent une forme de surprise devant certaines correspondances inattendues au cœur du texte. Le tout de l'œuvre fait alors soudain sens, et celui qui assiste à ce phénomène – lecteur élucidant le texte ou auteur en planifiant les effets – se sait en être en même temps l'artisan, se sait *participer* au monde de l'œuvre par le simple fait d'opérer mentalement la jointure de ses segments. Ainsi, la relation sujet-monde, et l'expérience du réel qui lui est corrélative, n'est pas restreinte aux personnages woolfiens : elle correspond avant tout à l'histoire de la composition d'une œuvre (c'est-à-dire à la forme articulée que lui imprime son auteur) ainsi qu'au « pacte de lecture » dont Woolf se fait la garante, et dont le principe essentiel tient à la mise en rapport des composantes du texte et à leur ajustement signifiant au sein d'une expérience de lecture qui confine à l'élucidation ou à l'enquête.

Que le moment d'être et la logique articulatoire qui le sous-tend correspondent à la structure même du roman woolfien, voilà une thèse que l'écrivaine elle-même semble corroborer par ses propos. En effet, la « forme » textuelle que cherche à façonner Woolf est explicitement vue par elle sous l'angle de la mise en relation et de l'articulation ; elle est une mosaïque d'émotions méticuleusement arrangées les unes par rapport aux autres – « [...] emotions which we feel naturally, and name simply, and range in final order by feeling their right relations to each other. » (*EIII*, 340). Ce constat, extrait de « On Re-reading Novels »,

¹⁶⁷ Sharon Kaehele et Howard German décrivent ainsi ce « tout » – cette totalité recomposée à partir de fragments divers –, tel qu'il se donne dans *To the Lighthouse* : « Virginia Woolf's *To the Lighthouse* is a study of personality, of the relationship between the sexes, of time, death, nature and art [...] When assembled, these 'trivial things' awaken within the reader of *To the Lighthouse* a sense of the whole, of the complex but cohesive vision of reality created by the book. » (Sharon KAEHELE et Howard GERMAN, « *To the Lighthouse: Symbol and Vision* », *Virginia Woolf: To the Lighthouse*, p. 189).

¹⁶⁸ Sim, *The Patterns of Ordinary Experience*, p. 166-167.

trouve un écho direct dans une lettre de 1924 à Roger Fry¹⁶⁹ :

I'm puzzling, in my weak witted way, over some of your problems: about 'form' in literature. I've been writing about Percy Lubbock's book, and trying to make out what I mean by form in fiction. I say it is emotion put into the right relations; and has nothing to do with form as used of painting. But this you must tidy up for me when we meet, which must be soon and often. (LIII, 133)

Écrire revient donc à articuler¹⁷⁰ – non pas nécessairement des segments textuels (le parallèle avec la peinture serait trop explicite pour l'écrivaine, qui entend défendre l'originalité de sa pratique), mais plutôt des *émotions*¹⁷¹. Quant à la lecture elle est, comme on l'a laissé entendre, une prolongation ou une réduplication du travail de l'auteur, au sens où elle implique bien pour Woolf la mise au jour dans le texte d'articulations préexistantes¹⁷². Ainsi, l'écrivaine, dans « On Re-reading Novels », présente la relecture qu'elle fait d'« Un cœur simple » de Flaubert comme une véritable poursuite du rapport ou de la concordance signifiante : au fur et à mesure de sa progression dans la nouvelle, des impressions sont

¹⁶⁹ Le parallèle s'explique d'ailleurs ; car c'est bien à « On Re-reading Novels » que Woolf fait référence lorsqu'elle confie à Fry avoir écrit sur l'ouvrage de Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, 1921) : cet essai se présente en effet comme un examen critique des thèses de Lubbock sur le roman.

¹⁷⁰ Ainsi, lorsque la romancière s'interroge dans son journal sur la meilleure manière de conclure *To the Lighthouse*, c'est en cherchant à concilier des dynamiques opposées, et la création littéraire semble ainsi relever d'emblée pour elle d'un art de la mise en relation : « At this moment I'm casting about for an end. The problem is how to bring Lily and Mr. R. together and make a combination of interest at the end [...] Should there be a final page about her and Carmichael looking at the picture and summing up R.'s character? In that case I lose the intensity of the moment. If this intervenes between R. and the lighthouse, there's too much chop and change, I think. Could I do it in a parenthesis? So that one had the sense of reading the two things at the same time? » (WD, 98). Le constat suivant d'A. O. Frank prend tout son relief une fois mis en rapport avec un extrait comme celui que l'on vient de citer : « Woolf very consciously constructed the smaller and larger units of her texts as well as the dynamisms which overarch entire novels. » (A. O. Frank, p. 12).

¹⁷¹ Cette insistance sur l'émotion, et sur son agencement à l'échelle d'un texte, peut faire songer à la manière dont Deleuze et Guattari envisagent la composition littéraire, et plus précisément à leur description des « composés de sensation » qui se répondent de part et d'autre du texte. Ainsi, lorsque Woolf déclare ordonner des émotions, Deleuze et Guattari pensent une mise en rapport des sensations – mise en rapport qui peut d'ailleurs se faire de plusieurs manières : « [...] si les méthodes sont très différentes, non seulement d'après les arts mais suivant chaque auteur, on peut néanmoins caractériser de grands types monumentaux, ou des « variétés » de composés de sensation : la *vibration* qui caractérise la sensation simple (mais elle est déjà durable ou composée, parce qu'elle monte ou descend, implique une différence de niveau constitutive, suit une corde invisible plus nerveuse que cérébrale) ; l'*étreinte ou le corps-à-corps* (lorsque deux sensations résonnent l'une dans l'autre en s'épousant si étroitement, dans un corps-à-corps qui n'est plus que d'« énergies ») ; le *retrait, la division, la distension* (lorsque deux sensations s'écartent au contraire, se desserrent, mais pour ne plus être réunies que par la lumière, l'air ou le vide qui s'enfoncent entre elles ou en elles comme un coin, à la fois si dense et si léger qu'il s'étend en tout sens à mesure que la distance croît, et forme un bloc qui n'a plus besoin d'aucun soutien). » (Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 158-159).

¹⁷² Il est à noter que Bergson comme Merleau-Ponty ont fait de la lecture un processus de recréation par lequel on « devient » l'auteur en s'emparant de son langage, en le faisant revivre pour nous-même (Bergson, p. 95-96). Pour Merleau-Ponty, « [j]e crée Stendhal, je suis Stendhal en le lisant, mais c'est parce que d'abord il a su m'installer chez lui. La royauté du lecteur n'est qu'imaginaire puisqu'il tient toute sa puissance de cette machine infernale qu'est le livre, appareil à créer des significations. » (Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris : Gallimard, 1969, p. 20). Ainsi, créer Woolf, être Woolf en la lisant, pour paraphraser Merleau-Ponty, revient à concevoir le roman comme son autrice l'avait conçu, et donc à rejouer la relation sujet-monde en se confrontant aux articulations du texte. Le lecteur de Woolf rencontre le monde textuel par le biais des articulations qu'il y opère comme Woolf rencontra ce monde en en prévoyant méthodiquement les possibilités articulatoires.

recueillies, non pas en vertu de leurs qualités individuelles, mais en fonction des contrastes et des corrélations qu'elles induisent, et ce jusqu'à ce qu'au détour d'une phrase l'agencement textuel de ces émotions fasse sens de lui-même :

A sudden intensity of phrase, something which for good reasons or for bad we feel to be emphatic, startles us into a flash of understanding. We see now why the story was written [...] All the observations which we have put aside now come out and range themselves according to the directions we have received. (*EIII*, 340)

Ce que Woolf appelle des « éclairs » ou des « moments de compréhension » – « moments of understanding » (*EIII*, 340) – se substituent donc, dans l'expérience de lecture, aux moments d'être intradiégétiques. Par leur biais, le lecteur justifie son entreprise de déchiffrement en même temps que le travail de l'auteur – « We see now why the story was written ». Et de tels « moments de compréhension » semblent en effet jalonner la lecture des œuvres de Woolf : certaines phrases, souvent stratégiquement placées à la fin des romans ou des nouvelles, agissent chez elle comme des déclencheurs à même de coordonner entre elles des émotions – préalablement ressenties mais restées dispersées dans l'ordre du texte – ou de mettre soudain en évidence des équilibres précaires dont les contours étaient jusque-là restés dans une semi-pénombre. L'un de ces déclencheurs – « For there she was. » (*MD*, 172) – cristallise ainsi les facettes d'une personnalité, tandis qu'un autre – « [...] I have had my vision. » (*TTL*, 170) – est évocateur des échecs et des triomphes de toute une vie. Quel que soit le contenu émotionnel dont le « moment de compréhension » permet d'entrevoir la forme, c'est tout le dispositif articulatoire de l'œuvre qui est mis en branle avec lui : soudain le lecteur (ou l'écrivaine en train d'*articuler* son matériau scriptural) découvre l'étendue de son pouvoir de liaison ; un pan du texte est mis en rapport avec un autre et le sujet de la lecture (ou de l'écriture) reconnaît dans ce geste le lien fondamental qui l'unit au monde fictionnel. Il fait, en d'autres termes, l'expérience de la relation sujet-monde, transposée à l'échelle des rapports avec l'œuvre littéraire¹⁷³.

L'articulation, chez Woolf, c'est donc le réel ; c'est l'agencement productif de plans variés dont la mise en commun, qu'elle s'opère à un niveau intradiégétique ou dans l'expérience de lecture, est cause de ce que le sujet (personnage, lecteur ou auteur) se trouve justement être sujet *de* ce monde fictionnel qui lui fait face. Maintenant que l'on en a explicité le fonctionnement, il convient de préciser que le motif de l'articulation n'est pas un

¹⁷³ Naremore observe ainsi chez Woolf une communion entre auteur et monde fictionnel : « [...] a *communion* between the author and the world she has envisioned, a communion different from anything in traditional English fiction. It is very like the communion desired by all of Mrs. Woolf's major characters, who long for an 'embrace,' a merging of the self with someone or something outside. » (Naremore, p. 124).

phénomène isolé dont on ne trouverait la trace que dans les textes qui nous ont permis de le mettre au jour ; il représente au contraire un des nombreux points de contact entre l'écriture woolfienne et l'esthétique moderniste dans laquelle elle s'inscrit, et ce même si le mécanisme articulatoire, tel qu'on l'a décrit chez l'écrivaine, est trop étroitement lié à la forme des moments d'être pour se voir transposé sans altération majeure chez d'autres modernistes. Il faut en fait lire l'articulation woolfienne comme l'expression localisée d'une poétique du collage ou de la mise en relation d'éléments disparates, tel que Peter Childs la met par exemple en évidence dans *The Waste Land*¹⁷⁴, et dont le « Only connect » d'E. M. Forster représente comme le mot d'ordre¹⁷⁵. C'est là ce que Laurent Jenny nomme l'« essence relationnelle » de l'œuvre moderniste : celle-ci n'a plus pour tâche d'imiter la réalité mais d'en combiner des représentations autonomes, d'articuler en son sein des perspectives discontinues dont elle tente la synthèse fragile¹⁷⁶. Cette logique relationnelle, cette « synchronicité » qu'évoquent Malcolm Bradbury et James McFarlane¹⁷⁷ et qui repose sur l'usage du leitmotiv et du symbolisme¹⁷⁸, n'est pas différente de la « forme spatiale » que Joseph Frank a identifiée au cœur de la littérature moderne : dans des œuvres comme *Ulysses*, chaque segment textuel renvoie potentiellement à un autre pan du récit, si bien que le développement linéaire du texte est déjoué au profit d'une tension permanente des parties au sein du tout¹⁷⁹.

¹⁷⁴ Pour Eliot, multiplier les références hétéroclites, voire même proclamer l'absence de lien entre les fragments qu'articule le poème, c'est en même temps réaliser ce lien à l'intérieur du discours : « The form of the verse aims to piece together or reconcile the jigsaw of the myriad references, half-lines, non-sequiturs and quotations; and all kinds of peripheral machinery is put in place around the poem as though to try to hold in the chaos [...] In Part III, 'The Fire Sermon', the narrator says, 'On Margate sands / I can connect / Nothing with nothing', lines Eliot wrote while sitting in a shelter on the beach front at Margate. Yet for Eliot, the very act of writing these lines into the poem connected them, through comparison, contrast and association, with all the other ideas and images. While history, reason and logic had failed the modern world as organising principles, aesthetics had not. Using mythology and pre- to early modern culture, from the Fisher King and the Holy Grail through to Dante and Shakespeare, Eliot creates a form in the poem which aims both to master the content and to patch together all the many scraps of experience contained in the five parts. » (Childs, p. 182).

¹⁷⁵ Et ce même si Forster ne prête pas explicitement de portée formelle à cette injonction, qui sert d'épigraphe à *Howards End*, puisqu'elle se réfère davantage, dans le roman, à la nécessité de concilier des facettes de l'âme humaine, voir E. M. FORSTER, *Howards End* (1910), Harmondsworth : Penguin Books, 1967, Chapter XXII, p. 174-175.

¹⁷⁶ Jenny, p. 105.

¹⁷⁷ « [...] that synchronicity which is one the staples of Modernist style. » (Malcolm BRADBURY et James MCFARLANE, « One: The Name and Nature of Modernism », *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*, Malcolm Bradbury et James McFarlane, eds. Londres et New York : Penguin Books, 1991, p. 50).

¹⁷⁸ David Lodge fait de ces deux dispositifs, auquel il faut ajouter l'allusion intertextuelle, les relais privilégiés de la logique relationnelle inhérente à l'œuvre moderniste : « The traditional plot, which demonstrates that all effects have their logical causes, is discarded or destabilised, and poetic devices of symbolism and leitmotif and intertextual allusion are used instead to give formal unity to the representation of experience, which is itself seen as essentially chaotic. » (Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 61).

¹⁷⁹ « Joyce composed his novel of a vast number of references and cross references that relate to each other independently of the time sequence of the narrative. These references must be connected by the reader and viewed as a whole before the book fits together into any meaningful pattern. » (Joseph FRANK, *The Idea of*

Comme ses contemporains, Woolf envisage donc l'écriture littéraire sous un jour essentiellement spatial ou relationnel ; cela, néanmoins, ne doit pas conduire à trivialisier sa pratique de l'articulation ou à lui dénier toute spécificité ; au contraire, en raisonnant là encore par *a priori* ou *épistémè* (l'*a priori* étant cette fois celui d'une écriture pensée comme mise en relation), on fait plutôt valoir un espace de différenciation, un écart entre une norme largement partagée et sa reprise individuelle, entre l'esprit général dont témoigne le « Only connect » de Forster et une conviction intimement ancrée dans l'expérience récurrente des moments d'être. Par ailleurs, si elle a pu apparaître comme une émanation de l'esthétique relationnelle inhérente au modernisme, l'articulation woolfienne a également été cernée à travers des prismes plus ciblés. Nous voudrions à présent en envisager deux parmi les plus fréquemment appliqués à l'œuvre de Woolf : le rythme et la forme signifiante. On ne s'y arrêtera que brièvement néanmoins, puisque la gamme de ces modèles interprétatifs, destinés à rendre compte de la manière dont l'écrivaine articule son texte, nous semble susceptible d'être enrichie d'une notion dont les liens avec la pensée de Woolf appellent davantage de clarifications – il s'agit de l'idée d'harmonie, à entendre ici dans le sens que lui prêtait la philosophie antique.

4. Rythme, forme signifiante et harmonie

Il est intéressant de remarquer que rythme et forme signifiante sont empruntés l'un comme l'autre à des domaines extérieurs à la littérature, à savoir la musique et la peinture. Woolf elle-même, d'ailleurs, a pu encourager le parallèle entre sa technique littéraire et les ressources propres à d'autres arts, notamment en écrivant, dans son essai sur Walter Sickert, que tous les grands écrivains sont de grands coloristes, tout comme ils sont musiciens¹⁸⁰. Le rythme, dont Woolf, dans une lettre de mars 1926 à Vita Sackville-West, fait le principe directeur de son écriture¹⁸¹, est ainsi apparu à la critique comme un mode d'organisation

Spatial Form, New Brunswick et Londres : Rutgers University Press, 1991, p. 18). « As a result, the reader is forced to read *Ulysses* in exactly the same manner as he reads modern poetry, that is, by continually fitting fragments together and keeping allusions in mind until, by reflexive reference, he can link them to their complements. » (*Ibid.*, p. 20). C'est en somme le constat que résumait ici Bradbury et McFarlane : « Modernist works frequently tend to be ordered, then, not on the sequence of historical time or the evolving sequence of character, from history or story, as in realism and naturalism; they tend to work spatially or through layers of consciousness, working towards a logic of metaphor or form. » (Bradbury et McFarlane, p. 8).

¹⁸⁰ « All great writers are great colourists, just as they are musicians into the bargain; they always contrive to make their scenes glow and darken and change to the eye. Each of Shakespeare's plays has its dominant colour. And each writer differs of course as a colourist. » (*EVI*, 44).

¹⁸¹ « Style is a very simple matter; it is all rhythm. Once you get that, you can't use the wrong words. But on the other hand here am I sitting after half the morning, crammed with ideas, and visions, and so on, and can't dislodge them, for lack of the right rhythm. Now this is very profound, what rhythm is, and goes far deeper than words. A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes words to fit it; and in writing

textuel majeur chez l'écrivaine, imposant structure et équilibre au matériau littéraire auquel il s'applique. Beatrice Monaco, tout comme Chantal Lacourarie¹⁸², voit ainsi dans le rythme – force unificatrice¹⁸³ aussi bien au niveau de la phrase¹⁸⁴ qu'au niveau de la structure générale de l'œuvre¹⁸⁵ – le principal outil de composition auquel a recours Woolf¹⁸⁶. Quant au concept de forme signifiante – directement issu des théories picturales de Clive Bell et de Roger Fry, où il désigne la capacité d'un agencement formel à susciter une idée ou une émotion¹⁸⁷ – ses liens avec l'architecture du texte woolfien relèvent presque du *topos* critique¹⁸⁸ : l'écrivaine mettrait en rapport des ensembles textuels – parfois compris comme des « volumes psychologiques »¹⁸⁹ – exactement comme la peinture postimpressionniste met en rapport couleurs, formes et lignes¹⁹⁰. Ainsi, pour Ann Banfield, Woolf construit ses personnages par

(such is my present belief) one has to recapture this, and set this working (which has nothing apparently to do with words) and then, as it breaks and tumbles in the mind, it makes words to fit it: But no doubt I shall think differently next year. » (LIII, 247).

¹⁸² « Woolf ne cesse de proclamer l'influence du rythme de l'écriture sur les fluctuations et l'intensité de l'émotion. Les liens syntaxiques et phonologiques précèdent le contenu sémantique : le style est pour elle simplement une question de rythme, et donner du rythme à la prose consiste à retranscrire en mots la vague créée dans l'esprit par une vision ou une émotion. » (Lacourarie, p. 198).

¹⁸³ « Woolf uses rhythm to develop and enunciate a univocal vision [...] » (Monaco, p. 21). « Rhythm is an instrument of univocity. » (*Ibid.*, p. 38). Il convient de préciser que le mot « univocité » est ici à entendre dans son acception deleuzienne, et non comme la négation ou l'aplanissement de tout « dialogue » au sein de l'œuvre.

¹⁸⁴ Monaco insiste notamment sur le recours fréquent au rythme ternaire dans la phrase woolfienne (*ibid.*, p. 31).

¹⁸⁵ *The Waves*, par exemple, est parcouru, selon Monaco, par un double rythme, induit à la fois par les intermèdes narrés, qui suivent la course du soleil à travers le ciel, et par la succession des monologues où s'expriment les six personnages du roman : « The rhythm of space in *The Waves* consists of two main sets or extrinsic 'aggregates', as Deleuze and Guattari would say, of difference. The first of these differential aggregates is the group of six characters that composes the main body of the text. The second aggregate of difference is the alternative textual 'mode' of the natural interludes, which are juxtaposed to the main text. » (*Ibid.*, p. 175). Pour une lecture similaire du rôle du rythme dans *To the Lighthouse*, voir p. 49-51.

¹⁸⁶ « Rhythm [...] is arguably Woolf's chief technical device [...] » (*ibid.*, p. 38).

¹⁸⁷ Voir Fry, p. 199. Selon Lacourarie, « la 'forme signifiante' est atteinte par les relations et les combinaisons de lignes, de couleurs et de formes lorsqu'elles produisent une émotion esthétique ; c'est là une qualité commune à toutes les œuvres d'art visuelles. » (Lacourarie, p. 131).

¹⁸⁸ C'est en tout cas comme un lieu commun que Jane Goldman l'envisage : « The theory most often applied to Woolf is the theory of significant form, actually formulated first by Clive Bell, but close to Fry's theory of pure form. » (Goldman, p. 116).

¹⁸⁹ On doit l'idée de volume psychologique à Charles Mauron, ami et traducteur français du groupe de Bloomsbury : « [...] il établit une correspondance entre les 'volumes psychologiques' en littérature et les volumes plastiques dans les arts visuels : l'écrivain, comme le peintre, tisse des 'relations signifiantes' entre ces masses. » (Lacourarie, p. 62). « C'est au moment où elle écrit *To the Lighthouse* que Woolf apprend à connaître les idées de Charles Mauron. Lorsque l'on considère le roman [...] la juxtaposition et l'interdépendance des deux sortes de volumes deviennent évidentes ; il s'agit d'une part des volumes visuels créés par Lily Briscoe sur sa toile, et des volumes psychologiques (qui incluent d'ailleurs les premiers) construits par l'instance narrative. » (*Ibid.*, p. 156).

¹⁹⁰ « Woolf's final reworking of *The Waves* reflects her translation of Fry's concept of underlying form – expressed in terms such as volume and mass, depth and recession – into a structure that, though built out of words, nevertheless made a shape and possessed a visual, perhaps even a spatial dimension. » (Briggs, *Reading Virginia Woolf*, p. 110). Briggs établit également un parallèle étroit entre les théories de Fry et le principe esthétique en vigueur dans *To the Lighthouse* (*ibid.*, p. 102-103). De même, *Jacob's Room* fonctionne par frictions internes, par la mise en relation de ses composantes formelles : « Comme dans les toiles pointillistes où le mélange optique se substitue au mélange pigmentaire, il incombe au lecteur de remettre en forme les touches

agencement de sensations, suivant en cela (par l'intermédiaire de Fry) le modèle de Cézanne, qui échafaudait les différents plans de ses tableaux au moyen de la couleur¹⁹¹. Véritable ligne de force au cœur du récit, au rôle davantage organisationnel que thématique, le motif du phare, dans *To the Lighthouse*, est symptomatique de cet usage postimpressionniste de la forme¹⁹².

Si les modèles interprétatifs que sont le rythme et la forme signifiante permettent de rendre compte du rôle structurel de l'articulation chez Woolf, on voudrait attirer l'attention ici sur un autre paradigme, dont l'apport ne nous paraît pas moins décisif pour la compréhension du texte woolfien et de son réel *articulé*. Ce paradigme, c'est l'idée grecque d'harmonie, telle que formulée originellement par Héraclite puis largement diffusée par la suite dans la philosophie antique. Le parallèle entre harmonie éenne et articulation woolfienne, d'ailleurs, n'a rien de surprenant lorsque l'on connaît la familiarité de Woolf avec la culture grecque, et notamment avec les dialogues platoniciens¹⁹³ – Platon reprenant l'idée d'harmonie dans *Le Banquet*, à travers la voix d'Éryximaque¹⁹⁴. Ainsi, tout comme la référence au *thaumazein* permet d'éclaircir le fonctionnement du moment d'être (et ses liens avec la relation sujet-monde), l'harmonie constitue un cadre conceptuel parfaitement adapté à la mécanique articulatoire que Woolf déploie dans ses œuvres. La doctrine héraclitienne de l'harmonie, qui, comme toute la pensée du philosophe, ne nous est parvenue que par fragments et citations, est notamment évoquée par Aristote, dans *Éthique à Nicomaque* : « [...] Héraclite dit que la contrariété est avantageuse, que la plus belle harmonie naît des différences et que toutes choses naissent de la discorde.¹⁹⁵ » Harmonie et différences se tiennent, et cette idée permet à Héraclite de poser une forme d'unité et de stabilité du monde, sans pour autant revenir sur le postulat du mobilisme universel – la thèse selon laquelle tout est changement et qui implique, selon l'exemple bien connu, qu'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. Si ces deux positions sont conciliables (et en réalité n'en forment qu'une), c'est donc parce que

et taches qui ne font sens que mises côte à côte et bout à bout, se révélant par la proximité, s'épanouissant par le contact. » (Lacourarie, p. 104).

¹⁹¹ Banfield, p. 311.

¹⁹² *Ibid.*, p. 286-287.

¹⁹³ « Young Virginia Woolf spent a great deal of time reading Plato's dialogues. » (Hintikka, p. 13). On trouve sous la plume de Woolf de nombreuses allusions à son apprentissage du grec, ainsi qu'à sa lecture de Platon – par exemple dans « A Sketch of the Past » : « Left alone [...] I mounted to my room; spread my Liddell and Scott upon the table, and settled down to read Plato, or to make out some scene in Euripides or Sophocles for Clara Pater, or Janet Case. » (*MB*, 148). Dans « On Not Knowing Greek », Woolf évoque directement *Le Banquet*, dialogue où est convoquée l'idée d'harmonie.

¹⁹⁴ PLATON, *Le Banquet*, Luc Brisson, trad. Paris : Flammarion, 2007, p. 110.

¹⁹⁵ HERACLITE, *Fragments (Citations et témoignages)*, Jean-François Pradeau, trad. Paris : Flammarion, 2004.

l'harmonie relève pour Héraclite de l'union des contraires¹⁹⁶ : il y a une permanence des choses, non pas en dépit de leurs métamorphoses perpétuelles, mais bien grâce à elle, puisqu'un objet ou un être donné ne se comprend qu'en relation avec son contraire, comme le jour n'existe pas sans la nuit ou le ciel sans la terre¹⁹⁷. « Le paradoxe ne serait ainsi que provisoire, et la réalité mobile, fluente, loin d'être une dissemblance chaotique, posséderait un ordre : pour perpétuel qu'il soit, le changement aurait une mesure.¹⁹⁸ »

Si l'harmonie héraclitéenne nous intéresse, c'est donc parce qu'elle permet de penser l'articulation, en un tout cohérent, de plusieurs réalités opposées¹⁹⁹. Or, ce modèle particulier est peut-être plus fidèle que les notions de rythme ou de forme signifiante à la conception exacte que se faisait Woolf de l'écriture littéraire, comme on peut en juger au vu des conseils qu'elle prodigue à son correspondant dans « A Letter to a Young Poet » :

All you need now is to stand at the window and let your rhythmical sense open and shut, open and shut, boldly and freely, until one thing melts in another, until the taxis are dancing with the daffodils, until a whole has been made from all these separate fragments [...] That perhaps is your task – to find the relation between things that seem incompatible yet have a mysterious affinity, to absorb every experience that comes your way fearlessly and saturate it completely so that your poem is a whole, not a fragment [...]. (EV, 315-316)

Comme Héraclite, Woolf se propose donc de chercher la relation qui unit les contraires – ou du moins les facettes éparses de la vie quotidienne. Le projet de *Mrs Dalloway*, par exemple, n'est pas conçu autrement : « In this book I have almost too many ideas. I want to give life and death, sanity and insanity; I want to criticise the social system, and to show it at work, at its most intense. » (WD, 56). La structure articulée de *Mrs Dalloway* correspond donc à une recherche de l'harmonie par la conciliation des contraires, et notamment de la vie et de la mort (c'est-à-dire de Clarissa et de Septimus), ce qui n'est pas sans rappeler cet autre fragment d'Héraclite, cette fois extrait de Plutarque :

À quel moment donc la mort n'est-elle pas présente en nous ? Comme le dit Héraclite : la vie et la mort sont une seule et même chose ; de même, la veille et le sommeil, la jeunesse et la vieillesse ; car les premiers de ces états sont devenus les

¹⁹⁶ On peut à ce titre rapprocher l'harmonie héraclitéenne de l'univocité chez Deleuze et Guattari : « Univocity [...] denotes the paradoxical, yet harmonious coexistence of the multiple and the whole. Literally, univocity means that even as everything in life is different, it is also dynamically connected and unified. Univocity implies the life or 'being' of difference [...] » (Monaco, p. 20).

¹⁹⁷ Jean-François PRADEAU, « Introduction », Héraclite, *Fragments (Citations et témoignages)*, p. 61.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ « La coïncidence héraclitéenne des contraires ne signifie ainsi en rien leur confusion, mais elle nomme bien plutôt leur accord, leur unité et non pas leur identité. Il n'est donc possible de connaître une chose qu'à la condition de reconduire l'ensemble des qualités contraires au point de vue du tout, pour connaître ainsi l'harmonie d'ensemble qui donne sa mesure à chaque intervalle limité de changement, c'est-à-dire à chaque chose [...] » (*ibid.*, p. 53).

seconds et les seconds, à rebours, devenus les premiers.²⁰⁰

La doctrine de l'harmonie implique que la mort soit présente à l'intérieur même de la vie, que ces deux états se répondent exactement, tout comme Clarissa fait sienne la mort de Septimus²⁰¹. Parce qu'elle voit dans le suicide de ce jeune homme qu'elle ne connaît pas une possibilité inhérente à sa propre existence, Clarissa ressent d'autant plus fortement et comme par contrecoup l'élan vital qui l'habite. La mort de Septimus n'est pas le contraire de sa vie, elle en est plutôt comme le complément : « She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living. » (*MD*, 165). Ce que la structure du roman ne cesse de suggérer, avec ses allers-retours entre les deux personnages, trouve lors de la réception de Clarissa une formulation concrète : ces deux êtres que rien ne rassemble en apparence se répondent pourtant de part et d'autre des divisions sociales et de genre, de part et d'autre, surtout, de la mort. Cette révélation éclaire *a posteriori* toute la forme de l'œuvre et rend tangible l'harmonie à laquelle elle aspire.

On pourrait en fait dire, en termes modernistes, que l'harmonie est un « champ²⁰² », un « plan de relations²⁰³ » ou un « plan de composition²⁰⁴ » interne à l'œuvre : ces différents outils conceptuels, en effet, désignent tous à leur manière un espace de configuration dont les composantes se répondent dynamiquement, de manière à faire émerger un tout qui procède de leurs interactions. Ainsi, l'idée de « champ », que Vargish et Mook empruntent à la physique²⁰⁵, leur permet d'expliquer l'interdépendance des thèmes au sein du roman ou de la nouvelle moderniste²⁰⁶, ou l'interdépendance de l'espace et des figures dans les tableaux cubistes²⁰⁷. Comme le champ narratif ou pictural, le « plan » – terme auquel a recours Laurent Jenny, mais qu'emploient également Deleuze et Guattari – ne correspond pas exactement à la

²⁰⁰ Héraclite, p. 37.

²⁰¹ « She had escaped. But that young man had killed himself. Somehow it was her disaster – her disgrace. » (*MD*, 164). Clarissa ne se contente pas de s'appropriier intellectuellement la mort de Septimus, elle en fait presque physiquement l'expérience (en s'approchant de la fenêtre et du vide), comme cela lui arrive à chaque fois qu'on lui fait part d'un « accident » : « He had killed himself – but how? Always her body went through it first, when she was told, suddenly, of an accident; her dress flamed, her body burnt. He had thrown himself from a window. » (*MD*, 163).

²⁰² « A field is a spatial and/or temporal model or representation in which all constituents are interdependent and in which all constituents participate and interrelate without privilege. » (Vargish et Mook, p. 105).

²⁰³ Jenny, p. 105.

²⁰⁴ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 178-179.

²⁰⁵ En physique, l'idée de champ permet notamment de comprendre comment un objet (comme la terre) peut exercer à distance une force (la gravité) sur un autre objet (une pomme). En fait, toute modification à l'intérieur du champ entraîne une altération du champ dans son ensemble ; nul besoin, donc, de contact direct entre deux composantes d'un même champ pour qu'une interaction ait lieu entre elles (Vargish et Mook, p. 105).

²⁰⁶ Ainsi, à propos de « Delta Autumn », de Faulkner : « The narrative field here includes the river delta, the hunting ethos, the ethical responsibility of men toward women, and the motives of the chief actors in the story. These different aspects move in one direction, together, interacting, inseparable. » (*Ibid.*, p. 124).

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 112-114.

somme ou à la juxtaposition des relations internes à l'œuvre, il est plutôt leur produit mouvant et instable, le « lieu » autonome²⁰⁸ qu'elles forment par leurs échanges et leurs contrepoints mutuels²⁰⁹. Or, dans l'usage que l'on veut en faire chez Woolf, l'harmonie est précisément cela : un ensemble dynamique à l'échelle d'une œuvre, constamment nourri et transformé par le jeu des articulations textuelles – un « tout » fait de « fragments séparés », pour reprendre la formule de « A Letter to a Young Poet », et dont nous offre une évocation directe cette rêverie où glisse Mrs Swithin dans *Between the Acts* :

Mrs Swithin caressed her cross. She gazed vaguely at the view. She was off, they guessed, on a circular tour of the imagination – one-making. Sheep, cows, grass, trees, ourselves – all are one. If discordant, producing harmony – if not to us, to a gigantic ear attached to a gigantic head. And thus – she was smiling benignly – the agony of the particular sheep, cow, or human being is necessary; and so – she was beaming seraphically at the gilt vane in the distance – we reach the conclusion that *all* is harmony, could we hear it. And we shall. Her eyes now rested on the white summit of a cloud. Well, if the thought gave her comfort, William and Isa smiled across her, let her think it. (*BA*, 157)

L'harmonie qui s'exprime dans le monde, pour Mrs Swithin, est bien née d'une forme de conciliation des contraires (« If discordant, producing harmony »), et c'est justement ce qui autorise Woolf à présenter ce constat, pourtant décisif²¹⁰, sur un mode ironique, ou en tout cas doucement moqueur (« if the thought gave her comfort [...] let her think it. »)²¹¹ : la véritable

²⁰⁸ « L'opération poétique nécessite un espace circonscrit, un 'lieu' ou encore une 'scène'. Ce lieu formel n'est pas forgé, comme au théâtre, à la ressemblance d'autres lieux du monde (antichambres de palais ou salons bourgeois). Tout en étant autonome, délivré de tout devoir mimétique, il faut partie du monde, appartient à 'notre espace', comme dit Valéry. Mais, ce lieu n'est pas un simple morceau de réalité mondaine ni une simple surface d'inscription ou de dépôt de signes : c'est plutôt un 'lieu pensant' [...] ou encore un *champ opératoire* construit en fonction du type de relations qu'il rend possible ou favorise. » (Jenny, p. 69).

²⁰⁹ « Ce qui compte, ce ne sont pas les opinions des personnages d'après leurs types sociaux et leur caractère, comme dans les mauvais romans, mais les rapports de contrepoint dans lesquels elles entrent, et les composés de sensations que ces personnages éprouvent eux-mêmes ou font éprouver, dans leurs devenirs et leurs visions. Le contrepoint ne sert pas à rapporter des conversations, réelles ou fictives, mais à faire monter la folie de toute conversation, de tout dialogue, même intérieur. C'est tout cela que le romancier doit extraire des perceptions, affections et opinions de ses « modèles » psycho-sociaux, qui passent entièrement dans les percepts et les affects auxquels le personnage doit être élevé sans garder d'autre vie. Et cela implique un vaste plan de composition, non pas préconçu abstraitement, mais qui se construit à mesure que l'œuvre avance, ouvrant, brassant, défaisant et refaisant des composés de plus en plus illimités suivant la pénétration de forces cosmiques. » (Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 178-179).

²¹⁰ Comment pourrait-il en être autrement lorsque la vision de Mrs Swithin, en dépit de son arrière-plan religieux, présente de telles similarités avec la propre position de Woolf dans « A Sketch of the Past » ? « [...] it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human beings – are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. *Hamlet* or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. » (*MB*, 72).

²¹¹ Il est ainsi caractéristique de ce dernier roman de Woolf qu'une interprétation parfaitement valide soit placée dans la bouche d'un personnage dont la voix narrative semble pourtant se distancier – à l'image du compte-rendu de la pièce par le révérend Streatfield (*BA*, 170-175) : le sens jaillit de l'union des contraires, et quoi de mieux pour exprimer cela que de choisir un porte-parole qui n'est pas un double, un relais naturel, mais, justement, un *autre*, fondamentalement distinct de nous ?

harmonie est disjonctive, elle ne tient donc ni à la vision religieuse de Mrs Swithin ni à sa remise en cause par les autres personnages, elle ne tient ni aux « unifiers » ni aux « separatists » (BA, 106), ni à « Unity » ni à « Dispersity » (BA, 181), mais bien à leur appariement productif au sein du texte.

Il existe, selon Mrs Swithin, une gigantesque oreille pour laquelle tout n'est qu'harmonie. Le lecteur de Woolf, on veut le croire, joue le rôle d'une telle oreille : à lui, en effet, à la suite de l'écrivaine, d'ajuster les blocs épars de l'œuvre en un tout qui en justifie *a posteriori*²¹² la coexistence. C'est seulement ainsi, dans un « moment de compréhension », que le lecteur *rencontre* l'œuvre, qu'il s'y découvre lui-même comme force agissante et, à ce titre, comme un véritable sujet pour le monde fictionnel dont il réassemble mentalement les lignes fracturées. On retrouve là, bien sûr, la relation sujet-monde caractéristique du réel moderniste, cette fois élevée au rang de pacte de lecture : de la même manière que le personnage woolfien fait l'expérience du réel en opérant une articulation dans l'étendue du sensible, le lecteur de Woolf est pris dans un dispositif de subjectivation qui n'a d'autre but que de l'amener à *éprouver* le réel, c'est-à-dire à prendre toute la mesure de son implication dans un monde, quand bien même il ne s'agirait que d'un monde de fiction. Moments d'être et moments de compréhension se répondent, différents sujets (personnage, auteur, lecteur) se succèdent au chevet d'un même univers et raffermissent leur attachement à lui. Le réel woolfien se décompose alors en autant de relations sujet-monde ; il se diffracte entre réel représenté et réel mis en œuvre, entre pôles intra- et extradiégétique.

Mais quelle est la place du monde de la vie woolfien dans un tel schéma ? Comment ce régime mimétique, puisque c'est là la question que nous nous étions proposé de démêler, se rapporte-t-il au réel tel que le pense et le met en pratique l'écrivaine ? Le monde de la vie woolfien est en fait une *manière* d'articuler, ou encore un « type » d'articulation, propre aux œuvres tardives. Les dispositifs articulatoires, en effet, ne sont pas uniformes au sein de

²¹² *A posteriori*, car il est nécessaire, pour que l'image du « tout » de l'œuvre se cristallise, pour que son architecture générale devienne reconnaissable, d'avoir au préalable défriché le texte, d'en avoir suffisamment brassé le matériau, y compris parfois en revenant sur ses pas ou en convoquant à l'occasion d'une scène le souvenir de tel ou tel autre passage. Cependant, l'harmonie que recrée l'œuvre, son « plan de composition », pour parler comme Deleuze et Guattari, n'émerge pas dans une forme d'après coup, elle est toujours déjà là ; seule son appréhension, nécessairement progressive et étalée, en diffère en apparence le surgissement. Pour Deleuze et Guattari, « [t]out se joue (y compris la technique) entre les composés de sensations et le plan de composition esthétique. Or celui-ci ne vient pas avant, n'étant pas volontaire ou préconçu, n'ayant rien à voir avec un programme, mais il ne vient pas davantage après, bien que sa prise de conscience se fasse progressivement et surgisse souvent par après. La ville ne vient pas après la maison, ni le cosmos après le territoire. L'univers ne vient pas après la figure, et la figure est *aptitude d'univers*. Nous sommes allés de la sensation composée au plan de composition, mais pour reconnaître leur stricte coexistence ou leur complémentarité, l'un n'avançant que par l'autre. » (Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 185-186).

l'œuvre de Woolf – tel roman ne procède pas nécessairement de la même façon que tel autre pour recomposer l'harmonie d'ensemble avec laquelle il se confond en dernier lieu, pas davantage qu'il n'amène ses personnages à entrer en relation avec leur monde sur un modèle que l'on pourrait trouver partout décliné chez Woolf. Ainsi, lorsque les personnages de *The Years* ou de « Lappin and Lapinova » projettent leur intériorité dans le monde, ils ne font jamais que mettre en œuvre une certaine forme d'articulation entre eux-mêmes et les choses. D'autres romans, d'autres nouvelles, procèdent bien sûr différemment et il nous reste à développer le parallèle entre « régimes mimétiques » de manière à comprendre en quoi le monde de la vie woolfien diffère du modèle de représentation du réel qui l'a précédé dans l'écriture de Woolf, tout comme il diffère d'autres régimes mimétiques valant ailleurs dans le modernisme.

Chapitre 4 : Un modèle mimétique à part

On s'est livré dans le chapitre précédent à une « archéologie » du réel woolfien ; il s'y est agi de rapporter la représentation du réel en vigueur dans les œuvres tardives à un double cadre de référence : d'une part l'idée générale du réel à l'époque moderniste, d'autre part la conception woolfienne du réel, elle-même largement déterminée par la forme sous-jacente de la relation sujet-monde. Maintenant que cette double inscription semble acquise, il nous faut mesurer l'ampleur de la rupture que représente le monde de la vie woolfien – il nous faut comprendre, en somme, ce qui en fait un régime mimétique à part, au sein du modernisme comme au sein de l'œuvre de Virginia Woolf. Pour ce faire, on entend se livrer à une comparaison rigoureuse entre cette mimésis de l'intériorité extériorisée et les modèles de représentation du réel qui la précédèrent (chez Woolf) ou lui furent peu ou prou contemporains (dans l'écriture d'autres modernistes).

I. Deux régimes de représentation du réel

Intéressons-nous d'abord à la place du monde de la vie woolfien dans l'œuvre de sa conceptrice, et plus spécifiquement à sa situation par rapport à un état antérieur de la mimésis woolfienne. Pour cela, il nous faut approfondir la nature exacte du lien entre monde de la vie et dispositif général de l'articulation. On a indiqué, à la fin du chapitre précédent, que déplacer la vie intérieure des personnages vers des relais extérieurs était une manière d'articuler le texte. Une telle opération consiste en effet à mettre en rapport conscience et monde ; ce faisant, la voix narrative réunit d'ailleurs en une seule étape les deux temps du processus articulatoire qui, dans le moment d'être ou l'expérience de lecture, demeurent distincts – on n'a plus ici d'articulation primaire menant à une articulation secondaire, de correspondance logique entre assemblage constaté *dans* le monde et assemblage du sujet *au* monde. Lorsque la voix narrative semble transférer l'intériorité d'un personnage vers quelque élément extérieur, elle superpose d'emblée sujet et monde, sans passer par l'étape intermédiaire de l'étonnement (le *thaumazein*) que suscite un parallèle pressenti au sein de la réalité. Ce processus, en jeu à chaque endroit ou presque du texte, ne remplace ni même ne concurrence moments d'être et moments de compréhension, et l'on ne suggère nullement que les œuvres tardives soient dépourvues de révélations existentielles, ou que la structure de ces textes ne fasse montre d'un degré important d'articulation formelle ; simplement, le monde de

la vie woolfien correspond à un autre niveau de mise en relation entre sujet et monde, à une articulation *parallèle*. On ne doit pas d'ailleurs faire commencer celle-ci avec les œuvres tardives : dès les premières expérimentations littéraires que conduit Woolf, le souci de traduire dans le discours narratif la relation de la conscience à l'extérieur est perceptible. Ce qui change, au tournant des années trente, c'est en quelque sorte le coefficient ou le ratio qui sert de référence à une telle traduction, c'est le solde interne aux rapports entre conscience et monde, ou encore la direction qu'on choisit d'imprimer à leurs flux et leurs échanges ; un équilibre semble alors en remplacer un autre et, d'un modèle qui repose sur l'internalisation de la réalité externe, sur l'intégration à la conscience du temps et de l'espace, on passe au schéma radicalement opposé d'une projection des affects et des émotions vers le monde. C'est toujours la même articulation qui est en jeu, mais son axe s'est inversé.

Si les mécanismes articulatoires dont on a détaillé le fonctionnement dans le chapitre précédent ont pour tâche d'*évoquer* ou de *convoquer* le réel, d'en reconstituer l'expérience à travers un véritable protocole dont les moments successifs conduisent à initier une rencontre entre sujet et monde, l'articulation telle qu'elle se dévoile dans le monde de la vie woolfien, tout comme dans la dynamique à laquelle il a succédé dans l'écriture de Woolf, sont à proprement parler des modes de *représentation* du réel. Car le réel, ici, se donne à voir (ou plus exactement à lire) au lieu d'être obtenu à l'issue d'un processus dont il constitue l'aboutissement – que ce processus soit mis en abyme dans les moments d'être intradiégétiques ou laissé aux mains du lecteur. L'interpénétration du monde et de la conscience subjective dans le flux de la voix narrative *est* le réel, ou plutôt c'est le réel médiatisé par le discours littéraire, et cela, d'ailleurs, à double titre : il s'agit bien sûr, avec le monde de la vie woolfien et sa contrepartie dans les œuvres des années vingt, de deux « styles » ou directions imprimés à l'univers fictionnel (et donc de deux *points de vue* sur le réel), mais en outre ces styles ou directions, ces orientations générales, en réglant les mouvements conjoints du sujet et de son monde, expriment plus directement que nul autre biais chez Woolf la forme consacrée du réel à l'âge moderniste – elles *incarnent* la relation sujet-monde au lieu de la faire deviner. Qu'en est-il, cependant, des différences exactes entre les deux régimes mimétiques ? et, puisque l'une de ces questions ne va pas sans l'autre, où dans l'œuvre woolfienne convient-il de situer le passage qui s'opère entre eux ?

1. Le problème de la délimitation

Isoler chez Woolf de grands modèles mimétiques, les situer de part et d'autre de certaines lignes de rupture et organiser en fonction de cela romans et nouvelles, voilà une

tâche qui ne va pas de soi et qui ne peut manquer de soulever une double difficulté. D'une part, les dissemblances qui se font jour entre tel ou tel texte peuvent apparaître comme trop importantes pour être aisément subsumées dans une catégorie englobante – à la rigueur chaque récit, chaque ébauche d'une forme nouvelle, met en place son propre régime mimétique¹. D'autre part, toute rupture nette dans le continuum de l'œuvre woolfienne répond nécessairement à une part d'arbitraire. Ceci, d'ailleurs, n'est pas spécifique à Woolf, c'est le propre de tout découpage ou de toute périodisation, particulièrement lorsqu'elle s'applique à une matière aussi évanescence, aussi faiblement pourvue en densité empirique que la nôtre :

Le statut des discontinuités n'est pas facile à établir pour l'histoire en général. Moins encore sans doute pour l'histoire de la pensée. Veut-on tracer un partage ? Toute limite n'est peut-être qu'une coupure arbitraire dans un ensemble indéfiniment mobile. Veut-on découper une période ? Mais a-t-on le droit d'établir, en deux points du temps, des ruptures symétriques, pour faire apparaître entre elles un système continu et unitaire ? D'où viendrait alors qu'il se constitue, d'où viendrait ensuite qu'il s'efface et bascule ?²

Délimiter c'est nécessairement se tromper, quand bien même l'erreur en question demeurerait éclairante. Le risque de l'arbitraire se double alors d'un risque tout personnel :

In literary studies it is usually unwise to specify the precise point at which a historical phenomenon begins. Your readers will then feel challenged to find earlier examples and you are left looking rather underread.³

Et pourtant il y a bien, au cœur de la mimésis woolfienne, une rupture sur laquelle on est tenté de mettre un nom. Que l'on songe seulement à ces deux incipits :

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.

For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach. (*MD*, 1)

They were married. The wedding march pealed out. The pigeons fluttered. Small boys in Eton jackets threw rice; a fox terrier sauntered across the path; and Ernest Thorburn led his bride to the car through the small inquisitive crowd of complete strangers which always collects in London to enjoy other people's happiness or unhappiness. Certainly he looked handsome and she looked shy. More rice was thrown, and the car moved off. (*HH*, 255)

Dans un cas on est en présence directe d'une intériorité (celle de Clarissa Dalloway), dans l'autre on ne fait qu'observer de loin Ernest et Rosalind Thorburn – on assiste en quelque

¹ On connaît à cet égard la propension de Woolf à envisager ses œuvres comme autant d'alternatives à la forme traditionnelle du roman, et par conséquent comme des objets littéraires à chaque fois inédits : *To the Lighthouse* est ainsi une « élégie » (*WD*, 78) et *The Waves* un « playpoem » (*WD*, 134). Dans ces conditions, c'est-à-dire devant une telle autonomie dévolue aux caractéristiques formelles et génériques de chaque œuvre, comment penser une convergence de leurs modèles mimétiques ?

² Foucault, p. 64.

³ Alan PALMER, *Social Minds in the Novel*, Columbus : Ohio State University Press, 2010, p. 5.

sorte à leur mariage comme n'importe quel membre de la petite foule assemblée à la sortie de l'église. Néanmoins, la différence entre les deux textes ne se situe pas exactement dans l'accès aux pensées des personnages : certes, celles de Clarissa nous sont communiquées (« And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning ») tandis qu'Ernest et Rosalind nous demeurent pour l'instant étrangers ; il ne faut pas cependant en conclure à l'inexistence de toute vie psychique chez les personnages des œuvres tardives, et Woolf s'intéresse d'ailleurs, dès le paragraphe suivant, à l'état d'esprit de la jeune mariée. À vrai dire, même lorsqu'en apparence elle se dérobe ou reste hors de portée, l'intériorité des personnages de « Lappin and Lapinova » est rarement entièrement occultée : on en décèle ici comme des reflets, comme des « traces » secondes qui, à l'image de la fière allure d'Ernest ou de la timidité apparente de Rosalind, semblent se faire l'écho de mouvements plus profonds et encore imperceptibles.

Au-delà d'une question de focalisation, donc, la véritable différence entre les deux extraits tient aux rapports qui y sont instaurés entre conscience et monde. L'intériorité, dans *Mrs Dalloway*, tend à s'intégrer ce qui excède sa sphère : le discours indirect libre y permet en effet d'aborder des événements ou des faits extérieurs (« Lucy had her work cut out for her », « Rumpelmayer's men were coming ») en les situant d'emblée dans une conscience⁴ : ce sont là certes des données objectives, mais on y a accès à *travers* Clarissa. Dans « Lappin and Lapinova », au contraire, ce qui transparaît de l'intériorité des protagonistes ne fait justement que *transparaître* parce que la profondeur intime est déplacée hors de son espace prototypique (la conscience, les pensées) pour venir habiter des lieux inhabituels où elle s'exprime comme par une forme de détour. Ainsi, Ernest et Rosalind se dévoilent notamment dans l'extériorité du regard que portent sur eux des inconnus (« Certainly he looked handsome and she looked shy »). Il ne faut pas voir là, en effet, qu'une simple appréciation sans lien avec la vérité intérieure des êtres : le regard *dit* quelque chose du jeune couple, il saisit, ne serait-ce que de manière oblique, une disposition qui leur est propre et que le reste du récit développera. Contre toute attente, donc, l'être intime des personnages est là – il est là comme en puissance, comme un sillon qui attend d'être creusé, sur le terrain neutre et censément impersonnel du monde⁵.

⁴ Naomi Toth voit ainsi dans le discours indirect libre l'instrument d'une imprégnation de la conscience par le monde (Toth, p. 78-79), laquelle correspond en tout point au régime mimétique que nous estimons être celui des œuvres des années vingt. Ainsi, pour Toth, « le regard intérieur que Woolf conseille [dans « Modern Fiction »] – « *Look within* » – est immédiatement corrélé à un extérieur qui y fait effraction, et qui forme cet intérieur même » (*ibid.*, p. 72-73). L'intériorité que « sonde » Woolf « ne peut être considérée hors de l'empreinte sensible du monde auquel elle s'ouvre et qui en retour, ouvre et crée cette intériorité même. » (*Ibid.*, p. 78).

⁵ Le personnage de Septimus, dans *Mrs Dalloway*, par son rapport particulier au monde extérieur, semble à première vue se rapporter à un tel régime mimétique ; contrairement aux autres personnages du roman, Septimus extérioriserait ses fantasmes et ses visions au lieu de se laisser envahir par la réalité extérieure. Ainsi du moment

Deux régimes de représentation du réel cohabitent donc bien chez Woolf, l'un fondé sur l'intériorisation de l'extérieur, l'autre sur l'extériorisation de l'intérieur. Toutefois le problème de la délimitation demeure entier : où faire commencer le monde de la vie woolfien et où, par la même occasion, placer la fin du modèle mimétique antérieur ? Les premières manifestations du monde de la vie woolfien nous semblent pouvoir être circonscrites à un groupe de trois nouvelles qui, comme Susan Dick nous l'apprend, furent écrites entre mai et juin 1929 (*HH*, 299). Il s'agit de « The Lady in the Looking-Glass: A Reflection », « The Fascination of the Pool » et « Three Pictures ». Dans le premier de ces textes, un narrateur s'efforce vainement de dissiper les faux-semblants qui entourent le personnage d'Isabella Tyson afin de parvenir à une connaissance d'elle qui ne soit pas uniquement factuelle ou de surface mais qui soit révélation de sa « vérité » intérieure⁶. Or la profondeur tant recherchée n'existe pas : Isabella n'a pas de « moi », pas de secret ou de vérité intime, et ce manque même est relocalisé dans le monde extérieur. En effet, si des relais matériels semblent d'abord renvoyer à une intériorité dissimulée – les lettres qu'elle reçoit et qui doivent contenir tout ce qu'il y a à savoir d'elle (*HH*, 217) – le creux central qui habite Isabella se donne finalement à voir dans le reflet que celle-ci projette à la surface d'un miroir :

At last there she was, in the hall. She stopped dead. She stood by the table. She stood perfectly still. At once the looking-glass began to pour over her a light that seemed to fix her; that seemed like some acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth. It was an enthralling spectacle [...] Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light. And there was nothing. Isabella was perfectly empty. She had no thoughts. She had no friends. She cared for nobody. (*HH*, 219)

Ce « *ecce homo* » – ou devrait-on dire ce « *ecce femina* » (« Here was the woman herself ») ? –, sans compromis et empreint d'une froide lucidité, met en avant la fonction de médiation qui est dévolue dans le monde de la vie woolfien à l'extériorité : l'être se donne par le truchement du dehors, ici par l'image que renvoie le miroir. Le titre de la nouvelle (« The Lady in the Looking-Glass: A Reflection ») apparaît donc *a posteriori* comme bien davantage qu'un jeu sur les deux sens du mot « reflection ». Pris au sens propre, il agit en fait comme

à Regent's Park où il prend Peter Walsh pour son ancien supérieur à l'armée et croit donc distinguer Evans avançant vers lui (*MD*, 61). En réalité, un tel rapport au monde correspond bien au modèle de représentation du réel en vigueur chez Woolf dans les années vingt, il en représente même à certains égards le point culminant. En effet, Septimus se projette moins dans le monde qu'il ne tend à l'incorporer tout entier à sa conscience : si Peter Walsh devient Evans, ce n'est pas parce que les souvenirs et les traumas de Septimus se déplacent en dehors de lui pour maquiller la réalité objective, mais plutôt parce que la folie de Septimus consiste à annexer l'ensemble de l'univers à la sphère de son esprit ; avec Septimus, tout est devenu intériorité, si bien que la superposition entre Peter et Evans a lieu sur une scène mentale et non directement dans l'extériorité du monde.

⁶ « There must be truth; there must be a wall. Yet it was strange that after knowing her for all these years one could not say what the truth about Isabella was [...] » (*HH*, 216).

une formule ou un raccourci pour le monde de la vie woolfien, dont il condense en l'exemplifiant le mécanisme général : l'image reflète ce dont elle est image, la femme du miroir fait signe vers la femme intérieure – y compris lorsqu'il n'y a rien à montrer, lorsque l'intériorité en question est dépourvue de toute substance.

Si « The Fascination of the Pool » adopte en le renversant le dispositif de « The Lady in the Looking-Glass » – le miroir y étant remplacé par une mare qui, au lieu de révéler le vide intérieur d'un personnage, semble conserver les pensées et les réflexions de ceux qui la fréquentèrent au fil des siècles, jusqu'à s'apparenter elle-même à un véritable esprit extérieur⁷, à une intériorité déportée dans le monde – « Three Pictures » témoigne de l'émergence du monde de la vie woolfien sur un mode qui lui est propre. Ici, en effet, nul support externe destiné à exprimer la conscience des personnages, nulle transposition de la psyché dans un corrélat matériel ; « Three Pictures », en revanche, présente d'emblée la réalité comme tableau, ou plutôt comme une série de tableaux, trois « scènes » se succédant à l'intérieur de la nouvelle pour recomposer le récit tragique de la mort d'un marin et du désespoir de sa femme. Or cette structuration en tableaux, annoncée dès le titre général donné au texte et confirmée par son agencement typographique, ne se résume pas à un simple procédé narratif d'encadrement ou de mise en abyme du récit – elle répond bien plutôt à une forme de nécessité interne, à un impératif épistémologique énoncé d'entrée :

It is impossible that one should not see pictures; because if my father was a blacksmith and yours was a peer of the realm, we must needs be pictures to each other. We cannot possibly break out of the frame of the picture by speaking natural words. (*HH*, 222)

À cause des limitations inhérentes au point de vue individuel, la vie tient de la succession de tableaux, elle a valeur de « cliché », et ce constat est déterminant pour le récit qu'entreprend ensuite le narrateur à partir d'un fait isolé, le retour chez lui d'un marin et ses retrouvailles avec sa femme. La dimension picturale de cette scène est immédiatement revendiquée : non seulement elle a la fixité d'une image mais elle est désignée comme telle⁸ et est en outre pourvue d'un titre – « It might have been called 'The Sailor's Homecoming' [...] » (*HH*, 222) – et même d'une légende⁹. Ainsi, puisque la réalité est de l'ordre du tableau vivant, ce qui transparaît de l'intériorité d'autrui s'inscrit toujours dans un cadre extérieur : le recul qu'adopte le narrateur par rapport à son matériau, le degré de représentation auquel il le

⁷ « [...] beneath went on some profound under-water life like the brooding, the ruminating of a mind. » (*HH*, 220).

⁸ « So now at the turn of the road I saw one of these pictures [...] » (*HH*, 222).

⁹ « [...] as one passed one read at the bottom of that picture that the sailor was back from China [...] » (*ibid.*).

relègue, empêche que la pure manifestation de l'émotion d'un personnage soit saisie autrement que comme une irruption du « moi » intime sur la scène de la vie. En d'autres termes, parce que tout fait tableau, l'intériorité, même sous-jacente, est nécessairement *exposée* – ainsi du bonheur de carte postale du couple alors qu'il se retrouve ou, après la mort du marin, de la détresse de sa jeune épouse, exprimée avec une intensité toute dramatique par un cri déchirant la nuit (*HH*, 223). Dans un cas comme dans l'autre, l'intériorité passe dans le dehors non pas du fait de son expression détournée par un élément du monde matériel – miroir ou mare – mais en vertu du caractère essentiellement pittoresque qui lui est prêté et qui nécessite d'interposer entre le narrateur et la conscience de ses personnages les contours d'un cadre ; l'évocation de l'intérieur est alors conditionnée à son inscription dans un extérieur de la représentation, à un « devenir-image » continuellement mis en scène par « Three Pictures » et dont témoignent encore les derniers mots de la nouvelle : « What a picture it made! » (*HH*, 225).

L'ensemble formé par « The Lady in the Looking-Glass », « The Fascination of the Pool » et « Three Pictures » représente donc en quelque sorte l'acte de naissance du monde de la vie woolfien¹⁰. Ceci, toutefois, ne signifie pas qu'on ne puisse en trouver la préfiguration plus tôt dans l'œuvre woolfienne¹¹ (car il ne nous semble pas y avoir, en matière de mimésis, de génération spontanée, d'émergence sans prémisses ou généalogie repérable), ni que le triptyque de 1929 soit une frontière absolument rigide entre deux régimes de représentation du réel, tant et si bien qu'il y aurait un avant et un après les mois de mai et juin de cette année. En effet, ériger ces textes en tournant irréversible, en démarcation nette et rigoureuse tiendrait tout au plus de la simplification – car en même temps que Woolf les écrit et semble, avec le recul, initier une nouvelle mimésis, elle œuvre au roman qui porte encore le nom de *The Moths*, et qui allait bientôt devenir *The Waves*¹². Loin de nous l'idée de suggérer que *The*

¹⁰ Si le monde de la vie woolfien émerge véritablement avec ces trois courts récits, c'est au sein d'autres nouvelles que s'était élaboré le régime mimétique précédent. En effet, les textes rassemblés dans *Monday or Tuesday* constituent la première amorce d'une intériorisation du monde chez Woolf. La trace au cœur de « The Mark on the Wall » vaut ainsi essentiellement pour les reflets et les mouvements intérieurs qu'elle occasionne dans la conscience du narrateur. On peut donc estimer que *The Voyage Out* et *Night and Day*, parce qu'ils ne problématifient pas encore les liens entre monde extérieur et intériorité – ou alors ne le font qu'à un niveau thématique – forment un ensemble qui reste distinct des deux grands paradigmes mimétiques qui se font suite chez Woolf dans les années vingt et trente.

¹¹ Voir notamment la nouvelle intitulée « Solid Objects », laquelle date de 1920 (*HH*, 292).

¹² Susan Dick identifie d'ailleurs « The Lady in the Looking-Glass » à une des « ébauches » que Woolf dit écrire, en mai 1929, pour amorcer son travail sur *The Moths* (*HH*, 299). Ceci nous permet de constater que les trois nouvelles que l'on a analysées ne correspondent aucunement pour Woolf à un « schisme » soigneusement prémédité, mais bien davantage à un délassement sans autre conséquence que le recul et l'inspiration qu'il lui apporte dans la composition de son roman : « Now about this book, *The Moths*. How am I to begin it? And what is it to be? I feel no great impulse; no fever; only a great pressure of difficulty. Why write it then? Why write at

Waves ne marque pas une forme de rupture dans l'œuvre de Woolf, où il occupe à bien des égards une place unique ; simplement, cette rupture ne correspond pas à celle du monde de la vie woolfien, ou alors ne s'y rapporte que de manière indirecte. En effet, à travers les monologues successifs de ce « playpoem » (*WD*, 134), l'intériorité des personnages nous parvient sans truchement ou détour : il n'est pas question ici de discours empiriques, situés dans l'espace et dans le temps, mais bien de consciences parlantes ou de voix-esprits, si bien que nulle extériorisation ne semble plus nécessaire dans cet espace paradoxal où sont d'emblée déstabilisées les catégories du dehors et du dedans. Difficile, donc, de rattacher *The Waves* à l'un des deux régimes de représentation du réel que l'on a identifiés, ou alors ce doit être pour l'inscrire à leurs marges respectives, dans une zone d'indéfinition ou un entre-deux de la mimésis où les monologues de Bernard, de Susan et des autres peuvent être lus à la fois comme le point culminant d'une intégration du monde à la conscience ou comme le contrepied radical de cette tentative propre aux expérimentations woolfiennes des années vingt – auquel cas on juge que l'absence d'un véritable espace extérieur aux monologues¹³ suffit à résorber le dehors dans le dedans ou, comme un gant que l'on retourne, à exposer à l'air libre le renforcement de la conscience. Il faut donc considérer *The Waves* comme une étape à part dans le développement de la mimésis woolfienne, tout comme l'avait été auparavant *Orlando*, bien que pour des raisons entièrement différentes¹⁴.

Parce que ces partages ou ces redistributions ponctuelles de la mimésis ne s'effectuent pas selon un ordre prédéterminé, ni ne sont entièrement rationalisables, il devient manifeste à leur contact qu'une continuité ininterrompue au sein d'un même modèle de représentation du réel ne peut relever que du fantasme : le mouvement initié avec les nouvelles de 1929 n'est pas sans à-coup ni latences, si bien qu'il ne trouve de répercussion, hors forme brève, qu'avec *Flush*, publié en 1933. Le monde de la vie woolfien, en d'autres termes, ne se stabilise qu'au terme d'une période de cristallisation¹⁵. Par ailleurs, cette charnière entre régimes mimétiques

all? Every morning I write a little sketch, to amuse myself. I am not saying, I might say, that these sketches have any relevance. I am not trying to tell a story. Yet perhaps it might be done in that way. » (*WD*, 139-140).

¹³ Hormis, dans une certaine mesure, les interludes retranscrivant la course du soleil et le rythme des vagues, ou encore l'extériorité en quelque sorte « minimale » qu'implique l'usage du discours rapporté dans les monologues et dont guillemets et incises (« said Bernard », « said Jinny ») sont les indices permanents.

¹⁴ Il est en effet malaisé de rapporter *Orlando* à la dyade structurante qui oppose extériorité intériorisée et intériorité extériorisée, sans d'ailleurs que la biographie imaginaire de Vita Sackville-West ne redéfinisse le dehors et le dedans à la manière de *The Waves* : elle semblerait plutôt transposer ces catégories dans l'espace de la diégèse et faire de leur opposition un des thèmes du récit davantage qu'un axe structurant pour la mimésis. En témoigne par exemple le changement d'identité d'*Orlando*, qui met en tension intérieur et extérieur, identité et apparences.

¹⁵ On retrouve ce temps de cristallisation avec le régime mimétique des années vingt : bien que l'on puisse en ramener l'émergence aux nouvelles de *Monday or Tuesday* il ne se met véritablement en place qu'avec *Mrs Dalloway*. Le narrateur de *Jacob's Room*, en effet, prend le parti de rester étranger à l'esprit de son protagoniste ;

n'est pas le seul espace d'indétermination auquel il nous faut nous intéresser. Car les frontières sont aussi intérieures : elles parcourent et subdivisent la mimésis des années trente comme celle des années vingt au gré de leurs inflexions respectives, ce qui complexifie d'autant le problème général de la délimitation, désormais doublé d'un nouveau versant, d'une face interne. Même une fois installé, le monde de la vie woolfien continue ainsi à manifester des ruptures ou des discontinuités, avant tout imputables à l'autonomie de chaque texte. L'intériorité, en effet, ne s'extériorise pas sur un modèle uniforme de « The Lady in the Looking-Glass » à *Between the Acts*, et l'on aura d'ailleurs l'occasion de développer ce point dans un prochain chapitre¹⁶.

Que ceci ne nous empêche pas de tirer dès maintenant les conclusions de cette double instabilité (interne et externe) des régimes mimétiques woolfiens : parce que les lignes de partage n'ont pas ici la rigidité qu'on attendrait d'une périodisation conventionnelle, il semble qu'il nous faille raisonner non par blocs opposés et hermétiquement clos sur eux-mêmes mais par tendances de fond ou par pôles. En procédant ainsi on se donne les moyens de comprendre comment des mises en scène du réel qui dans les faits sont toujours singulières, parce que soumises à l'économie générale d'un texte, peuvent converger vers un même modèle mimétique. Le monde de la vie woolfien comme le régime de représentation du réel propre aux œuvres des années vingt constituent bien de tels pôles, ou tendances, autour desquels s'agglomèrent des dispositifs similaires et pourtant extrêmement variés, à l'image de ceux que l'on a mis au jour dans « Three Pictures » et « The Lady in the Looking-Glass ». En outre, l'idée de pôle, à la différence de la périodisation rigide, sert un cadre interprétatif susceptible de rendre compte des chevauchements entre régimes mimétiques, des statuts hybrides ou même de certaines formes d'« exclusions inclusives » dont témoigne par exemple la situation de *The Waves*, roman que sa forme, unique chez Woolf, situe hors de l'orbite des modèles généraux de représentation du réel sans pour autant qu'il soit entièrement étranger à leurs propres négociations entre intériorité et extériorité. Si le problème de la délimitation n'appelle donc pas de résolution définitive, il peut au moins être posé en des termes qui font place à sa richesse et à sa complexité.

or cette opacité choisie déjoue la possibilité d'une quelconque intériorisation : si l'on n'a pas véritablement accès à la conscience de Jacob, impossible d'y voir pénétrer le monde extérieur. Par un singulier retournement, Jacob se voit donc privé du rôle de figure de proue qui aurait pu être le sien : il lui est impossible d'incarner le modèle de représentation du réel que Woolf est alors en train de mettre au point et l'internalisation du monde est laissée aux personnages secondaires du roman.

¹⁶ Voir « Les œuvres tardives : un ou plusieurs mondes de la vie ? », p. 362.

2. Inversion de polarité

Clarifier la succession des régimes mimétiques chez Woolf, en délimiter les champs d'application et faire état des espaces d'indécision qui persistent à l'intérieur ainsi qu'aux marges de ces grands modèles, tout cela relève de l'élucidation des nuances de la mimésis pratiquée par l'écrivaine. Toutefois la logique temporelle ne permet pas à elle seule de caractériser le déplacement en jeu entre le modèle de représentation du réel qui prévaut dans les œuvres des années vingt et celui qui lui succède : le monde de la vie woolfien. Quel nom mettre sur le changement qui s'opère alors ? Selon quel schéma penser la répartition des équilibres d'un modèle à l'autre ? Ces questions engagent bien davantage qu'une chronologie, elles supposent que l'on rapporte les ondulations du réel chez Woolf à un trajet général, que l'on identifie, à l'aide d'une grille de lecture adaptée, le mouvement de fond qu'elles ne cessent de trahir.

Une première manière d'envisager le passage entre la mimésis des années vingt et le monde de la vie woolfien consiste à se le représenter comme un glissement d'une logique impressionniste à une logique expressionniste. L'écriture de Woolf, on le sait, s'est fréquemment vue appliquer le filtre de l'impressionnisme. Déjà en 1932, Floris Delattre parlait, à propos de la méthode de l'écrivaine, d'« impressionnisme psychologique¹⁷ ». Plus récemment, Jesse Matz a vu en Virginia Woolf (comme aussi en Henry James ou en d'autres acteurs ou précurseurs du modernisme) une « impressionniste littéraire », par quoi il faut entendre que l'impression, loin d'instiller dans son écriture un trouble vapoureux ou une immédiateté sans profondeur¹⁸, y assure le rôle capital d'intermédiaire entre sensation et pensée, entre apparences et connaissance¹⁹. Or la comparaison avec l'impressionnisme peut également se révéler pertinente lorsqu'il s'agit de décrire le fonctionnement propre à la mimésis woolfienne des années vingt. Dans celle-ci, en effet, la conscience subjective est

¹⁷ Delattre, p. 169. Le critique note ainsi que « Jacob Flanders est moins un héros qu'une collection d'impressions multiples » (*ibid.*, p. 94) ou que, de manière générale, les personnages de Woolf « sont moins des personnalités véritables que des dénombrements d'impressions, que des états d'âmes démultipliés, si l'on peut dire. » (*Ibid.*, p. 118).

¹⁸ « 'Fiction is an impression': so said Henry James, and many others, from Hardy to Woolf, from Pater to Conrad to Proust. But they did not mean that fiction should keep to the sketch, the fragment, the moment, the surface, the sense – that it should be 'impressionistic.' Such connotations come from painting, where impressions are momentary brushstrokes, or from philosophy, where impressions are primary sensations. » (Matz, p. 1).

¹⁹ « The literary Impressionists meant that fiction should locate itself where we 'have an impression': not in sense, nor in thought, but in the feeling that comes between; not in the moment that passes, nor in the decision that lasts, but in the intuition that lingers. If 'fiction is an impression' it *mediates* opposite perceptual moments. It does not choose surfaces and fragments over depths and wholes but makes surfaces show depths, make fragments suggest wholes, and devotes itself to the undoing of such distinctions. To get in the impression not just sense perception but sense that is thought, appearances that are real, suspicions that are true and parts that are whole – this was the 'total' aspiration of the Impressionist writer. » (*Ibid.*).

prise comme point de référence et le monde s'y inscrit par touches, au fur et à mesure de son appréhension par un personnage, tout comme dans une toile impressionniste seule prime la perception du peintre, son sentiment exact, et cela au détriment des présupposés, des évidences ou des raccourcis que le langage pictural avait peu à peu fait siens avant que Manet, Pissarro et les autres n'en remettent en cause la légitimité et, en fait, la capacité à retranscrire l'immédiateté de l'expérience visuelle. L'incipit de *Mrs Dalloway*, que l'on a comparé plus haut à celui de « Lappin and Lapinova », peut donc être dit « impressionniste » dans la mesure où s'y trouve balayée toute prétendue objectivité – toute affectation de se tenir en dehors d'un point de vue subjectif sur le monde – et où le matériau fluctuant de la réalité y est rapporté à l'exactitude de sa saisie individuelle. Contrairement à Bennett le « matérialiste », la Woolf des années vingt fait du sujet et de son théâtre intérieur la seule mesure du vrai. En cela, son combat rejoint directement celui qui opposa les impressionnistes aux tenants du classicisme.

Si donc la mimésis des années vingt est « impressionniste » dans son refus de s'en tenir à la représentation conventionnelle de la réalité et dans l'ancrage ferme qu'elle adopte à l'intérieur d'une conscience elle-même ouverte sur le monde, le régime mimétique qui lui succède est, quant à lui, résolument expressionniste. En effet, le monde de la vie woolfien, comme on a eu l'occasion de le montrer, équivaut à un déplacement de la subjectivité dans l'univers matériel et physique – il équivaut, en d'autres termes, à une « coloration » du monde par la conscience, à une charge psychique et émotionnelle investie dans des espaces ordinairement considérés comme neutres et vides de tout affect. Et justement, une telle logique correspond assez largement à celle de l'expressionnisme. On peut par exemple en retrouver la trace dans *Le Cri* de Munch, où l'intériorité de la figure principale, à défaut d'être contenue, d'être reléguée dans de vagues tréfonds mentaux d'où elle parviendrait presque fortuitement au spectateur, est projetée dans le monde. L'angoisse, en effet, gagne l'extérieur, elle altère couleurs et formes, elle impose sa géométrie particulière à la nature et aux corps humains, traversant tout de sa courbe ou de sa vague lancinante. « On dirait que le paysage lui-même prend part à l'émotion et à l'angoisse exprimées par le visage convulsé comme un croquis de caricaturiste.²⁰ » Le monde de la vie woolfien est donc expressionniste, au même titre qu'était impressionniste le régime mimétique des œuvres centrales de Woolf. Il ne s'agit là cependant que d'une comparaison, que d'un filtre interprétatif, qui d'ailleurs peut être modulé et complété par le recours à d'autres schémas ou grilles de lecture.

Car la mutation qui affecte la mimésis woolfienne au tournant des années trente a

²⁰ Gombrich, p. 435.

souvent été analysée comme bien autre chose qu'un passage entre impressionnisme et expressionnisme ; le consensus critique, en effet, penche davantage du côté d'un retour au réalisme dans les œuvres qui suivirent *The Waves*²¹. La production littéraire woolfienne prendrait alors un tour plus classique et moins ouvertement moderniste, et ce « néo-réalisme » mâtiné d'interrogations sociales et politiques entrerait directement en contradiction avec une préoccupation antérieure pour la vie subjective, autrement dit avec le « inward turn » du début du siècle. Shiv Kumar voit ainsi dans *The Years* un recul par rapport aux innovations de la décennie précédente : « In style, narration or treatment of time, *The Years* marks no significant development; it is, in fact, in many respects, a regression to the technique of [Woolf's] early novels *The Voyage Out* and *Night and Day*.²² » Pour Linden Peach, le retour de Woolf au réalisme, et donc à une perspective qu'elle avait quittée depuis *Night and Day*²³, est notamment dû à l'influence de Walter Sickert²⁴ et à sa représentation des conditions de vie des classes populaires. Le souci de coller à la réalité économique et sociale devient donc prégnant dans des œuvres comme *The Years* ou *Flush* :

In *Flush*, Woolf's ambition to depict scenes of what she calls 'low life' suggests that she wished to embark upon a more sustained engagement with 'realism' than we find in many of her works. The 'realism' of her writing in *Flush* is dependent upon secondary sources, particularly Thomas Beames's depiction of London, but Woolf's creative editing of Beames's material suggests that she was interested in developing an 'imagistic' type of realist writing.²⁵

Toutefois, analysées à l'aune du monde de la vie woolfien, les œuvres tardives ne s'apparentent nullement à une régression, ni même à un retour à la méthode des deux premiers romans de Woolf. En effet, le monde de la vie woolfien ne revient pas sur l'essence de la mimésis des années vingt, c'est-à-dire sur l'articulation de la conscience au monde extérieur, il ne fait que lui imprimer un tour nouveau. Il n'y a donc aucun retour en arrière, aucun trait tiré sur ce qui définit la nature du réel à partir des nouvelles de *Monday or Tuesday* – au lieu de cela, le partage entre intériorité et extériorité adopte une configuration inédite, s'infléchit dans un sens qui n'est plus celui de « The Mark on the Wall » ou *To the Lighthouse*.

Afin de mieux saisir ce retournement, que l'on se refuse à penser comme une reculade, on peut s'appuyer sur l'analyse par David Herman des représentations modernistes de la

²¹ Voir note n°214, p. 53. On voit que le problème est complexe puisque *Between the Acts* n'est pas toujours perçu comme un texte « réaliste ».

²² Kumar, p. 85.

²³ Peach, p. 108.

²⁴ Peach parle ainsi d'un « réalisme inspiré par Sickert » (« Sickert-inspired realism ») chez la Woolf des années trente (*ibid.*, p. 115).

²⁵ *Ibid.*, p. 116-117.

conscience. Ce faisant, on aboutira à un nouveau schéma interprétatif qui, après l'opposition de l'impressionnisme et de l'expressionnisme ou l'idée d'un retour au réalisme, nous permettra de caractériser de manière plus définitive la métamorphose de la mimésis woolfienne telle qu'elle se décide à l'orée des œuvres tardives. La thèse de Herman, qui s'inscrit en faux contre l'idée même d'un « inward turn », nous intéresse en ce qu'elle permet d'envisager les régimes mimétiques woolfiens des années vingt et trente comme deux moments successifs d'un unique effort de représentation du réel, effort typiquement moderniste dans le rapport qu'il implique entre intériorité et monde. On échappe ainsi au modèle qui associe à une phase d'innovation formelle et d'exploration de la conscience une inexorable régression, ou du moins un revirement, par lequel l'écrivaine ferait fi des acquis précédents, et qui est d'ailleurs parfois vu comme positif lorsqu'il est identifié à un réinvestissement dans le politique, comme en témoigne dans une certaine mesure la position de Linden Peach.

Pour Herman, en effet, il n'y a pas d'un côté un engagement moderniste dans l'intériorité, de l'autre un intérêt réaliste pour le monde ; à aucun moment le modernisme ne perd de vue le monde, l'au-delà de la réflexion solipsiste, simplement il l'associe étroitement à la conscience : le monde y est l'*horizon* du sujet : « [...] modernist narratives [...] allow the mind to be imagined as a kind of distributional flow, interwoven with rather than separated from situations, events, and processes in the world.²⁶ » Inversement, les courants qui précédèrent ou suivirent le modernisme ne négligèrent jamais entièrement l'intériorité, en revanche ils n'appuyèrent pas avec la même force sur la consubstantialité du monde et de la conscience. « Agent » et « environnement », pour reprendre les termes de Herman, forment toujours un système dynamique ; seul varie, entre modernisme et réalisme, leur part d'autonomie respective :

Specifically, I seek to replace the internal-external scale with a continuum stretching between, at one pole, a tight coupling between an intelligent agent and that agent's surrounding environment, and, at the other pole, a looser coupling between agent and environment. From this perspective, rather than being interpreted as signs of an inward turn or a probing of psychological depths segregated from the material world, modernist techniques for representing consciousness can be seen as an attempt to highlight how minds at once shape and are shaped by larger experiential environments, via the particular affordances or opportunities for action that those environments provide. Modernist narratives, in other words, stage the moment-by-moment construction of worlds-as-experienced through an interplay between agent and environment.²⁷

L'idée d'un repli moderniste sur le sujet, d'une catabase stérile vers les méandres du moi,

²⁶ Herman, « Re-minding Modernism », p. 255.

²⁷ *Ibid.* p. 249-250.

contribue donc à masquer l'interdépendance en jeu dans le modernisme entre conscience et monde (ce que nous-même avons nommé plus haut la relation sujet-monde). Ce faisant, on confond l'attention à l'existence et à ses mécanismes généraux – ainsi que l'exigence descriptive dont elle s'accompagne souvent – avec un simple goût pour l'introspection²⁸.

Toute la pertinence de l'analyse de Herman au regard de notre propre démonstration tient donc dans la possibilité qu'elle ménage d'envisager les régimes mimétiques woolfiens des années vingt et trente comme deux couplages modernistes de l'intériorité et du monde : il n'y a pas, entre ces deux modèles, de relâchement de la tension entre sujet et univers matériel, pas de passage entre un continuum intérieur-extérieur et sa dissolution « réaliste ». Dans le monde de la vie woolfien comme dans le régime mimétique qui l'a précédé la conscience est constamment mise en rapport avec son environnement ; sujet et monde, dans un cas comme dans l'autre, sont *articulés* – et l'on connaît la valeur ontologique de cette figure chez Woolf. En revanche, ces deux moments de la mimésis woolfienne diffèrent dans l'orientation qu'ils donnent au couplage de l'intériorité et de l'extériorité. Si l'on s'en rapporte de nouveau au schéma élaboré par Herman, intériorisation (de l'extériorité) et extériorisation (de l'intériorité) correspondent à deux modalités opposées de la mise en rapport moderniste du sujet et de son monde. Entre elles ne se joue pas un amenuisement de ce lien, mais bien une inversion de polarité, un renversement symétrique des équilibres propres à la représentation moderniste du réel. Les coordonnées du dialogue sont donc interchangées, et on peut reconnaître là la substitution d'une logique expressionniste à une logique impressionniste ; en revanche, si Woolf adopte dans les œuvres tardives une stratégie « réaliste », ce n'est certainement pas en opposition à un modernisme antérieur. Si réalisme il y a, c'est bien d'un réalisme moderniste qu'il s'agit²⁹.

²⁸ « Arguably, instead of moving inward, or shifting their focus from public environments for action to a private, interior domain of cognition and contemplation, modernist writers pointed to the inseparability of perceiving and thinking from acting and interacting. What modernist narratives suggest, on this reading, is that mental states have the character they do because of the world in which they arise, as a way of responding to possibilities (and exigencies) for acting afforded by that world. » (*Ibid.*, p. 253). Herman exemplifie notamment cet aller-et-retour entre monde et conscience au moyen d'une analyse du passage de *Mrs Dalloway* où Elizabeth et Miss Kilman prennent le thé aux Army and Navy Stores : « [...] the text reorients the geography of mind, replacing the Cartesian coordinate system based on an inner-outer polarity with a dynamic, two-way coupling between intelligent agents and their environments – a dialectical interplay between experiencers and the environments whose negotiation confers on their experiences the specific quality that they have. Elizabeth's experience of the tea-time encounter emerges from how, in an action loop that both derives from and feeds back into her negative assessment of the interaction, Elizabeth scans the environment for an opportunity to break free from Miss Kilman. » (*Ibid.*, p. 263).

²⁹ Peach distingue d'ailleurs à cet égard le réalisme dans lequel Woolf s'engage dans les années trente du réalisme bennettien, autrement dit du « matérialisme » contre lequel elle s'était érigée dans « Modern Fiction ». La méthode qui selon Peach s'élabore au contact de la peinture de Sickert relève ainsi du réalisme « critique » – car attaché à la dénonciation de l'ordre symbolique (Peach, p. 108) – ou « imagiste » (*ibid.*, p. 117). Dans l'article qu'elle consacre à *The Years*, Caroline Marie envisage pour sa part modernisme et réalisme comme des

II. Œuvres centrales, œuvres tardives : essai de mimésis comparée

L'existence chez Woolf de deux modèles distincts de représentation du réel nous apparaît maintenant clairement : l'année 1929, sans qu'elle ne représente une frontière absolument hermétique entre des mimésis concurrentes, joue néanmoins un rôle de pivot dans la réinvention permanente dont les œuvres de l'écrivaine sont le théâtre. En effet, autour de 1929 et des trois nouvelles que sont « The Lady in the Looking-Glass », « The Fascination of the Pool » et « Three Pictures », une réélaboration discontinue des modalités de représentation du réel est en jeu, réélaboration par à-coups et qui, assurément, ne devient visible comme telle qu'*a posteriori* – y compris pour sa principale instigatrice, davantage préoccupée, comme le montrent son journal et sa correspondance, par les problèmes afférents à la conception de chacune de ses œuvres que par la réalisation d'un quelconque dessein général. On n'en assiste pas moins, entre les années vingt et les années trente, à une véritable inversion de polarité dans la mimésis woolfienne : là où l'articulation entre sujet et monde a d'abord pris la forme d'une intériorisation de l'extérieur, elle est ensuite apparue comme une translation de l'intimité dans l'univers sensible. C'est ce mouvement général – celui d'une interversion des flux entre le dehors et le dedans – que dessine l'écriture woolfienne du réel au fil de ses redéfinitions ponctuelles et localisées. Examinons à présent la manière dont une telle évolution transparait « en contexte », c'est-à-dire à la lecture des œuvres concernées. Pour ce faire on pourra confronter des textes représentatifs de chaque « moment » mimétique, et cela en associant de façon privilégiée des passages dont les similarités sur le plan thématique font d'autant mieux ressortir les divergences dans la mise en scène du réel.

1. La leçon particulière : « Moments of Being: 'Slater's Pins Have No Points' » et la leçon chez Miss Craddock (*The Years*)

Fréquemment dans l'œuvre de Woolf, une scène semble en rappeler une autre. Le parallèle est ainsi manifeste entre la leçon de piano que prend Fanny Wilmot avec Miss Crayle dans « Moments of Being: 'Slater's Pins Have No Points' », nouvelle de 1927, et la leçon dispensée par Miss Craddock à Kitty Malone dans la section « 1880 » de *The Years*. Dans les deux cas, en effet, la professeure exerce sur son élève une véritable fascination, qui n'est pas d'ailleurs sans rapport avec une attraction amoureuse et sexuelle. Dans les deux cas, cette

principes qui, loin d'être mutuellement exclusifs, entrent en dialogue au sein du roman woolfien : « *The Years* has long been neglected by criticism on account of its supposedly realistic features, even though the questioning of the articulation between realism and modernism lies at the core of Virginia Woolf's works [...] » (Caroline MARIE, « Virginia Woolf's Cinegraphic Poetics In *The Years* », *Comparative Literature Studies*, Vol. 52, N°3, 2015, p. 510).

fascination engage l'élève à tenter d'élucider les mystères de cette personnalité qui lui fait face et dont elle ne sait rien, ou si peu. Cependant, comme on va le voir, les deux situations divergent profondément dans la manière dont elles sont représentées.

Dans « Moments of Being », l'investigation que Fanny Wilmot conduit en son for intérieur afin de faire la lumière sur la vérité intime de Miss Craye est provoquée par une remarque apparemment innocente de sa professeure, à savoir que les épingles de chez Slater n'ont pas de pointe. Cette phrase plonge en effet Fanny dans un questionnement silencieux tandis qu'elle cherche par terre l'épingle en question, laquelle – faute de pointe, donc – s'est détachée de sa robe, où elle servait à accrocher une rose. Julia Craye achète-t-elle donc ses épingles comme tout le monde ? N'a-t-elle pas émis cette observation afin de briser l'énigmatique distance qui la rend étrangère aux soucis quotidiens et fait d'elle comme un être à part ? De fil en aiguille (si l'on peut dire), Fanny reconstitue mentalement l'existence de sa professeure, de sa vie avec son frère à Salisbury à son installation à Kensington. La remarque sur les épingles de chez Slater laisse alors place aux souvenirs d'autres réflexions, qui elles-mêmes étendent l'interrogation initiale dans une sorte d'intériorisation progressive ; car plus l'enquête sur Miss Craye progresse, plus les indices sur lesquels s'appuie Fanny donnent lieu à une régression dans le passé : que signifiait vraiment, par exemple, telle phrase sur les hommes – « [...] 'It's the use of men, surely, to protect us,' [...] » (HH, 211) – ou telle autre, qui paraît développer, bien que sur un mode contradictoire, le sens de la première – « 'They're ogres,' she had said, laughing grimly. » (HH, 213). Par ailleurs, la régression dans le passé se conjugue à l'occasion avec la création de scénarios imaginaires, comme lorsque Fanny fait de l'écho d'une phrase sur les jardins de Kensington le point de départ d'un rendez-vous fantasmé entre Miss Craye et un soupirant qu'elle ne manquera pas d'éconduire (HH, 212). Or, le recours à l'imagination comme au souvenir a pour effet de transformer toute découverte sur Julia Craye en une découverte *intérieure* : la personnalité que Fanny cherche à élucider ne révèle ses secrets qu'au sein d'un récit mental. Ainsi, lorsque dans les derniers paragraphes de la nouvelle l'être intime de Miss Craye semble, aux yeux de Fanny, prendre une épaisseur physique³⁰, lorsque son moi profond se fait soudain entièrement transparent³¹, cette révélation est encore conditionnée à un travail de l'imagination qui superpose une Julia fantasmée à l'individu en chair et en os que Fanny aimerait tant connaître. C'est en réalité une puissance

³⁰ « Julia Craye sitting hunched and compact holding her flower seemed to emerge out of the London night, seemed to fling it like a cloak behind her. It seemed in its bareness and intensity the effluence of her spirit, something she had made which surrounded her, which was her. » (HH, 214).

³¹ « All seemed transparent for a moment to the gaze of Fanny Wilmot, as if looking through Miss Craye, she saw the very fountain of her being spurt up in pure, silver drops. » (*Ibid.*).

de vision qui est mise en œuvre dans ces derniers paragraphes : Fanny « voit » sa professeure (le verbe est répété dix fois en quelques lignes) non telle qu'elle se tient devant elle, mais telle qu'elle l'a intérieurement construite, c'est-à-dire comme un objet de désir³².

« 'Slater's pins have no points – don't you always find that?' » (*HH*, 209). La question, semble-t-il sans conséquence, qui donne son titre à la nouvelle de Woolf ne constitue pas un relais extérieur pour les sentiments ou les émotions de Miss Craye ou de Fanny Wilmot ; il ne s'agit pas, avec ces « indices » qu'exploite Fanny dans l'espoir de se rapprocher en esprit de sa professeure, de corrélats où se refléterait une vie intérieure. La remarque sur les épingles, comme celles sur les hommes, le mariage ou Kensington, servent plutôt à déclencher, puis à étayer, un questionnement interne d'où émergera une forme de connaissance subjective de Miss Craye – connaissance paradoxale, donc, dans la mesure où elle réside moins dans l'adéquation de la pensée avec son objet que dans la constitution, on pourrait dire la sécrétion, d'un double mental de cet objet. En ceci, la relation instaurée entre Fanny et le monde repose sur une mécanique de l'intériorisation que Woolf, d'ailleurs, ne tardera pas à renverser.

La leçon de Kitty chez Miss Craddock, dans *The Years*, en est la preuve directe. Car tout aurait pu conduire l'écrivaine à renouveler dans ce passage, largement similaire par sa trame narrative à la nouvelle de 1927, la « leçon » de « Moments of Being ». Comme Fanny Wilmot, Kitty Malone éprouve fascination et attirance pour sa professeure, et, toujours comme Fanny, Kitty fantasme cet être qu'elle ne connaît qu'en surface. Ainsi des questions qu'elle se pose sur les conditions de vie de Miss Craddock :

She glanced round the room. There was a plate of oranges on the top of a pile of shiny exercise-books: a box that looked as if it contained biscuits. Was this her only room, she wondered? Did she sleep on the lumpy-looking sofa with the shawl thrown over it? There was no looking-glass, and she stuck her hat on rather to one side, thinking as she did so that Miss Craddock despised clothes. (*TY*, 64)

Cependant, comme on peut le constater à la lecture de ces quelques lignes, il n'y a pas, dans le passage de *The Years*, de reconstruction mentale de la vie de Miss Craddock : le mystère de celle-ci n'est pas élucidé par Kitty en son for intérieur, il est déplacé dans les objets qui entourent la professeure et dans les lieux qu'elle habite : n'a-t-elle que cette unique pièce pour vivre, est-ce bien sur ce canapé qu'elle dort ? Pareillement, l'absence de miroir dit quelque chose de la propriétaire des lieux, à savoir son mépris pour l'habillement. Ainsi, dans une pirouette ironique, le domaine de l'apparence, pourtant dédaigné par Miss Craddock, se voit

³² « She saw Julia open her arms; saw her blaze; saw her kindle. Out of the night she burnt like a dead white star. Julia kissed her. Julia possessed her. » (*Ibid.*).

réinvesti par le questionnement de son élève : c'est dans l'extérieur des apparences que Kitty loge non pas tant l'être intime de Miss Craddock (puisqu'encore une fois il ne s'agit que de fantasme, d'impressions) que sa propre intériorité prospectrice. Autrement dit, la translation du dedans au dehors concerne moins les affects et les émotions de la professeure – reflétés uniquement sur un mode hypothétique par ses possessions matérielles – que ceux de Kitty, laquelle, plutôt que d'agencer des indices extérieurs en un récit mental à la manière de Fanny Wilmot, fait de ces indices le « lieu » extériorisé de sa réflexion. L'intérieur (domestique) de Lucy Craddock en vient à exprimer l'intériorité de Kitty, son paysage mental. L'extrait suivant permet de nous faire de ce mécanisme d'extériorisation une idée plus précise :

She strode along until she came to the cheap red villas that her father disliked so much that he would always make a round to avoid them. But as it was in one of these cheap red villas that Miss Craddock lived, Kitty saw them haloed with romance. Her heart beat faster as she turned the corner by the new chapel and saw the steep steps of the house where Miss Craddock actually lived. Lucy went up those steps and down them every day; that was her window; this was her bell. The bell came out with a jerk when she pulled it; but it did not go back again, for everything was ramshackle in Lucy's house; but everything was romantic. There was Lucy's umbrella in the stand; and it too was not like other umbrellas; it had a parrot's head for a handle. (TY, 61-62)

Contrairement à l'image de Miss Craye que Fanny élabore en esprit, contrairement à ce double intérieur qu'elle superpose à la véritable Julia Craye, la Lucy Craddock de Kitty est *extérieure*, elle se confond avec sa maison de briques rouges, avec sa rue, ses marches, sa fenêtre, sa sonnette. La remarque sur le parapluie est particulièrement intéressante à ce titre : il n'est pas comme les autres parapluies, et ceci parce qu'il a un manche en forme de perroquet. Or on devine là comme une feinte, car sa vraie particularité aux yeux de Kitty n'est pas d'avoir un manche insolite, mais bien d'appartenir à Miss Craddock. La fascination de l'élève pour la professeure est donc bien déportée dans une lecture des objets et de l'univers sensible. Par ailleurs, l'investissement de Kitty dans le monde qui l'entourne, la manière qu'elle a d'y projeter son imaginaire, est ici d'autant plus manifeste qu'il engage la transfiguration d'une extériorité morne et socialement connotée (« everything was ramshackle in Lucy's house; but everything was romantic »); de la rencontre entre des conditions matérielles difficiles et l'exaltation de Kitty, naît un monde parlant, un en-dehors qui, puisqu'il n'a rien en lui-même pour inspirer à la jeune fille l'éclat qu'elle lui prête, met d'autant mieux en valeur le transfert en jeu entre sa conscience et le monde. À bien des égards, donc, la leçon chez Miss Craddock emprunte à la nouvelle qui l'a précédée ; le réel qu'elle participe à mettre en scène, en revanche, n'est plus exactement le même : s'il procède toujours de la relation sujet-monde, celle-ci, à présent, s'effectue bien dans le sens d'une

extériorisation des affects.

2. L'inconnue dans le train : « An Unwritten Novel » et « The Shooting Party »

Comme dans « Character in Fiction », mais ici sans servir explicitement l'argumentaire de la Woolf essayiste, « An Unwritten Novel », texte de 1920, s'attache à développer la vie supposée d'une inconnue rencontrée dans le train. Ce motif n'est d'ailleurs pas limité à l'essai et à la nouvelle que l'on vient d'évoquer. On le retrouve dans *Jacob's Room*, lorsque Mrs Norman observe Jacob dans le train qui les emmène à Cambridge tout en s'interrogeant sur l'opportunité de lui faire savoir qu'elle tolère la cigarette qu'il a déjà allumée (*JR*, 35-37). On le retrouve encore dans une nouvelle de 1938, « The Shooting Party », avec laquelle on pourra comparer « An Unwritten Novel » afin de poursuivre l'explicitation des métamorphoses de la mimésis woolfienne.

Si l'on excepte le contexte précis offert par le voyage en train, force est d'ailleurs de constater que nombre de textes woolfiens suivent un schéma similaire à celui de « An Unwritten Novel » et « The Shooting Party » ; l'enquête mentale sur un individu, dont un narrateur intra- ou extradiégétique tente de percer le mystère, sert également de fil narratif à « The Lady in the Looking-Glass », à « Moments of Being: Slater's Pins Have No Points » et, en fait, à *Jacob's Room* dans son ensemble. Dans son article intitulé « The Role of the Imagination in Virginia Woolf's Short Fiction »³³, Elke D'hoker se penche ainsi sur ces nouvelles de Woolf qui font de la curiosité et de l'imagination l'instrument principal de la connaissance d'autrui. Même si l'observateur extérieur se trompe fréquemment sur l'identité ou la personnalité véritables de l'individu qu'il ausculte par une série de suppositions destinées à éclairer sa vérité intérieure, Elke D'hoker remarque que la recreation imaginaire d'autrui n'est jamais vaine : une forme de connaissance est bien dérivée de ces rencontres, une connaissance qui a davantage à voir avec les mécanismes généraux de notre relation aux autres qu'avec une quelconque vérité factuelle. Une telle conception de l'altérité nous semble d'ailleurs particulièrement proche de celle que développe Husserl, notamment dans ses *Méditations cartésiennes*. Un rapide détour par le traitement phénoménologique de cette question permettra ainsi de mettre en lumière la propre méthode de Woolf lorsqu'elle s'attache à comprendre l'inconnue dans le train, qu'il s'agisse de Minnie Marsh (« An Unwritten Novel ») ou de Milly Masters (« The Shooting Party »). On verra aussi que c'est la mimésis woolfienne des années vingt qui converge le plus étroitement avec l'analyse de la

³³ Elke D'hoker, « The Role of the Imagination in Virginia Woolf's Short Fiction », *Journal of the Short Story in English*, Vol. 50, Printemps 2008, Numéro spécial Virginia Woolf, p. 17-31.

constitution d'autrui chez Husserl ; ce nouveau parallèle avec la phénoménologie aura par conséquent le mérite de faire apparaître sous un angle inédit l'originalité du monde de la vie woolfien par rapport au modèle qui prévaut dans les œuvres de la décennie précédente.

« Au point de vue phénoménologique, l'*autre* est une *modification* de 'mon' moi (qui, pour sa part, acquiert ce caractère d'être 'mien' grâce à l'accouplement nécessaire qui les oppose). » (*MC*, 97). Autrui est donc un *alter-ego* (*MC*, 78), ce qui signifie que je me le représente à partir de l'idée que je me fais de moi-même comme subjectivité constituante, et ce tout en reconnaissant sa différence : je me figure là quelqu'un qui, comme moi, vit à travers sa conscience, sans pour autant que je puisse connaître quoique ce soit de la réalité de cette conscience³⁴. Ainsi, toujours selon Husserl :

[...] il n'est nullement énigmatique que je puisse constituer en moi un autre moi, ou, pour parler d'une façon plus radicale encore, que je puisse constituer dans ma monade une autre monade et, une fois constituée, l'appréhender précisément en qualité d'autre [...]. (*MC*, 107)

Le lien avec une nouvelle comme « Moments of Being » est ici frappant, car c'est bien le modèle d'une constitution interne d'autrui qui préside à la rêverie de Fanny Wilmot : la Julia Craye qui entouvre ses bras pour enlacer Fanny à la fin de la nouvelle est une monade dans la monade, un être intérieur grâce auquel Fanny peut se représenter et comprendre Miss Craye. L'affinité entre la conception husserlienne de l'altérité et la mimésis que Woolf met en place tout au long des années vingt est donc claire : se représenter autrui revient pour Husserl à le faire dériver de soi-même, à ériger dans sa conscience la figure paradoxale d'un moi qui n'est pas moi, ce que le processus d'intériorisation sur lequel reposent les œuvres centrales de Woolf engage également à faire. On ne connaît autrui, dans la fiction woolfienne des années vingt, qu'en se le faisant sien – en se le représentant mentalement. Le fameux leitmotiv de *Jacob's Room* ne dit pas d'ailleurs autre chose : « Nobody sees any one as he is, let alone an elderly lady sitting opposite a strange young man in a railway carriage. They see a whole – they see all sorts of things – they see themselves... » (*JR*, 36).

La narratrice de « An Unwritten Story » offre de ce regard qui dérive autrui de soi-même un exemple probant. Assise dans un wagon de train en face d'une femme dont elle ne connaît rien, cette narratrice intradiégétique entreprend de déchiffrer l'énigme de sa voisine de compartiment : « Leaning back in my corner, shielding my eyes from her eyes, seeing only

³⁴ Husserl nomme « appréhension » cette intentionnalité particulière grâce à laquelle je peux concevoir autrui non comme un simple corps, comme une présence physique qui n'est que surface, mais bien comme une conscience agissante. Contrairement à l'objet de la perception, celui de l'appréhension ne m'est pas directement donné, je ne peux pas « voir » la conscience d'autrui comme je vois son corps, mais seulement la déduire à partir de mon expérience propre (*MC*, 97).

the slopes and hollows, greys and purples, of the winter's landscape, I read her message, deciphered her secret, reading it beneath her gaze. » (*HH*, 108). Or, la quête de savoir qui anime la narratrice passe d'emblée par la création d'une fiction : lire sa voisine c'est l'inventer, c'est composer à son sujet un « roman » qui, comme l'indique le titre de la nouvelle, sera un roman sans écriture, une histoire que l'on se raconte à soi-même. À cet égard, la particularité de « An Unwritten Novel » est justement de mettre en scène l'élaboration du roman « pensé » que l'on échafaude à propos d'autrui : la nouvelle de 1920, en effet, s'attache à rester au plus près du travail de l'imagination, dont elle tente de saisir le bouillonnement originel, l'incroyable puissance créatrice à son point d'émergence. La narratrice invente ainsi une belle-sœur à l'inconnue en face d'elle : « Hilda's the sister-in-law. Hilda? Hilda? Hilda Marsh – Hilda the blooming, the full bosomed, the matronly. Hilda stands at the door as the cab draws up, holding a coin. » (*HH*, 108). De la répétition du prénom émerge ainsi, comme par autogenèse, un nom de famille, puis une apparence générale qui entremêle propriétés physiques et traits de caractère. L'invention suit son propre cours, se nourrit d'elle-même, débouche sur une situation concrète (Hilda qui attend à sa porte pour régler le taxi de sa belle-sœur). Et ces images qui se succèdent à mesure que l'esprit de la narratrice leur donne forme ont toujours à voir avec l'inconnue en face d'elle : elles sont toujours une forme d'explicitation de cette conscience qui en elle-même demeure essentiellement inaccessible, inconnaissable hormis au travers de ce récit imaginaire dont le fil se suspend lorsque la narratrice éprouve le besoin de reprendre contact avec le sujet vivant de son « roman », avec la femme dans le train :

Three o'clock on a December afternoon; the rain drizzling; one light low in the skylight of a drapery emporium; another high in a servant's bedroom – this one goes out. That gives her nothing to look at. A moment's blankness – then, what are you thinking? (Let me peep across at her opposite; she's asleep or pretending it; so what would she think about sitting at the window at three o'clock in the afternoon? Health, money, bills, her God?) Yes, sitting on the very edge of the chair looking over the roofs of Eastbourne, Minnie Marsh prays to God. (*HH*, 108-109)

Les suppositions sur la vie de Minnie Marsh (c'est le nom que la narratrice de « An Unwritten Novel » donne à sa voisine de compartiment) ne sont jamais entièrement gratuites, elles s'appuient toujours sur une forme de logique : voilà, compte tenu de ce qu'elle laisse entrevoir d'elle-même à l'instant, ce que penserait Minnie dans telle ou telle autre situation. Assise à la fenêtre de sa chambre, chez sa belle-sœur, Minnie pense donc à Dieu, et établir ceci, quand bien même la réalité n'aurait rien en commun avec cette fable, permet en retour de mieux comprendre l'inconnue dans le train. Car pour la Woolf de « An Unwritten Novel » ou de *Jacob's Room*, la personnalité d'un être est d'abord saisie (quoiqu'imparfaitement) dans

le regard que l'on porte sur lui, si bien que l'être en question en vient à exister dans l'image intériorisée que les autres ont de lui, avant que d'exister par ses propres moyens : « The eyes of others our prisons; their thoughts our cages. » (*HH*, 111). « An Unwritten Novel » exemplifie donc un mode de connaissance d'autrui qui nécessite, pour la conscience subjective, d'aller et venir entre le monde extérieur et sa sphère propre, entre l'individualité énigmatique qu'elle tente d'élucider et les développements imaginaires qu'elle élabore à son sujet. Comme chez Husserl, l'autre est donc un *alter-ego*, un être différent de moi et pourtant obtenu, en moi, par « *modification* de 'mon' moi ». En cela, « An Unwritten Novel » est également représentatif de la mimésis woolfienne des années vingt : le réel y est décrit dans le sens d'une intériorisation d'autrui, comme du monde extérieur en général.

Dans « The Shooting Party », l'inconnue du train a pour nom Milly Masters et, comme dans « An Unwritten Novel », on peut voir en elle l'autre « moi » du narrateur, l'*alter-ego* husserlien qu'il s'invente au fil du récit. En revanche, nulle trace ici d'une intériorisation : autrui n'existe pas dans la conscience d'un personnage focalisateur, il se donne à même la surface du monde. La première raison à ce changement est que le narrateur a quitté l'espace diégétique : il n'est plus désormais le passager d'un train s'interrogeant sur sa compagne de voyage, mais tient entièrement en une voix désincarnée et sans prise directe sur la scène qu'elle décrit. L'absence d'intériorisation a donc d'abord ici une cause mécanique : sans conscience fictionnelle où accueillir et réorganiser les indices où Milly Marsh laisse transparaître sa personnalité, c'est nécessairement dans le monde extérieur que celle-ci va trouver à s'exprimer.

Car comme Julia Craye ou Minnie Marsh, le personnage mystérieux que le narrateur de « The Shooting Party » observe à distance laisse derrière lui des indices de sa véritable identité, des traces effectives ou des échos visibles d'un secret intérieur ; ainsi de la paire de faisans que transporte la passagère, des initiales – M. M. – qui ornent sa valise, de la cicatrice sur sa mâchoire, de la manière désuète qu'elle a de s'habiller ou encore du claquement distinctif qu'elle émet du fond de la gorge, et qui n'est pas sans rappeler le tic propre à Minnie Marsh, le tressaillement qu'elle faisait suivre d'un mouvement du bras comme pour se gratter le dos³⁵. Or, en l'absence d'une Fanny Wilmot ou d'une narratrice intradiégétique comme celle de « An Unwritten Novel » – c'est-à-dire en l'absence d'une intériorité réceptive, d'une conscience prête à faire sienne ces détails et, en les mettant bout à bout, à recomposer une

³⁵ « She shuddered, twitched her arm queerly to the middle of her back and shook her head. » (*HH*, 106). Ou encore : « Then she shuddered, and then she made the awkward angular movement that I had seen before, as if, after the spasm, some spot between the shoulders burnt or itched. » (*HH*, 107).

image subjective d'autrui – les indices que sèment derrière elle Milly Masters en sont réduits à parler pour eux-mêmes, à extérioriser ce dont ils sont la trace. C'est notamment ce qui explique la modalité épistémique de quasi-certitude qui domine dans tout le paragraphe introductif de « The Shooting Party » et dont le modal « must » (« She must have heard », « she must have been a guest there », « she must have wormed her way into the room that she was seeing », « she musy have listened ») ou des adverbes comme « obviously » ou « clearly » sont directement porteurs. Si le doute n'est pas permis, c'est que le monde est transparent – sa pure extériorité fait sens et telle information peut logiquement être déduite de telle autre, tant et si bien que la réalité y gagne une forme de cohérence qui confine à la tautologie : « Obviously M. M. – those were the initials on the suit case – had been staying the week-end with a shooting party, obviously, for she was telling over the story now, lying back in her corner. » (*HH*, 248). La mystérieuse passagère a passé le week-end avec des chasseurs, et on le sait non parce qu'elle ramène avec elle des faisans, mais parce qu'elle est visiblement en train de songer à ce week-end. Autrement dit, la supposition s'appuie sur elle-même, et ceci est possible dans la mesure où les apparences font d'emblée signe vers la conjecture émise par le narrateur, voire ne sont pas essentiellement distinctes de cette conjecture.

Dans ces conditions la supposition n'a plus valeur d'hypothèse – dans un monde parlant, la lecture attentive de la réalité ne peut manquer l'essence de cette réalité. Ainsi le paragraphe qui conclut la nouvelle et qui revient sur Milly Masters confère aux yeux de l'inconnue une fonction véritablement métonymique ; les yeux de Milly se substituent à ce qu'il y a derrière eux, ils sont porteurs de ce qu'ils voient (ou revoient) et trahissent l'intériorité du personnage, c'est-à-dire à la fois ses souvenirs et le monde d'où il vient :

Her body had become all mist. Only her eyes gleamed, changed, lived all by themselves it seemed; eyes without a body; blue-grey eyes seeing something invisible. In the misty air they shone out, they moved, so that in the sepulchral atmosphere – the windows were blurred, the lamps haloed with fog – they were like lights dancing, will-o'-the-wisps that move, people say, over the graves of unquiet sleepers in church-yards. An absurd idea? Mere fancy! Yet after all since there is nothing that does not leave some residue, and memory is a light that dances in the mind when the reality is buried, why should not the eyes there, gleaming, moving, be the ghost of a family, of an age, of a civilisation dancing over the grave?
(*HH*, 254)

Les yeux de Milly sont des « feux follets » ou des « fantômes » car, comme ces entités surnaturelles, ils témoignent d'un état de fait antérieur, d'une époque révolue dont elle seule conserve désormais le souvenir. En d'autres termes, l'indice qui dans « Moments of Being » ou « An Unwritten Novel » aurait servi de point de départ à un récit intérieur est ici vu comme se suffisant à lui-même : il ne s'agit pas de construire une Milly fantasmée en s'appuyant sur

ce que semblent révéler ses yeux, mais bien de laisser l'intériorité de Milly (en l'occurrence sa mémoire, ce « résidu » d'une réalité ancienne) transparaître dans l'extériorité de son regard.

Néanmoins, une forme de mystère demeure : la batterie de menus faits que consigne la voix narrative a beau exprimer métonymiquement l'intériorité de Milly Masters, ces faits laissent une grande part de son être dans l'ombre, à l'image de ce « 'Chk. Chk.' » que Milly émet dans le premier paragraphe puis, de nouveau, à la fin de la nouvelle : il y a là, immédiatement présente sur la scène du monde, quelque vérité inconnue, quelque dimension encore destinée à nous échapper – non pas qu'elle soit aperçue de trop loin ; elle est là, contenue et résumée dans le bruit distinctif que relève le narrateur ; simplement, elle nous parvient sans explicitation, sans contexte ou cadre explicatif à même de nous renseigner sur elle. Le « 'Chk. Chk.' » est la transposition directe, et de ce fait nécessairement mystérieuse, d'une réalité intérieure. Il faut donc en quelque sorte « forcer » les indices, leur faire dire plus qu'ils ne montrent déjà par eux-mêmes. C'est le rôle du récit intégré à la nouvelle, l'histoire de la déchéance annoncée des Rashleigh, la famille aristocratique dont Milly était une employée. La vie intérieure du personnage n'est donc pas uniquement exprimée par les relais matériels de sa personnalité, elle trouve à s'extérioriser dans un récit, dans un développement parallèle au cadre général de la nouvelle, où viendront justement prendre tout leur sens les indices épars que sont les initiales M. M. ou le « 'Chk. Chk.' » de la gorge (dont on apprend que Milly l'a emprunté à Miss Antonia, l'une des Rashleigh).

Mais pourquoi le récit intégré servirait-il à *extérioriser* la personnalité de Milly ? On serait plutôt tenté, au premier abord, d'y voir un dispositif similaire dans sa forme aux « romans » intérieurs qu'élaborent les narratrices de « Moments of Being » ou « An Unwritten Novel » à propos de l'être qui concentre leur attention. Tel n'est cependant pas le cas. Certes, l'histoire des Rashleigh est un récit dans le récit, mais elle n'est pas un récit « intérieur » : elle ne prend pas place dans la conscience d'un personnage, ni n'est soumise au régime épistémique du doute et de l'hypothèse auquel la vouerait une telle inscription subjective. Au lieu de cela, la longue digression sur les Rashleigh a valeur de vérité générale – à aucun moment elle n'est modalisée ou présentée comme étant de l'ordre de la supposition. Les supputations de Fanny Wilmot ou de la narratrice de « An Unwritten Novel » sont donc remplacées par un récit indépendant : rien, en effet, ne le rattache objectivement à l'histoire de l'inconnue dans le train, hormis une série de parallèles (comme l'écho du « 'Chk. Chk.' » ou la cicatrice que porte la gouvernante des Rashleigh) qui permettent d'identifier M. M. à Milly Masters. L'autonomie de l'histoire des Rashleigh par rapport au cadre général de « The

Shooting Party » est donc presque totale, tant et si bien que ce développement endosse vis-à-vis du reste de la nouvelle – et en particulier vis-à-vis de l'énigme de M. M. – une valeur métonymique, exactement à la manière des yeux de Milly ou de son allure générale. Adossé au cadre de la nouvelle, le récit intégré entretient en effet avec celui-ci une relation de l'ordre de la contiguïté signifiante, et la juxtaposition ne se départ pas ici d'un rôle d'élucidation. L'histoire des Rashleigh se substitue donc aux scènes qui défilent dans la mémoire de Milly lorsqu'elle prend place dans le wagon (« she was telling over the story now ») et se présente comme une glose de cette vie intérieure, qui autrement serait demeurée dans une semi-pénombre – dans un brouillard comme celui dont on nous dit qu'il envahit le train (*HH*, 248 ; 254) –, à peine déchirée par l'éclat des yeux de Milly Masters. « The Shooting Party » met ainsi en scène une double extériorisation : d'une part il y a translation de l'intériorité de Milly dans un ensemble de détails liés à son apparence, ses possessions ou sa conduite ; d'autre part le récit intégré à la nouvelle fonctionne à la manière d'un plan parallèle où la vie secrète de Milly trouve à s'incarner – où le théâtre intérieur qui l'occupe est soudain mis en branle devant nos yeux.

3. À table : deux scènes de repas dans *To the Lighthouse* et *Between the Acts*

Le propos d'E. M. Forster sur la qualité des scènes de repas chez Woolf est resté célèbre³⁶, tandis que la place de la nourriture dans l'œuvre et la vie de l'écrivaine a servi d'objet à nombre d'études critiques³⁷. Or la récurrence des dîners, des déjeuners, voire des simples collations et autres thés, donne lieu chez Woolf à un motif qui se montre directement exploitable dans la perspective de notre « mimésis comparée » : les scènes de repas se répètent certes d'un bout à l'autre de l'œuvre, mais comment leur représentation évolue-t-elle ?

Le fameux dîner qui occupe tout le chapitre 17 de la première section de *To the Lighthouse*, celui du bœuf en daube – « chef d'œuvre » de Mildred (*TTL*, 66) – constitue un parfait exemple de la mimésis propre à la période centrale de Woolf. Car les propos de table comme la description des différentes étapes du repas s'y voient nécessairement indexés au filtre d'une conscience subjective : le point de vue du personnage ouvre sur le monde

³⁶ « It is always helpful, when reading her, to look out for the passages which describe eating. They are invariably good. » (E. M. Forster, *Virginia Woolf: The Rede Lecture, 1941*, Cambridge : Cambridge University Press, 1942, p. 18).

³⁷ Parmi les dernières en date, relevons celles d'Alice LOWE (« 'A Certain Hold on Haddock and Sausage': Dining Well in Virginia Woolf's Life and Work », *Virginia Woolf and the Natural World*, p. 157-162) et de Janine UTELL (« Meals and Mourning in Woolf's *The Waves* », *College Literature*, Vol. 35, N°2, Printemps 2008, p. 1-19).

extérieur – ici sur le dîner et les micro-événements qui le composent – ou, plus exactement, se le rattache. Le chapitre 17 débute ainsi : « But what have I done with my life? thought Mrs Ramsay, taking her place at the head of the table, and looking at all the plates making white circles on it. » (*TTL*, 68). Dans une sorte de renversement de ce qui relève de l'intérieur et de l'extérieur, l'alignement des assiettes blanches et le mouvement de Mrs Ramsay s'installant à table sont intégrés au flux des pensées de cette dernière : le dehors, en effet, sert moins ici d'arrière-plan au discours intérieur qu'il n'est *assimilé* par lui. Paroles, actions et événements font alors irruption dans le texte dans la mesure où ils servent de ligne de mire à une conscience qui s'en empare et les redispense pour elle-même. Le déroulé du repas équivaut ainsi à une série de sauts ou de déplacements entre les consciences respectives des convives, chacune enserrant une partie de ce qui est vu ou entendu dans son renforcement intérieur.

Ce mécanisme d'appropriation connaît d'ailleurs plusieurs variantes. Un premier cas de figure – notamment exemplifié par l'amorce du chapitre 17, lorsque Mrs Ramsay passe à table – veut que l'on glisse du cadre de la conscience au matériau extérieur dont elle se saisit. Les détails ou les propos qui sont alors relevés ne se désolidarisent pas du plan de la réflexion intérieure, ils semblent au contraire en émaner directement, voire en être une simple modulation. Ainsi de Mr Bankes qui se détourne de ses pensées pour prêter attention à ce qui se dit autour de lui :

Conscious of his treachery, conscious of her wish to talk about something more intimate, yet out of mood for it at present, he felt come over him the disagreeableness of life, sitting there, waiting. Perhaps the others were saying something interesting? What were they saying?

That the fishing season was bad; that the men were emigrating. They were talking about wages and unemployment. (*TTL*, 76-77)

Le changement de préoccupation, le passage du discours intérieur au discours extérieur, ne prend pas la forme d'une trouée hors de la conscience de Mr Bankes, bien au contraire. Comme nous le montre les deux propositions introduites par « that » au début du second paragraphe, l'examen de la conversation qui a cours à table est syntaxiquement subordonné à l'interrogation intérieure de Mr Bankes (« What were they saying? ») ; le regard tourné vers le monde ne soustrait donc aucunement son objet à la sphère de la conscience, il n'est pas une échappée hors de soi mais bien davantage une manière de faire main basse sur l'extérieur, de se le rattacher et de se l'intégrer. Soit, donc, on glisse du plan de l'intériorité à celui du monde en appuyant sur la continuité qui emmène de l'un à l'autre et qui fait du dîner comme une extension de la conscience des convives, soit – et c'est là le second cas de figure que l'on souhaiterait envisager – l'extériorité des paroles, des expressions ou des gestes est incorporée

après-coup à la conscience, c'est-à-dire ne rejoint le giron d'un point de vue donné qu'après avoir été d'abord présentée sous l'angle de l'objectivité. C'est notamment le cas lorsque Charles Tansley répond à Mrs Ramsay, qui lui demandait s'il écrivait beaucoup de lettres :

He wrote to his mother; otherwise he did not suppose he wrote one letter a month, said Mr Tansley, shortly.

For he was not going to talk the sort of rot these people wanted him to talk. He was not going to be condescended to by these silly women. (*TTL*, 70)

La réponse de Tansley, à peine énoncée, est rattrapée par son ancrage subjectif et se donne pour ce qu'elle est : une parole certes publique, pourvue d'une épaisseur orale, mais qui n'en est pas moins entendue de l'intérieur, depuis l'esprit où elle résonne – qu'il s'agisse d'ailleurs de l'esprit de Tansley, lequel reprend la main avec le « for » du début du deuxième paragraphe, ou de celui de Lily, dont le point de vue prédomine auparavant. Si l'on privilégie la première hypothèse, le « for » que l'on a évoqué, et qui raccroche le discours indirect parlé au discours indirect libre pensé, peut être vu comme l'instrument d'une légitimation *a posteriori* du filtre subjectif prévalant à tout moment dans le texte, et qui colorait donc déjà implicitement la réponse de Tansley au paragraphe précédent.

En une sorte de parallèle sur le plan thématique de ce que le roman ne cesse de mettre en scène sur celui de la mimésis, Mrs Ramsay doit faire face durant tout le repas à l'adéquation problématique entre sa conscience et le déroulé des événements : certes les faits extérieurs subissent un processus d'intériorisation, mais ils se réconcilient parfois difficilement avec les pensées et les préoccupations intérieures, de telle sorte que l'hôtesse se sent exclue du « tourbillon » du monde : « Raising her eyebrows at the discrepancy – that was what she was thinking, this was what she was doing – ladling out soup – she felt, more and more strongly, outside that eddy [...] » (*TTL*, 69). Cependant, même lorsque l'harmonie est retrouvée, même lorsque la disjonction entre espaces intérieur et extérieur est résolue et que Mrs Ramsay parvient enfin à s'investir pleinement dans le repas, elle a encore recours à un étrange pouvoir de dissociation :

Just now (but this cannot last, she thought, dissociating herself from the moment while they were all talking about boots) just now she had reached security; she hovered like a hawk suspended; like a flag floated in an element of joy which filled every nerve of her body fully and sweetly, not noisily, solemnly rather, for it arose, she thought, looking at them all eating there, from husband and children and friends [...]. (*TTL*, 85)

Mrs Ramsay est parvenue à se défaire de sa sensation d'isolement et elle coïncide désormais pleinement avec l'extérieur : la joie qu'elle ressent en elle est directement inspirée par la réunion des convives et le bon déroulé du repas ; néanmoins, cette coïncidence de l'esprit (et

du corps) avec le monde n'exclut pas un retour sur soi, une forme d'introspection qui permet à Mrs Ramsay de se faire la spectatrice de sa propre union avec la scène extérieure et qui ainsi consacre la préséance du dedans sur le dehors. Autrement dit, la rencontre harmonieuse entre conscience et monde, du moins dans les œuvres des années vingt, ne s'effectue pas à l'emplacement d'une ligne médiane qui partagerait leurs terrains respectifs – elle a lieu dans la conscience elle-même, elle est *intériorisée*.

Remarquons, pour conclure, que si le mécanisme propre au monde de la vie woolfien ne se confond pas avec l'idée d'une transparence ou d'une porosité de l'esprit, idée amenée à plusieurs reprises lors du dîner³⁸ – soit sous la forme d'une crainte sociale³⁹, soit sur le mode d'un idéal de communication non-verbal⁴⁰ – un moment au moins du chapitre 17 de « The Window » semble préfigurer la mimésis woolfienne des années trente et l'extériorisation si particulière du « moi » sur laquelle elle repose. Il s'agit de la récitation finale par Mr Ramsay de « Luriana, Lurilee », le poème de Charles Elton, et de l'impression qu'éprouve alors Mrs Ramsay d'entendre sa propre voix intérieure, comme transposée dans le rythme et les sonorités de mots dont la signification objective passe au second plan :

The words (she was looking at the window) sounded as if they were floating like flowers on water out there, cut off from them all, as if no one had said them, but they had come into existence of themselves.

And all the lives we ever lived and all the lives to be
Are full of trees and changing leaves.

She did not know what they meant, but like music, the words seemed to be spoken by her own voice, outside her self, saying quite easily and naturally what had been in her mind the whole evening while she said different things. (*TTL*, 90)

Indéniablement, une correspondance directe est ici établie entre les vers déclamés par Mr Ramsay et la vie psychique et émotionnelle de son épouse ; de surcroît, cette correspondance se fait bien dans le sens d'une extériorisation de la pensée : le poème met sa consistance sémantique et sonore au service de l'intériorité de Mrs Ramsay, laquelle est alors relayée hors de son espace naturel (celui de la conscience) et se déploie au grand jour. Peut-on néanmoins parler ici de monde de la vie woolfien ? De toute évidence, si cet extrait avait été tiré de *The Years* ou de *Between the Acts*, la tergiversation n'aurait pas eu lieu d'être ; néanmoins, une

³⁸ On en trouve une première occurrence lorsque Lily a le sentiment de déchiffrer les désirs de Tansley aussi facilement que si elle avait accès à une radiographie de son esprit (*TTL*, 74).

³⁹ « All of them bending themselves to listen thought, 'Pray heaven that the inside of my mind may not be exposed,' for each thought, 'The others are feeling this. They are outraged and indignant with the government about the fishermen. Whereas, I feel nothing at all.' » (*TTL*, 77).

⁴⁰ Certains échanges entre Mr et Mrs Ramsay se passent ainsi entièrement de mots tant chacun lit parfaitement en l'autre (*TTL*, 78).

nuance essentielle conduit à dissocier l'expérience de Mrs Ramsay du modèle mimétique propre aux œuvres tardives : le rôle du passage en question dans l'économie générale du texte. Dans les œuvres tardives, l'extériorisation de l'intériorité constitue souvent le seul moyen d'accès aux profondeurs de l'être ; les pensées des personnages nous sont certes communiquées, mais elles sont la plupart du temps d'ordre factuel, tandis que leurs états d'esprit sont rarement décrits en longueur ; dans ces conditions, il est essentiel de permettre à l'intériorité de contourner ses canaux habituels et de s'exprimer sur un mode *biaisé*. À l'inverse, dans *To the Lighthouse*, la projection de la vie intérieure de Mrs Ramsay dans le poème de Charles Elton n'est pas rendue nécessaire par un déficit d'informations relatives à cette intériorité ; au contraire, les mots psalmodiés⁴¹, qui soudain semblent se faire l'écho d'un univers mental, agissent en réalité comme des doublons, car cet univers (« what had been in her mind the whole evening ») nous est parfaitement connu – on y a eu accès durant tout le chapitre 17. Le mécanisme constitutif du monde de la vie woolfien, la translation du dedans vers le dehors à laquelle il renvoie, ne prend donc sens que relativement à un contexte, à un soubassement, soigneusement mis en place, qui l'appelle et qu'en retour il consolide. Dans *To the Lighthouse*, ce mouvement s'inscrit en faux contre le régime mimétique qui prédomine par ailleurs, et tient ainsi tout au plus du contrepoint.

Les scènes de repas ne manquent pas dans les dernières œuvres de Woolf ; on en trouve en effet dans « The Shooting Party » (*HH*, 251-253), « Lappin and Lapinova » (*HH*, 258-259), ou « Gypsy, the Mongrel » (*HH*, 270-271) ; le problème de l'alimentation de Miss Barrett est posé à plusieurs reprises dans *Flush*, tandis que les personnages de *Between the Acts* déjeunent et prennent le thé ensemble dans la grange ; quant à *The Years*, ce roman compte à lui seul nombre de déjeuners ou de dîners – du repas pris, dans « 1880 », tandis qu'agonise Mrs Pargiter au buffet de la fête de Delia dans « Present Day », en passant par le déjeuner de Rose chez Maggie et Sara dans « 1910 ». On se concentrera cependant ici sur une scène en particulier, l'arrivée inopinée de Mrs Manresa et de William Dodge à Pointz Hall au moment où les Oliver vont passer à table. Certes les soles et le champagne remplacent ici le bœuf en daube de *To the Lighthouse*, mais cette substitution se double-t-elle d'un glissement plus discret, de l'ordre de ceux que l'on a constatés entre, d'un côté, « Moments of Being » et « An Unwritten Novel », et, de l'autre, *The Years* et « The Shooting Party » ?

Ce qui d'emblée saute aux yeux, lorsque l'on met en parallèle les deux passages, c'est

⁴¹ Le terme n'est pas trop fort, tant Woolf insiste, juste avant que Mr Ramsay ne se mette à réciter, sur le sentiment qu'éprouve son épouse d'assister à un service religieux où les voix ne lui parviennent que de loin et les mots comme détachés de leur sens (*TTL*, 89).

l'amenuisement, notable dans *Between the Acts*, du filtre subjectif qui se surimposait auparavant à la description des événements et des faits extérieurs. Ce n'est pas que le recours à la focalisation interne soit entièrement absent dans le dernier roman de Woolf ; simplement, celle-ci ne joue plus désormais le rôle de matrice du récit qui lui était dévolu dans les œuvres des années vingt. Au lieu de cela, la narration se déploie plus volontiers sur un terrain « neutre », sur une zone de contact entre consciences, où ne prédomine jamais pour longtemps le même point de vue et où la voix narrative tend même à prendre en charge l'énonciation d'une opinion commune, d'une sorte de *doxa* imaginée qui, dans une certaine mesure, rend inutile le détour par les consciences individuelles. L'entrée en scène de Mrs Manresa et de William Dodge fournit un bon exemple de ce nouveau « terrain » de la mimésis :

Across the hall a door opened. One voice, another voice, a third voice came wimpling and warbling: gruff – Bart's voice; quavering – Lucy's voice; middle-toned – Isa's voice. Their voices impetuously, impatiently, protestingly came across the hall saying: 'The train's late;' saying: 'Keep it hot;' saying: 'We won't, no Candish, we won't wait.'

Coming out from the library the voices stopped in the hall. They encountered an obstacle evidently; a rock. Utterly impossible was it, even in the heart of the country, to be alone? That was the shock. After that, the rock was raced round, embraced. If it was painful, it was essential. There must be society. Coming out of the library it was painful, but pleasant, to run slap into Mrs Manresa and an unknown young man with tow-coloured hair and a twisted face. (*BA*, 34)

La focalisation externe, à première vue, l'emporte au début du passage, la voix narrative rendant compte, depuis l'extérieur de la pièce où ils se tenaient jusque-là, de l'arrivée de Bart, Lucy et Isa dans le hall. La raison pour laquelle la scène nous est montrée depuis cet angle quelque peu singulier ne nous apparaît que dans un second temps, car suivre depuis le hall – et non depuis leur propre perspective – le déplacement de Lucy, Bart et Isa, c'est le suivre depuis le point de vue de Mrs Manresa et de William Dodge, qui justement se tiennent à l'extérieur de la bibliothèque. On relit alors avec un œil neuf le premier paragraphe et son insistance sur les voix des Oliver, leurs tonalités distinctes et leurs propos hachés, car tout cela semble bien indiquer que la scène était vue à travers les yeux des deux visiteurs, à peine entrés et prêtant attention aux allées et venues à l'intérieur de la maison. Pour autant, difficile de comparer cet effet avec la mimésis des années vingt et la manière dont un événement y est parfois intégré *a posteriori* à la sphère de la conscience, à l'image de la réponse de Tansley à la question de Mrs Ramsay sur sa pratique épistolaire. D'une part, en effet, aucune référence explicite aux pensées ou à aux sentiments de Mrs Manresa et de Doge ne permet de rattacher avec la moindre certitude la scène à leur point de vue ; d'autre part, l'accent mis sur les voix des Oliver, sur leur pure présence orale, trahit un certain parti pris dans la mise en forme de la

réalité – trahit, en d'autres termes, un choix narratif davantage qu'une indexation du récit sur les impressions d'un personnage. Que faut-il penser de cela ? Essentiellement que *Between the Acts* se plaît à convoquer comme à déjouer la possibilité d'une lecture subjective du monde : l'événement ne se soumet pas à l'emprise de la conscience, il ne s'y résume du moins jamais entièrement, et se présente donc comme une interface extérieure susceptible de faire converger plusieurs points de vue ; c'est là le terrain neutre ou la zone de contact que l'on a évoqués plus haut.

Dans le second paragraphe, le choix de la focalisation interne est plus net et il ne fait pas de doute que la voix narrative se fait bien le relais du sentiment de Bart, Lucy et Isa alors qu'ils découvrent soudain devant eux Mrs Manresa et le jeune homme qui l'accompagne. Néanmoins ce sentiment, s'il est assurément le leur, ne semble pas devoir être attribué directement à l'un des trois personnages. Clarifions ce point : l'impression de buter contre un obstacle indésirable puis de parvenir à enlacer et à contourner ce « roc » est certes ressentie par les Oliver, mais le langage métaphorique auquel a recours la voix narrative lui est propre ; l'image du roc n'est pas extraite de telle ou telle conscience individuelle – et d'ailleurs à qui de Lucy, de Bart ou d'Isa faudrait-il faire endosser la responsabilité de son emploi ? –, elle est seconde par rapport au processus de pensée qu'elle permet de décrire et sert en fait à uniformiser les réactions respectives des trois Oliver, à les présenter sous la forme d'un sentiment commun, d'une *doxa* affective qui se substitue au détail exact du langage intérieur que chacun emploie par-devers soi. L'auscultation de la conscience, déterminante dans les œuvres des années vingt, se voit donc ici court-circuitée par une nouvelle distribution de la mimésis.

Comment, dans ces conditions, entrer encore en contact avec l'intériorité des personnages ? En fait, la vie intérieure, dans *Between the Acts* comme dans les autres œuvres tardives, n'a nul besoin d'être exhumée ou dévoilée, elle empiète d'elle-même sur le monde extérieur. Alors que les Oliver et leurs visiteurs viennent de s'installer à table, Isa s'arrête en esprit sur le besoin de plaire et sur l'attirance pour le sexe opposé qui transparaissent chez Mrs Manresa :

'Or what are your rings for, and your nails, and that really adorable little straw hat?' said Isabella addressing Mrs Manresa silently and thereby making silence add its unmistakable contribution to talk. Her hat, her rings, her finger nails red as roses, smooth as shells, were there for all to see. But not her life history. That was only scraps and fragments to all of them, excluding perhaps William Dodge, whom she called 'Bill' publicly – a sign perhaps that he knew more than they did. Some of the things that he knew – that she strolled the garden at midnight in silk pyjamas, had the loud speaker playing jazz, and a cocktail bar, of course they knew also. But nothing private; no strict biographical facts. (*BA*, 36)

Davantage que l'intériorité d'Isa, c'est ici celle de Mrs Manresa qui nous intéresse : le point de vue de la première est certes retenu au début du passage, mais l'attention de la jeune femme est entièrement dirigée vers son excentrique voisine de table ; le détour par sa conscience ne s'accompagne donc pas d'une véritable explicitation de son for intérieur. Tournons-nous par conséquent vers ce que le paragraphe révèle de Mrs Manresa et, en fait, vers ce qui se fait jour de sa vie intime dans son apparence extérieure. Le lien entre intérieur et extérieur, entre être et apparences, est ici posé sur un mode problématique, c'est-à-dire d'une manière qui n'engage pas, en apparence, à y souscrire : en effet, le soin qu'attache Mrs Manresa à sa personne est visible de tous (« there for all to see ») tandis que son histoire personnelle échappe en grande partie à ses hôtes. D'elle, ils ne connaissent que des images, comme des vignettes ou des instantanés d'une existence vouée à leur demeurer largement étrangère. Or, il est essentiel, dans ce passage, de démêler ce qui d'un côté relève du jeu ou des faux-semblants⁴², et ce qui, de l'autre, est effectivement affirmé ou suggéré. Car la continuité entre intérieur et extérieur, si elle est nuancée, n'en est pas moins explicitement reconnue : le chapeau, les bagues ou la manucure de Mrs Manresa ne « racontent » pas son histoire, mais ils en constituent néanmoins autant de bribes et de fragments (« scraps and fragments »). Autrement dit, la figure apprêtée de Mrs Manresa, à défaut de parler métaphoriquement d'elle, parle métonymiquement *pour* elle (en exprimant son être-au-monde fondé sur la séduction). Si une part d'intériorité point donc à travers – ou plutôt *avec* – les apparences, c'est que l'être extérieur n'est pas qu'une surface imperméable, il est justement un *être* extérieur, une intériorité extravertie. Isa voit ainsi dans la confiance de Mrs Manresa, qui dit commencer par retirer son corset et se rouler dans l'herbe à chaque fois qu'elle arrive à la campagne, une marque d'authenticité, une preuve indéniable de sa liberté d'esprit : « 'That's genuine,' Isa thought. Quite genuine. And her love of the country too. » (BA, 39). L'extérieur, dans une certaine mesure, peut se substituer à la voix intérieure – il peut parler en son nom et dessiner les contours d'une personnalité ou d'une identité qui n'est donc en aucun cas circonscrite à la vie psychologique des êtres. « So with blow after blow, with champagne and ogling, she staked out her claim to be a wild child of nature [...] » (BA, 38).

⁴² Ainsi l'idée selon laquelle les Oliver ne disposent d'aucun élément biographique sur Mrs Manresa (« nothing private; no strict biographical facts ») relève tout au plus de la prétention ; suit en effet une série d'informations la concernant et qui, si elles sont attribuées à la seule rumeur, permettent néanmoins de dresser un portrait assez précis et développé de sa vie pour qu'il contraste humoristiquement avec la prétendue ignorance de ses hôtes.

4. La force du souvenir : Bourton dans *Mrs Dalloway* et la campagne anglaise dans *Flush*

Se réveillant brusquement de sa sieste à Regent's Park, Peter replonge en souvenir dans l'époque de Bourton :

He woke with extreme suddenness, saying to himself, "The death of the soul."

"Lord, Lord!" he said to himself out loud, stretching and opening his eyes. "The death of the soul." The words attached themselves to some scene, to some room, to some past he had been dreaming of. It became clearer; the scene, the room, the past he had been dreaming of.

It was at Bourton that summer, early in the 'nineties, when he was so passionately in love with Clarissa. There were a great many people there, laughing and talking, sitting round a table after tea, and the room was bathed in yellow light and full of cigarette smoke. (*MD*, 51)

La phrase qui trotte dans la tête de Peter et le ramène à Bourton fait écho au sentiment qu'il eut un jour d'assister à la mort de l'âme de Clarissa, étouffée sous la dureté et la pudibonderie d'un jugement à l'emporte-pièce et des préjugés sociaux qu'il trahissait. Ainsi lancé, Peter fait défiler devant lui les images de son séjour chez les Parry, il y a trente ans de cela, jusqu'à l'entrevue finale entre lui et Clarissa, entrevue qui scella leur destin à tous les deux et provoqua son départ précipité : « 'Clarissa!' he cried. 'Clarissa!' But she never came back. It was over. He went away that night. He never saw her again. » (*MD*, 56). La section qui suit, séparée de la précédente par un blanc typographique et reprenant à l'endroit exact où elle s'achevait, s'ouvre ainsi :

It was awful, he cried, awful, awful!

Still, the sun was hot. Still, one got over things. Still, life had a way of adding day to day. (*MD*, 56)

Comme nous le montrent cette amorce et cette conclusion de souvenir, cette plongée dans la mémoire et ce retour à l'instant présent, une grande homogénéité rattache, dans *Mrs Dalloway*, le passé le plus lointain à l'immédiateté des sensations et au flux de la vie. D'un côté le passé empiète sur le présent sous l'effet d'une phrase depuis longtemps oubliée et soudain entendue de nouveau (« The death of the soul ») ou d'une contamination des affects qui fait circuler la douleur par-delà le gouffre des années (« It was awful, he cried, awful, awful! ») ; de l'autre, le présent interrompt sans cesse le passé, il le redécoupe à sa guise – en isole ici tel instant, en retient là telle scène – et ce faisant rompt la continuité temporelle qui avait autrefois prévalu pour lui imposer son rythme et ses nécessités propres. Entre les deux temporalités, les interférences sont donc permanentes.

Mais la spécificité du passé, ce qui le distingue véritablement du présent, c'est

l'intériorisation intégrale du monde sur laquelle il repose : le passé, dans *Mrs Dalloway*, est un univers à l'échelle de la conscience, un théâtre mental où les frontières entre intérieur et extérieur n'ont plus lieu d'être, tant le moindre événement, le moindre fait, s'y confond avec le processus mémoriel qui le ressuscite. De manière paradoxale, l'exploration de soi-même est ici réconciliée avec l'ouverture sur le dehors, du moins sur le dehors tel qu'il fut perçu. Regagner Bourton c'est regagner sa propre conscience⁴³, c'est simplement suivre le fil d'une phrase entendue en rêve. On retrouve d'ailleurs l'évocation d'un tel retour dans *To the Lighthouse*, lorsque Mrs Ramsay se réjouit à l'idée de pouvoir séjourner à nouveau chez des connaissances qu'elle n'a plus vues depuis vingt ans, les Mannings, par la seule force du souvenir :

[...] now, Mrs Ramsay thought, she could return to that dream land, that unreal but fascinating place, the Mannings' drawing-room at Marlow twenty years ago ; where one moved about without haste or anxiety, for there was no future to worry about. She knew what had happened to them, what to her. It was like reading a good book again, for she knew the end of that story, since it had happened twenty years ago, and life, which shot down even from this dining-room table in cascades, heaven knows where, was sealed up there, and lay, like a lake, placidly between its banks. (TTL, 76)

D'une certaine façon, donc, la mémoire et sa forme particulière, où convergent intérieur et extérieur, représente l'idéal de la mimésis woolfienne des années vingt ou, si l'on préfère, le fantasme qui ne cesse de la hanter. Car ce « bon livre » qu'on a déjà lu, ce « lac » où se jette le cours de la vie en une cascade continue, n'est autre que le résultat vivant d'une irréversible intériorisation du monde, et, à ce titre, le modèle même que s'efforce d'émuler la représentation du réel dans les œuvres centrales. On peut donc voir en l'apposition d'un filtre subjectif sur le monde – dispositif caractéristique de *Mrs Dalloway* ou de *To the Lighthouse* – une manière d'instaurer avec celui-ci, bien qu'à une autre échelle, une relation identique à celle qui se joue au sein de la mémoire.

Il en va tout autrement dans *Flush*. Non pas que l'épagneul de Miss Barrett n'ait aucun souvenir d'une vie précédente, notamment dans son Berkshire natal, mais ce souvenir ne transporte jamais véritablement Flush hors du présent. Par exemple, lorsqu'il est séquestré à Whitechapel :

The racket, the hunger and the thirst, the reeking smells of the place – and once, Flush remembered, he had detested the scent of eau-de-Cologne – were fast obliterating any clear image, any single desire. Fragments of old memories began

⁴³ Inversement, quitter Bourton, c'est en même temps se détourner de sa mémoire ; on peut donc remarquer que, dans la mesure où la fin du souvenir de Peter coïncide avec son départ après avoir été éconduit par Clarissa, ce départ effectif (celui qui fut vécu à l'époque) se double d'un nouveau départ, celui-ci uniquement dû au mouvement de la conscience qui redirige son intérêt vers le présent.

turning in his head. Was that the voice of old Dr Mitford shouting in the field? Was that Kerenhappock gossiping with the baker at the door? There was a rattling in the room and he thought he heard Miss Mitford tying up a bunch of geraniums. But it was only the wind – for it was stormy today – battering at the brown paper in the broken window pane. (*F*, 58)

On est loin ici du lac placide de Mrs Ramsay, au bord duquel il lui est loisible de se promener à volonté, et davantage faudrait-il parler d'une simple éclaboussure pour la manière dont le passé se surimpose au présent de Flush sous forme d'images diverses, de fragments dispersés. Les courtes scènes qui reviennent soudain au malheureux prisonnier ne sont certes pas si différentes, à première vue, de la phrase sur la mort de l'âme, qui résonne à nouveau en Peter trente ans après qu'il l'a pensée pour la première fois. Mais elles ne jouent toutefois pas le même rôle. « The death of the soul » est un sésame devant lequel s'ouvrent les portes de la mémoire, un point d'entrée dans le passé, tandis que les visions du Dr Mitford, de Kerenhappock ou de Miss Mitford se suffisent en quelque sorte à elles-mêmes : elles n'appellent pas d'élucidation plus poussée ni de véritable développement de la vie de Flush à Three Mile Cross. D'ailleurs le souvenir s'évanouit entièrement dès lors qu'est identifiée la source extérieure du bruit que Flush avait d'abord pris pour celui de Miss Mitford attachant un bouquet de géraniums. Le passé, en d'autres termes, n'est pas, dans *Flush*, un monde intérieur auquel on peut revenir par un effort d'introspection, il est une simple potentialité du présent, un tour mémoriel qui peut lui être donné sous certaines circonstances. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'il n'y a pas de passé dans les souvenirs de Flush, tant ils se limitent à une simple déformation du présent, ou encore à la coloration contrastive que prend celui-ci lorsqu'une situation particulière semble s'y répéter. L'époque de Three Mile Cross apparaît ainsi en filigrane derrière la brève redécouverte par Flush de la campagne anglaise à Farnham :

The Brownings and the Kingsleys spent the day together. And once more, as Flush trotted behind them, the old trumpets blew; the old ecstasy returned – was it hare or was it fox? Flush tore over the heaths of Surrey as he had not run since the old days at Three Mile Cross. A pheasant went rocketing up in a spurt of purple and gold. He had almost shut his teeth on the tail feathers when a voice rang out. A whip cracked. Was it the Rev Charles Kingsley who called him sharply to heel? At any rate he ran no more. The woods of Farnham were strictly preserved. (*F*, 95)

Ce que retrouve Flush, lancé à la poursuite d'un faisan, ce n'est pas le passé lui-même, c'est « la griserie d'antan », c'est un sentiment dont il fait à nouveau l'expérience au lieu de le raviver par la mémoire. En d'autres termes, le souvenir, pour Flush, est toujours un souvenir « en acte », c'est une modalité du présent. On retrouve là le traitement de l'intériorité propre aux œuvres tardives : la mémoire de Flush habite le monde au lieu d'être contenue dans les

bornes de son être, elle s'extériorise, se redéploie dans la situation qui occupe l'épagneul plutôt que de s'ériger en temporalité parallèle. En un sens, le chevauchement entre intérieur et extérieur n'est pas moins parfait ici que dans les souvenirs de Peter, de Clarissa ou de Mrs Ramsay ; mais il est déplacé, il s'effectue ailleurs, au ras des landes du Surrey.

Revenons, en guise de conclusion, au dîner du chapitre 17 de « The Window ». Au milieu du repas, les bougies tout juste allumées révèlent aux convives ainsi qu'à Mrs Ramsay elle-même toute la splendeur d'un plat de fruits qui trône au milieu de la table :

Thus brought up suddenly into the light it seemed possessed of great size and depth, was like a world in which one could take one's staff and climb up hills, she thought, and go down into valleys, and to her pleasure (for it brought them into sympathy momentarily) she saw that Augustus too feasted his eyes on the same plate of fruit, plunged in, broke off a bloom there, a tassel here, and returned, after feasting, to his hive. That was his way of looking, different from hers. But looking together united them. (*TTL*, 79)

On voudrait voir dans cette image d'un univers miniature que l'on parcourt à sa façon une évocation indirecte des deux mimésis qui se succèdent chez Woolf. D'un côté Mrs Ramsay prend son bâton et arpente collines et vallées, de l'autre Augustus Carmichael butine de-ci de-là et s'en retourne dans sa ruche – l'abeille-Carmichael profite du spectacle depuis sa place et thésaurise intérieurement le fruit de sa vision, Mrs Ramsay l'aventurière se lance corps et âme dans le monde qui s'offre à elle, s'y redécouvrant au passage en randonneuse improvisée.

III. Variations modernistes : le monde de la vie woolfien face à deux autres régimes mimétiques

Le modèle de représentation du réel que Woolf met en place dans ses œuvres des années trente se présente comme une inversion radicale du point de vue qui avait prévalu jusque-là dans son écriture : la projection vers l'extérieur des affects, des émotions, voire des pensées, supplante désormais l'annexion du monde sensible à la conscience. Certes ces mimésis contraires n'ont pas pour objet un réel essentiellement différent : toutes deux, dans la mesure où elles mettent en œuvre ce qu'on a appelé la relation sujet-monde, s'inscrivent dans la perspective générale du réel moderniste. Monde intériorisé et vie extériorisée s'apparentent donc à des variations sur un thème commun, à des possibilités croisées au sein d'un même paradigme. Il semble donc opportun d'élargir la comparaison que l'on a menée entre les régimes mimétiques propres à l'œuvre de Woolf pour l'ouvrir à d'autres nuances du réel moderniste, à d'autres configurations de la relation sujet-monde, et ainsi étoffer notre

compréhension du monde de la vie woolfien et de sa spécificité. On prendra d'abord l'exemple de « Bliss », nouvelle de Katherine Mansfield dont on mettra en avant les similitudes avec la mimésis woolfienne des années vingt, puis on se penchera sur le cas de Hemingway et de sa célèbre « théorie de l'iceberg », laquelle peut être rapprochée du modèle de représentation du réel en vigueur dans les œuvres tardives de Woolf.

1. « Bliss »

On ne saurait exagérer en disant que les textes publiés par Virginia Woolf au cours des années vingt sont souvent perçus comme la quintessence d'un certain modernisme, faisant ainsi d'elle, sur le plan de l'écriture romanesque, l'égale d'un Joyce, pour ne citer que l'un des écrivains les plus emblématiques de ce « moment » littéraire. Cela signifie-t-il que la mimésis woolfienne des années vingt, et l'intériorisation du monde sur laquelle elle s'appuie, soient en vérité représentatives non de la seule œuvre de Woolf mais bien d'un modernisme qu'on pourrait dire classique, voire orthodoxe ? L'idée même de monde vécu, comme les techniques qui lui sont afférentes – discours indirect libre, monologue intérieur ou encore focalisation interne – tendent à montrer que l'essentiel de la production littéraire moderniste repose en effet sur l'indexation de la réalité empirique aux fluctuations de la conscience. L'intériorisation de l'extérieur n'est donc pas une exception woolfienne – la prérogative absolue de ces textes compris, pour la plupart, entre « *The Mark on the Wall* » et *To the Lighthouse* –, mais bien une tendance générale, tendance dont un texte comme « Bliss » nous permettra justement de retrouver l'écho hors de l'œuvre de Woolf.

Comme l'indique d'entrée de jeu le titre de la nouvelle de Katherine Mansfield, « Bliss » a pour sujet le sentiment inexpliqué de béatitude qui saisit sa protagoniste, Bertha Young, et qui ne cesse de s'imposer à elle jusqu'à la chute du récit et la cruelle désillusion dont elle s'accompagne. Ce sentiment, qui demeure purement intérieur et sans cause immédiate, est néanmoins attisé par les événements qui entourent Bertha ; la béatitude qui l'habite vibre à l'unisson avec l'extérieur, elle intègre ses influences diverses et se développe à son contact, comme lorsque Bertha prend le bras de Pearl Fulton (« What was there in the touch of that cool arm that could fan – fan – start blazing – blazing – the fire of bliss that Bertha did not know what to do with?⁴⁴ ») ou qu'elle s'occupe un moment de little B, sa petite fille (« And, indeed, she loved little B so much [...] that all her feeling of bliss came back again, and again she didn't know how to express it – what to do with it.⁴⁵ »). À un premier

⁴⁴ Katherine MANSFIELD, *Bliss and Other Stories*, Londres : Penguin Books, 1962, p. 103.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 98.

niveau, « Bliss » met donc en scène une intériorisation du monde extérieur dans la mesure où la journée et la soirée de Bertha ne prennent véritablement sens que par rapport à sa béatitude intérieure et à l'impact qu'elles ont sur celle-ci. Comme il est dit durant le dîner : « All that happened seemed to fill again her brimming cup of bliss.⁴⁶ »

Cependant, si le monde de Bertha est arrimé à son intériorité, c'est d'abord en raison de la primauté donnée au filtre de la conscience à travers le récit : la façon dont le cours des événements est relaté trahit en permanence sa subordination au point de vue de Bertha. Le deuxième paragraphe de la nouvelle nous fournit un bon exemple de cette mise en avant des perceptions et des impressions subjectives, par ailleurs largement favorisée dans le modernisme :

What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss! – as though you'd suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?...⁴⁷

L'incise, « absolute bliss! », fait manifestement écho au discours intérieur de Bertha : c'est sa pensée qu'on entend là, son exaltation saisie sur le vif et retranscrite, dans sa magnitude affective, au moyen du point d'exclamation. De plus, cette incise fonctionne comme la rectification, ou du moins l'amplification, d'un constat précédent (« a feeling of bliss »), elle montre donc l'esprit de Bertha en marche, en pleine élaboration de son récit interne. On a par conséquent affaire ici à du discours indirect libre. Peter Childs présente ainsi les choses :

The initial usage of the word 'Bliss' is very much that of the heroine, Bertha Young, yet it is spoken by the third-person narrator. This is also typical of Mansfield's style, which employs a considerable amount of free indirect speech because her treatment of characterisation operates through a blend of third- and first-person narration.⁴⁸

L'incise nous met donc la puce à l'oreille, elle conduit à lire le reste de la phrase avec à l'esprit cette idée que le discours du narrateur n'est jamais loin de celui de Bertha. La comparaison qui suit (« as though you'd suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun ») semble ainsi devoir être imputée au personnage lui-même. Ce n'est pas là, en effet, une image travaillée par le narrateur pour rendre compte d'une réalité par rapport à laquelle il adopterait tout le recul qui sied à un récit « réaliste » ; ce que laisse transparaître la métaphore du morceau de soleil, c'est bien plutôt une forme d'instantanéité, un emballement ou une ivresse ressentis sur le moment par le personnage et réflexivement envisagés par lui au

⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁸ Childs, p. 94.

moyen d'une comparaison. Le narrateur ne fait alors que s'emparer d'un langage intérieur, d'un flux de pensées et d'émotions, pour le fondre dans son propre discours. Pareillement, la description de l'extase qui envahit chaque recoin du corps de Bertha est trop ancrée dans un arrière-plan psychophysiologique, dans un réseau de sensations vécues, pour ne pas émaner directement du point de vue de la jeune femme. D'ailleurs les doutes qui pouvaient persister à ce stade quant à l'indexation de la voix narrative sur la conscience de Bertha sont nécessairement dissipés avec la transition entre le troisième et le quatrième paragraphe :

Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?
'No, that about the fiddle is not quite what I mean,' she thought, running up the steps and feeling in her bag for the key [...].⁴⁹

Le discours direct attribué à Bertha ('No, that about the fiddle is not quite what I mean,'), parce qu'il corrige la question précédente (comme « absolute bliss! » précisait et amplifiait « a feeling of bliss ») permet de reconnaître à coup sûr dans celle-ci la voix du personnage, et ainsi d'accréditer le postulat d'une « contamination » de la narration par le point de vue subjectif.

Le monde de « Bliss » ne se donne ainsi à voir, la plupart du temps, que depuis le prisme de la conscience, et c'est en ce sens qu'il est intériorisé, qu'il est soumis au cadre d'une psyché individuelle. Nul besoin, d'ailleurs, de discours indirect libre pour faire valoir la présence d'un tel cadre. L'arrivée des Knight à la soirée de Bertha, par exemple, fait presque entièrement place au discours direct, et pourtant l'organisation même de la parole ramène celle-ci à sa réception par Bertha, véritable point focal du récit :

[Bertha's] petals rustled softly into the hall, and she kissed Mrs Norman Knight, who was taking off the most amusing orange coat with a procession of black monkeys round the hem and up the fronts.

'... Why! Why! Why is the middle-class so stodgy – so utterly without a sense of humour! My dear, it's only by a fluke that I am here at all – Norman being the protective fluke. For my darling monkeys so upset the train that it rose to a man and simply ate me with its eyes. Didn't laugh – wasn't amused – that I should have loved. No, just stared – and bored me through and through.

'But the cream of it was,' said Norman, pressing a large tortoiseshell-rimmed monocle into his eye, 'you don't mind me telling this, Face, do you?' (In their home and among their friends they called each other Face and Mug.) 'The cream of it was when she, being full fed, turned to the woman beside her and said: "Haven't you ever seen a monkey before?"'⁵⁰

Il y a un effet d'immédiateté dans l'irruption des paroles de Mrs Norman Knight ; le discours direct n'est pas amené ou préparé par le narrateur, il est entendu comme dans l'urgence de l'arrivée, dans la précipitation soudaine qui accompagne les salutations et les mouvements par

⁴⁹ Mansfield, p. 95.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 100-101.

lesquels les invités se défont de leurs manteaux. L'entrée en scène de Norman est encore plus frappante car, avant que sa voix ne se fasse entendre, sa présence est entièrement implicite. Le personnage semble donc apparaître en même temps que sa parole, comme si, trop occupée à embrasser sa femme et à écouter le début de son histoire, Bertha n'avait pu prêter qu'une attention distraite à Norman. La répartition du discours, tout autant qu'une restriction de l'information, permettent donc de donner le sentiment que la scène est observée depuis le point de vue d'une hôtesse accaparée par ses devoirs mondains. Le récit des Knight, celui de l'indignation populaire suscitée par l'excentricité du manteau à imprimé simiesque, voit ainsi son statut précisé : il est entendu par Bertha – *capté* par elle. Ce dispositif, qui conditionne les deux passages au discours direct à leur réception par un personnage tiers, permet de les soustraire à l'objectivité et à la neutralité communément attachées à ce mode de restitution de la parole. Les mots qu'emploient les Knight pour raconter leur petite aventure ont beau être transmis sans altération visible, ils n'en sont pas moins devenus *intérieurs* ; nous n'en contemplons en réalité que le miroitement dans la conscience de Bertha.

S'il peut parfois sembler contre-intuitif de parler d'« intériorisation » du monde dans « Bliss », c'est parce que l'idée d'intériorisation implique à première vue un mouvement d'attraction ou d'assimilation : la conscience serait un pôle stable qui accueillerait passivement faits et événements à mesure qu'ils prennent place sur la scène du monde. Or, on voit bien qu'il n'en va pas exactement ainsi dans « Bliss » et que la nouvelle de Mansfield, comme souvent d'ailleurs les œuvres woolfiennes des années vingt, prend le contrepied de ce schéma trompeur. En effet, le filtre de l'intériorité tient moins ici du centre de gravité, autour duquel tournoierait le déroulé événementiel de la nouvelle, que de la fenêtre promenée à la surface du monde extérieur. Autrement dit, c'est l'intériorité, non le monde, qui est en mouvement. La conscience ne connaît ainsi ce qui l'excède qu'en s'y étendant, en y appliquant sa vitre perméable pour faire sienne ce matériau étranger. Il n'y a donc rien dans un tel processus qui exclue de lui donner le nom d'« intériorisation » – à condition cependant de reconnaître que si intériorisation il y a, celle-ci est essentiellement active, et s'apparente par conséquent à un principe conquérant, non à une rumination ou une digestion aveugle.

Un exemple en apparence anodin suffit à montrer la façon dont l'intériorité, dans « Bliss », gagne sur le monde – comme on dirait de la mer qu'elle gagne sur la terre – afin de se l'incorporer. Durant le dîner, Bertha songe à l'un des arbres de son jardin, à un poirier auquel elle est tout particulièrement attachée :

And still, in the back of her mind, there was the pear tree. It would be silver now, in the light of poor dear Eddie's moon, silver as Miss Fulton, who sat there turning a

tangerine in her slender fingers that were so pale a light seemed to come from them.⁵¹

Comme ailleurs dans la nouvelle un dense réseau d'échos est ici déployé⁵², si bien que chaque élément ou presque de ces deux phrases est lié aux autres par une infinité de combinaisons potentielles. Or ce réseau symbolique n'est pas un pur jeu littéraire, il traduit l'emprise de la conscience de Bertha sur le monde extérieur ; car l'organisation subtile qui se fait ainsi jour dans le matériau de la réalité n'est autre que celle que le personnage lui impose. Mais, avant d'explicitier ce point, commençons par défricher le foisonnement des images qui se répondent d'un bout à l'autre du court extrait que l'on a isolé.

La lune est d'abord associée à une remarque précédente d'Eddie Warren⁵³, de telle façon que c'est la lune dont Eddie a parlé (« Eddie's moon ») qui, pour Bertha, baigne de sa lumière le poirier qu'elle imagine à cet instant dans son jardin. Les reflets argentés de l'arbre sont en outre identifiés, dans l'esprit de Bertha, à ceux de la robe de Pearl Fulton (« silver as Miss Fulton ») – remarquons au passage le déplacement synecdochique de la robe à sa propriétaire). Eddie, le poirier, Pearl : tous sont donc implicitement mis en rapport à travers la déclinaison de l'imagerie lunaire. L'association de Pearl à la lune est par ailleurs renforcée par son prénom (la perle a la blancheur et la forme sphérique de la lune), comme par son nom (Fulton contient « full » et suggère ainsi obliquement la *pleine* lune). De plus, Pearl fait osciller dans sa main une troisième sphère, une mandarine – laquelle partage sa rotondité avec un autre fruit, la poire, portée par l'arbre dans le jardin – mandarine qu'elle tient avec des doigts si pales (comme la lune) qu'ils paraissent émettre, ou du moins renvoyer, une lumière – comme la lune⁵⁴. On remarque en outre que les nombreuses images de sphère dans ce passage sont encadrées par deux éléments aux contours rectilignes, l'arbre et les doigts de Pearl Fulton. Autrement dit, tout se tient dans cette véritable cosmologie en deux phrases : l'arbre converge vers l'astre⁵⁵, Pearl est la lune et elle est le poirier que celle-ci éclaire de ses rayons⁵⁶, l'alpha et l'oméga du monde qu'entrevoit en cet instant Bertha. Car ce monde complexe, dont les composantes s'opposent ou se reflètent mutuellement en fonction du

⁵¹ *Ibid.*, p. 105.

⁵² Sur la riche symbolique qui traverse la nouvelle, voir notamment Childs, p. 96-97.

⁵³ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁴ L'expression « moonbeam fingers » est d'ailleurs employée p. 109.

⁵⁵ Une potentialité qui semble prendre concrètement forme une page plus loin : « Although [the tree] was so still it seemed, like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller as they gazed – almost to touch the rim of the round, silver moon. » (*Ibid.*, p. 106).

⁵⁶ L'association de Pearl au poirier est certes moins prononcée dans ce passage que le réseau symbolique qui l'unit à la lune. Elle est néanmoins structurante à l'échelle de la nouvelle et, si le prénom Pearl évoque indirectement l'astre lunaire, il entretient aussi, comme le fait remarquer Peter Childs, une relation paronymique avec « pear », la poire (Childs, p. 97).

champ symbolique dans lequel on choisit de les inscrire, ce monde n'est autre que celui de Bertha, il est celui qu'elle intériorise, qu'elle situe « au fond de son esprit » (« in the back of her mind »).

Or, l'entrelac d'images que l'on a identifié nous permet de comprendre que le monde extérieur ne se dépose pas de lui-même dans la conscience : images, échos, parallèles et symboles sont la « prise » de Bertha sur le dehors, ils sont les instruments d'une intériorisation active du monde, d'un processus d'élargissement de l'esprit aux éléments externes auxquels il s'applique. L'univers de Bertha se fait pensée à mesure qu'elle lui imprime une cohérence depuis sa propre position subjective ; il y a « annexion » du monde par la conscience⁵⁷. Que l'intériorité de Bertha insuffle sa propre logique à un état de fait extérieur, cela sert évidemment le mécanisme général de la nouvelle, qui veut que la jeune femme se trompe sur son mariage et sur sa vie, dont la perfection lui semble inégalée, alors même que Harry entretient une liaison avec Pearl Fulton. Bertha s'intègre le monde, elle le comprend entièrement de l'intérieur et, ce faisant, elle s'évite de l'élucider ou de connaître sa vérité nue et brutale.

Si le régime mimétique de « Bliss » repose sur une intériorisation dynamique du monde, il en va de même pour la mimésis woolfienne des années vingt. Ainsi, les « grottes » que Woolf dit construire derrière les personnages de *Mrs Dalloway*⁵⁸, ces larges pans mémoriels qu'elle articule à leur présent, ne sont pas le terrain d'une réception passive des influences du dehors, ce ne sont pas des cavernes platoniciennes au fond desquelles vient se déposer l'ombre déformée de la réalité ; au contraire, comme on a eu l'occasion de le montrer, le passé, dans *Mrs Dalloway*, s'il est redécoupé et interrompu par le présent, empiète en retour sur lui – il y fait en permanence irruption pour lui imposer sa coloration affective. À cet égard, la mémoire ne fait pas figure d'exception dans *Mrs Dalloway*, elle illustre tout au plus le fonctionnement général de l'intériorité et sa propension à s'intégrer ce qui l'excède. L'intérieur s'élargit donc à l'extérieur, la grotte s'étend au monde, tant et si bien que tel lieu ou telle personne, une fois passés dans la conscience, peuvent n'y demeurer qu'à l'état de silhouettes fantomatiques ou de concrétions psychologiques, parfois à peine reconnaissables. L'extrait suivant, qui met en scène Peter Walsh sur le chemin de Regent's Park, nous

⁵⁷ Cette annexion du monde par l'intériorité est également en jeu lorsque Bertha appose un schéma prédéterminé à des paroles ou des actions, à l'image de la connivence secrète qu'elle croit détecter entre elle et Pearl (Mansfield, p. 103-106). Elle voit ainsi dans une question innocente de Pearl le « signal » qu'elle attendait : « At that moment Miss Fulton 'gave the sign'. 'Have you a garden?' said the cool, sleepy voice. » (*Ibid.*, p. 106).

⁵⁸ « I should say a good deal about *The Hours* and my discovery: how I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment. Dinner! » (*WD*, 59).

permettra d'expliciter ce point :

And just because nobody yet knew he was in London, except Clarissa, and the earth, after the voyage, still seemed an island to him, the strangeness of standing alone, alive, unknown, at half-past eleven in Trafalgar Square overcame him [...] And down his mind went flat as a marsh, and three great emotions bowled over him; understanding; a vast philanthropy; and finally, as if the result of the others, an irrepressible, exquisite delight; as if inside his brain by another hand strings were pulled, shutters moved, and he, having nothing to do with it, yet stood at the opening of endless avenues, down which if he chose he might wander. He had not felt so young for years. (*MD*, 45)

Un bouleversement émotionnel s'opère soudain en Peter pour déboucher sur un sentiment d'exquise liberté. Cependant, cette reconfiguration de l'horizon affectif du personnage semble prendre appui sur les grandes lignes d'une géographie préexistente dont elle trahit la forme en même temps qu'elle la met à contribution. L'esprit de Peter, en effet, est « plat comme un marécage » et s'ouvre sur des « avenues infinies ». Un paysage s'y dessine donc, qui n'est pas sans rappeler le paysage urbain qui s'étale devant Peter, comme si la planéité de sa conscience était modelée sur celle de Trafalgar Square et les perspectives qui s'ouvrent à lui sur la forme d'authentiques avenues, comme le Strand ou le Mall, dont il peut apercevoir les embouchures respectives de l'endroit où il se trouve. La main étrangère qui écarte les volets et tire les ficelles de sa conscience, qui configure son espace intérieur selon son bon vouloir, se confond donc dans une certaine mesure avec la forme même du monde extérieur : les possibilités de déambulation qui s'offrent à Peter, du fait de sa position centrale dans Londres, semblent se convertir dans son esprit en possibilités métaphysiques, en une liberté et un bonheur qui ont leur origine dans une géographie concrète, quand bien même la parenté entre paysage mental et paysage urbain demeurerait implicite. Le Londres qui prête sa forme à l'intériorité de Peter y persiste donc, comme on l'a évoqué plus haut, en une silhouette fantomatique ou une concrétion psychologique. Ce n'est plus qu'une armature, un ensemble abstrait de coordonnées que la conscience s'accapare pour servir ses propres besoins. Ainsi le monde est intériorisé, mais, de surcroît, il l'est de façon active : la « grotte » qui se déploie en Peter ne reçoit pas de l'horizon urbain son architecture, elle se l'approprie. Car s'il fallait trouver une métaphore technique pour décrire le report des données topographiques qui s'effectue entre le monde extérieur et la conscience de Peter, ce devrait être celle du calque : l'espace mental est calqué sur l'espace urbain. Autrement dit, le premier ne prend la forme du second que dans la mesure où il s'*applique* à lui.

Le régime mimétique des œuvres centrales de Woolf, comme celui de « Bliss », supposent donc un processus d'intériorisation qui tient souvent de la conquête du monde par la conscience : l'intérieur enveloppe l'extérieur, il « mord » sur leur ligne de partage.

L'analyse de la nouvelle de Mansfield permet ainsi de mettre en évidence une véritable convergence mimétique entre deux écritures contemporaines. Un tel constat n'a cependant rien qui doive surprendre : l'intériorisation de l'extérieur – qu'elle prenne la forme d'une annexion ou d'une assimilation passive du monde – est une constante du modernisme. Car c'est là la manière la plus évidente de mettre en relation le sujet et son environnement ; un monde subjectif sera presque toujours conçu comme un monde entrevu par une conscience, et donc comme un monde *intérieur*. D'autres configurations, d'autres tours donnés à la relation sujet-monde méritent néanmoins d'être relevés, au premier rang desquels le monde de la vie woolfien, régime mimétique dont l'étude de « Bliss » nous a permis de vérifier le caractère foncièrement original. La mimésis propre aux œuvres woolfiennes des années trente n'est cependant pas la seule à renverser la logique qui prévaut ordinairement dans la représentation moderniste du réel et il convient donc à présent de la comparer à un autre modèle hétérodoxe, celui auquel donne lieu chez Hemingway l'occultation des références à la vie intérieure.

2. Hemingway et la « théorie de l'iceberg »

Rappelons ici le jugement sévère porté par Woolf sur *The Sun Also Rises*, premier roman de Hemingway : le jeune écrivain, qui a tous les atours du moderne, ne fait jamais que remettre au goût du jour, sans même les égaler, les vieilles recettes de Maupassant⁵⁹. Ses personnages sont creux, ou à vrai dire « plats » ; à peine ébauchés, ils demeurent insubstantiels⁶⁰. La condamnation d'un manque de profondeur chez Hemingway doit cependant être lue à la lumière des convictions qui guident l'écriture de Woolf au moment où elle écrit « An Essay in Criticism », c'est-à-dire en 1927. En effet, ce que l'écrivaine reproche à son jeune pair, c'est essentiellement une manière un peu poussiéreuse de mettre en scène ses personnages, c'est le choix d'un angle démodé pour les observer⁶¹ – et, assurément, le Jake Barnes ou la Brett Ashley de Hemingway n'offrent pas au lecteur le même visage que Clarissa Dalloway ou Lily Briscoe ; ils ne sont pas vus depuis le même angle. Car là où la mimésis woolfienne des années vingt privilégie le filtre de la conscience et, contre Bennett et les Édouardiens, érige ce traitement du personnage en paragon de la modernité, *The Sun Also*

⁵⁹ « [...] nothing new is revealed about any of the characters in *The Sun Also Rises*. They come before us shaped, proportioned, weighed, exactly as the characters of Maupassant are shaped and proportioned. » (EIV, 451).

⁶⁰ « Of character, there is little that remains firmly and solidly elucidated. Something indeed seems wrong with the people. If we place them (the comparison is bad) against Tchekov's people, they are flat as cardboard. If we place them (the comparison is better) against Maupassant's people they are crude as a photograph. If we place them (the comparison may be legitimate) against real people, the people we liken them to are of an unreal type. » (EIV, 453).

⁶¹ « They are seen from the old angle; the old reticences, the old relations between author and character are observed. » (EIV, 451).

Rises adopte une stratégie inverse, limitant en apparence l'accès aux pensées et aux sentiments de ses protagonistes. Il convient donc de se demander si, à défaut d'entretenir des similitudes avec la fiction woolfienne qui lui est rigoureusement contemporaine (c'est-à-dire avec *Mrs Dalloway* ou *To the Lighthouse*), le premier roman de Hemingway ne met pas en œuvre une mimésis proche de celle qu'incarnera par la suite le monde de la vie woolfien.

« [L]e modernisme singulier d'Hemingway », comme l'appelle Agnès Derail-Imbert⁶², entraîne incontestablement l'écrivain américain à rompre avec le mode de représentation du réel qui prédomine dans l'expérimentation littéraire des années vingt :

Si *The Sun* a fini par prendre place aux côtés des grandes inventions modernistes de la décennie, le roman paraît fort étranger aux complexités et à la sophistication de ses quasi-contemporains que sont *Ulysses* de Joyce, *Mrs Dalloway* de Woolf, ou, en Amérique, *Manhattan Transfer* de Dos Passos et *The Sound and the Fury* de Faulkner.⁶³

Et cette différence que trahit l'écriture de Hemingway a bien à voir avec le statut qui est dévolu chez lui à l'intériorité :

Tandis que se développaient d'autres représentations de l'intériorité, avec l'écriture du courant de conscience ou du monologue intérieur [...] Hemingway mettait au point, dans *The Sun*, ce qui allait devenir le grain distinctif de sa voix : une écriture « blanche », comme on la qualifierait plus tard, au ras de l'expérience, journalistique, factuelle, objective.⁶⁴

La prose de Hemingway, tout entière tournée vers l'événement ou la sensation, semble en fait évacuer ou contourner la vie intérieure de ses personnages. Or une telle stratégie d'évitement n'est évidemment pas sans conséquence sur le processus d'intériorisation du monde, si caractéristique de la mimésis moderniste : où, lorsque se dérobe le sol ferme de l'intériorité, situer la rencontre fondatrice entre le sujet et son univers ? Avant d'aller plus loin, tâchons de faire toute la lumière sur cette écriture « blanche » et sur la fameuse « théorie de l'iceberg » dont elle est une mise en application directe.

Si la théorie de l'iceberg trouve sa première formulation dans *Death in the Afternoon*, c'est encore elle que fait valoir Hemingway lorsque, dans *A Moveable Feast*, il explique le choix qui présida à l'écriture de l'une de ses nouvelles :

It was a very simple story called 'Out of Season' and I had omitted the real end of it which was that the old man hanged himself. This was omitted on my new theory that you could omit anything if you knew that you omitted and the omitted part would

⁶² Agnès DERAÏL-IMBERT, « Avant-propos », *Ernest Hemingway, The Sun Also Rises : Entre sens et absence*, Agnès Derail-Imbert et Philippe Jaworski, eds. Paris : Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2012, p. 11.

⁶³ *Ibid.*, p. 9-10.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

strengthen the story and make people feel something more than they understood.⁶⁵

Comme le suggère le caractère généralisant de la deuxième phrase (« you could omit anything »), le principe de rétention que Hemingway place au centre de son écriture – et qui correspond, comme le rappelle Bruno Monfort, à un usage étendu de la paralipse⁶⁶ – n’implique pas simplement de passer sous silence telle ou telle portion de la diégèse (ici le suicide final du protagoniste), il suppose véritablement de fonder le récit sur la dissémination du manque, sur un défaut permanent d’information qui est lourd de conséquences pour la psyché des personnages. Car comment construire une intériorité lisible lorsque l’omission devient la règle générale ? Comment à la fois taire les choses et laisser s’exprimer la conscience ? La réponse de Hemingway, sur ce point, est relativement claire : ce que le récit perd en limpidité, il le gagne en puissance de suggestion. Les émotions et les pensées du personnage, parce qu’elles nous échappent en partie, n’en sont que plus présentes – quoique bien sûr à l’état de potentialités. Ainsi, dans *The Sun Also Rises*,

[l]e discours du personnage narrateur laisse hors champ sa vie intérieure, ses émotions sont très souvent passées sous silence. Il n’accompagne d’aucun commentaire des épisodes, dialogués notamment, où son implication émotionnelle ne fait en principe guère de doute.⁶⁷

Or, restreindre l’accès à l’intériorité de Jake Barnes ne revient en aucune façon à la sacrifier ; c’est bien davantage la mettre au premier plan. Vérifions tout de suite cette hypothèse, sur laquelle repose directement la théorie de l’iceberg.

Au chapitre 4 de *The Sun Also Rises*, Jake, après s’être à nouveau heurté à l’impossibilité de son histoire d’amour avec Brett Ashley, rentre chez lui et tente sans succès de trouver le sommeil : « My head started to work. The old grievance. Well, it was a rotten way to be wounded and flying on a joke front like the Italian.⁶⁸ » Le lecteur, à ce stade du récit, ignore tout de la blessure dont parle Jake, et il lui est donc laissé le soin de faire le rapprochement entre la mystérieuse entrave qui pèse sur son amour pour Brett et cette non

⁶⁵ Ernest HEMINGWAY, *A Moveable Feast* (1964), Londres : Arrow Books, 2004, p. 43.

⁶⁶ Bruno MONFORT, « *The Sun Also Rises* : Une logique de la perte ? », *The Sun Also Rises : Entre sens et absence*, p. 77. La paralipse est le nom que Gérard Genette donne à l’omission d’une information qui devrait logiquement découler du point de vue adopté par le narrateur (Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 139). Dans *The Sun Also Rises* narrateur et personnage principal ne font qu’un ; l’accès à l’intériorité de Jake Barnes devrait donc être aisé, or c’est loin d’être le cas puisque la focalisation externe est privilégiée tout au long du roman, comme si Jake s’observait sans se connaître lui-même.

⁶⁷ Monfort, p. 77-78. Christine Savinel abonde en ce sens : « Dans *The Sun Also Rises*, le lecteur a rarement ou jamais accès à une forme d’intériorité constituée, distincte. C’est la surface des personnages qui est décrite, et si les dialogues ou les ellipses dessinent le contour des pensées et des affects, il n’y a aucune continuité dans cette éventuelle représentation de la conscience. On peut dire sensiblement la même chose de la voix narrative, qui est toute conscience, mais aussi presque entièrement surface. » (Christine SAVINEL, « Hemingway du côté de Stein : L’autre logique du texte dans *The Sun Also Rises* », *The Sun Also Rises : Entre sens et absence*, p. 17).

⁶⁸ Hemingway, *Fiesta: The Sun Also Rises* (1926), Londres : Arrow Books, 2004, p. 27.

moins mystérieuse blessure, suivant en cela l'association d'idée qui semble se faire jour chez le personnage. Jake songe alors à l'hôpital italien où il fut traité durant la guerre :

That was where the liaison colonel came to visit me. That was funny. That was about the first funny thing. I was all bandaged up. But they had told him about it. Then he made that wonderful speech: 'You, a foreigner, an Englishman' (any foreigner was an Englishman), 'have given more than your life.' What a speech! I would like to have it illuminated to hang in the office. He never laughed. He was putting himself in my place, I guess. 'Che mala fortuna! Che mala fortuna!'

I never used to realize it, I guess. I try and play it along and just not make trouble for people. Probably I never would have had any trouble if I hadn't run into Brett when they shipped me to England. I suppose she only wanted what she couldn't have. Well, people were that way. To hell with people. The Catholic Church had an awfully good way of handling all that. Good advice, anyway. Not to think about it. Oh, it was swell advice. Try and take it sometime. Try and take it.⁶⁹

Ces deux paragraphes traitent d'un sujet bien précis – la blessure qui a rendu Jake impuissant – sans pourtant jamais le nommer. Le pronom « it », dont le référent est soigneusement laissé dans le vague, représente à cet égard le plus haut degré de précision auquel Jake est prêt à se risquer. On frôle même l'ironie métadiégétique lorsqu'il nous est confié que l'officier italien avait été « mis au courant » (« they had told him about it »), alors même que le lecteur, lui, ne l'a jamais été et ne demande qu'à l'être. Le non-dit de la blessure et de ses conséquences dramatiques ne se dévoile alors qu'au gré d'indices épars, comme la déclaration compatissante de l'officier italien, pour qui Jake a donné « plus que sa vie », ou encore l'idée selon laquelle Brett n'aurait cherché auprès de lui que ce qu'il ne pouvait lui offrir. La blessure est donc doublement pansée, d'abord par les bandages, ensuite par le discours de Jake, qui cherche vainement à la diluer dans ses circonvolutions, à la recouvrir sous sa logique périphrastique ; comme dit Brett dans le dernier chapitre du roman : « 'I just talk around it.'⁷⁰ ».

Ainsi, bien que l'intériorité de Jake ne puisse être aisément sondée et ne se départe jamais de son opacité caractéristique, elle trouve tout de même à s'exprimer dans le texte de manière biaisée. Pour reprendre la formule de Christine Savinel, « [é]viter l'affect dans le roman équivaut aussi à le détourer, le donner à voir dans le détour.⁷¹ » On entrevoit déjà ici la parenté certaine qui se fait jour entre la théorie de l'iceberg et le monde de la vie woolfien : chez Hemingway comme dans les œuvres tardives de Woolf, le « moi » le plus profond, la vérité intime de l'être, ne se manifeste qu'au prix d'un louvoiement ou d'un pas de côté – son expression est nécessairement médiante. Mais la ressemblance entre les deux systèmes mimétiques ne s'arrête pas là, car l'intériorité de Jake, comme celles d'Eleanor Pargiter, de

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 214.

⁷¹ Savinel, p. 19.

Mrs Swithin ou de Flush, est étroitement mise en rapport avec une extériorité qui ne cesse de lui renvoyer sa propre image. Ainsi, le détour que prend l'intériorité dans *The Sun Also Rises* n'est pas simplement celui de l'allusion et le monde lui-même semble prendre en charge l'énonciation de contenus subjectifs refoulés ou contournés.

Que l'événement extérieur ou la sensation vivante soient mis au premier plan dans *The Sun Also Rises*, que le monde, dans l'infinie richesse de ses possibles, s'y voit réservé une telle prééminence, cela s'explique directement par la restriction de l'accès aux profondeurs intimes : si l'on ne peut dire le « moi », il ne reste plus qu'à raconter le foisonnement des choses, la vie sensible, la multiplication ou la répétition des expériences. Ainsi,

[a]ctes, lieux, paysages, échanges sont saisis à travers le regard de Jake, dans la construction scripturale d'une conscience qui est essentiellement celle d'un dehors, qui se déleste de sa charge mémorielle et se détourne délibérément de l'abîme intérieur.⁷²

Autre manière de dire que le narrateur, « à défaut de nous donner accès aux pensées et émotions du je-narré, nous communique plutôt ses sensations physiques.⁷³ » Cependant, le tropisme de l'extérieur n'équivaut pas à un sacrifice de l'intériorité, bien au contraire. Selon le principe formulé par Hemingway, omettre c'est suggérer – si bien qu'en délaissant l'introspection au profit de la sensation, Jake appuie sur le manque intérieur, il le laisse voir à la surface des choses. Le monde endosse ainsi une fonction déictique : il désigne l'intériorité. Selon Clara Mallier,

la rareté de l'expression des pensées et sentiments du narrateur ne signifie pas que sa subjectivité soit absente du récit. Loin de gommer la vie affective de son héros, Hemingway la représente indirectement, à travers les événements qui la suscitent.⁷⁴

On en arrive ainsi, avec cette « façon tout à fait originale de représenter la vie intérieure⁷⁵ », à un dispositif mimétique proche du monde de la vie woolfien, où l'existence psychique et émotionnelle du personnage est réaffectée dans son univers sensoriel. Comme dans les œuvres tardives de Woolf, il y a donc bien ici *extériorisation* de l'intérieur, et Rédouane Abouddahab est dès lors fondé à évoquer chez Hemingway un « jeu de spatialisation – ou d'extériorisation par des figures concrètes simplement juxtaposées – du monde intérieur du sujet.⁷⁶ » Lorsqu'il accepte de servir d'entremetteur entre Brett et Pedro

⁷² Derail-Imbert, p. 11.

⁷³ Françoise SAMMARCELLI, « La réserve et l'excès dans *The Sun Also Rises* », *The Sun Also Rises : Entre sens et absence*, p. 94.

⁷⁴ Clara MALLIER, *The Sun Also Rises : Roman holographique*, Paris : Presses Universitaires de France, 2011, p. 58.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁶ Rédouane ABOUDDAHAB, « *The Sun Also Rises* : Le soleil noir de Jake Barnes », *Cercles*, N°22, 2012, p. 99.

Romero – contrevenant ainsi à son éthique d’« *aficionado* » en même temps qu’il fait violence à ses sentiments amoureux – Jake ne laisse rien transparaître de son dilemme intérieur ; seul un dernier regard vers la table de café qu’il occupa avec Brett et Pedro, et que débarrasse à cet instant un serveur, semble rendre compte de son impuissance et de son désarroi. En effet, l’action du serveur, qui ramasse les verres et essuie la table, « souligne un processus d’identification inconsciente avec le déchet, où s’entrevoit la position mélancolique chez Jake.⁷⁷ » De même, l’intériorité du personnage trouve un écho certain dans les scènes de promenades et de déambulations ; ainsi, tout au long du roman, « l’écriture de la marche du narrateur traduit la manière dont les mystères insondables de sa conscience affleurent dans ses sensations⁷⁸ », témoignant par là d’une véritable « porosité entre l’intériorité et l’extériorité⁷⁹ ». De manière générale, le monde fournit donc la clé de la conscience ; de conversations en beuveries, de flâneries urbaines en scènes de pêche ou de corrida, le dehors laisse entrapercevoir le dedans – dispositif que Fiona McMahon envisage comme un report du pensé vers le perçu :

Reading *The Sun Also Rises* requires some degree of acceptance that with the novelist there is a transition underway from thinking to perceiving. In many instances, the reader is directed to ascertain the substance of Jake’s character through the outline provided of the objective world.⁸⁰

Si la façon dont Woolf représente le réel dans ses dernières œuvres rejoint donc la propre pratique de Hemingway, qu’elle avait critiquée sans ambages quelques années auparavant, une différence majeure distingue néanmoins les deux mimésis jumelles : chez Woolf l’intériorité se manifeste dans le monde, elle est exclavée ; chez Hemingway, l’objet ou l’action extérieure ne sont pas à proprement parler dépositaires de la vie affective du sujet – ils en constituent plutôt la source, ils sont l’aiguillon qui la met en branle. C’est le propos de l’écrivain lui-même, dans *Death in the Afternoon*, qui nous permet d’opérer cette distinction :

I found that the greatest difficulty, aside from knowing what you really felt, rather than what you were supposed to feel, was to put down what really happened in action; what the actual things were which produced the emotion that you really

⁷⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁸ Nathalie COCHOY, « Les paysans de Paris : Marcher dans *The Sun Also Rises* », *The Sun Also Rises : Entre sens et absence*, p. 59.

⁷⁹ *Ibid.* Lorsque, par exemple, au chapitre 8, Jake et Bill s’acheminent de l’île Saint-Louis jusqu’au boulevard Montparnasse, « [l]e rétrécissement et l’obscurité croissante des rues donnent la mesure de l’effort des marcheurs, mais aussi de leur commune émotion. Si les vieilles maisons éventrées, l’évanouissement d’un bateau illuminé, ou les ombres profondes du fleuve manifestent encore la hantise de la blessure et de la mort, l’élévation presque surréaliste des maisons et des silhouettes des arbres, le scintillement des lumières des parcs et la vibration d’un bus sur le départ annoncent aussi un renouveau. » (*Ibid.*, p. 63).

⁸⁰ Fiona MCMAHON, « ‘This is country’: Observation as Imagination in *The Sun Also Rises* », *The Sun Also Rises : Entre sens et absence*, p. 45.

experienced.⁸¹

Au lieu de représenter de manière attendue la réaction intérieure à un événement, Hemingway s'applique à décrire la cause de l'émotion, l'événement lui-même (« the actual things [...] which produced the emotion »)⁸², gageant que son lecteur saura mieux ainsi présager de la vie affective des personnages que si elle lui avait été dépeinte en détail. Suivre les fluctuations du monde extérieur telles qu'une intériorité fictionnelle en fait l'expérience, c'est remonter aux origines des émotions et des pensées qui la traversent ; c'est, dans une certaine mesure, les éprouver soi-même, et cela sans que jamais l'espace de la conscience ne soit véritablement découvert au lecteur. Ainsi, pour revenir à l'exemple de la table de café dont Jake remarque qu'elle est désormais inoccupée et qu'un serveur la débarrasse, il convient de préciser que ce spectacle n'agit pas comme un relais pour l'intériorité du personnage ; la scène ne *dit* pas ce qu'il ressent, elle crée les conditions de son émotion. Ce que voit Jake laisse présumer de ce qu'il éprouve. « Un tel procédé laisse au lecteur le soin de réagir à la mention des objets perçus par le personnage et de redécouvrir en lui-même l'émotion non formulée du héros.⁸³ »

Là où Woolf, dans les œuvres tardives, orchestre un exil de la conscience hors de son cadre accoutumé, un exil au cœur du monde et des choses, chez Hemingway, événement, sensation ou parole ne recourent jamais directement l'intériorité – ils permettent tout au plus d'en inférer le contenu. Si l'auteur de *The Sun Also Rises*, comme ses contemporains que sont Woolf ou Mansfield, fait de la rencontre entre le sujet et son monde la formule du réel, et s'il se refuse, comme la Woolf des années trente, à situer cette rencontre dans le flux des pensées, dans le théâtre de l'esprit, il ne partage donc pas pour autant avec cette dernière un même régime mimétique. Plus que jamais, le monde de la vie woolfien nous apparaît donc comme une stratégie littéraire sans pareil ; réalisant à sa manière l'idéal d'un monde subjectif, elle se démarque de la méthode qui prévalait chez Woolf dans les années vingt et s'inscrit de manière originale dans la représentation moderniste du réel. Après avoir confronté le monde de la vie woolfien à des modèles concurrents – à la fois chez Woolf et chez ses contemporains – et avoir profité de cette mise en rapport pour en délimiter les contours avec davantage de précision, on voudrait maintenant compléter l'étude de la mimésis propre aux œuvres tardives de Woolf en détaillant les nuances de son mécanisme et en mettant en lumière la variété de ses configurations.

⁸¹ Hemingway, *Death in the Afternoon* (1932), Harmondsworth : Penguin, 1966, p. 2.

⁸² Clara Mallier rend scrupuleusement compte de « cette technique, qui consiste à représenter la source d'une émotion plutôt que l'émotion ressentie elle-même » (Mallier, p. 59). Voir en particulier le troisième chapitre de la monographie qu'elle a consacrée à *The Sun Also Rises*, « Émotions et perceptions : le 'corrélât objectif' entre métaphore et métonymie » (Mallier, p. 58-77).

⁸³ *Ibid.*, p. 59.

Troisième partie : L'économie du réel

Chapitre 5 : Formes de l'intériorité, formes de l'extériorité

Le monde de la vie woolfien nous est jusqu'ici apparu comme un modèle mimétique à part – selon l'expression utilisée dans le titre du chapitre précédent – encore que fermement ancré dans une conception du réel largement partagée au sein du modernisme. S'il ne s'agit pas de remettre ici en question ce tableau d'ensemble, on voudrait néanmoins infléchir quelque peu la portée de notre réflexion et, au lieu de s'interroger sur l'originalité du monde de la vie woolfien, rendre compte de la variété de ses manifestations. À n'en pas douter, leur stratégie de représentation du réel rapproche tout autant qu'elle distingue les œuvres tardives de Virginia Woolf de ses écrits antérieurs comme des productions d'autres modernistes. Toutefois, cela ne présage en rien du degré d'homogénéité qui prévaut dans la mise en œuvre d'une telle stratégie, et il nous faut donc prêter une attention particulière à la diversité du monde de la vie woolfien, au spectre de ses multiples déclinaisons potentielles. En d'autres termes, la mise en évidence du mécanisme général qui caractérise la mimésis des années trente ne doit pas en occulter la richesse interne, et l'étude de la représentation du réel dans les dernières œuvres de Woolf serait vouée à demeurer incomplète si elle ne permettait de faire la lumière sur les multiples variations dont témoigne cette vaste entreprise.

Deux pistes majeures s'offrent à nous dans la perspective de cet approfondissement. Avant de se tourner, dans le chapitre 6, vers le problème de l'unité et de la pluralité du monde de la vie woolfien, on voudrait ainsi s'attacher à analyser l'« économie du réel¹ » du point de vue de ses grandes dynamiques. C'est ici la question de l'extériorité qui nous intéressera au premier chef – la question de l'extériorité ou, plus exactement, celle des diverses formes d'extériorisation de l'intériorité que le lecteur des œuvres tardives est amené à y rencontrer. Dans quels espaces, dans quels « lieux » différents et parfois inattendus la vie intérieure des personnages en vient-elle à se manifester – c'est là ce que nous tâcherons d'éclaircir. On ne saurait cependant s'atteler au problème de l'extériorité sans avoir au préalable traité de son corrolaire, à savoir l'intériorité, dans la définition particulière qu'en donnent les œuvres tardives. Car si l'on a jusqu'ici fait état d'une intériorité translaturée, projetée ou extériorisée sans davantage s'étendre sur le périmètre exact ou même la nature d'une telle intériorité, il apparaît plus que jamais nécessaire d'élucider ces divers points. En effet, de la vision de l'intériorité qui se fait jour dans les dernières œuvres de Virginia Woolf dépendent

¹ Si l'on proposera dans le cours du chapitre 6 une définition restreinte de l'idée d'« économie du réel » (voir « Le réel et son économie », p. 359), l'expression est à entendre, ici comme dans le titre de cette troisième partie, au sens général de *fonctionnement* ou d'*organisation* de la mimésis woolfienne.

directement les différents modes d'expression que celle-ci affecte tour à tour, si bien que l'indissociabilité de l'intérieur et de l'extérieur, du sujet et du monde, de la conscience et de son objet servira ici une nouvelle fois de fil conducteur à notre réflexion.

I. « the state that is to the mind what breathing is to the body » : l'intériorité dans les œuvres tardives

1. La redéfinition de l'intériorité

Par intériorité on se réfère communément à la vie mentale des individus², à l'ensemble des représentations qui occupent leurs consciences selon une loi de succession ou de simultanéité et y cohabitent en strates successives, des plus profondément ancrées aux plus récentes, des pensées les mieux articulées aux émotions et aux sentiments les plus obscurs et les moins aisément traduisibles dans le langage courant. Intériorité signifie donc d'abord conscience, flux des pensées et des impressions, et les œuvres woolfiennes des années vingt ne contreviennent d'ailleurs pas à cette définition, tant l'accès à la vie intérieure s'y voit indexé à la retranscription de l'activité mentale des personnages³.

Dans les derniers textes de Woolf, en revanche, la corrélation entre conscience et intériorité se fait problématique. Non pas que les personnages des œuvres tardives soustraient le contenu de leurs esprits ou leur « flux de pensée » au regard du lecteur – tout cela nous est encore communiqué, comme en témoignent les remarques que s'adresse à lui-même Oliver

² Voir par exemple la définition du *Trésor de la Langue Française* : « Caractère de ce qui est intérieur », et, dans le domaine de la psychologie, « [c]aractère de ce qui est intériorisé, de ce qui se trouve à l'intérieur de la conscience [...] Ensemble des faits intérieurs, conscience, vie intérieure. » *TLFi : Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, consulté le 25 janvier 2017.

³ Ainsi, dans l'incipit de « The New Dress », la plongée dans l'esprit de Mabel nous ouvre non seulement à la surface fluctuante de ses impressions et de ses réflexions, ainsi qu'aux éléments extérieurs qui prennent place parmi ses pensées (les accessoires et les produits cosmétiques sur la coiffeuse, par exemple ; ou encore Mrs Dalloway, qu'elle salue en arrivant à sa réception), mais elle nous fait véritablement pénétrer dans le « for intérieur » de Mabel, dans la crainte viscérale qui l'habite et auquel est attaché un complexe d'infériorité aussi ancien que la vie affective et émotionnelle du personnage : « Mabel had her first serious suspicion that something was wrong as she took her cloak off and Mrs Barnet, while handing her the mirror and touching the brushes and thus drawing her attention, perhaps rather markedly, to all the appliances for tidying and improving hair, complexion, clothes, which existed on the dressing-table, confirmed the suspicion – that it was not right, not quite right, which growing stronger as she went upstairs and springing at her with conviction as she greeted Clarissa Dalloway, she went straight to the far end of the room, to a shaded corner where a looking-glass hung and looked. No! It was not *right*. And at once the misery which she always tried to hide, the profound dissatisfaction – the sense she had had, ever since she was a child, of being inferior to other people – set upon her, relentlessly, remorselessly, with an intensity which she could not beat off, as she would when she woke at night at home, by reading Borrow or Scott; for oh these men, oh these women, all were thinking – 'What's Mabel wearing? What a fright she looks! What a hideous new dress!' – their eyelids flickering as they came up and then their lids shutting rather tight. » (*HH*, 164).

Bacon dans « The Duchess and the Jeweller »⁴ ou les interrogations et les sentiments que la présence de Rupert Haines suscitent chez Isa dès la première scène de *Between the Acts* :

What had *he* said about the cesspool; or indeed about anything? Isa wondered, inclining her head towards the gentleman farmer, Rupert Haines. She had met him at a Bazaar; and at a tennis party. He had handed her a cup and a racquet – that was all. But in his ravaged face she always felt mystery; and in his silence, passion. At the tennis party she had felt this, and at the Bazaar. Now a third time, if anything more strongly, she felt it again. (*BA*, 4)

L'adéquation entre conscience et intériorité ne se délite donc pas faute de références aux pensées, aux souvenirs ou aux sentiments des personnages ; elle est bien davantage due à une forme d'érosion ou de sape par laquelle le discours intérieur en vient à se couper du « moi » intérieur ; dans l'ensemble, la conscience demeure conscience de surface, intentionnalité occupée à glisser sur le monde plutôt qu'à sonder ses propres tréfonds. La pensée s'empare de l'événement et du dehors ; elle délaisse dans le même temps l'introspection⁵. Ce faisant, les tergiversations et les débats intérieurs qui dans *Mrs Dalloway* ou *To the Lighthouse* occupaient une part si importante du flux de conscience des personnages passent le plus souvent au second plan. Sans être donc entièrement inexistantes – le passage de *Between the Acts* que l'on vient de citer ne fait pas à proprement parler figure d'exception – ces moments ne forment plus, comme dans les années vingt, le lit de la narration woolfienne. Un glissement décisif a ainsi lieu qui a pour effet de dissocier vie mentale et être intime ; pensée ou conscience ne sont plus synonymes d'intériorité, le contenu de l'esprit ne livre plus la clé du « moi »⁶.

La fin de la section « 1914 » de *The Years* est particulièrement intéressante à cet égard. L'on y suit pendant plus de dix pages le trajet de Kitty Lasswade de Londres, où elle vient de d'organiser chez elle un dîner, jusqu'à ses terres du nord de l'Angleterre, et ce sans que la raison de ce voyage ni même sa destination ne soient trahis par le discours intérieur de Kitty – du moins pas avant que celle-ci n'arrive à bon port. Si l'esprit de Kitty est entièrement tourné

⁴ « 'Behold Oliver,' he would say, addressing himself. 'You who began life in a filthy little alley, you who...' » (*HH*, 242). Il s'ensuit alors un paragraphe consacré à l'habitude qu'a le joaillier de se remémorer son passé et où l'évocation de son enfance à Whitechapel et de ses débuts dans la profession coïncide avec le propre mouvement mental par lequel Oliver ressuscite ces jours anciens ; autrement dit, les éléments biographiques qu'apporte la voix narrative sont directement extraits du flux de conscience du personnage.

⁵ Galia Benziman fait ainsi cette remarque à propos de *Between the Acts* : « There is no elaborate, steady inquiry into the consciousness of any particular character, only glimpses [...] » (Benziman, p. 54).

⁶ C'est là une autre distinction entre la mimésis des œuvres tardives et la logique qui prévaut chez Hemingway, et notamment dans *The Sun Also Rises* : là où la critique hemingwayenne parle couramment d'« omission » afin de décrire les conséquences de la théorie de l'iceberg – les références aux sentiments et aux émotions des protagonistes étant largement évacuées de la diégèse – on a moins affaire dans les œuvres des années trente à une stratégie de l'omission qu'à une entreprise de sape ; en d'autres termes, l'affect n'est pas repoussé hors des limites du récit, mais il ne suffit plus pour autant à rendre compte de l'intériorité ; il est, pour ainsi dire, démonétisé.

vers son projet et la perspective de quitter Londres pour rejoindre le Nord⁷, jamais cet élan n'est relevé pour lui-même, il ne fait l'objet ni d'une analyse ni d'un approfondissement et demeure ainsi à l'état de désir aveugle et borné, d'impulsion qui s'ignore ou du moins se perd dans sa propre exécution. Sans autre appui que cette conscience arrimée à l'instant présent, au défilé des impressions et des considérations qui l'envahissent, le lecteur chemine aux côtés de Kitty avec le sentiment que d'inamovibles œillères le privent de considérer le terme de ce voyage, le point vers lequel il se devine être inexorablement entraîné par une volonté – celle de Kitty – qui demeure semble-t-il opaque à elle-même. Bien sûr, toute trace d'intériorité n'est pas exclue du courant de conscience du personnage⁸, mais, comme le montre le passage suivant, où Kitty se prépare pour partir à la gare, la conscience semble en fait ignorer le motif intérieur qui la porte, elle ne se *déplie* jamais pour se rendre visible à elle-même :

Kitty sat down at her dressing-table and kicked off her shoes. Satin shoes were always too tight. She glanced at the clock on her dressing-table. She just had time.

Baxter was handing her coat. Now she was handing her bag.

‘The ticket’s in there, m’lady,’ she said, touching the bag.

‘Now my hat,’ said Kitty. She stooped to settle it in front of the mirror. The little tweed travelling-hat poised on the top of her hair made her look quite a different person; the person she liked being. She stood in her travelling-dress, wondering if she had forgotten anything. (TY, 254-255)

Le voyage porte normalement en lui une tension, une perspective ; il engage à se projeter dans l'avenir, à organiser et cristalliser le présent autour d'un certain nombre de pôles vitiels – destination ou motif du voyage, mais aussi avant-goût de ce que l'on trouvera une fois sur place. Autrement dit, voyager, c'est être toujours déjà un peu arrivé. Or, les différents indices qui, dans notre extrait, pourraient conduire à expliciter le voyage de Kitty demeurent obstinément muets ; ils ne parlent pas *au-delà* d'eux-mêmes, ne font pas signe vers ce dont ils sont pourtant les signes concrets. Ainsi, l'horloge sur la coiffeuse de Kitty lui indique qu'elle est tout juste à l'heure, mais à l'heure pour *quoi*, cela ne nous est pas indiqué. De même, ni la

⁷ Ainsi, tandis que sa propre réception s'éternise trop à son goût : « She dealt the coal a blow, and the sparks went vollying up the chimney. She was irritable; she was restless. Time was passing; if they stayed much longer she would miss her train. Surreptitiously she noted that the hands of the clock were close on eleven. The party was bound to break up soon; it was only the prelude to another party. Yet they were all talking, and talking, as if they would never go. » (TY, 251).

⁸ Ainsi de l'extrait suivant, où le passé de Kitty revient sous forme d'images et de scènes ébauchées. On notera tout de même le caractère schématique de ces évocations, autrement moins vivaces et présentes que les souvenirs de Clarissa et de Peter dans *Mrs Dalloway* ou que ceux de Lily Briscoe dans « The Lighthouse » : « The sound of the train became louder in the darkness; its roar, its vibration, seemed to fall into a regular rhythm of sound, raking through her mind, rolling out her thoughts. Ah, but not all of them, she thought, turning restlessly on her shelf. Some still jutted up. One's not a child, she thought, staring at the light under the blue shade, any longer. The years changed things; destroyed things; heaped things up – worries and bothers; here they were again. Fragments of talk kept coming back to her; sights came before her. She saw herself raise the window with a jerk; and the bristles on Aunt Warburton's chin. She saw the women rising, and the men filing in. She sighed as she turned on her ledge. All their clothes are the same, she thought; all their lives are the same. And which is right? she thought, turning restlessly on her shelf. Which is wrong? She turned again. » (TY, 258-259).

mention du billet de train que Baxter remet à Kitty, ni celle de sa tenue de voyage ne donnent lieu à un complément d'information, à une glose, si bien que ces éléments apparaissent comme amputés de leur finalité : l'esprit de Kitty devrait être tourné vers le dessein profond qui la meut ; au lieu de cela il s'arrête à la surface des choses, à l'apparence que confère un chapeau, aux détails pratiques du voyage – et ce au risque d'isoler cette surface, cette écume du moment, du projet intérieur ou du programme mental qui seul pourtant la rend intelligible.

Le flux de conscience de Kitty donne donc l'impression d'être unidimensionnel : loin d'exclure toute projection dans l'avenir ou toute immersion dans le passé, il relègue néanmoins aux marges de la pensée ces excursions hors de l'immédiateté la plus pressante et la plus littérale. De manière plus décisive encore, un tri semble être effectué dans les références intérieures : là où Kitty se souvient par bribes de sa vie à Oxford, aucune de ses pensées ne devance véritablement le train dans lequel elle prend place afin d'éclairer par avance le château ou le parc où culminent conjointement son trajet et la section « 1914 » de *The Years*. La conscience du personnage est unidimensionnelle au sens où elle ne fait place qu'à une portion circonscrite de sa vie intérieure. Il est d'ailleurs à noter que la dissociation entre conscience et intériorité se voit accentuée, dans *The Years*, par l'importance donnée au thème du secret, comme par les difficultés qu'éprouvent nombre de personnages à se confier, à *exprimer* leur intériorité, que ce soit dans la conversation⁹ ou dans l'intimité de leur esprit¹⁰ – la conviction de Nicholas étant d'ailleurs que l'on ne se connaît pas soi-même (TY, 268 ; 293).

Nous l'avons dit, conscience et intériorité tendent à se désolidariser dans les œuvres tardives. Or l'amenuisement de ce lien engage naturellement à chercher la vie intérieure des personnages hors de leurs pensées, de leurs souvenirs et, plus généralement, de leur univers mental. Car si l'intériorité ne coïncide que partiellement avec la conscience, elle n'en demeure

⁹ Ainsi, lors de la visite qu'il fait à Eugénie dans la section « 1891 », le colonel Pargiter rêve de se confier à sa belle-sœur, et notamment de lui parler de sa maîtresse, Mira ; néanmoins cette possibilité reste lettre morte : « He wanted to tell her about Mira. But he told her about the family: Hugh and Milly; Morris and Celia. And Edward. » (TY, 119). Le poids du dépit pèse ainsi lourdement sur lui alors qu'il met un terme à sa visite : « He had not seen her alone; he had not told her anything. Perhaps he never would tell anybody anything. After all, he thought as he went downstairs, slowly, heavily, it was his own affair; it didn't matter to anybody else. One must burn one's own smoke, he thought as he took his hat. » (TY, 123). Plus tard, dans la section « 1910 », c'est Rose qui se confronte à cette impossibilité de se confier : « Her past seemed to be rising above her present. And for some reason she wanted to talk about her past; to tell them something about herself that she had never told anybody – something hidden. » (TY, 159). Il est d'ailleurs fortement suggéré (par une référence à Lamley's) que ce secret qu'elle échoue à partager se rapporte à l'exhibitionniste dont elle avait croisé la route, dans la section « 1880 », en se rendant chez Lamley's – événement qu'alors déjà elle n'était pas parvenue à évoquer auprès d'Eleanor (TY, 39-41).

¹⁰ Pour reprendre l'exemple de Rose, et de la tentation qu'elle éprouve de se confier à Maggie et à Sara dans la section « 1910 », il est notable que le poids intérieur dont elle cherche à se délester lui échappe à elle-même : elle ne saurait dire exactement ce dont il s'agit.

pas moins accessible par des biais détournés – biais ou chemins de traverse que ne cessent justement de mettre en évidence les œuvres tardives. La courte nouvelle intitulée « Miss Pryme », par exemple, ne s'attarde que brièvement sur les émotions ou les considérations du personnage éponyme – à peine apprend-on que Miss Pryme est habitée par le souci de rendre le monde meilleur qu'il n'est¹¹ et que cette entreprise, avec le pouvoir qu'elle confère sur les autres, la comble littéralement de joie¹². Ce que la nouvelle détaille véritablement, c'est bien l'*action* de Miss Pryme dans le monde, la suite de combats qu'elle mène pour imposer aux habitants de Rusham sa vision des choses, qu'il s'agisse de raccourcir les branches d'un arbre ou de doter l'église du village de cierges. Ainsi, la petitesse de l'idéal poursuivi par le personnage ne se déduit pas de ses pensées, elle transparait tout entière dans les incarnations successives de cette quête, dans ses échecs et ses triomphes, ses revers momentanés et ses conquêtes emportées de longue haleine. Miss Pryme *est* ce qu'elle fait : l'ensemble de ses agissements parle en son nom et lui tient lieu d'intériorité – d'intériorité déplacée ou translaturée, donc. C'est là le principe même du monde de la vie woolfien et l'on ne reviendra pas ici sur son fonctionnement général. Ce qu'il nous faut noter, en revanche, c'est la singulière conséquence que ce mécanisme d'extériorisation ne peut manquer d'avoir sur l'intériorité elle-même. En effet, l'intériorité, doublement affectée dans les œuvres tardives par sa dissociation d'avec la conscience et par sa relocalisation dans l'extérieur, en vient à s'écarter de sa définition usuelle pour recouper une réalité sensiblement différente.

Quelle est cette nouvelle intériorité qui se fait jour dans la fiction woolfienne des années trente ? Sa première caractéristique est d'être partagée – partagée entre intérieur et extérieur, entre le dehors et le dedans. L'intériorité des œuvres tardives, en effet, ne saurait être limitée à l'ensemble des phénomènes extérieurs dans lesquels elle se donne à lire, pas davantage qu'elle n'est circonscrite à la vie mentale des personnages. Certes le régime mimétique que l'on a mis au jour dans ces textes repose sur un déplacement du « moi » intérieur des personnages dans une série de relais extérieurs, mais cela ne signifie pas que les relais se substituent à l'intériorité, ni que ces traces vivantes de la subjectivité fonctionnent en circuit fermé, indépendamment de la sphère immatérielle qu'elles contribuent à éclairer. Autrement dit, on ne peut concevoir d'extériorisation de l'intériorité sans intériorité, sans référence à un domaine authentiquement privé et soustrait au regard d'autrui, et le « moi »

¹¹ « It was the determination to leave the world better than she found it [...] that made Miss Pryme[,] the third daughter of one of Wimbledon's doctors[,] to settle at the age of thirty-five at Rusham. » (*HH*, 229).

¹² « By degrees a new and most delicious sensation began to prick and stir in her veins. It was better than married love; better than children; it was power to improve the world; power over the infirm; the illiterate; the drunken. » (*HH*, 230).

extériorisé continue donc à supposer un moi secret et invisible dont il n'est que l'image ou la manifestation seconde.

Ni entièrement conscience – puisqu'elle déborde en permanence la sphère des pensées, des sensations et des émotions – ni entièrement événement – puisque, même extériorisée, elle continue d'exister en rapport avec la vie psychologique et affective d'un individu – l'intériorité apparaît donc comme scindée. Un tel résultat, d'ailleurs, n'a rien qui doive nous étonner : dans les œuvres des années vingt le rattachement de l'intériorité à la conscience permettait d'offrir au lecteur une représentation relativement limpide de l'existence intime des personnages – leur intériorité se confondait avec leurs pensées. Dans les œuvres tardives, en revanche, la lecture de l'intériorité est brouillée par sa dispersion en une série de corrélats extérieurs ; cette vie souterraine de l'être continue certes de se manifester et trouve dans l'extériorité un dérivatif opportun au langage de la conscience, mais les relais extérieurs du « moi » n'ont ni la cohérence ni le pouvoir d'expression que l'on associe au discours intérieur, même fragmenté et opacifié par les idiosyncrasies les plus diverses. En conséquence les « signes » extérieurs de l'intériorité ne sont pas en mesure d'en subsumer toute l'étendue, rôle que le flux de conscience jouait auparavant, et quelque chose de la vie intime des personnages échappe donc toujours à sa projection dans le dehors. L'intériorité de Miss Pym, par exemple, *transparaît* dans ses actions, mais elle ne s'y résorbe pas entièrement : les entreprises successives du personnage transportent son être sur la scène du monde ; elles ne l'épuisent pas. L'essentiel demeure hors de portée – « soi-même, un noyau de ténèbres cunéiforme, quelque chose d'invisible aux autres », pour reprendre l'image à travers laquelle Mrs Ramsay considère sa propre intériorité¹³.

Le noyau de ténèbres, donc, nous échappe ; son extériorisation partielle ne fait que souligner le caractère impénétrable de ses profondeurs. Tout le paradoxe tient à ceci que les œuvres des années vingt étaient justement à même d'éclairer ce moi intime qu'elles présentaient par ailleurs comme inaccessible : intériorité et conscience y étant indissociablement liées, le noyau de ténèbres se dévoilait réflexivement, à mesure que les pensées des personnages prenaient un tour introspectif. C'est ainsi qu'on en venait, en une véritable catabase psychologique, à entrer en contact avec la strate la plus obscure et la mieux enfouie des personnalités de Mrs Ramsay ou de Peter Walsh, avec cette part d'eux-mêmes qui

¹³ « For now she need not think about anybody. She could be herself, by herself. And that was what now she often felt the need of – to think; well not even to think. To be silent; to be alone. All the being and the doing, expansive, glittering, vocal, evaporated; and one shrunk, with a sense of solemnity, to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others. » (*TTL*, 52).

demeure de leur propre aveu imperméable au regard d'autrui¹⁴. Éclatée en une multitude de pôles externes qui n'en dévoilent que partiellement la forme, l'intériorité des œuvres tardives est quant à elle vouée à demeurer dans une authentique pénombre. Son obscurité n'est pas un effet de langage, elle ne s'inscrit pas dans une stratégie de prétériorité par laquelle ce qui est dit être insondable est simultanément explicite. Mais quel enseignement tirer de ce constat ? À quelle redéfinition générale de tels changements conduisent-ils ?

On a dit de l'intériorité propre aux œuvres tardives que, ne se superposant plus à la conscience, elle était désormais scindée entre un versant invisible – une face cachée du « moi » – et un ensemble de corrélats extérieurs dans lesquels cette vie intime se reflète en bribes éparses et incomplètes. Or ces différentes évolutions contribuent effectivement à altérer l'idée même d'intériorité : puisqu'elle ne peut plus être circonscrite à un « corpus » de pensées, d'émotions et de sensations, puisqu'elle demeure indistincte et ne s'exprime le plus souvent que de manière détournée, dans une extériorisation partielle et opaque de son contenu, alors l'intériorité se fait à la fois plus abstraite et plus physique. Elle se rapporte moins, dans les œuvres tardives, à un faisceau d'énoncés constitués et repérables qu'à une tension ou une vibration, un tremblement communiqué aux choses où elle se manifeste – elle devient en fait ce que le narrateur de « *The Lady in the Looking-Glass* » décrit comme une « respiration mentale », un mouvement qui ne se confond pas avec le discours intérieur, et qui n'est pas, à vrai dire, de l'ordre du langage, mais dont témoignent indirectement une multitude d'indices extérieurs, tout comme le gonflement ou l'affaissement de la poitrine rendent visible le trajet de l'air dans les poumons. C'est bien à une telle redéfinition de l'intériorité que renvoie la nouvelle de 1929, et plus particulièrement son narrateur, occupé à percer le mystère d'Isabella Tyson :

She was thinking, perhaps, that she must order a new net for the strawberries; that

¹⁴ Dans le passage de *To the Lighthouse* sur le noyau de ténèbres auquel s'identifie Mrs Ramsay comme dans le discours intérieur de Peter Walsh au moment de se rendre à la réception de Clarissa, on trouve la même conception du moi, de la personnalité ou de l'âme, comme un élément mouvant, partagé entre une existence de surface et de régulières immersions dans ses propres tréfonds, loin des exigences de la vie sociale. Dans le cas de Mrs Ramsay, c'est le retour sur soi et le repos solitaire qui est désiré tandis que Peter éprouve pour sa part le besoin de remonter à la surface pour reprendre contact avec le monde : « When life sank down for a moment, the range of experience seemed limitless. And to everybody there was always this sense of unlimited resources, she supposed; one after another, she, Lily, Augustus Carmichael, must feel our apparitions, the things you know us by, are simply childish. Beneath it is all dark, it is all spreading, it is unfathomably deep; but now and again we rise to the surface and that is what you see us by [...] Not as oneself did one find rest ever, in her experience (she accomplished here something dexterous with her needles), but as a wedge of darkness. » (*TTL*, 53). « For this is the truth about our soul, he thought, our self, who fish-like inhabits deep seas and plies among obscurities threading her way between the boles of giant weeds, over sun-flickered spaces and on and on into gloom, cold, deep, inscrutable; suddenly she shoots to the surface and sports on the wind-wrinkled waves; that is, has a positive need to brush, scrape, kindle herself, gossiping. What did the Government mean – Richard Dalloway would know – to do about India? » (*MD*, 142).

she must send flowers to Johnson's widow; that it was time she drove over to see the Hippleys in their new house. Those were the things she talked about at dinner certainly. But one was tired of the things that she talked about at dinner. It was her profounder state of being that one wanted to catch and turn to words, the state that is to the mind what breathing is to the body, what one calls happiness or unhappiness. (HH, 218)

L'état qui est à l'esprit ce que la respiration est au corps : voilà indubitablement une représentation fidèle du fonctionnement de l'intériorité dans les œuvres tardives. Car l'existence intime des personnages y correspond bien à une circulation diffuse, à un mouvement ou un courant, certes moins directement lisible, moins aisé à décrypter que celui des pensées, mais néanmoins plus concret, mieux arrimé au monde extérieur, à cet univers sensible où il trouve un écho direct, comme le processus respiratoire dans les signes physiques de la respiration, et donc dans une attitude corporelle immédiatement lisible pour autrui¹⁵.

La métaphore de la respiration mentale a ainsi l'avantage de condenser les traits caractéristiques de l'intériorité telle qu'elle se redéfinit dans les œuvres tardives : elle est invisible, et pourtant se prête à une ébauche de cartographie ; elle est souterraine, mais non sans répercussion extérieure ou prolongation dans le dehors. Un exemple doit nous permettre d'explicitier ceci. Dans la section « 1914 » de *The Years*, Martin tente vainement d'initier une conversation avec Sara alors que tous deux ont pris place à bord d'un bus :

'... and now' – he lit a match, '– and now, Sally, you can say whatever you like. Nobody's listening. Say something', he added, throwing his match overboard, 'very profound.'

He turned to her. He wanted her to speak; or he must speak himself. And what could he say? He had buried his feeling. But some emotion remained. He wanted her to speak it: but she was silent. No, he thought, biting the stem of his pipe. I won't say it. If I did she'd think me...

He looked at her. The sun was blazing on the windows of St George's Hospital. She was looking at it with rapture. But why with rapture? he wondered, as the bus stopped and he got down. (TY, 224-225)

On s'en rend bien compte à la lecture de ce passage, les intériorités respectives de Martin et de Sara sont tout sauf transparentes : Martin voudrait que sa cousine lui dise « quelque chose de très profond », mais elle reste muette. Lui-même d'ailleurs, bien que tiraillé par l'envie de se confier, rechigne à aborder un sujet trop personnel ; le sentiment qu'il voudrait communiquer est profondément enfoui en son for intérieur, et la crainte de ce que Sally

¹⁵ La « respiration mentale » n'est pas la seule image tirée des œuvres tardives qui permette de rendre compte du fonctionnement propre à l'intériorité woolfienne des années trente ; Peggy imagine ainsi l'esprit de sa tante comme une série d'avenues et de portes, une architecture intérieure dont le discours hésitant et désarticulé d'Eleanor constitue le versant extérieur : « 'Abercorn Terrace,' said Eleanor; '...the pillar-box,' she murmured as they drove past. Why the pillar-box? Peggy asked herself. Another door had been opened. Old age must have endless avenues, stretching away and away down its darkness, she supposed, and now one door opened and then another. » (TY, 315). Ici encore, l'intériorité occultée laisse transparaître une part de sa topographie et de son secret à travers certains mouvements de surface.

penserait de lui s'il s'aventurait à en parler achève de le détourner d'un aveu qu'il remet à plus tard¹⁶. Quant aux pensées et aux sentiments de Sally, ils ne nous sont pas mieux connus (Martin s'interroge ainsi sur l'extase que traduit son regard). L'intériorité demeure donc à première vue irrémédiablement inaccessible, non seulement celle des autres mais encore la sienne propre, car l'individu ne précise pas pour lui-même les profondeurs de son « moi ». Cependant il convient de nuancer ce premier constat. En effet, même si la tentative de communication peut s'apparenter à un échec, elle n'en est pas moins à l'origine d'une cristallisation de l'intériorité de Martin : comme le colonel Pargiter auprès d'Eugénie, ou Rose auprès de Maggie et Sara, ce dernier est conduit, par la présence de l'autre, à effleurer et à étreindre passagèrement ses propres sentiments et impressions ; la possibilité de se confier, même lorsqu'elle n'est pas concrétisée, joue ainsi le rôle d'un catalyseur autour duquel se matérialise une intériorité spectrale, une profondeur ébauchée et balbutiante mais néanmoins active. Si le « moi » n'est pas explicité, si Martin tait à lui-même ce qu'il souhaiterait dire au monde, il *éprouve* tout de même cette intériorité aveugle et informe, il en trouble la surface par son hésitation à parler de lui et parvient ainsi à brasser, l'espace d'un instant, ce mystérieux « noyau de ténèbres » qui l'habite. Comme le formule Peggy, dans « Present Day », à propos de la vision qu'elle n'a pas réussi à communiquer : « She had not said it, but she had tried to say it. » (TY, 371).

Quand bien même l'on serait donc loin d'une appréhension réflexive du « moi », à l'image de celles entreprises par les personnages des œuvres centrales de Woolf, il n'en reste pas moins que l'intériorité de Martin est partiellement *exprimée*, et si l'on parlera ici d'extériorisation, c'est dans la mesure où l'intériorité ne se manifeste que dans la perspective de sa communication à autrui : la vie intérieure de Martin est tout entière tournée vers Sara, elle est polarisée par cette interlocutrice potentielle et prend ainsi la forme d'une amorce de confession. De la même façon, l'intériorité de Sara, à première vue impénétrable, trouve un écho dans le regard de Martin : l'extase qui anime son visage constitue en effet le versant externe des sentiments qui la traversent ; visible par autrui, ce ravissement témoigne directement de sa vie sensible et affective. Chez Martin comme chez Sara l'intériorité est donc « respiration mentale » au sens où, comme la respiration, elle est partagée entre un mouvement intérieur voué à demeurer invisible et un dévoilement indirect, un flux interne et la « gestuelle » dont il s'accompagne. Dans le contexte de cette métaphore, les pensées que

¹⁶ On peut en effet considérer que le sentiment vague que Martin échoue à partager avec Sara a directement à voir avec les détails de sa vie privée qu'il dévoile à Maggie quelques pages plus loin : « Speaking in a low voice without accent, he told her his story; the story of the lady; how she wanted to keep him, and he wanted to be free. It was an ordinary story, but painful – mixed. » (TY, 234).

Sara garde par-devers elle ou l'émotion indistincte dont Martin ressent encore la trace (« some emotion remained ») correspondent à la circulation de l'air dans les poumons, tandis que le l'extase peinte sur le visage de Sara ou la possibilité pour Martin de se confier – et donc d'extérioriser l'émotion – trouvent leur parallèle dans le soulèvement de la poitrine par lequel le versant interne de la respiration est rendu visible.

2. « Respiration mentale » et « esprit social »

L'approche qui sera la nôtre dans l'étude de l'intériorité chez Woolf – approche déterminée et guidée par la propre pratique de l'écrivaine – doit désormais se faire jour avec davantage de clarté. Il va notamment sans dire que nous laisserons hors du champ de notre questionnement un certain nombre de perspectives critiques pourtant ordinairement associées au problème de l'intériorité, au premier rang desquelles la perspective psychanalytique, de sorte que nous ne confondrons pas intériorité et inconscient freudien ou lacanien, ni ne nous demanderons si la conception de l'intériorité qui prédomine dans les œuvres tardives fait place au refoulé ou encore à l'acte manqué¹⁷. À bien des égards, les études narratologiques consacrées à la représentation fictionnelle de la conscience – celles de Käte Hamburger¹⁸, de Dorrit Cohn¹⁹, de Mieke Bal²⁰ ou de David Lodge²¹, pour ne mentionner que les plus célèbres – peuvent sembler offrir un cadre théorique mieux adapté à l'intériorité mise en scène dans les derniers textes de Woolf. En effet, le « noyau de ténèbres » que portent en eux les personnages woolfiens a beau s'apparenter à une forme d'inconscient et se refuser comme lui à une saisie immédiate, il n'en reste pas moins que la « respiration mentale » évoquée par le narrateur de « The Lady in the Looking-Glass » recouvre une réalité beaucoup plus large que celle de l'inconscient psychanalytique : elle est un « état », une manière d'être heureux ou malheureux, nous dit le texte de Woolf. Ainsi définie, l'intériorité doit semble-t-il se laisser cerner par une lecture narratologique, attachée à mettre en valeur les modes de restitutions du discours intérieur. On pense notamment ici à la fameuse typologie mise en place par Dorrit Cohn dans *Transparent Minds* et qui distingue entre « monologue rapporté », « psycho-récit » et « monologue narrativisé » selon que la pensée est rapportée au style direct, indirect ou

¹⁷ Pour des analyses de l'œuvre de Woolf s'appuyant sur des outils psychanalytiques, on renvoie aux études d'Elizabeth Abel (*Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*) ou de Makiko Minow-Pinkney (*Virginia Woolf & the Problem of the Subject*).

¹⁸ Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires* (1957), Pierre Cadiot, trad. Paris : Éditions du Seuil, 1986.

¹⁹ Dorrit COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978), Princeton : Princeton University Press, 1983.

²⁰ Mieke BAL, *Narratologie : Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris : Klincksieck, 1977.

²¹ *Consciousness and the Novel*.

indirect libre²².

Or, là encore, une restriction s'impose : compte tenu de la manière dont l'intériorité se redéfinit dans les œuvres tardives, l'approcher à travers le prisme du discours intérieur pourrait s'avérer tout aussi malencontreux que de l'assimiler à un simple avatar de l'inconscient psychanalytique. En effet, comme on a eu l'occasion de l'expliquer, un des phénomènes majeurs qui déterminent la reconfiguration de l'intériorité dans les œuvres wolffiennes des années trente n'est autre que la dissociation de l'intériorité et de la conscience : le discours intérieur n'est plus synonyme de vie intime, de vérité du « moi » ; sentiments et émotions, « ce que l'on appelle le bonheur ou la tristesse », pour reprendre le lexique de « *The Lady in the Looking-Glass* », sont déportés dans un en-dehors du discours. La conscience est pour ainsi dire « évidée » et la narration, la plupart du temps, ne retient de son flux que ce qui a une portée purement circonstancielle, si bien que la pensée passe désormais pour un phénomène non pas intérieur mais *extérieur* ; elle n'est plus liée de manière consubstantielle aux profondeurs du « moi » et se confond régulièrement avec une intentionnalité prospectrice, directement aux prises avec le monde et son événementialité propre. Or, puisque l'intériorité ne relève plus du langage mais de la « respiration », l'approche narratologique centrée sur les catégories de discours s'avère ici largement inopérante ; en s'y cantonnant, on prend le risque de voir le « moi » là où il n'est pas, de prêter à la pensée des propriétés dont elle a été sciemment dépossédée, et, ainsi, de passer à côté de la véritable spécificité de l'intériorité dans les œuvres tardives.

Il convient encore de préciser que l'étude que Laurent Jenny a consacré à la question de l'intériorité entre symbolisme et surréalisme ne nous sera pas ici d'une plus grande aide : si l'intériorité y est bien envisagée sous l'angle de son expression, voire de son « extériorisation²³ », la vie intérieure à laquelle Jenny s'intéresse n'est pas celle des personnages de fiction, mais bien celle de l'écrivain, du peintre ou du poète lui-même, destinée à s'incarner dans l'œuvre d'art. Ainsi, d'Édouard Dujardin à André Breton, et semblablement « [a]nimés par une idée romantique de l'expression », poètes et artistes ont poussé toujours plus loin l'ambition d'un dévoilement au grand jour du plus réel de l'âme ou

²² « [...] Cohn (1978) influentially drew on theories of speech representation as the basis for her account of how readers interpret minds [...] Just as narratives can use direct discourse, indirect discourse, and free indirect discourse to present the utterances of characters, fictional texts can use what Cohn calls quoted monologue, psychonarration, and narrated monologue to represent the processes and states of characters' minds. Subsequent theorists, seeking to underscore even more clearly the assumed analogy between modes of speech and thought representation, and thereby consolidating what Palmer (2004) terms the speech-category approach to fictional minds, have renamed Cohn's three modes as direct thought, indirect thought, and free indirect thought, respectively. » (Herman, « Introduction », *The Emergence of Mind*, p. 5).

²³ Jenny, p. 13.

de l'esprit²⁴ », c'est-à-dire, ont tenté d'inscrire leur subjectivité dans un support extérieur, de conférer forme et espace à une sensibilité immatérielle. Le « moi » sur lequel Jenny met l'accent n'est donc pas celui qui nous préoccupe au premier chef – celui, entièrement imaginaire, des êtres de fiction. D'ailleurs l'intériorité dont il retrace la dislocation et l'extériorisation progressive de la fin du dix-neuvième siècle au milieu des années trente est frappée d'une grande volatilité et reste largement indéterminée, ne serait-ce que dans le symbolisme, où « le contenu exact de cette intériorité est sujet à des variations et des contradictions extrêmes. Il oscille entre la plus pure idéalité métaphysique et la plus physiologique des décharges nerveuses.²⁵ » Difficile, donc, d'identifier là un cadre théorique stable à même de servir notre propre analyse ; sans compter que les œuvres woolfiennes des années trente, bien qu'elles soient prises pour certaines entre les bornes chronologiques retenues par Laurent Jenny, ne se confondent avec aucun des « moments » littéraires qu'il envisage. En effet, ces textes, bien que résolument modernistes – ainsi qu'on l'a déjà fait valoir – répondent à une logique qui se distingue presque aussi nettement du surréalisme que des productions d'Apollinaire ou de Robert Delaunay, deux des « modernistes » qui retiennent le plus longtemps l'attention de Jenny.

Est-ce à dire qu'aucun schéma existant ne permet de penser l'intériorité propre aux œuvres tardives, cette « respiration mentale » dont on a commencé à délimiter les contours ? En réalité, il nous reste encore à mettre à l'épreuve la piste qui pourrait s'avérer la plus prometteuse, c'est-à-dire la mieux à même d'offrir un arrière-plan théorique à l'examen de l'intériorité dans les œuvres tardives. Il s'agit là de l'approche cognitive – autrement dit, du champ critique qui s'est ouvert avec l'application à la littérature, et notamment aux représentations fictionnelles de la conscience, des méthodes et des interrogations portées par les sciences cognitives. Cette approche, qui compte parmi ses représentants des chercheurs comme David Herman, Alan Palmer ou Lisa Zunshine²⁶, trouve son point de départ dans la critique du traitement narratologique de la conscience : pour les « cognitivistes », la tradition dont Hamburger, Cohn et Bal sont les figures de proue, et dont on a déjà remarqué qu'elle ne permettait pas de rendre compte de manière adéquate de l'intériorité propre aux œuvres tardives, cette tradition, donc, demeure trop restrictive dans la manière dont elle appréhende la conscience et ses phénomènes. En effet, du point de vue des sciences cognitives, limiter la conscience aux seules pensées – et donc, en littérature, au discours intérieur – revient à écarter

²⁴ *Ibid.*, p. 1.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁶ Voir notamment *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus : The Ohio State University Press, 2006.

du champ de sa définition une grande partie de ce qui, dans la réalité comme dans la fiction, relève directement de la sphère de la subjectivité :

Classical methodologies such as *the speech category approach* (the discourse analysis of thought presentation that employs such concepts as free indirect discourse, stream of consciousness, interior monologue, and so on), story analysis (the study of characters as actants, functions, et cetera), the concept of focalization or point of view, and the study of characterization do not add up to a complete and coherent study of all aspects of the minds of characters in novels.²⁷

Palmer, Herman ou Zunshine cherchent ainsi à mettre en avant d'autres facettes de la conscience, et notamment tout ce qui relève d'une vie *extérieure* de l'esprit, laquelle est à déceler dans les manifestations physiques et sociales de l'intériorité²⁸ ou encore dans certaines formes de pensée collective. Il y a donc une conscience qu'on pourrait dire interstitielle – au sens où elle se loge entre les corps, et non à l'intérieur d'eux – une conscience hors les murs, et véritablement *en situation*²⁹, dont les nombreuses manifestations ont longtemps été ignorées par la critique littéraire :

Fictional minds, like real minds, form part of extended cognitive networks. We will never understand how individual minds work if we cut them off from the larger, collective units to which they belong [...] The study of the presentation of consciousness in fiction should take place not only *within* individual characters but also in the spaces *between* them.³⁰

Il n'est pas difficile de voir en quoi une telle manière d'aborder la conscience en littérature présente à nos yeux un intérêt tout particulier : le tableau qu'offre de la vie intérieure l'approche cognitiviste déborde en effet largement le plan des pensées et du discours pour inclure une multitude de « lieux » secondaires où se reflète l'esprit des personnages de fiction, si bien que la forme qu'affecte l'intériorité dans les œuvres tardives, celle de la « respiration mentale », trouve là un cadre explicatif tout indiqué pour servir son exégèse. Au-delà de l'intériorité elle-même, c'est tout le fonctionnement du monde de la vie woolfien qui semble trouver avec la critique cognitiviste un arrière-plan théorique et une justification *a posteriori*. Pour cette raison, il apparaît essentiel de se livrer à un examen

²⁷ Palmer, p. 8.

²⁸ « [...] in contexts of everyday interaction another's I-originaryity is not locked away inaccessibly in some inner recess of the self, but rather spread out across the elements of a given social encounter and situated within that encounter's spatial environment and temporal flow [...] in any communicative encounter, I can experience another's I-originaryity by engaging with the propositional content of that person's utterances as well as his or her facial expressions, bodily orientation, gestures, and so forth – and also with the way our encounter is situated within a broader material and social context. » (Herman, « Introduction », p. 10-11).

²⁹ « Within the real-mind disciplines of psychology and philosophy there is a good deal of interest in *the mind beyond the skin* (as opposed to *the mind inside the skull*): the realization that mental functioning cannot be understood merely by analyzing what goes on within the skull but can only be fully comprehended once it has been seen in its social and physical context. » (Palmer, p. 42-43).

³⁰ *Ibid.*, p. 26-27.

scrupuleux des propositions de théoriciens comme Alan Palmer ou David Herman de manière à déterminer, d'une part, leur apport effectif pour la compréhension de l'intériorité dans les œuvres tardives et, d'autre part, la relation exacte qu'un modèle mimétique comme le monde de la vie woolfien entretient avec une telle perspective sur le texte littéraire. Ce qu'il nous faut tirer au clair à cet égard, c'est notamment la pertinence du monde de la vie woolfien face à la narratologie cognitive : l'idée même d'un modèle de représentation du réel fondé sur l'extériorisation de l'intériorité est-elle ainsi rendue caduque ou redondante par les conclusions des cognitivistes, et plus spécifiquement par la mise en évidence d'un esprit externe, d'une pensée « matérielle » et en situation ? S'en trouve-t-elle à l'inverse confortée ?³¹ Avant de faire la lumière sur ce point, il convient néanmoins de poursuivre la mise en évidence des parallèles entre « respiration mentale » et perspective « externaliste » sur la conscience en littérature ; pour cela, on confrontera notre analyse de l'intériorité dans les œuvres tardives à un modèle en particulier, celui de l'« esprit social » (ou de la « conscience publique »), proposé par Alan Palmer dans *Social Minds in the Novel*.

Toute l'argumentation de Palmer repose sur la distinction entre deux manières opposées d'envisager la conscience, aussi bien dans la réalité que dans le texte littéraire : ce sont les points de vue internaliste et externaliste. La perspective internaliste, historiquement dominante, met en avant le caractère intime et personnel de la conscience³² : l'esprit constitue un plan à part, distinct de l'univers social et matériel ; ses mécanismes sont essentiellement privés et demandent donc à être élucidés, voire se refusent à l'élucidation. On ne peut lire les pensées d'autrui, et son sentiment intérieur, par essence incommunicable, nous échappera toujours en partie. *A contrario*, la perspective externaliste s'attache à rendre compte de la façon dont la conscience s'incarne concrètement dans l'existence sensible³³ ; un certain nombre d'éléments nous permettent ainsi à chaque instant de déterminer ne serait-ce que grossièrement l'état d'esprit de nos congénères : la vie sociale repose sur un degré minimum d'entente et de compréhension mutuelle et l'on est rarement dans l'indécision la plus totale quant à la disposition ou aux motifs d'autrui³⁴. Palmer présente ainsi les choses :

³¹ On aurait ainsi pu aborder la question de la narratologie cognitive dans le chapitre 2, lorsqu'il s'agissait de différencier le monde de la vie woolfien des modèles théoriques existants. On a néanmoins jugé plus à propos de lier l'approche cognitive au problème de l'intériorité, quitte à devoir justifier de nouveau ici de l'originalité du monde de la vie woolfien.

³² « An internalist perspective on the mind stresses those aspects that are inner, introspective, private, solitary, individual, psychological, mysterious, and detached. » (Palmer, p. 39).

³³ « An externalist perspective on the mind stresses those aspects that are outer, active, public, social, behavioral, evident, embodied, and engaged. » (*Ibid.*).

³⁴ Cette proposition, que l'on trouve chez Palmer comme chez Herman, et qui est en quelque sorte la pierre angulaire de la critique cognitive, a son fondement scientifique dans la « theory of mind » (aussi connue sous le nom de « folk psychology » ou « psychologie naïve ») : « [...] the term [is] used by philosophers and

Within the externalist perspective, it is not surprising that we often know what other people are thinking. It is not a question of occasional sudden flashes of insight, but of a steady pattern of shared thought processes resulting in fairly accurate prediction rates.³⁵

Or, pour les cognitivistes, il en va des individualités réelles comme des personnages de roman : « Novel reading is mind reading.³⁶ » Si l'adjectif « internaliste » sera donc appliqué à toute lecture qui aborde les consciences fictionnelles par le biais des pensées et de l'intériorité, celui d'« externaliste » sera réservé aux approches qui, à l'instar de celle de Palmer, cherchent à exhumer la trace de la subjectivité dans la représentation des comportements sociaux ou des expressions faciales³⁷, dans les habitudes³⁸ qui caractérisent les personnages d'œuvres littéraires ou encore les lieux comme les accessoires que ceux-ci façonnent à leur image³⁹. Ainsi, lors même que les perspectives internaliste et externaliste ne sont pas incompatibles⁴⁰, Palmer se revendique ostensiblement de la seconde, perçue comme plus moderne :

psychologists to describe our awareness of the existence of other minds, our knowledge of how to interpret our own and other people's thought processes, our ability to make sense of other people's actions by understanding the reasons for those actions. (Philosophers and psychologists also use the terms *folk psychology* and *intersubjectivity* to refer to this ability.) We are able to attribute states of mind to others because we have a theory of mind. Readers of novels have to use their theory of mind in order to try to follow the workings of characters' minds by attributing states of minds to them. » (*Ibid.*, p. 20-21). De surcroît, deux écoles rivales s'affrontent au sein même de la « theory of mind » – la « theory theory » et la « simulation theory » : « There are two rival explanations for our theory of mind: the oddly termed *theory-theory* holds that we all have a theory of sorts about the nature of behavior, albeit not a full-fledged scientific one. The *simulation theory*, by contrast, maintains that we simply simulate the thinking of others by trying to imagine what it would be like to be them in particular circumstances. However, some philosophers and psychologists have recently made a commendable effort to go beyond the theory-theory/simulation theory debate. » (*Ibid.*, p. 22). Certains suggèrent ainsi, à l'image de Shaun Gallagher, de Dan Zahavi (Herman, « Introduction », p. 15) ou de Daniel Hutto, qu'aucun cadre théorique n'est nécessaire pour comprendre autrui : schémas comportementaux et interactions sociales nous offrent d'eux-mêmes la clé de son intériorité (Palmer, p. 22).

³⁵ *Ibid.*, p. 49.

³⁶ *Ibid.*, p. 21.

³⁷ « One of the obvious ways in which thought is made public is by means of the face. As we do in real life, characters pick up cues about the mental functioning of others by reading facial expressions. » (*Ibid.*, p. 109).

³⁸ Ainsi, à propos de *Litte Dorrit* : « The externalist Dickens is particularly adept at observing the surface of the storyworld in order to create telling descriptions of small, inconsequential examples of behavior that appear to other characters and also to the reader to sum up the personality of the character performing the action. » (*Ibid.*, p. 108).

³⁹ Ce sont là des exemples qui touchent de près à l'idée de « cognition physiquement distribuée » (« physically distributed cognition ») : un esprit s'appuie sur des objets ou des réalités extérieures pour s'étendre ou se refléter dans le monde, typiquement dans le but d'économiser de l'espace mental en reléguant dans des pense-bêtes ou des relais divers un trop-plein d'information (*ibid.*, p. 52). « [...] the term *physically distributed cognition* refers, as Daniel Dennett says, to our habit of off-loading as much as possible of our cognitive tasks into our environment. Dickens, in keeping with his absorption in the surface, and therefore physical, nature of thought, was acutely aware of this phenomenon. » (*Ibid.*, p. 116).

⁴⁰ En effet, le recours à la seule lecture internaliste est jugé dommageable par Palmer, qui pose comme nécessaire, non de lui substituer, mais plutôt de lui adosser le point de vue externaliste : « As with real minds, fictional minds are only partially understood if only an internalist perspective is applied to them. Characterization theory will always be incomplete until it also takes account of the externalist aspects of the character construction process. » (*Ibid.*, p. 26). Il est cependant à noter que Palmer lui-même, du moins dans *Social Minds in the Novel*, n'articule son approche externaliste à aucune contrepartie internaliste.

In the view of the philosopher Brian Cantwell Smith [...] the classical (or internalist) view of the mind sees it as individual, abstract, detached, and general, while the new (or externalist) view sees it as social, embodied, engaged, and specific. It is this new cognitive perspective that underpins this book.⁴¹

Mais venons-en à ce qu'Alan Palmer nomme « esprit social » ; cette idée se confond en fait largement avec les aspects du « moi » mis en avant par le point de vue externaliste : « I use the term *social mind* to describe those aspects of the whole mind that are revealed through the externalist perspective.⁴² » Dès lors, de même que l'esprit social ou la conscience publique (« social mind ») s'oppose à la conscience privée (« private mind »), la pensée « intermentale » (« intermental thought ») se distingue de la pensée « intramentale » (« intramental thought »)⁴³ ; autrement dit, à l'étude de processus de pensée circonscrits à l'esprit d'un personnage, Palmer veut faire succéder l'analyse de formes de réflexion collectives – lesquelles ne méritent pas moins selon lui d'être qualifiées d'« esprits » ou de « consciences », quand bien même elles ne trouvent pas leur pendant dans une activité cérébrale identifiable et localisée mais renvoient à des groupements d'individus⁴⁴ – baptisés « unités intermentales » – aux frontières parfois fluctuantes et de tailles très diverses. Le théoricien s'en explique ainsi :

An important part of the social mind is our capacity for *intermental thought*. Such thinking is joint, group, shared, or collective, as opposed to *intramental*, or individual or private thought. It is also known as *socially distributed*, *situated*, or *extended cognition*, and also as *intersubjectivity*. Intermental thought is a crucially important component of fictional narrative because, just as in real life, where much of our thinking is done in groups, much of the mental functioning that occurs in novels is done by large organizations, small groups, work colleagues, friends, families, couples, and other intermental units.⁴⁵

Si l'on trouve de multiples exemples de pensée intermentale dans la fiction woolfienne – aussi bien, d'ailleurs, dans les œuvres tardives que dans celles qui les ont précédées⁴⁶ – force est de constater que cette facette de l'« esprit social » n'est pas celle qui se

⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴² *Ibid.*, p. 39.

⁴³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴ « A mind can be socially distributed: one mind corresponding to more than one brain. » (*Ibid.*, p. 52).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁶ La pensée intermentale, en effet, est d'abord présente chez Woolf à travers un thème qui parcourt l'ensemble de son œuvre, celui de la vie trans-personnelle dont elle envisage l'hypothèse de manière répétée : il s'agit là de la possibilité que l'individu poursuive son existence dans celle d'autrui, y compris parfois après que la mort les a séparés. Ainsi, les personnages de Woolf éprouvent souvent la nécessité d'être *complétés* par les autres – comme Bart est complété ou « poursuivi » par Isa (*BA*, 16-17) –, voire de ne former avec eux qu'une seule et unique conscience vivante. On a déjà eu l'occasion de décrire ce phénomène tel qu'il se déploie dans *Mrs Dalloway* ou dans *Between the Acts* (voir note n°96, p. 178) ; il est également présent dans *The Years*, par exemple lorsqu'au moment de la réception organisée par Delia, Eleanor voudrait que Nicholas reprenne et conclue pour elle sa pensée (*TY*, 351), ou quand, durant la même réception, Peggy échoue à communiquer la vision qu'elle a eue en son for intérieur (*TY*, 370-371), avant que North ne finisse par s'en emparer partiellement (*TY*, 402). Par ailleurs,

rapproche le plus de l'intériorité conçue comme « respiration mentale ». L'idée d'une *visibilité* de la conscience, en revanche, s'avère tout à fait décisive pour notre propos :

My thesis is that social minds are possible because much of our thought is *visible*, which is why Oscar Wilde said that it is only shallow people who do not judge by appearances, and that the true mystery of the world is the visible, not the invisible.⁴⁷

L'intériorité des œuvres tardives est une zone d'ombre que les pensées des personnages ne permettent plus de sonder ; elle ne se présente donc pas comme un ensemble de réflexions, d'émotions et de sensations, mais se donne plutôt à la manière d'un souffle vital, d'un flux intangible dont on ne peut présager du contenu, si ce n'est en prêtant attention à l'écho qu'il rencontre dans l'extérieur – aux inspirations et aux expirations de l'âme. De la même façon, le concept d'« esprit social » suppose que la conscience s'extériorise dans les actions ou les paroles, dans la superficialité et les apparences auxquelles Wilde nous enjoint de nous fier. Toutefois, avec la « respiration mentale » comme avec la « conscience publique » de Palmer, la visibilité ne se confond pas avec la transparence, et va même souvent de pair avec une opacité au moins partielle ; en effet, ce qui se *voit*, ce n'est jamais l'intériorité elle-même, mais bien son reflet ou ses ramifications externes. Le « moi » intime reste dans l'ombre, un épicycle de la subjectivité, trahi seulement par les répliques qui le font connaître en surface. L'intériorité propre aux dernières œuvres de Woolf trouve donc naturellement sa place dans le

il est à noter que le thème d'une vie trans-personnelle, ou d'une communauté de consciences, accompagne tout le développement intellectuel de Woolf, puisqu'on le retrouve dès les journaux de jeunesse, comme en témoigne ce passage : « I think I see for a moment how our minds are threaded together – how any live mind is of the very same stuff as Plato's & Euripides. It is only a continuation & development of the same thing. It is this common mind that binds the whole world together; & all the world is mind. » (Woolf, *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*, Mitchell A. Leaska, ed. Londres : Hogarth Press, 1990, p. 178-179). Toutefois, l'idée d'une circulation vitale entre les individus, ou d'une conscience universelle, bien que récurrente chez Woolf, ne rend pas compte à elle seule de toutes les occurrences de pensée intermentale dans l'œuvre de l'écrivaine. Ainsi, par exemple, du partage des affects entre Miss Barrett, Mr Browning et Flush, qui serait davantage à mettre sur le compte de l'empathie et de la fidélité canine : « He was with them, not against them, now; their hopes, their wishes, their desires were his. Flush could have barked in sympathy with Mr Browning now. » (*F*, 49). Cette réciprocité émotionnelle est bien sûr particulièrement sensible au sein du couple formé par Flush et sa maîtresse : « Every start she gave, every movement she made, passed through him too. » (*F*, 68). « Broken asunder, yet made in the same mould, each, perhaps, completed what was dormant in the other. » (*F*, 108). De la même manière, on peut considérer que la famille Rashleigh forme une authentique unité intermentale, sans pour autant que le thème d'une vie trans-personnelle ne soit développé dans « The Shooting Party » ; la nouvelle de Woolf, en effet, nous pousse implicitement à envisager les trois Rashleigh – soudés autour d'un même destin et menacés par une déchéance commune – sous l'angle d'une unique entité dont les composantes sont liées entre elles dans une relation d'interdépendance. Enfin, la communauté humaine que constituent les personnages de *Between the Acts*, bien qu'elle fournisse peut-être l'exemple d'unité intermentale le plus développé que l'on puisse identifier chez Woolf, ne trouve pas son origine dans une circulation vitale ou spirituelle, du moins pas au sens que peut revêtir une telle idée dans l'esprit de Clarissa Dalloway ou d'Eleanor Pargiter. En fait, la communauté des spectateurs et des acteurs repose tout entière sur l'effort de Miss La Trobe pour faire de la représentation théâtrale un moment de communion culturelle et artistique, ainsi que sur la volonté de Woolf de faire primer, dans son ultime roman, le groupe sur l'individu, le « nous » sur le « je » : « 'I' rejected: 'We' substituted » (*WD*, 279).

⁴⁷ Palmer, p. 4.

modèle général théorisé par Palmer : comme l'« esprit social », l'intériorité woolfienne des années trente repose sur un *voir* indirect, sur une manifestation différée en vertu de laquelle l'extérieur parle pour l'intérieur. Cela signifie-t-il que les conclusions auxquelles nous sommes parvenu jusque-là soient destinées à se « diluer » dans l'approche cognitive – à se voir subsumées dans ce cadre théorique à la portée bien plus large que la leur ? C'est là ce dont il nous faut à présent répondre.

3. Des limites de la perspective cognitive pour l'analyse de l'intériorité dans les œuvres tardives

L'idée d'« esprit social » se montre assurément d'une aide précieuse pour penser la redéfinition de l'intériorité qui intervient dans les œuvres tardives de Woolf ; elle est si à propos, en fait, que l'on est en droit de se demander si l'on ne s'est pas contenté, avec la « respiration mentale » et plus généralement avec le monde de la vie woolfien, de soulever dans le contexte des œuvres tardives une question qui au fond ne leur est pas limitée. L'approche cognitive nous montre que la conscience a toujours un versant externe ; pourquoi alors faire de l'extériorisation du « moi » (et de l'idée corrélatrice d'une intériorité-respiration, à la fois impénétrable et apparente) une spécificité des dernières œuvres de Virginia Woolf ?

Cette question, bien qu'à première vue parfaitement légitime, repose en réalité sur une confusion ou un amalgame entre deux perspectives bien distinctes. Le monde de la vie woolfien, en effet – avec la définition de l'intériorité qui lui est attachée, la « respiration mentale » –, est un modèle de représentation du réel ; il désigne donc un ensemble de choix auctoriaux relevant de l'élaboration d'une mimésis cohérente. Le regard que porte sur le texte littéraire la narratologie cognitive est tout autre : il ne s'agit pas pour Palmer d'examiner un parti pris artistique, une *manière* ou un style, mais bien de mettre au jour une « réalité » cognitive qui, puisqu'elle vaut dans la vie de tous les jours, doit bien avoir son pendant dans les œuvres de fiction. D'un côté on a donc l'irruption d'une figure délibérée – le report systématique et concerté de la subjectivité du personnage dans l'univers sensible qui l'entoure –, de l'autre une simple conséquence logique, à savoir la transposition à la littérature d'un constat effectué dans le monde réel. Si la conscience est « sociale », alors il est probable que ses représentations fictionnelles fassent montre d'une même publicité. Palmer, à ce sujet, est sans ambiguïté : « Social minds exist in storyworlds because they exist in real life.⁴⁸ » Ainsi, alors que par le biais du monde de la vie woolfien on veut attribuer à Woolf elle-même,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

et au dessein littéraire qui l'anime, la responsabilité des effets qui parcourent son texte, l'approche cognitive reconduit invariablement les caractéristiques des consciences fictionnelles à celles des consciences réelles. Le texte est ainsi, il affiche telle ou telle particularité, non du fait de la volonté de l'auteur, mais parce qu'il est à l'image de la réalité elle-même. S'il y a une explication, elle n'est pas à trouver dans une vision artistique et dans l'exécution qu'elle commande, mais dans la gamme de disciplines scientifiques à même d'éclairer les différents périmètres d'une œuvre :

As my interest is in the fictional minds of characters in novels, it seems to me to make sense to explore the various cognitive sciences concerned with the study of real minds such as the philosophy of mind; social, cognitive, and discursive psychology; neuroscience; and psycholinguistics.⁴⁹

Ce faisant, la critique littéraire confine d'une certaine manière à la prescription médicale : dites-moi quel aspect du texte vous intéresse, je vous dirai quel ensemble de savoirs mobiliser pour en faire l'analyse. Ce qu'on évacue au passage, néanmoins, c'est toute la question du réel en littérature. Comme on l'a expliqué, le réel n'est pas la réalité ; la somme de ce qui existe ne se confond pas avec la compréhension générale que l'on en a, avec le regard que l'on porte sur le monde (et qui, tout autant que son contenu positif, participe activement à définir ce monde). Ainsi, la représentation littéraire ne se résume pas à la simple transposition du matériau de la réalité vers un monde fictionnel aux bornes bien circonscrites : le texte exige aussi son réel, sa cohérence d'ensemble – la loi ou la logique générale sans laquelle il se résumerait justement à une collection informe de faits, à un relevé méthodique ou aléatoire, fourni ou parcimonieux, mais en tout cas dépourvu d'âme ou de couleur.

Si donc il faut reconnaître une pierre d'achoppement à l'approche cognitive, ce doit être son penchant à faire l'économie du réel en littérature pour ne voir dans la mimésis qu'une opération de reconduction, ou de reduplication, et non de *création*, de sorte que l'on pourrait résumer ainsi les choses : la réflexion menée par Alan Palmer dans *Social Minds in the Novel* est entièrement tournée vers le domaine de la *réalité*, vers le continuum entre la fiction et le type d'expériences qu'elle émule ; à l'inverse, le monde de la vie woolfien a trait au *réel*, aux principes implicites qui président à l'organisation du texte, à la toile de fond sur laquelle se détachent les multiples configurations de la réalité. Si dans les deux cas on s'intéresse à l'intériorité et à ses rapports avec l'extérieur, ce n'est donc pas pour les mêmes raisons ni avec les mêmes attendus. Dans le contexte cognitive de l'« esprit social », la visibilité des processus mentaux est conçue comme un attribut invariable de la conscience ; on retrouve

⁴⁹ *Ibid.*, p. 7.

donc cette visibilité en littérature, non parce qu'elle y a été délibérément introduite, mais parce que sa présence est inévitable. Sur un tout autre plan, le monde de la vie woolfien permet de mettre en évidence un dispositif qui, lui, n'a rien de « réaliste » ou d'absolument nécessaire. La mimésis des œuvres tardives, en effet, n'a pas pour critère la fidélité à une réalité empirique mais l'*élaboration* d'un réel inédit. Elle est une manière, à la fois vraie et parlante, de présenter et de lier entre elles les choses, une « typique » reconnaissable mais nullement subordonnée ou asservie à un ensemble de faits auxquels il s'agirait de se plier aveuglément. C'est pourquoi, lorsque dans les œuvres tardives la subjectivité d'un personnage nous semble être transportée dans le monde qui l'environne, c'est la plupart du temps en vertu, non d'une logique implacable et subie, mais bien d'une détermination à « forcer » l'évidence, à contrevenir à l'attendu pour forger un réel dont la forme soit absolument originale. Dans ces circonstances, la question de l'intériorité ne se pose pas pour nous, comme celle de la conscience pour Alan Palmer, à la manière d'un problème indépendant : elle nous intéresse principalement dans la mesure où, ainsi qu'on a eu l'occasion de l'exposer dans les chapitres précédents, elle entre directement en système avec le réel lui-même.

On l'a dit, le monde de la vie woolfien ne désigne pas un processus « réaliste » : ce n'est en aucun cas se montrer pragmatique, ou bon interprète de la nature, que d'éviter les consciences de leur dimension la plus profonde et de déporter celle-ci vers l'extérieur. Mais ce n'est pas non plus trahir la réalité, car la question n'est pas de savoir si les choses se passent effectivement comme cela, ni si elles peuvent jamais être perçues sous cet angle ; elle est de savoir si la disposition à laquelle on aboutit fait sens, si une impression générale est par là produite qui résonne en nous avec une tonalité distinctive. La catégorie de la vraisemblance n'a donc pas de prise sur ces considérations, qui ne relèvent que de *choix* arbitraires, destinés à transmettre de manière satisfaisante une vision personnelle. L'ironie du sort est que la narratologie cognitive, avec ses découvertes et ses apports, donne *a posteriori* une justification réaliste au monde de la vie woolfien : si le monde est représenté ainsi, ce doit être parce que la conscience a telles ou telles propriétés, parce qu'elle n'est pas cantonnée à un cerveau, ni même à un individu en particulier, mais qu'elle a aussi un versant public et collectif. La réalité rattrape en quelque sorte le réel ; la vision de Woolf menace de se résorber dans un simple état de fait.

Parce que le partage est si délicat entre ce qui relève de la mimésis woolfienne et ce qui est n'est imputable qu'à la publicité de la conscience théorisée par les cognitivistes, il semble judicieux d'examiner ici la manière dont les deux perspectives peuvent se superposer et se différencier dans la pratique. Revenons pour cela à la section « 1914 » de *The Years*,

laquelle s'ouvre sur la promenade qu'entreprend Martin, par une belle journée de printemps, afin de se rendre chez son courtier :

He took his hat and stick and went out into the street. He would walk part of the way to the City. 'The King of Spain's daughter' he hummed as he turned up Sloane Street, 'came to visit me. All for the sake of...' He looked into the shop windows as he passed. They were full of summer dresses; charming confections of green and gauze, and there were flights of hats stuck on little rods. '...all for the sake of' he hummed as he walked on, 'my silver nutmeg tree.' But what was a silver nutmeg tree he wondered? (*TY*, 214)

La narratologie cognitive retiendrait certainement de ce passage la comptine que fredonne Martin. Celle-ci est une marque de la joie de vivre qui habite le personnage et qui a déjà été clairement signifiée au lecteur – « [...] he was in the best of spirits [...] » (*TY*, 213). Par ailleurs, cette marque, ou ce signe, entre en rapport avec un certain nombre d'autres indications qui toutes contribuent à peindre le même tableau – on sait ainsi qu'il fait beau et que la visite de Martin à son courtier est une perspective relativement plaisante puisque ses affaires vont bon train (*TY*, 213). Autre témoignage de sa bonne humeur, le personnage se laisse enthousiasmer par les articles exposés en vitrine. La conscience de Martin est donc « publique », son esprit est doté d'une face externe, dans la mesure où un comportement déterminé en dévoile la teneur, à défaut du contenu exact. Par ailleurs, afin d'évoquer cette « teneur », ce « grain » caractéristique de l'intériorité de Martin, Alan Palmer aurait vraisemblablement eu recours à l'idée de « disposition ». Pour Palmer, en effet, qui s'appuie là encore sur la psychologie et la philosophie, la conscience est avant tout de l'ordre de la disposition⁵⁰ : elle est un ensemble de traits et de penchants distinctifs, d'opinions rodées et de schémas toujours remis sur le métier. La pensée, d'habitude assimilée à une série de phénomènes et d'épisodes isolés, est ainsi mieux envisagée sous l'angle de la répétition et de la déclinaison du même⁵¹ – d'où l'intérêt de se placer, avec l'idée de disposition, à la croisée du singulier et du général, du « fait » psychique ou émotionnel et des caractéristiques définitoires de l'individu :

[...] a person's dispositions are important to the workings of their mind. They form the links between the aspects that endure over time – their beliefs and attitudes, their personality, their character, their self – and the immediate mental events of their consciousness. Most mental events – admittedly not all, but most – are manifestations of a person's dispositions. And a person's actions and behavior, how they interact with their physical and social environment, will also arise out of their

⁵⁰ « [...] when we talk about a mind, we are talking in the main about dispositions. » (*Ibid.*, p. 30).

⁵¹ « [...] our emphasis should not be on specific mental occurrences such as single thoughts, but on states of mind that exist over time. » (*Ibid.*).

dispositions.⁵²

Ce que la comptine révèle de Martin, c'est donc une disposition générale – disposition à se montrer joyeux, à avancer dans la vie d'un pas décidé et en affectant franchise et ouverture. Cette hypothèse est d'ailleurs confortée par d'autres exemples, particulièrement nombreux dans le reste de la section « 1914 »⁵³.

Si l'on adopte maintenant une lecture différente de ce passage, et si l'on substitue une logique mimétique à la logique cognitive, il devient d'abord manifeste que la comptine n'est pas qu'une *conséquence* ou qu'un *signe* de la gaieté de Martin. Du point de vue du monde de la vie woolfien, c'est-à-dire de l'extériorisation de l'intériorité, la comptine ne découle pas d'un sentiment intérieur, elle concourt à l'élaborer. Elle est un instrument pour *montrer*, non une répercussion collatérale et en quelque sorte mécanique. En fait, l'idée de « disposition », et l'analyse cognitiviste en général, supposent un tempérament préexistant qui serait traduit dans ses manifestations extérieures ; le personnage de fiction est traité comme un être de chair et de sang, doué d'une vie autonome. À rebours de cette conception, la perspective embrassée par le monde de la vie woolfien ne fait place à aucune interprétation psychologisante : le personnage n'a pas d'intériorité en dehors de celle que lui prête directement l'écriture, c'est-à-dire en dehors des exemples concrets qui en attestent et permettent de la préciser. Il n'y a pas, à nos yeux, d'intériorité fictionnelle indépendante de sa construction textuelle.

Néanmoins, s'inscrire en faux contre une logique psychologisante, contre une autonomisation de l'intériorité, n'équivaut pas à nier la présence dans le texte d'une subjectivité attachée aux personnages, et à laquelle donnent effectivement forme quantité de relais extérieurs : il y a bien une « respiration mentale » qui se fait sentir dans les faits et gestes des individus comme dans les circonstances qui les entourent, de sorte que si les profondeurs du « moi » apparaissent troubles et opaques, ce n'est nullement parce que l'accès à l'intériorité est ardu en lui-même (cela supposerait une intériorité indépendante du texte), mais parce que cette vie intime du personnage est d'emblée conçue comme contrariée et indirecte. En d'autres termes, puisque la « respiration mentale » n'est pas une *véritable* intériorité – au sens où son fonctionnement emprunterait à des mécanismes mentaux dûment identifiés par la science et attestables dans la vie de tous les jours – elle n'échappe à une saisie immédiate que parce que c'est là sa forme même, son mode de donnée essentiel. La comptine

⁵² *Ibid.*, p. 29.

⁵³ On pense notamment à la cordialité et à la camaraderie dont Martin fait preuve à l'endroit de Sara, à son goût pour les pourboires – qu'il aime à distribuer (*TY*, 222) et qu'il regrette de n'avoir pu donner au restaurant où il a emmené Sara – et, en général, à sa volonté de laisser une bonne impression, comme avec sa jeune voisine de table au dîner de Kitty : « He would like her to say, he thought, as his glass was filled, 'What a charming man I sat next!' when she went to bed that night. » (*TY*, 239).

que fredonne Martin fonctionne en tout état de cause comme un corrélat externe où miroitent des bribes de sa vie intérieure, le « moi » se donne à voir de manière discontinue dans le monde sensible, mais en aucun cas cela ne signifie qu'il existe quelque part, inaccessible au lecteur, une version plus pure ou plus lisible de cette intériorité. Si le « moi » apparaît indistinct et clivé, ce n'est pas « par défaut » – comme s'il ne nous en était donné à apercevoir qu'une traduction incomplète ou une variante expurgée – ce n'est pas en vertu d'une déperdition dans l'intensité des pensées et des sentiments à mesure que leur onde de choc se répand dans le monde extérieur et leur y confère une visibilité en demi-teinte ; c'est tout simplement que ce « moi » intérieur n'a pas d'autre existence dans la mimésis woolfienne. Il est partiellement inaccessible parce que c'est la loi de sa représentation, non parce que des contraintes logiques l'empêchent d'être entièrement restitué à la surface des choses.

Or, le déplacement en jeu entre l'approche cognitiviste et la lecture à laquelle nous convie le monde de la vie woolfien n'est pas que rhétorique, et les propriétés ou les traits que l'on prête à l'intériorité de Martin varieront en fonction du prisme qui aura été retenu. En effet, les outils fournis par Alan Palmer, s'ils permettent de conclure en toute bonne logique à la joie de vivre et à la gaieté du personnage, n'amènent pas d'eux-mêmes à des déductions plus poussées. La raison en est que la narratologie cognitive est contrainte par ce que l'on pourrait appeler une logique de la réalité : elle voit dans le monde fictionnel un simple dérivé du monde réel, soumis aux mêmes règles et interprétable dans les mêmes termes. Par conséquent, la comptine, dans laquelle l'intériorité de Martin en vient à s'incarner, demeure en elle-même parfaitement contingente : son irruption dans la diégèse ne répond à aucune nécessité supérieure et tout au plus peut-elle s'expliquer d'un point de vue psychologique par quelque association d'idées mystérieuse ou par n'importe quelle autre motivation intérieure qu'il ne nous est de toute manière pas donné de connaître avec certitude. Ainsi, la comptine fredonnée est certes la répercussion, presque mécanique, d'un état d'esprit ou d'une configuration mentale, mais cela ne change rien à son indétermination essentielle ; elle est le fruit du hasard, une manifestation comme une autre de la disposition du personnage.

Le même élément, une fois replacé dans le contexte de la mimésis, n'a cependant plus rien d'accidentel ou de fortuit. Si l'on considère que la rengaine enfantine n'est pas *appelée* par l'humeur de Martin – à la manière d'une conséquence qui aurait tout aussi bien pu prendre un autre visage – mais qu'elle participe au contraire à façonner une intériorité oblique et sinueuse qui ne lui préexiste pas, alors le détail de la comptine se fait signifiant. Il n'est pas traduction de la vie intérieure mais étape dans sa constitution – non pas circonstance anodine de la diégèse mais rouage à part entière du dispositif mimétique. Ainsi, les paroles qui

reviennent soudain à Martin alors qu'il marche dans la rue sont bien davantage qu'une simple émanation de son allégresse et de sa joie de vivre, davantage encore qu'un réceptacle arbitraire et sans conséquence pour les contenus psychiques et émotionnels qui s'y extériorisent : ces paroles fredonnées éclairent véritablement le « noyau de ténèbres » qui habite le personnage. On remarque par exemple que la comptine, liée à l'innocence et au jeu, demeure en même temps un objet de spéculation, étranger et énigmatique (« But what was a silver nutmeg tree he wondered? »), de sorte qu'elle emblématise le lien entre la jovialité bienveillante de Martin – celle qui le pousse à chantonner ou à vouloir à tout prix plaire aux autres – et la part d'impensé en lui, la zone de son être qui échappe à l'explicitation et qu'il ne fait qu'entretenir en ayant ponctuellement recours à la dissimulation et au secret. Le couplet entonné permet ainsi de faire le pont entre le Martin extraverti et enjoué qui voudrait partager, sur le ton de la conversation, quelque vérité profonde avec Sally et le Martin qui se voit contraint de mentir à Crosby et de lui cacher ses sentiments (*TY*, 210-212). Liée à la vie à Abercorn Terrace, la comptine exprime à la fois l'attachement à l'enfance (dont témoigne par ailleurs la connivence entre Rose et Martin, qui jusque dans « Present Day » rejouent affectueusement leurs disputes passées) et la duplicité inhérente à l'organisation familiale, duplicité à laquelle Martin, qui n'y échappe pas lui-même, s'en prend violemment à la fin de « 1913 » (*TY*, 212).

À ce pôle du secret ou de l'indicible se rattache aussi le plan des relations amoureuses – aussi bien celle dont Martin fait allusivement part à Maggie que celle unissant le colonel Pargiter à sa maîtresse, Mira. Or, là non plus la comptine ne doit rien au hasard, et ses paroles, qui sous leur dehors innocent sont riches d'un double sens potentiel⁵⁴, mettent directement en abyme le problème de la liaison occultée : elles portent en elles un embryon de scénario amoureux qui reste pourtant déguisé. L'objet extérieur dans lequel l'intériorité de Martin trouve à prendre forme, cette comptine qui passerait presque pour négligeable, cristallise donc en réalité les nombreuses facettes d'un conflit interne, d'une opposition entre ouverture et repli, entre affectation de transparence et authentiques ambiguïtés. À ce titre, elle est effectivement bien plus qu'une manifestation de la gaieté de Martin, semblable en cela à nombre d'autres et dépourvue d'aspérité réelle : elle est un objet complexe, directement constitutif de l'intériorité qui lui est accolée, elle est cette secousse externe à laquelle on devine le mouvement de la respiration mentale – non l'indice contingent d'une conscience autonome, mais le vecteur essentiel d'un « moi » en constante élaboration.

⁵⁴ La fille du roi d'Espagne rend ainsi visite au protagoniste de l'histoire pour son « muscadier », arbre doublement suggestif puisqu'il associe la verticalité du tronc à la forme, elle aussi parlante, des noix de muscade.

Dans l'exemple que l'on vient d'examiner, la différence entre l'idée d'une « conscience publique » et l'extériorisation de l'intériorité propre au monde de la vie woolfien ne va pas de soi ; elle demande à être soigneusement tirée au clair. En revanche, d'autres cas s'avèrent bien moins épineux, à l'image de la transparence qu'affectent les uns pour les autres les esprits des convives lors du dîner de « The Window », phénomène que l'on a déjà eu l'occasion de relever⁵⁵ mais qui mérite d'être brièvement rappelé : durant le chapitre 17 de *To the Lighthouse* plusieurs personnages redoutent que leurs pensées soient étalées au grand jour, quand ce ne sont pas eux qui, à l'inverse, font l'expérience d'une compréhension instantanée d'autrui – ainsi, Mr et Mrs Ramsay communiquent en se passant de mots tandis que Lily Briscoe lit en Charles Tansley comme dans un livre ouvert. Ce qui est mis en évidence par là c'est bien la possibilité d'une pensée intermentale, d'une circulation entre les esprits des différents personnages, et l'on est donc au cœur même du problème dont s'empare Alan Palmer. Pour autant, le régime mimétique auquel se rattache ce passage est celui des œuvres centrales de Woolf : aucune trace ici d'une projection de l'intériorité dans le monde sensible ; au contraire, la narration prend fermement pied dans le théâtre de la conscience et l'événement extérieur se confond la plupart du temps avec sa perception subjective.

Force est donc de constater que si l'idée d'« esprit social » partage avec le monde de la vie woolfien ce que l'on pourrait nommer un schéma primitif – celui d'une conscience débordant l'espace mental restreint qui lui est communément alloué – leurs champs d'investigation respectifs diffèrent largement : d'un côté la représentation littéraire de mécanismes cognitifs préalablement identifiés dans le monde réel, de l'autre, la représentation du réel lui-même. À cela, il faut ajouter que malgré notre tentative pour réconcilier ces termes, l'« esprit » ou la « conscience » dont traite Alan Palmer dans son étude ne coïncident pas avec ce que nous-même envisageons sous le nom d'« intériorité ». En effet, Palmer, qui revendique une lecture externaliste de la conscience, ne s'intéresse aux mécanismes mentaux que dans la mesure où ils échappent justement au domaine de l'intériorité : conscience et pensée se décryptent ainsi sans le moindre détour par les profondeurs du « moi ». À l'inverse, notre propre objet d'étude se résume bien à l'intériorité en tant qu'elle se manifeste dans l'extérieur – perspective qui aux yeux de Palmer releverait au mieux du paradoxe, car si la conscience peut effectivement se signaler dans le monde sensible, l'intériorité, par définition, ne saurait être qu'intérieur. Là où l'idée d'« esprit social » traduit donc une volonté de se conformer à un état de fait scientifique – qui veut que la pensée soit aussi bien publique que

⁵⁵ Voir « À table : deux scènes de repas dans *To the Lighthouse* et *Between the Acts* », notes n°38, 39 et 40, p. 238.

privée mais qu'une intériorité extérieure, en revanche, constitue un non-sens – le monde de la vie woolfien relève pour sa part de l'éclairage apporté à une mimésis qui ne s'embarrasse pas de tels scrupules réalistes, allant jusqu'à ériger contre eux *son* propre réel.

On le voit, narratologie cognitive et monde de la vie woolfien touchent à deux problèmes bien distincts, et cette dissimilitude se double d'un conflit sémantique : il y a inadéquation entre ce qu'Alan Palmer nomme « mind » et l'intériorité telle qu'on l'envisage. L'approche cognitiviste s'avère donc largement inopérante pour penser la « respiration mentale » propre aux œuvres tardives de Woolf. Cette intériorité si particulière tend en effet à déjouer la grille d'analyse mise en place par Palmer, et en particulier la distinction entre perspectives internaliste et externaliste : si la vie intérieure, plutôt que de donner lieu à une répercussion externe, se déploie elle-même dans le monde sensible, alors la distinction internaliste / externaliste n'est plus fondée, et il devient contre-productif de cantonner l'intimité des sentiments et des émotions à un seul de ces pôles. L'intériorité des œuvres tardives se prête mal au découpage suggéré par Palmer car elle n'est jamais entièrement intérieure, ni même entièrement extérieure. Projetée dans l'environnement des personnages ou dans quelque détail révélateur, elle ne cesse pour autant de se rapporter à leur être le plus profond et le plus secret, si bien qu'il y a là une indissoluble continuité de l'être dont l'idée d'« esprit social » n'est pas en mesure de rendre compte et qu'il nous faut donc nous résoudre à concevoir comme une respiration mentale, comme un mouvement par lequel intérieur et extérieur se trouvent conjointement mobilisés – en somme, comme un ruban de Möbius dont l'unique face articule les tréfonds du « moi » à ses manifestations les plus concrètes.

II. L'intériorité translaturée : métonymie ou métaphore ?

À plusieurs reprises dans le chapitre précédent, on a relié le monde de la vie woolfien à la figure de la métonymie : les yeux de Milly Masters, a-t-on dit, énoncent métonymiquement son intériorité, tout comme l'histoire des Rashleigh joue vis-à-vis du récit-cadre de « The Shooting Party » le rôle d'un commentaire métonymique⁵⁶. Dans *Between the Acts*, les atours et le caractère de Mrs Manresa, ses bijoux et sa manière de s'exprimer, dessinent de même les contours d'un être intérieur ; directement accolés à une profondeur psychologique qui demeure elle-même largement hors d'accès, ces marqueurs externes en

⁵⁶ Voir « L'inconnue dans le train : « An Unwritten Novel » et « The Shooting Party » », p. 229.

constituent bien le reflet métonymique⁵⁷.

Choisir le filtre de la métonymie pour expliciter le fonctionnement du monde de la vie woolfien, c'est donc reconnaître, d'une part, que l'intériorité des œuvres tardives est toujours partagée entre deux pôles contigus – les profondeurs et la surface, l'intimité et l'être-au-monde – et, d'autre part, que l'un de ces pôles est mis en avant là où, précisément, l'autre aurait été attendu : l'intériorité déplacée ou translatée, alors même qu'elle apparaît à bien des égards secondaire – un simple dérivé de la subjectivité – parle pour le reste du « moi », pour toute l'étendue de l'être. Les noyaux de cerise se voient confier la tâche de matérialiser le « noyau de ténèbres » : « 'Tinker, tailor, soldier, sailor, apothecary, ploughboy... that's me!' [Mrs Manresa] cried, delighted to have it confirmed by the cherry stones that she was a wild child of nature. » (*BA*, 46). On retrouve là le principe même de la « respiration mentale » : les fluctuations de la sensibilité et des affects ne se font visibles qu'une fois communiquées au versant externe du « moi » ; l'intériorité forme un système dynamique, avec en son cœur un jeu de projections et de renvois, de translations centrifuges (de la subjectivité vers le monde) et centripètes (du monde vers le « moi »). Le schéma propre à la métonymie correspond donc en tout point à celui de la respiration mentale ; dans ces conditions, il est tentant de le mettre à profit afin de décomposer avec davantage de finesse les nuances de l'intériorité et de son extériorisation. Néanmoins un tel rapprochement n'a rien d'évident : en effet, l'écriture de Virginia Woolf a traditionnellement été envisagée à travers le prisme d'une figure rivale de la métonymie : la métaphore. Penser la mimésis woolfienne à l'aune de la métonymie constitue donc un « écart » qui demande à être soigneusement justifié.

1. Woolf, du côté de la métaphore

Arrêtons-nous d'abord brièvement sur le fondement théorique de l'opposition entre métaphore et métonymie, au risque de s'appesantir sur un sujet déjà abondamment commenté. Dans son essai intitulé « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », Roman Jakobson rattache la métaphore à l'axe paradigmatique du langage, c'est-à-dire au plan où s'opère la sélection entre différents termes qui occuperont la même place dans la phrase. La métonymie, elle, correspond à l'axe syntagmatique : elle n'a pas trait à la sélection, mais à la combinaison – son principe est celui de la contiguïté, non de la similarité⁵⁸. Par ailleurs, tandis que la métaphore repose sur la substitution d'un terme pour un autre – substitution fondée sur

⁵⁷ Voir « À table : deux scènes de repas dans *To the Lighthouse* et *Between the Acts* », p. 235.

⁵⁸ Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Londres : Edward Arnold, 1977, p. 76.

un rapport de similarité entre ces termes – la métonymie relève de l’effacement ou de la suppression d’une partie du message. Autrement dit, dans une métonymie comme « boire un verre » – où « verre » désigne le contenu du verre et non l’objet lui-même – le message initial a été en partie effacé pour aboutir à une proposition de même sens mais néanmoins resserrée : on est parti de « boire un verre de vin » ou « boire un verre d’eau » et, par une forme d’ellipse, on a évacué le contenu pour ne garder que le contenant. C’est là notamment ce que montre David Lodge à partir de la phrase « Keels crossed the deep »⁵⁹.

Qu’en est-il maintenant de l’opposition entre métonymie et métaphore dans le contexte de l’écriture woolfienne ? Ces deux figures imprimant-elles leurs directions à des poétiques distinctes et le projet littéraire de Woolf en privilégie-t-il une au détriment de l’autre ? À partir du cadre théorique fourni par Jakobson et Lodge, Frédéric Regard range Woolf du côté de la métaphore, l’opposant en cela aux réalistes édouardiens et à leur écriture métonymique. En effet, selon le critique, qui ancre sa démonstration dans une lecture détaillée de « Mr Bennett and Mrs Brown », Woolf a recours, afin de contrer le principe de contiguïté qui prévaut chez Bennett, Wells ou Galsworthy, à une logique de la substitution. Car c’est bien les glissements successifs d’un plan à l’autre de la diégèse que Woolf déplore chez les Édouardiens ; c’est une vaine recherche d’exhaustivité qui voit l’écrivain se contenter de dérouler un fil, ou plutôt de le tirer à lui, chaque observation en appelant une autre, la description nourrissant la description :

Dans la quatrième partie de sa démonstration (son pastiche de l’écriture édouardienne), Woolf suggère bien que les réalistes adoptent toujours les mêmes stratégies discursives : ils s’emparent de quelque détail synecdochique propre au caractère, puis le regard se détourne du personnage et, suivant la voie des relations de contiguïté, glisse de la partie vers le tout, du contenu vers le contenant. Par exemple, dans le pastiche de Woolf, Wells part des vêtements de Mrs Brown pour glisser vers le système éducatif existant, puis vers un autre système à venir, une « utopie » d’où Mrs Brown aurait en fin de compte été effacée [...].⁶⁰

La technique des Édouardiens est proprement cinématographique, elle tient tout entière à un montage où les plans juxtaposés donnent l’illusion d’un monde sans rupture ni béance :

On constate que Woolf décrit le réalisme édouardien comme une machine optique reposant sur un seul type de montage, un montage de plans nécessairement enchaînés, émanant d’un point de vue englobant, destiné à faire apparaître le monde comme une totalité, [...] reposant pour ce faire sur la technique du déplacement

⁵⁹ « Metonymies and synecdoches are *condensations* of contexture. The sentence, ‘Keels crossed the deep’ [...] is a transformation of a notional sentence, *The keels of the ships crossed the deep sea* [...] by means of deletions. » (*Ibid.*, p. 76).

⁶⁰ Frédéric REGARD, « Clapham Junction 1910 (éthique et esthétique de ‘Mr Bennett and Mrs Brown’) », *Études Britanniques Contemporaines*, Numéro hors-série, Octobre 1997, « Métamorphose et récit dans l’œuvre de Virginia Woolf », p. 39.

métonymique.⁶¹

Face à cette écriture-travelling, Woolf fait donc valoir les mérites de la métaphore, c'est-à-dire de la substitution fondée sur la similarité. L'on ne peut ainsi approcher Mrs Brown, et dissiper quelque peu le halo de mystère qui l'entoure, qu'au terme d'un trajet métaphorique où évocations et images, s'affranchissant des lois de la contiguïté, se font suite de manière désordonnée. Amener à la lumière le personnage, le connaître véritablement, c'est en décliner les états et les possibilités, c'est faire se succéder configurations et impressions avec pour seul fil conducteur l'attachement à la vérité intérieure de l'être :

[...] l'unicité et l'ipséité de Mrs Brown ne peuvent se traduire qu'au travers de comparaisons inadéquates, de similarités étranges, de substitutions déroutantes, de violents écarts disjonctifs, qui interdisent de fait toute mise en intrigue, fondée sur la répétition du même [...] Mrs Brown est une suite vertigineuse de variations imaginatives qui abolissent en fait son 'caractère,' entendu cette fois comme identité fiable du personnage (sa 'mêmeté,' dirait Ricoeur).⁶²

L'écriture métaphorique tend donc à « disloquer » le personnage, à rompre l'enchaînement attendu des situations et des événements pour ne retenir de l'existence qu'une enfilade de vignettes discontinues mais significatives :

[...] le character n'est plus déterminé par son être-au-monde, ne peut plus être 'dédruit' par simple glissement métonymique [...] Comme un fantôme insaisissable, comme un feu follet, il se figure en toute indépendance dans cet éternel écart métaphorique, [...] dans cette *différance* qui seule lui redonne vie.⁶³

Ce que la métaphore fait perdre en continuité, elle le compense néanmoins par sa puissance suggestive, par sa capacité à cerner l'être – le jeu des substitutions successives restituant à la vie tout son champ et sa profondeur. En somme, « les transfigurations [...] sont seules à même de restituer à Mrs Brown cet être propre que lui dérobe le dispositif métonymique⁶⁴ », car « seul le décrochement est finalement dévoilement, retrouvailles, 'reconnaissance' dirait Proust.⁶⁵ »

En substance, Woolf ne juxtapose pas, elle transforme ou métamorphose ; elle n'étire ni ne déploie mais avance par pas de côté ou transpositions soudaines. En cela, la thèse de Frédéric Regard fait écho à celle de David Lodge dans *The Modes of Modern Writing* : le récit moderniste est métaphorique, le récit réaliste (et donc édouardien) est métonymique⁶⁶. Ainsi,

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 43-44.

⁶³ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Du reste cette distinction doit à son tour être rapportée à l'opposition originelle établie par Jakobson entre la nature métonymique de la prose et celle, métaphorique, de la poésie : « Jakobson's characterization of prose as

après s'être justement arrêté sur le cas d'Arnold Bennett, et avoir fait de la contiguïté l'axe structurant de son écriture⁶⁷, Lodge remarque chez James Joyce, Gertrude Stein, Ernest Hemingway, ou encore D. H. Lawrence, une propension à évoluer vers le domaine de la métaphore – tendance à laquelle Woolf ne fait pas exception :

In the modernist writers discussed so far we have observed a general tendency to develop (either within the individual work, or from one work to another) from a metonymic (realistic) to a metaphoric (symbolist or mythopoeic) representation of experience. Virginia Woolf exemplifies this tendency very clearly.⁶⁸

Comme chez d'autres modernistes, la direction de la métaphore ne s'impose que progressivement dans l'œuvre de Woolf : l'écrivaine doit en quelque sorte s'émanciper de la métonymie et du principe organisationnel qui lui est propre. Lodge voit ainsi dans *Jacob's Room*, pourtant fréquemment considéré comme un texte novateur sur le plan formel, un récit d'ordre métonymique, conforme en cela au canon réaliste que Woolf prenait parallèlement pour cible dans ses essais, et dont elle remettait directement en question les fondements :

Although, as always with Virginia Woolf, there is a great deal of metaphor and simile in the local texture of the writing, structurally *Jacob's Room* belongs in the metonymic category. Its experimentalism is all performed on the chain of combination – the chain of contiguous events that is Jacob's life – and consists mainly in cutting away huge sections of this chain and viewing the remainder from odd angles and perspectives.⁶⁹

Dans *Jacob's Room*, la linéarité prévaut encore ; une étape entraîne la suivante, l'enfance précède les années à Cambridge, qui elles-mêmes débouchent sur la vie à Londres et les voyages, les exaltations intellectuelles et les émois amoureux, cette chaîne de « moments » consécutifs n'étant interrompue que par la guerre et la disparition brutale du protagoniste. Par ailleurs, même à ne considérer que le tissu resserré de l'œuvre, ses effets de sens localisés et ses stratégies discursives, force est de reconnaître que les procédés métonymiques abondent dans *Jacob's Room*. La mort de Jacob, par exemple, est annoncée métonymiquement par son nom de famille, Flanders, lequel évoque de manière presque transparente les champs de

'forwarded essentially by contiguity' is consistent with the commonsense view that prose is the appropriate medium with which to describe logical relationships between concepts or entities or events. The formal rules of poetry (i.e. verse) – metre, rhyme, stanzaic form etc. – are based upon relationships of *similarity* and cut across the logical progression of discourse. » (Lodge, *The Modes of Modern Writing*, p. 88).

⁶⁷ « In general *The Old Wives' Tale* fully exemplifies Jakobson's characterization of literary realism as a metonymic mode: 'following the path of contiguous relationships, the realistic author metonymically digresses from the plot to the atmosphere and from the characters to the setting in space and time. He is fond of synecdochic details.' From its origins in the Restaurant Sylvain to its climax in the hotel bedroom at Auxerre, the story of Sophia's final disillusionment with her husband is woven out of contiguities, which confer plausibility and meaning simultaneously upon the narrative. » (*Ibid.*, p. 106).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 183.

bataille de la Première Guerre mondiale. Le son des canons, ou encore la paire de chaussures qui arrête l'attention de Betty Flanders à la dernière page du roman, assurent la même fonction dans l'économie du récit : ce sont autant de détails qui, par leur proximité avec la fin tragique de Jacob, permettent de dire l'indicible, de rendre visible dans l'espace de la diégèse l'évanouissement même de son protagoniste⁷⁰.

Si les premiers textes de Woolf demeurent donc empreints d'une logique métonymique, David Lodge n'en voit pas moins le tournant de la métaphore se dessiner avec insistance à mesure que se fait jour la spécificité de l'écriture woolfienne :

[...] the unity and coherence of the narratives comes increasingly to inhere in the repetition of motifs and symbols, while the local texture of the writing becomes more and more densely embroidered with metaphor and simile.⁷¹

Et l'œuvre qui consacre véritablement cette nouvelle orientation n'est autre, toujours selon Lodge, que *Mrs Dalloway* ; c'est en effet avec le roman de 1925 que le « pli » de la métaphore est définitivement pris :

In our terms, the novel marks the transition in Virginia Woolf's writing from the metonymic to the metaphoric mode. Instead of lineality, simultaneity [...] Instead of a life, or a voyage, a single day. Instead of authorial narration, the stream of consciousness in which events (i. e. thoughts) follow each other on the principle of similarity as much as contiguity – a June morning in Westminster, for instance, reminding Clarissa of mornings in her youth because a simile of children on a beach seems to her equally applicable to both [...].⁷²

La structure générale de *Mrs Dalloway*, tout autant que les choix stylistiques qui s'y profilent, témoignent de l'importance inédite conférée au principe de substitution : de même que les pensées se relaient librement dans le flux de conscience en vertu de leurs similarités, les vies de Clarissa ou de Septimus, de Peter ou de Rezia, s'entremêlent au mépris des contiguïtés spatiales ou sociales ; de même que les sensations laissent place aux souvenirs et le présent au passé, le récit ne cesse de troquer un point de vue pour un autre ou une conscience pour sa semblable. La communion finale de Clarissa avec Septimus fait ainsi primer une correspondance spirituelle sur l'assemblage mondain de la réception, une rencontre par-delà la mort sur la juxtaposition stérile des invités, la circulation métaphorique sur l'accumulation métonymique⁷³.

L'écriture woolfienne se dessaisit donc peu à peu des relations de contiguïté afin de

⁷⁰ *Ibid.*, p. 183-184.

⁷¹ *Ibid.*, p. 177.

⁷² *Ibid.*, p. 184-185.

⁷³ « This is the real climax of the novel: a moment of perceived similarity and spiritual substitution. » (*Ibid.*, p. 188).

propulser le récit sur l'axe paradigmatique ; ce constat, formulé par David Lodge comme par Frédéric Regard, ne semble pas devoir être remis en cause : même si le spectre de la métonymie n'est jamais tout à fait écarté, même si l'agencement de la diégèse, et notamment son déroulé chronologique, lui reste toujours partiellement assujéti, il est indéniable que les œuvres postérieures à *Jacob's Room* sont directement tributaires de la métaphore et des ponts qu'elle permet de jetter entre des époques distinctes (les première et troisième parties de *To the Lighthouse*) ou des existences morcelées (les différentes « voix » de *The Waves*). Comment, dans ces circonstances, expliquer notre décision de privilégier la métonymie pour l'analyse de l'intériorité dans les œuvres tardives ? C'est là ce qu'il nous faut désormais éclaircir.

2. Intériorité et métonymie

Ainsi qu'on l'a fait valoir, la redéfinition de l'intériorité propre aux dernières œuvres de Woolf transmue celle-ci en une « respiration mentale », en un processus duel, éclaté entre le « moi » et le monde, entre l'impénétrabilité de la vie psychique ou émotionnelle et la prégnance de ses répercussions extérieures. S'il apparaît donc parfaitement justifié de voir dans la métaphore la figure qui préside à l'organisation du texte woolfien après *Jacob's Room* – encore que ceci serait à nuancer dans le cas d'œuvres comme *The Years* ou *Flush*, à la structure plus volontiers métonymique – la logique de la substitution est de toute évidence étrangère au fonctionnement de la « respiration mentale ». En effet, la part de subjectivité qui se manifeste dans le monde, le pôle « extramental » de l'intériorité – si l'on peut ainsi détourner le lexique d'Alan Palmer⁷⁴ – se substitue moins à l'intériorité « intramentale » qu'il n'en prolonge ou n'en déporte le mouvement. Autrement dit, il y a entre le « moi » et son écho dans l'extérieur une relation de contiguïté, non de similarité : les deux pans de la respiration mentale se jouxtent plutôt qu'ils ne renvoient l'un vers l'autre par-delà une hypothétique division de l'être, un gouffre supposé entre sujet et monde, dont on a justement remarqué qu'il était désavoué au sein du modernisme. Envisager le monde de la vie woolfien à l'aune de la métaphore, ce serait faire de l'intériorité extériorisée une alternative au « noyau de ténèbres », ce serait voir dans les relais extérieurs du « moi » autant de substituts pour une intimité devenue hermétique ; or, ainsi qu'on l'a montré, intériorités intra- et extramentales sont absolument indissociables : le relais extérieur ne supprime pas la vie intérieure, il permet au contraire d'en préciser la forme et d'en offrir comme le tableau en ombres chinoises.

⁷⁴ Palmer n'oppose pas l'« intramental » à l'« extramental », mais bien à l'« intermental » (Palmer, p. 40).

Il est intéressant d'observer que l'intériorité woolfienne n'est pas la seule à se prêter à une lecture entre métaphore et métonymie, Clara Mallier mettant par exemple en rapport les deux figures rivales dans son analyse de la « théorie de l'iceberg » et de l'extériorisation de la vie subjective qu'elle occasionne chez Hemingway : la pratique par l'écrivain américain de la paralipse et de l'omission volontaire, son refus de l'introspection, entraînent-ils un déplacement métaphorique des affects et des sentiments, ou bien une translation purement métonymique ? Si l'on a déjà souligné les différences qui se font jour entre la mimésis woolfienne et le dispositif auquel a recours Hemingway⁷⁵, il peut toutefois s'avérer instructif de s'enquérir du parti qu'a adopté la critique hemingwayenne afin, le cas échéant, de conforter la piste de la métonymie pour l'analyse de l'intériorité dans les œuvres tardives de Woolf.

Clara Mallier, s'appuyant en cela sur une tradition critique bien établie, utilise le terme « corrélat objectif » pour nommer l'ensemble des détails extérieurs qui, parce que le narrateur hemingwayen prend le soin de les relever, en viennent à présager de son intériorité. L'outil inventé par T. S. Eliot a en effet été historiquement privilégié par les interprètes de l'œuvre de Hemingway afin de désigner ce détour imposé à l'expression de la subjectivité⁷⁶. Or, la question se pose de savoir si la « technique [...] qui consiste à représenter la source d'une émotion plutôt que l'émotion ressentie elle-même⁷⁷ », si ce corrélat objectif bien particulier – qui d'ailleurs, selon Mallier, n'en est pas réellement un⁷⁸ – s'apparente davantage à une métonymie ou à une métaphore de l'intériorité. Le problème n'a rien d'évident puisque le corrélat objectif hemingwayen se pare des attributs caractéristiques de chacune des deux figures concurrentes, à savoir la similarité et la contiguïté. Mallier remarque ainsi à son propos qu'il « fonctionne comme une métaphore, puisqu'il entretient un lien de similitude sémantique avec l'émotion informulée, mais il s'agit d'une métaphore 'objective' car son comparant appartient au monde de la diégèse.⁷⁹ » En d'autres termes, il y a métaphore,

⁷⁵ Voir « Hemingway et la « théorie de l'iceberg » », p. 254. Rappelons simplement ici qu'au lieu d'être véritablement « relocalisée » dans l'extérieur, à l'image de la face visible de la « respiration mentale », l'intériorité des personnages de Hemingway n'est jamais présente en tant que telle dans le monde sensible. En effet, l'objet ou l'événement qui, chez Hemingway, pourrait être dépositaire de l'émotion ou de l'affect n'en est en réalité que la *source* : il est ce qui provoque l'émotion (et ainsi la laisse deviner au lecteur), non ce qui l'incarne ou la prend directement en charge. À cela il faut ajouter que l'omission des sentiments, chez l'auteur de *The Sun Also Rises*, est le fait d'un narrateur intradiégétique, si bien qu'elle n'est pas dénuée d'une justification psychologique (le refus de se pencher sur une intériorité douloureuse) qui la distingue du monde de la vie woolfien – pur parti pris mimétique, en aucun cas imputable à la psyché ou aux états d'âme d'un personnage.

⁷⁶ Mallier, p. 59.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Chez Hemingway, l'objet extérieur est la « source » de l'émotion, chez Eliot, il en est la « formule » ou, si l'on veut, le condensé. Le romancier n'utilise donc pas du corrélat objectif *stricto sensu* (*Ibid.*, p. 60).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 61.

puisque le détail sur lequel s'arrête le protagoniste « énonce » sous une autre forme ses sentiments, mais il y a également métonymie, puisque l'intériorité et l'indice qui permet de la gloser sont pour ainsi dire « voisins » : ils appartiennent au même univers fictionnel. Cette figure hybride, mi-métaphore, mi-métonymie, est ainsi appréhendée tour à tour par Clara Mallier comme une « métaphore contextualisée » ou comme une « métaphore métonymique » – cette dernière expression étant de David Lodge⁸⁰.

En dépit de cette indécision générale quant au statut du corrélat objectif hemingwayen, Clara Mallier ne tarde pas à resserrer le cadre de son analyse pour, dans un second temps, faire pencher la balance du côté de la métonymie : si la méthode de Hemingway emprunte indéniablement aux deux figures mises en rapport par Jakobson, sa parenté avec la métaphore est plus distante. En effet,

[s]i les détails semblent saturés de sens, c'est non pas en vertu de leur ressemblance avec une émotion sous-jacente, mais simplement parce qu'ils sont sélectionnés par le narrateur dans une situation donnée. Cette proximité ou contiguïté vis-à-vis du narrateur est un lien de nature non pas métaphorique mais métonymique.⁸¹

Le corrélat objectif est donc une métonymie déguisée en métaphore ; liée de manière synecdochique au protagoniste (elle est une bribe de sa conscience, un détail qu'il remarque parmi d'autres) cette réalité extérieure ne prend de portée métaphorique qu'au terme d'un processus interprétatif qui voit le lecteur la rendre dépositaire d'un « message » : si Jake Barnes accorde une telle attention à une table de café que débarrasse un serveur, c'est qu'il y a là un signe ou un symbole de l'amertume qu'il tait par ailleurs. Or, pour s'appuyer sur un autre exemple tiré de *The Sun Also Rises*, « [I]a voie ferrée vide ne 'signifie' pas l'émotion du héros ; elle en est la source, et il est laissé au lecteur la liberté d'y réagir directement.⁸² » Autrement dit, le corrélat objectif n'a pas de signification en dehors de celle que l'on veut

⁸⁰ *Ibid.*, p. 60-63. Toutefois, « [b]ien que les deux notions de corrélat objectif et de métaphore métonymique soient très proches, elles ne se recouvrent pas entièrement ; plus exactement, le corrélat objectif constitue un cas particulier de la métaphore métonymique. » (*Ibid.*, p. 65). En effet, l'idée de métaphore métonymique, initialement esquissée par Lodge dans le cadre de son analyse de l'écriture d'Arnold Bennett (Lodge, *The Modes of Modern Writing*, p. 107), apparaît moins restreinte que ce que les critiques de Hemingway nomment communément « corrélat objectif » : tandis que la métaphore métonymique permet d'exprimer les émotions de n'importe quel personnage, voire d'exprimer une idée générale ou une sensation diffuse, ainsi que Lodge le montre à propos d'une nouvelle de Hemingway (*ibid.*, p. 159), le terme « corrélat objectif » n'est utilisé par les interprètes de Hemingway qu'en lien avec les sentiments du narrateur intradiégétique : « Bien que la notion de T. S. Eliot laisse ouverte les deux possibilités interprétatives, il paraît plus satisfaisant – et c'est ce que font généralement les critiques d'Hemingway – de réserver le terme de corrélat objectif à des exemples où il prend un sens plus fort, c'est-à-dire à des détails perçus qui symbolisent une réaction affective *de celui qui les mentionne*. La valeur métaphorique est ainsi renforcée par l'intentionnalité du regard du narrateur qui exprime indirectement ses émotions. On comprend dès lors que, si la métaphore contextualisée peut s'employer dans tous les types de narration, le corrélat objectif trouve un lieu d'expression particulièrement adapté dans le récit à la première personne. » (Mallier, p. 66).

⁸¹ *Ibid.*, p. 69.

⁸² *Ibid.*, p. 73.

bien lui prêter ; il est une métonymie à laquelle les circonstances font jouer le rôle d'une métaphore, et ce comme par une forme de malentendu qui aurait été délibérément et soigneusement orchestré :

Les corrélats objectifs en viennent à sembler métaphoriques en vertu d'une projection faite par le lecteur, qui les charge d'un sens qui n'y est pas présent intrinsèquement. Cet investissement aura souvent pour effet de faire apparaître une similitude de sens entre les détails et l'émotion à travers laquelle ils sont perçus. La valeur symbolique que les détails semblent revêtir n'est donc que la conséquence de la projection à laquelle le lecteur est invité à se livrer par l'omission des pensées du narrateur.⁸³

Comme chez Woolf, l'expression de l'intériorité se fait donc principalement, dans le texte hemingwayen, par le biais de la métonymie. On observe par conséquent que des écrivains modernistes, censément enclins, selon Lodge, à faire primer la similarité sur la contiguïté⁸⁴, réservent un traitement spécifique aux sentiments et aux émotions des personnages, métonymiquement inscrits à la surface du monde sensible. Ce n'est d'ailleurs là qu'un cas particulier de la relation sujet-monde, structure fondamentale du réel moderniste, et relation par essence d'ordre métonymique.

Tournons-nous à présent, afin de faire toute la lumière sur les liens entre métonymie et extériorisation de l'intériorité, vers « *The Legacy* », récit composé par Woolf en 1940. Le personnage principal de la nouvelle, Gilbert Clandon, vient de perdre sa femme, Angela, dans un mystérieux accident ; il se plonge alors dans la lecture du journal que celle-ci a laissé derrière elle. Ce procédé narratif, qui confère à Angela Clandon une voix posthume – articulée au fil des entrées successives de son journal – est à mettre directement au compte du monde de la vie woolfien : sentiments et impressions, au lieu d'être abordés de manière explicite, sont saisis par le détour d'un objet extérieur. La vie intellectuelle et émotionnelle d'Angela, sa « respiration mentale », est ainsi partagée entre une intériorité extramentale relativement transparente – le journal où elle se confie – et une intériorité intramentale doublement

⁸³ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁴ Ce tableau est néanmoins à nuancer dans le cas de Hemingway, dont Lodge remarque que son écriture se défie des métaphores trop évidentes – « Overt metaphor, in the earlier (and better) Hemingway is invariably a sign of falsity and illusion. » (Lodge, *The Modes of Modern Writing*, p. 156) – et qu'elle doit beaucoup aux relations de contiguïté, typiques du réalisme. Ainsi, à l'image de ce qui prévaut dans la nouvelle intitulée « *In Another Country* », échos, rappels et jeux de substitutions n'interviennent chez Hemingway qu'au sein d'un contexte essentiellement métonymique : « Hemingway's narrator digresses from the 'plot' (the situation of wounded soldiers receiving treatment [...]) to the atmosphere (the cold autumn evenings) and the setting, Milan, which is presented synecdochically (the city represented by its shops, the shops by the game shops, the game by certain animals, and the animals by certain parts of their bodies – fur, tails, feathers). In this way the paragraph moves along a straight line of contiguity. But there is another system of relationships at work in the writing based on the repetition of certain words and grammatical structures and rhythmical patterns, which has the opposite effect, drawing our attention (if only subliminally) to similarities rather than contiguities, keeping certain words and concepts echoing in our ears even as our eyes move forward to register new facts. » (*Ibid.*, p. 159).

inaccessible puisque la rupture radicale de la mort vient redoubler l'effet de césure qui aurait déjà en temps normal opacifié sa personnalité. Encore une fois, le dehors éclaire le dedans, l'extérieur se voit confier la tâche d'héberger l'intérieur. Gilbert ne découvre ainsi véritablement sa femme qu'à travers un exercice de lecture, dirigé à la fois vers le texte manuscrit du journal et vers les profondeurs psychologiques que réfracte et trahit ce dernier. Ce qu'il est donné à Gilbert d'entrevoir, c'est notamment la réalité quotidienne de l'engagement d'Angela dans son association caritative, mais surtout sa rencontre avec un certain « B. M. », ainsi que la remise en question morale, politique, voire sentimentale, dont celle-ci ne peut manquer de s'accompagner : « 'B. M. told me the story of his childhood. His mother went out charring... When I think of it, I can hardly bear to go on living in such luxury... Three guineas for one hat!' » (*HH*, 279-280). Angela, épouse effacée d'un homme politique conservateur, ayant vécu à l'abri du souci et, jusque-là, de tout dilemme trop pressant, est directement ébranlée par les perspectives que lui ouvre B. M. Le journal se fait donc l'écho d'une intériorité tourmentée et décrit minutieusement le parcours intellectuel et émotionnel qui mène finalement Angela au suicide, après que B. M. s'est lui-même donné la mort. Une fois rassemblées les pièces du puzzle, Gilbert peut enfin avoir l'intuition du supplice enduré par sa femme. Comme jamais du vivant d'Angela, il plonge librement son regard en elle, contemple son for intérieur au seuil de la mort, et la découvre, non telle qu'il se l'imaginait, faible et influençable, mais pleine de résolution : « Gilbert Clandon let the book slide to the floor. He could see her in front of him. She was standing on the kerb in Piccadilly. Her eyes stared; her fists were clenched. Here came the car... » (*HH*, 281).

Toutefois, Angela n'est pas la seule à projeter son intériorité dans le journal ; tandis qu'il survole les étapes de la vie de sa femme et réagit à l'évocation de tel ou tel souvenir, Gilbert se dévoile également. Ses certitudes et ses illusions deviennent peu à peu manifestes, ainsi que sa condescendance toute paternaliste à l'égard d'Angela :

They had gone to Venice. He recalled that happy holiday after the election. 'We had ices at Florians.' He smiled – she was still such a child, she loved ices. 'Gilbert gave me a most interesting account of the history of Venice. He told me that the Doges...' she had written it all out in her schoolgirl hand. One of the delights of travelling with Angela had been that she was so eager to learn. She was so terribly ignorant, she used to say, as if that were not one of her charms. (*HH*, 278)

Le journal ne témoigne donc pas simplement de la subjectivité d'Angela : il s'enrichit, avec la lecture qu'en fait Gilbert, de la personnalité de celui-ci. On le devine ainsi hautain et supérieur, faisant peu de cas, non seulement des connaissances, mais également de l'intelligence de sa femme – « If only she had discussed the matter with him, instead of

puzzling her poor little head about questions that were much too difficult for her to understand! » (HH, 280) – dédaignant d’avance les convictions de B. M. – « [...] one of those «‘intellectuals’ as they call themselves [...] » (HH, 279) – et à aucun moment ne soupçonnant que l’implication d’Angela dans des œuvres sociales puisse être autre chose qu’une simple distraction : « Hadn’t she enough to do looking after him, after her home? Still if it amused her of course he had no objection. » (HH, 279). On pressent d’ailleurs que la lecture du journal n’a d’autre motif que de satisfaire le narcissisme de Gilbert, qui y observe comme en un miroir ses triomphes passés – « ‘When Gilbert sat down the applause was terrific. The whole audience rose and sang: “For he’s a jolly good fellow.” I was quite overcome.’ » (HH, 277) – et qui voudrait y trouver la confirmation de son pouvoir de séduction : « Of course[,] she seemed to say, you’re very attractive to women. Of course Sissy Miller felt that too. » (HH, 277). Au demeurant, la curiosité du personnage est directement conditionnée à la fréquence à laquelle son propre nom est mentionné dans les entrées du journal :

The diary was full of references like this: ‘Saw Mrs Jones... She has ten children... Husband lost his arm in an accident... Did my best to find a job for Lily.’ He skipped on. His own name occurred less frequently. His interest slackened. » (HH, 279)

Enfin, les hypothèses même qu’émet Gilbert, par exemple au sujet d’une visite de B. M. à Angela, montrent à quel point les évidences qu’il tient pour acquises obscurcissent sa compréhension des choses : « He could not make out a single word; but there could be only one interpretation: the scoundrel had asked her to become his mistress. Alone in his room! The blood rushed to Gilbert Clandon’s face. » (HH, 280).

Contrairement à celle d’Angela, la vie intérieure de son époux n’est certes pas couchée sur le papier, elle n’est pas écrite noir sur blanc ; mais cela ne l’empêche nullement, comme on l’a vu, de se déployer à longueur de pages – du moins si l’on veut bien reconnaître que l’objet constitué par le journal, loin de se résumer à une présence matérielle, inclut également l’acte de lecture qui le rend présent à Gilbert comme à nous-mêmes. Le journal, c’est à la fois l’écriture enfantine d’Angela et le regard présomptueux de son mari, c’est la convergence d’un épanchement actif (celui de la diariste) et d’un épanchement passif (celui du lecteur qui se *définit* en lisant). À cet égard, son déchiffrement est à Gilbert ce que la possibilité de se confier est à Martin, Rose ou Abel Pargiter : un véritable catalyseur de l’intériorité. La lecture se fait manière de s’éprouver soi-même par le dehors, par le contact avec le monde ; elle est en quelque sorte le contre-pied radical de l’introspection : un rapport au « moi » que Gilbert conduit, non en son for intérieur, mais comme « à découvert », de plain-pied avec l’extériorité

des choses et des êtres. De là à conclure que le journal intime au centre de « The Legacy » est en réalité écrit à quatre mains, il n'y a guère qu'un pas. Une phrase en particulier, bien qu'à première vue anodine, illustre parfaitement cette double-inscription d'Angela et de Gilbert dans le « testament » laissé derrière elle par la première : « He cast his eyes rapidly over more pages, full of the little trifles, the insignificant, happy, daily trifles that had made up her life. » (HH, 278). La vie d'Angela est ici explicitement envisagée, non seulement comme l'ensemble des menus faits et incidents du quotidien, mais – selon un glissement métonymique – comme la redistribution de ces faits à travers les pages du journal. L'existence se confond avec sa mise en mot, elle passe tout entière dans l'extérieur. Parallèlement, le journal se fait aussi le réceptacle de l'intimité de Gilbert, il enregistre docilement ses préjugés et ses illusions, ses égards pleins de supériorité et son égocentrisme, mais cette fois bien sûr sans garder la moindre trace de cette confiance involontaire, livrée comme à l'encre sympathique.

Venons-en à la question qui nous occupe ici au premier chef, celle de la métonymie et de sa pertinence pour décrire l'extériorisation de l'intériorité – en l'occurrence, son ancrage ou sa relégation dans le journal d'Angela. Comme on a déjà pu l'observer, il n'y a pas de véritable rupture entre la vie intérieure des personnages et l'objet qu'elle habite ; le journal intime, à cet égard, porte bien son nom : il est un élément extérieur qui prend en charge l'intimité – qui la concrétise ou la matérialise. Le journal *témoigne* des vies d'Angela et de Gilbert ; à ce titre, il a sa place dans un continuum formé par le « moi » et le monde. Ni purement externe, ni purement interne, il est une figure de l'entre-deux – et ce statut ne fait jamais que refléter la conception moderniste du réel, à savoir la relation sujet-monde. Par ailleurs, et quand bien même on a pris soin de s'en dissocier partiellement, la perspective défendue par David Herman ou Alan Palmer est ici éclairante : il n'y a, du point de vue cognitiviste, aucune raison de ne pas reconnaître au monde sensible une part active dans les processus de pensée et dans la conscience en général :

[...] a variety of post-Cartesian frameworks for research, moving away from older geographies of the mental as an interior, immaterial domain, suggest the extent to which minds are inextricably embedded in contexts for action and interaction, and arise from the interplay between intelligent agents and the broader social and material environments that they must negotiate.⁸⁵

Appliquées à « The Legacy », les grilles de lecture « post-cartésiennes » qu'évoque Herman mettent parfaitement en évidence l'enracinement de la subjectivité (celle d'Angela, mais aussi celle de Gilbert) dans un « environnement matériel » (la rédaction puis la lecture du journal). Les intériorités respectives des personnages s'arc-boutent sur le journal intime ; elles prennent

⁸⁵ Herman, « Introduction », p. 9.

appui sur lui pour s'affermir et se fixer, de sorte que le « moi » et l'objet extérieur ne forment plus qu'un seul et même ensemble complexe, à l'image d'un rocher colonisé par les coquillages ou d'un mur recouvert de lierre. Cet enchevêtrement de l'être et de son milieu, c'est le versant externe de la « respiration mentale », c'est la poitrine qui se soulève et figure par la même occasion d'invisibles flux et reflux intérieurs, c'est le « moi » extramental qui parle pour le « moi » intramental, le dehors qui vibre à l'unisson avec le dedans.

On a dit qu'il n'y avait pas de rupture entre la vie intérieure et ses relais physiques, mais simplement un continuum dont ils formaient comme les pôles opposés. Or les implications de ce modèle sont parfaitement claires : le « moi » et le monde se situent sur le même plan ; il n'y a entre eux ni différence de nature ni écart à résorber. Ce qui les distingue, c'est leurs positions respectives sur une échelle de l'extériorisation (ou de l'intériorisation). Par conséquent, le régime de la métaphore, qui engage un changement de paradigme entre comparé et comparant, ne peut rendre compte de manière adéquate du monde de la vie woolfien et du mouvement qui lui est propre. Le journal n'est pas une « image » de l'intériorité ; il ne la transpose pas dans son langage distinctif, ni n'exprime sous une forme inédite les personnalités respectives du couple Clandon. Au lieu de se substituer à la vie intérieure des personnages, il lui sert de support. On a donc affaire dans le cas présent à une relation de contiguïté : l'objet extérieur est un prolongement de la subjectivité, et ce voisinage ou ce contact lui fait jouer vis-à-vis d'elle le rôle d'une métonymie, voire d'une synecdoque. En effet, dans la mesure où il est porteur de l'intériorité – et ne se contente donc pas de lui être adjoint ou accolé – le journal intime constitue un fragment du « moi », celui auquel est dévolue la tâche d'exprimer le tout.

Cette dernière remarque nous amène à aborder un point jusqu'ici laissé en suspens : la question de l'« effacement » ou de la « condensation » propre à la métonymie. Rappelons de quoi il s'agit : tandis que la métaphore substitue un terme à un autre, la métonymie repose sur la suppression d'une partie du message originel – suppression qui fait passer de « boire un verre de vin », ou de tout autre boisson, à « boire un verre ». Or, comme le montre David Lodge, cette contraction ne s'apparente pas à un « résumé » du prédicat de départ. Si l'on avait voulu reformuler de manière économique la phrase « The keels of the ships crossed the deep sea », on n'aurait pas abouti à une métonymie (« Keels crossed the deep ») mais à une phrase dans laquelle le message initial est plus immédiatement reconnaissable : « The ships crossed the sea ». L'effacement caractéristique de la métonymie a donc ceci de particulier qu'il ne porte pas sur les points accessoires ou secondaires du discours mais bien sur ses traits les plus saillants :

[...] the items deleted are not those which seem logically the most dispensable. As the word *ship* includes the idea of keels, *keels* is logically redundant and would be the obvious candidate for omission in a more concise statement of the event, and the same applies to *deep*. Metonymy and synecdoche, in short, are produced by deleting one or more items from a natural combination, but not the items it would be most natural to omit [...].⁸⁶

La métonymie est une figure de l'effacement a-logique (« nonlogical deletion⁸⁷ »), elle ne vise pas à l'économie de langage mais à la production d'un effet de sens ; son ressort principal n'est pas pragmatique mais poétique⁸⁸.

Or, cette caractéristique de la métonymie n'est pas sans conséquence sur le monde de la vie woolfien et sur la relation qu'il contribue à instaurer entre monde et intériorité. En effet, on ne peut manquer de relever dans les œuvres tardives de Woolf un semblable effacement a-logique : le moi « intramental », autrement dit la part essentielle de toute vie intérieure, est sacrifié au profit de son pendant externe. L'intimité cède le pas devant son écho ou sa ramification. Il y a donc à la fois suppression (c'est là le divorce entre intériorité et conscience, entre pensée et profondeurs du « moi ») et promotion corrélative d'un aspect somme toute secondaire de l'être : sa résonance, voire sa rémanence, au sein du monde sensible. Dans « *The Legacy* », par exemple, la vérité intérieure d'Angela a été irrémédiablement effacée : la mort, loin de remettre en question une transparence préexistante ou une quelconque lisibilité du « moi », a pour ainsi dire consacré la rupture depuis longtemps consommée entre surface et profondeurs – elle a scellé l'occultation de la sensibilité. Seul subsiste alors le journal intime, cet objet qui dans l'économie de l'intériorité apparaît en quelque sorte superflu, puisqu'il ne fait jamais que reformuler un état de fait émotionnel ou intellectuel : le journal est une « redite » ou une confirmation que la subjectivité s'offre à elle-même. Or, devant le vide laissé par l'effacement a-logique du « moi » intramental, c'est bien cette redite de l'intériorité, ce curieux doublon des sentiments et de la pensée, qui en vient à exprimer et à suggérer toute l'étendue du « noyau de ténèbres ». Plus que jamais, le monde de la vie woolfien nous apparaît donc comme une véritable métonymie : au lieu de privilégier la logique informationnelle et de faciliter l'accès à la vie intérieure, ce régime mimétique tardif obéit à impératif poétique ; au lieu de prétendre à l'efficacité, il reconnaît dans la contrainte un vecteur de sens. Car en faisant de l'intériorité « extramentale » la synecdoque de l'être – en

⁸⁶ Lodge, *The Modes of Modern Writing*, p. 76.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁸ « La métonymie procède par simple effacement, mais la suppression qu'elle met en œuvre n'est pas économique : l'élément conservé n'est qu'un détail, l'élément supprimé étant plus englobant. Cela contrevient à la règle d'efficacité communicationnelle qui veut que la mention d'un tout prévale sur celle d'une de ses parties parce que la première délivre davantage d'informations. La métonymie viole donc un principe d'économie linguistique ; c'est pourquoi elle peut être employée à des fins poétiques [...] » (Mallier, p. 70).

reléguant les personnalités respectives d'Angela et de Gilbert dans le double processus de rédaction puis de lecture du journal intime – Woolf fait le choix d'un discours biaisé, d'un mode indirect d'évocation de la vie intérieure. Aussi, ce qui prime dans le dispositif adopté par l'écrivaine, c'est moins l'intelligibilité des émotions que la manière frappante et originale dont elles sont dépeintes.

Avancer que la « respiration mentale » fonctionne sur le modèle de la métonymie et met en jeu l'effacement d'une intériorité « évidente » en faveur d'une intériorité « accessoire », cela n'est pas se payer de mots. Le « tour métonymique » du monde de la vie woolfien contribue en effet à donner à l'intériorité des œuvres tardives sa forme caractéristique : confinée dans une série de relais matériels qui sont autant de synecdoques du « moi », cette vie intime ne peut être librement déroulée ou exposée. Comme on l'a remarqué à propos de « *The Legacy* », impressions et sentiments ne se font connaître qu'au prix d'une forme de « redite », voire de déperdition : le journal que découvre Gilbert, aussi détaillé soit-il, se contente de réactiver des contenus mentaux anciens dont il est comme la reprise pléonastique ; partant, cette confession posthume en dira toujours moins sur Angela que le flux vivant de ses pensées et de ses sensations – elle en dira toujours moins, car la confession n'est qu'un fragment du « moi », une synecdoque dont la force évocatoire ne fait rien oublier de l'effacement ou de la condensation sur laquelle elle repose. On pourrait donc dire de la métonymie qu'elle est une figure élégiaque : la contraction qui la caractérise fait signe vers une complétude antérieure, vers une intégrité perdue, de sorte que si le transfert métonymique, contrairement à la substitution métaphorique, ne donne lieu à aucun enrichissement sémantique, à aucun « ajout informationnel »⁸⁹, il n'y a pas lieu pour autant de l'incriminer, ni d'en faire une opération linguistique de second rang. Ce serait là en vérité confondre les mandats respectifs de la métaphore et de la métonymie, c'est-à-dire « parler *de* » et « parler *pour* », enrichir et témoigner.

Il ne fait pas de doute que la « respiration mentale » mise en scène par Woolf dans ses œuvres tardives s'accompagne d'une forme d'érosion de l'intériorité, amoindrie et tronquée au gré de ses projections dans l'extérieur, mais c'est justement une telle érosion qui confère toute sa force à l'évocation détournée des sentiments et des émotions. Certes, l'intériorité « extramentale » n'éclaire pas le « noyau de ténèbres » à la manière d'une métaphore, elle n'en développe pas la portée ni n'en révèle des facettes jusque-là inconnues, mais les relais

⁸⁹ À l'opposé de la reduplication en jeu dans la métonymie, la métaphore étoffe le comparé à l'aune du comparant. Sa substitution apporte un surcroît de sens car elle implique un changement de paradigme, et donc une nouvelle manière de percevoir le terme ou le message initial. À cet égard, la métaphore est de l'ordre du commentaire ; elle a un rôle d'explicitation.

extérieurs du « moi » contribuent néanmoins à le rendre étrangement présent, à le dévoiler avec une retenue d'autant plus intrigante que cette monstration indirecte fait suite à une suppression délibérée. Tout se déroule alors comme si l'intériorité « intramentale » avait été sacrifiée pour mieux être ressuscitée, comme si son occultation était la garantie de sa survie et, qu'en définitive, elle n'avait jamais été aussi présente que dans le truchement de la métonymie.

III. Panorama des formes de l'extériorité

Peindre l'intériorité des œuvres tardives comme une « respiration mentale », comme un va-et-vient entre le visible et l'invisible, ou encore entre une subjectivité souterraine et les synecdoques qui en sont la pointe émergée, cela dispense *a priori* de faire de l'extériorité un sujet en soi : si le dehors n'est jamais que le refuge ou la retraite de l'intériorité, s'il n'est qu'une métonymie du « moi », nul besoin de l'ériger en objet d'étude autonome. Subsumé par le grand écart de la « respiration mentale », l'extériorité se confond avec l'intériorité « extramentale » ; elle se résume à un « moment » de la vie subjective. Toutefois, reconduire la question de l'extérieur à celle de l'intérieur, ce n'est en aucun cas l'évacuer. Certes, le monde sensible ne peut être envisagé indépendamment de la subjectivité des personnages mais cela ne le rend que plus incontournable, attendu que son examen attentif représente désormais un prérequis à la compréhension de l'intimité. Aussi, loin d'être vidé de son sens, l'extériorité se complexifie ; elle est dans les œuvres tardives synonyme d'*extériorisation*. S'interroger sur elle revient à se demander comment les personnages de Woolf habitent leur environnement. Pour cette raison, il apparaît nécessaire d'ébaucher sans délais une cartographie de l'extériorité qui soit corrélativement un passage en revue des modalités par lesquelles le « moi » se projette hors de sa sphère propre.

Comme on va le voir, ces différentes modalités, ces mécanismes d'extériorisation de la vie intérieure, sont rarement uniformes à travers les œuvres tardives : tel roman, telle nouvelle, a recours à des stratégies que l'on retrouve appliquées avec moins d'insistance ailleurs et les « lieux » privilégiés de l'extériorisation varient souvent au gré des textes. Néanmoins, certains grands pôles transversaux peuvent être mis en évidence et, que ce soit dans *The Years* ou dans *Flush*, dans *Between the Acts* ou dans l'une des dernières nouvelles de Woolf, les relais métonymiques du sujet sont à trouver aussi bien dans les événements qui le mobilisent que dans le regard d'autrui ; ils sont présents dans les objets dont il se saisit comme dans le langage dont il use – autant de points ou de marqueurs sur la carte de

l'extériorité qu'il nous revient désormais d'établir.

1. Extériorisation « réflexive » et extériorisation « structurelle »

Avant d'entamer le panorama ou la cartographie que l'on a annoncés, il convient de s'arrêter brièvement sur le processus d'extériorisation en lui-même et notamment sur ses conditions. Toutes les formes de projection de l'intériorité sont-elles par exemple bonnes à prendre dans le cadre de notre réflexion ? À partir de quand peut-on véritablement parler d'une inscription de la subjectivité dans le monde ? Rappelons que notre perspective est celle de la mimésis ; on ne s'intéresse donc aux liens entre sujet et monde que dans la mesure où ils façonnent le texte en profondeur et trahissent ainsi un parti pris dans la représentation du réel. Vue sous cet angle, l'extériorisation de l'intériorité est une règle implicite du texte, elle dicte son déroulement sans jamais pouvoir être elle-même prise comme thème de réflexion à l'intérieur de la diégèse.

Or, à l'opposé de cette extériorisation qu'on pourrait dire « structurelle », les dernières œuvres de Woolf font également la part belle à une extériorisation « réflexive », c'est-à-dire à un mode d'être que les personnages eux-mêmes embrassent ponctuellement et que le récit woolfien osculte et anatomise à cette occasion. La relation de l'individu à l'extérieur ne relève plus ici des lois tacites de la mimésis, de cette « arrière-cuisine » de l'écriture, mais fait irruption en plein cœur de l'univers fictionnel ; elle est devenue le *propos* même du texte, l'objet thématique qu'il s'est choisi pour lui-même et qui occupe l'espace d'un instant le devant de la scène diégétique. De telles extériorisations « réflexives » ou « explicites » interviennent ainsi dès lors qu'un personnage prend acte des liens qui l'unissent au monde sensible, par exemple lorsque Rose, dans la section « 1910 » de *The Years*, voit se dessiner à la surface de la Tamise la forme même de ses sentiments :

As she stood there, looking down at the water, some buried feeling began to arrange the stream into a pattern. The pattern was painful. She remembered how she had stood there on the night of a certain engagement, crying; her tears had fallen, her happiness, it seemed to her, had fallen. (*TY*, 154)

Le souvenir de Rose n'est pas circonscrit au périmètre restreint de sa conscience : il se manifeste naturellement dans l'écoulement de l'eau, dans le « motif » que le personnage surimpose à son environnement. De la même manière, Rose conçoit la disparition de son bonheur comme une chute (« her happiness [...] had fallen ») : le bonheur est tombé, suivant en cela le trajet des larmes versées – parallélisme qui témoigne d'une forme de contagion métonymique, d'une réorganisation de l'intériorité sous l'effet d'une influence extérieure, le

chagrin s'inscrivant dans le même schéma spatial que sa manifestation tangible (les larmes). Le sentiment que la contemplation de la cathédrale Saint-Paul inspire à Martin dans « 1914 » procède d'ailleurs de la même contagion métonymique ; on remarque en effet que l'équilibre architectural du bâtiment entre en résonance avec l'intériorité du personnage jusqu'à, semble-t-il, lui communiquer son ordre sous-jacent :

He crossed over and stood with his back against a shop window looking up at the great dome. All the weights in his body seemed to shift. He had a curious sense of something moving in his body in harmony with the building; it righted itself: it came to a full stop. It was exciting – this change of proportion. He wished he had been an architect. (TY, 216)

Ici comme dans l'exemple précédent, la vie intérieure emprunte au monde sensible sa configuration propre : elle adopte ses lois physiques et ses proportions, elle se remodèle à son image. Ce faisant, le « moi » ne se différencie plus véritablement du monde, et l'on peut effectivement dire de lui qu'il s'*extériorise*. Toujours dans *The Years*, le passé de Kitty semble ainsi cohabiter avec l'opéra auquel elle assiste, la musique de Wagner faisant à la fois office de projecteur dirigé vers son intériorité⁹⁰ et de réceptacle à même de recevoir tel ou tel souvenir, comme celui de Jo Robson arrivant à table avec un copeau de bois dans les cheveux :

She liked the fat bouncing young man in his flaxen wig: his voice was magnificent. Hammer, hammer, hammer he went. She leant back again. What did that make her think of? A young man who came into a room with shavings in his hair... when she was very young. In Oxford? (TY, 175)

À l'instar du chagrin passé de Rose, projeté à la surface de la Tamise, la réminiscence indistincte de Kitty est transportée sur l'espace scénique ; le marteau de Jo Robson (qui avait réparé un poulailler avant de passer à table) est ressuscité à travers celui de Mime⁹¹.

La particularité des quelques exemples sur lesquels on s'est attardé réside donc dans leur nature spéculaire : la circulation entre intériorité et monde extérieur y est « thématifiée », elle devient un élément de l'intrigue au lieu d'en rester au stade de l'imprégnation secrète. Rose, Martin ou Kitty s'accordent à leur environnement immédiat, ils se mettent en conformité avec lui, mais sans que ceci soit présenté comme un préalable à l'expérience du

⁹⁰ « The music made her think of herself and her own life as she seldom did. It exalted her; it cast a flattering light over herself, her past. » (TY, 175).

⁹¹ Dans « Uncle Vanya » ce n'est pas un opéra mais une pièce de théâtre qui sert de réceptacle momentané à la vie subjective ; le personnage principal de la nouvelle projette en effet ses propres réflexions sur le déroulé de la pièce de Tchekhov, à laquelle elle est venue assister avec son mari : « "Let it all be forgotten, dear Vanya. Let us be friends as of old," he's saying... Now they've gone. Now we hear the bells of the horses tinkling away in the distance. And is that also true of us?" she said, leaning her chin on her hand and looking at the girl on the stage. "Do we hear the bells tinkling away down the road?" she asked, and thought of the taxis and omnibuses in Sloane Street, for they lived in one of the big houses in Cadogan Square. » (HH, 241).

réel : il s'agit plutôt d'un événement fortuit et localisé, d'un fait psychologique qui aurait aussi bien pu ne jamais se produire. On a donc affaire là, non à la manifestation d'un ordre sous-jacent, non à un invariant du réel mis en scène par Woolf, mais à leur mise en abyme au sein du récit. Par une forme de retournement ou d'enroulement du texte sur lui-même, l'implicite s'énonce au grand jour, le matériau de l'écriture en trahit la tournure ou la physionomie générale, et des personnages sont amenés à ressentir ce qui d'ordinaire devance la vie perceptive et l'expérience empirique – ce qui partout ailleurs demeure à l'état de condition inexprimée.

À ce titre, l'extériorisation « réflexive » n'entre pas dans le champ du monde de la vie woolfien – elle en représente plutôt le contrepoint ou le rappel thématique. De tels épisodes, dans lesquels l'individu se sait coïncider avec le monde qui l'entoure, permettent en effet d'attirer l'attention sur le rôle structurel qui est dévolu à l'extériorisation dans les œuvres tardives. Ils sont l'indice d'un processus plus général et plus profond, d'une constante dans la représentation du réel. On peut donc attacher une valeur exemplaire à ces révélations ponctuelles : en prenant délibérément pour objet l'extériorisation de l'intériorité, le texte livre son propre sésame et prépare le lecteur à voir dans le déplacement ou la projection du « moi » une caractéristique, non seulement de la diégèse, mais de la mimésis woolfienne. Ce qui était une circonstance du récit devient l'un de ses traits formels, le motif rencontre un écho dans la structure où il s'insère. Inversement, le « style » ou le langage implicite du texte trouve à s'incarner dans son contenu narratif.

Un passage en particulier, tiré de « The Duchess and the Jeweller » peut s'avérer éclairant quant à la distinction à opérer entre extériorisation réflexive et extériorisation structurelle. La duchesse de Lambourne se présente chez Oliver Bacon avec plusieurs perles à vendre – perles qui s'avéreront d'ailleurs fausses, mais dont le joaillier fera tout de même l'acquisition en échange d'une invitation à passer le week-end auprès des Lambourne et de leur fille, Diana :

'And today, Duchess – what can I do for you today?' said Oliver, very softly.

The Duchess opened; her heart, her private heart, gaped wide. And with a sigh, but no words, she took from her bag a long wash-leather pouch – it looked like a lean yellow ferret. And from a slit in the ferret's belly she dropped pearls – ten pearls. (*HH*, 245-246)

Il est ici notable que l'épanchement intime de la duchesse, qui ouvre grand son cœur à Oliver Bacon, se traduise non par quelque confidence mais par l'ostension des perles. L'ironie est cruelle – la transparence affectée par l'aristocrate n'étant qu'une habile façade – mais elle ne doit pas nous empêcher de prendre au pied de la lettre la référence à une vérité intérieure : les

perles tiennent effectivement lieu de cœur à la duchesse ; leur mensonge est le sien. Ainsi, la remarque qui vient à Oliver une fois qu'il a eu l'occasion de vérifier l'authenticité de son achat – « Rotten at the centre – rotten at the core! (HH, 247) » – pourrait tout aussi bien s'appliquer à la malhonnête duchesse. Encore une fois, le dehors parle pour le dedans, le « moi » se livre dans un détour par l'extérieur.

De surcroît, il nous faut relever le caractère subreptice de ce déplacement : l'extériorisation de l'intériorité n'est pas réflexive, elle ne figure pas comme thème au sein du récit et, contrairement à Rose, Martin ou Kitty, la duchesse de Lambourne ne fait nullement l'expérience d'une inscription de son être dans le monde sensible. Au lieu de cela, perles factices et intériorité « véreuse » entrent en correspondance en amont de la diégèse ; le transfert qui s'opère entre elles ne doit rien au monde des faits, à une quelconque contingence psychologique qui verrait la duchesse reconnaître la trace de son « moi » dans ses possessions matérielles. La « respiration mentale » dont témoigne cet extrait, le passage qui y est en jeu entre intériorité souterraine et intériorité de surface, entre les perles et le manque de droiture morale, tout cela relève de l'architecture tacite du texte. Il s'agit d'une orientation générale conférée à la mimésis, non d'un aléa inhérent à l'univers fictionnel de « The Duchess and the Jeweller » et à son événementialité propre.

Or, comme on le perçoit sans peine, le monde de la vie woolfien ne désigne pas autre chose qu'une telle extériorisation « structurelle » – extériorisation que l'on peut aussi dire implicite, « pré-diégétique », voire *première*, par opposition à un processus second de réflexion spéculaire au sein du récit. La représentation du réel – qui n'est pas celle de la réalité, c'est-à-dire des faits – ne se nourrit que de cas de figure analogues, où l'intériorité est déplacée dans le monde comme à l'insu des personnages et en vertu d'une loi ou d'un motif récurrent. Cette démarcation opérée entre les formes explicite et implicite de l'extériorisation, entre ce qui relève de la mimésis et de la diégèse, on peut à présent laisser de côté la dimension thématique de ce phénomène pour se consacrer pleinement à sa portée structurelle – autrement dit, au monde de la vie woolfien en tant que tel⁹². Il s'agit donc désormais, dans les limites du cadre que l'on vient de définir, de se livrer à la cartographie évoquée plus haut et de recenser les différents avatars de l'extériorité, c'est-à-dire les différents « lieux » où la vie intérieure des personnages en vient à s'extérioriser dans les

⁹² Cela ne nous empêchera pas, néanmoins, de faire ponctuellement référence à des cas d'extériorisation « réflexive », et ce afin d'appuyer notre démonstration. Ainsi qu'on l'a remarqué, la place de l'extériorisation au sein de la diégèse confère un rôle bien particulier à des passages comme ceux où Rose, Martin ou Kitty s'accordent au monde extérieur : de tels exemples servent de relais intradiégétiques au monde de la vie woolfien ; ils en sont le reflet ou l'illustration et méritent donc d'être mentionnés dans la mesure où ils font indirectement partie du dispositif mimétique mis en place par l'écrivaine.

œuvres tardives.

2. Les objets

Les objets du quotidien constituent certainement un refuge de prédilection pour l'intériorité des personnages woolfiens⁹³, et la « respiration mentale » peut ainsi avoir pour versant externe une simple bouilloire, comme dans *The Years*⁹⁴, ou encore des ustensiles de toilette, à l'image des boîtes et des brosses à dents dans lesquelles se matérialise l'amour conjugal d'Isa :

Inside the glass, in her eyes, she saw what she had felt overnight for the ravaged, the silent, the romantic gentleman farmer. 'In love,' was in her eyes. But outside, on the washstand, on the dressing-table, among the silver boxes and tooth-brushes, was the other love; love for her husband, the stockbroker – 'The father of my children', she added, slipping into the cliché conveniently provided by fiction. Inner love was in the eyes; outer love on the dressing-table. (BA, 13)

L'intériorité du personnage subit ici un double déplacement, puisqu'elle se reflète à la fois dans son regard (lui-même reflété par le miroir) et dans les objets dispersés sur la coiffeuse. Assurément, un tel passage – dans lequel l'extériorisation n'est pas implicite, mais bien réflexive – ne constitue que l'indice ou le rappel intradiégétique d'un ensemble de déplacements en jeu à l'échelle de la mimésis. Il est en cela similaire à cet autre moment de *Between the Acts* où la métaphore du « miroir de l'âme » est appliquée aux livres, et en particulier à ceux qui garnissent la bibliothèque des Oliver⁹⁵ : là encore une indication insérée

⁹³ Christine Reynier le remarque notamment à propos des nouvelles : « The short stories could indeed be read as a quest for the elusive and all-pervasive self which appears again and again under various forms, in the guise of objects mainly – whether it be letters, books, bills, diaries or rooms and houses [...] – metonymic signs of the self, multi-faceted as well as fragmented [...] » (Reynier, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, p. 96).

⁹⁴ La bouilloire dont Delia trouve qu'elle prend un temps interminable à chauffer semble en effet être le corrélat externe d'un sentiment que la jeune fille se voit contrainte de garder pour elle, à savoir l'impatience qu'elle éprouve devant l'agonie de sa mère : « Milly took a hairpin from her head and began to fray the wick into separate strands so as to increase the size of the flame. 'But that doesn't do any good,' Delia said irritably as she watched her. She fidgeted. Everything seemed to take such an intolerable time. » (TY, 10). Quelques pages plus loin, l'intériorité intramentale de Delia, qui est maintenant au chevet de sa mère, corrobore *a posteriori* l'expression extramentale de ses sentiments, telle qu'elle se manifestait dans la bouilloire : « She longed for her to die. There she was – soft, decayed but everlasting, lying in the cleft of the pillows, an obstacle, a prevention, an impediment to all life. » (TY, 21).

⁹⁵ « A foolish, flattering lady, pausing on the threshold of what she once called 'the heart of the house,' the threshold of the library, had once said: 'Next to the kitchen, the library's always the nicest room in the house.' Then she added, stepping across the threshold: 'Books are the mirrors of the soul.' In this case a tarnished, a spotted soul. For as the train took over three hours to reach this remote village in the very heart of England, no one ventured so long a journey, without staving off possible mind-hunger, without buying a book on a bookstall. Thus the mirror that reflected the soul sublime, reflected also the soul bored. » (BA, 15). Le pouvoir des livres à refléter l'âme, sur lequel le narrateur de *Between the Acts* ironise plaisamment, fournit également sa matière à un court développement de *The Years* : « Peggy, marooned when the dance started, over by the bookcase, stood as close to it as she could. In order to cover her loneliness she took down a book [...] She opened it. He'll say what I'm thinking, she thought as she did so. Books opened at random always did. 'La médiocrité de l'univers m'étonne et me révolte' she read. That was it. Precisely. She read on. '...la petitesse de toutes choses m'emplit

dans le récit dirige l'attention du lecteur vers le rôle prépondérant qui est dévolu aux objets dans l'extériorisation de l'intériorité – rôle dont ils s'acquittent le plus souvent de manière implicite.

Arrêtons-nous un instant, afin de comprendre comment des objets inanimés peuvent se faire dépositaires de l'intériorité de certains personnages, sur le cas des faisans dans « The Shooting Party ». Pour cela, il nous faudra bien sûr admettre que ce gibier, entassé dans une charrette et réduit à l'état de nature morte, ne se distingue pas fondamentalement de la bouilloire de *The Years* ou des ustensiles de toilette de *Between the Acts*, dont il partage le caractère inerte – encore que l'illusion de la vie s'attarde sur ce curieux tableau :

In the deep cut road beneath the hanger a cart stood, laid already with soft warm bodies, with limp claws, and still lustrous eyes. The birds seemed alive still, but swooning under their rich damp feathers. They looked relaxed and comfortable, stirring slightly, as if they slept upon a warm bank of soft feathers on the floor of the cart. (*HH*, 249)

L'arrêt des fonctions vitales, bien qu'inapparent dans cet extrait, fige et désubstantialise le vivant, nous autorisant à traiter des oiseaux morts comme d'objets, certes paradoxaux, mais néanmoins conformes à la définition générale de ce terme.

Si les faisans évoqués dans « The Shooting Party » nous intéressent au premier chef, c'est bien sûr parce qu'ils prennent en charge une certaine intériorité, laquelle ne trouve à se manifester qu'à travers ce relais inattendu. À première vue, pourtant, l'analogie entre humains et faisans s'opère dans la direction inverse, et les animaux morts semblent moins recueillir l'expression d'une vie intérieure qu'ils ne communiquent aux personnages de la nouvelle leurs caractéristiques distinctives. Ainsi les deux personnages féminins du récit enchâssé de « The Shooting Party », Miss Antonia et Miss Rashleigh, à qui les faisans servent justement de déjeuner, sont décrits en des termes qui rappellent inmanquablement les animaux dont elles se délectent :

Old Miss Rashleigh filled her glass. As they sipped their eyes became lustrous like half-precious stones held to the light [...] And their laces and their flounces seemed to quiver, as if their bodies were warm and languid underneath their feathers as they drank. (*HH*, 252)

On remarque que le même adjectif (« lustrous ») est utilisé pour décrire les yeux des faisans et ceux de Miss Antonia et de Miss Rashleigh, tandis que les dentelles et les volants dont elles sont lestées forment autour d'elles un véritable plumage. Mais le parallèle ne s'arrête pas là puisque les qualificatifs « chauds » et « alanguis » (« warm and languid »), appliqués aux

de dégoût...' She lifted her eyes. They were treading on her toes. '*...la pauvreté des êtres humains m'anéantit.*' She shut the book and put it back on the shelf. Precisely, she said. » (*TY*, 364).

corps et à la contenance des deux femmes, répondent directement à « détendus et confortablement installés » (« relaxed and comfortable »)⁹⁶. D'ailleurs, l'écho n'est pas que sémantique : dans les deux passages la conjonction de subordination « as if » introduit ainsi des propositions de longueurs et de sens comparables (« as if they slept upon a warm bank of soft feathers on the floor of the cart » et « as if their bodies were warm and languid underneath their feathers as they drank »), où reviennent par ailleurs les mêmes substantifs (« warm », « feathers »). La similitude est telle que les deux subordonnées circonstancielles pourraient aisément être interchangées si certains termes (« cart », « laces », « flounces ») ne rattachaient chacune à un contexte bien spécifique.

D'autres recoupements prolongent celui que l'on vient d'examiner. Ainsi de la description des faisans alors qu'ils sont entreposés par Milly Masters et Wing, le garde-chasse, dans une pièce prévue à cet effet : « The birds were dead now, their claws gripped tight, though they gripped nothing. » (*HH*, 250). « The pheasants looked smaller now, as if their bodies had shrunk together. » (*HH*, 251). Les images frappantes auxquelles Woolf fait ici appel – les griffes refermées sur du vide, les corps qui s'affaissent – sont reproduites trait pour trait quelques pages plus loin, mais cette fois en lien avec les sœurs Rashleigh : « And their hands gripped their hands like the claws of dead birds gripping nothing. And they shrivelled as if the bodies inside the clothes had shrunk. » (*HH*, 253). À cela il faut ajouter le jeu sur les couleurs ardoise et rouge, que l'on trouve associées aux yeux des deux sœurs – « Slate blue were Miss Rashleigh's; Miss Antonia's red, like port » (*HH*, 252) – aussi bien qu'au sang du gibier sur le sol en ardoise – « The slate floor became smeared and spotted with blood. » (*HH*, 251).

En réalité, plus l'analogie entre les faisans et les deux personnages féminins s'étoffe, plus leurs caractéristiques respectives s'entremêlent : sont-ce les oiseaux qui prêtent aux Rashleigh leurs traits distinctifs, ou bien le gibier mort représente-t-il un état de la vie intérieure de ces deux êtres ? Faisans et personnages ne partagent-ils pas un destin commun, et le sort funeste des premiers ne fait-il pas signe vers la déchéance des seconds, et notamment vers la désintégration de leur lignée ? Le déclin des Rashleigh constitue assurément un des thèmes majeurs de « The Shooting Party ». Mais c'est aussi un non-dit : la décadence et la décrépitude qui touchent la vieille famille aristocratique ne sont évoquées que de manière biaisée, soit à travers certains corrélats extérieurs – l'effondrement du blason des Rashleigh à

⁹⁶ Ailleurs dans le texte la symétrie des termes est encore plus prononcée puisque « chaud » et « alanguis », bien qu'associés à d'autres adjectifs, qualifient également les faisans : « [...] the warm damp bodies, still languid and soft, as if in a swoon, were bunched together by the men in gaiters and flung into the cart. » (*HH*, 250).

la fin de la nouvelle en est un, tout comme la chute concomitante du portrait d'Édouard VII (*HH*, 254)⁹⁷ – soit dans l'échange lacunaire entre Miss Rashleigh et Miss Antonia à propos des hommes de leur famille, victimes de morts violentes ou compromis dans des unions illégitimes (*HH*, 252). Il devient alors clair que les faisans, cadavres indéfiniment suspendus aux derniers vestiges de l'existence, ne sont que le signe d'un *état* intérieur, d'une déliquescence morale et existentielle qu'ils participent à figurer métonymiquement par leur trépas. Comme les faisans, les Rashleigh n'ont plus pour eux que l'illusion de la vie : leur gloire et leurs succès sont relégués dans les brumes d'un passé mythologique (*HH*, 249) tandis que leur lignée se corrompt au fil des adultères et que ses derniers représentants disparaissent les uns après les autres – la série de décès qu'égrènent les deux sœurs trouve ainsi un point d'orgue dans la propre fin de Miss Rashleigh, violentée par son frère et enfouie sous l'écroulement du blason familial (*HH*, 254).

Il y a donc un transfert en jeu entre l'intériorité des Rashleigh – forme de pourrissement des mœurs ou de déclin de l'âme – et l'extériorité des faisans morts. L'une permet de dire l'autre. Ce transfert ou cette circulation a d'ailleurs pour témoignage le plus flagrant l'exclamation poussée par Milly Masters alors qu'elle achève de décharger le chariot transportant les dépouilles des oiseaux : « 'The last of the lot!' » (*HH*, 251). Car la phrase de Milly n'est pas sans s'appliquer aussi à la famille de ses maîtres, et en particulier au fils qu'elle a eu avec Hugh Rashleigh⁹⁸. La vérité inavouée que les deux sœurs ne font qu'esquisser du bout des lèvres – « 'Milly Masters in the still room,' began old Miss Rashleigh. 'She's our brother's...' » (*HH*, 253) – est ainsi transposée dans un « lieu » extérieur, dans la métonymie à laquelle donne corps l'empilement macabre des faisans. Ceux-ci, bien qu'ils constituent un « objet » atypique, ne se distinguent donc pas outre mesure du blason des Rashleigh ou du portrait d'Édouard VII : comme ces autres « inanimés », ils exportent dans le monde sensible une crise intérieure.

Le tableau de l'extériorisation que l'on s'est proposé de tracer à grands traits n'a pas pour but d'être exhaustif, et il nous faut par conséquent passer sur quantité d'objets dont la description aurait pu enrichir le développement que l'on a consacré aux faisans de « The Shooting Party ». Évoquons encore simplement, à titre d'exemple, le projecteur de « The

⁹⁷ Cet effondrement redoublé est ainsi à mettre en rapport avec le gloussement qui échappe à Miss Rashleigh après qu'une ardoise a dégringolé le long du conduit de la cheminée : « 'Falling,' old Miss Rashleigh chuckled, 'falling.' » (*HH*, 252). La désagrégation familiale se reflète dans celle de la demeure, convergence d'ailleurs manifeste lorsque l'on se rapporte à la mort de Miss Rashleigh, écrasée par les armes de sa propre famille, lesquelles ont fini par se décrocher du linteau de la cheminée.

⁹⁸ On sait en effet que le fils de Milly – « [...] her son, the boy who cleaned the church [...] » (*HH*, 250) – et celui de Hugh – « 'It's his boy,' [...] 'that cleans the church.' » (*HH*, 252) – ne sont en réalité qu'une seule et même personne.

Searchlight », dont on se contentera de signaler qu'il contribue activement à l'extériorisation des souvenirs de Mrs Ivimey – « 'You'll never guess what *that* made me see!' » (*HH*, 263) – ou bien, dans « Present Day », le carnet de North, sur lequel est inscrit le nom de la jeune fille avec qui il a dansé (*TY*, 352) et qu'il investit d'un véritable rayonnement intérieur (*TY*, 355). Enfin, « The Symbol », nouvelle où Woolf explore les mécanismes par lesquels on en vient à attribuer à un objet extérieur (ici une montagne) un sens exogène, mérite d'être mentionnée pour ce qu'elle semble offrir au lecteur des œuvres tardives un véritable commentaire métadiégétique sur le rôle des objets dans l'extériorisation de l'intériorité : parce que la montagne n'est associée que de manière diffuse aux différentes réalités dont elle pourrait prendre en charge l'expression, l'accent est mis sur sa pure dimension de symbole, sur sa capacité à s'ériger en relais d'un sens qui lui-même ne se laisse pas saisir :

'The mountain,' the lady wrote, sitting on the balcony of the hotel, 'is a symbol...'
She paused. She could see the topmost height through her glasses. She focussed the lens, as if to see what the symbol was. (*HH*, 282)

On ne saura jamais avec certitude ce que peut bien symboliser la montagne. L'extériorisation, ici, est intransitive : elle ne porte sur rien de défini, et c'est justement cette absence de complément qui permet de mettre en lumière le processus de signifiante métonymique au cœur du monde de la vie woolfien, le « dire-pour » des objets mais aussi, par exemple, des événements.

3. L'événement

Au début du troisième chapitre de *Flush*, Miss Barrett entreprend d'éduquer le jeune épagneul dont lui a fait cadeau Miss Mitford. Elle l'interroge ainsi à propos d'une harpe : l'instrument est-il vivant ou inerte ? Puis elle le place devant un miroir :

[...] she would make him stand with her in front of the looking-glass and ask him why he barked and trembled. Was not the little brown dog opposite himself? But what is 'oneself'? Is it the thing people see? Or is it the thing one is? So Flush pondered that question too, and, unable to solve the problem of reality, pressed closer to Miss Barrett and kissed her 'expressively'. *That* was real at any rate. (*F*, 30-31)

La réalité, pour Flush, ne réside ni dans le visible (« the thing people see ») ni dans l'appréhension introspective de soi (« the thing one is ») – elle est affaire d'actions, de gestes et de témoignages ; son domaine est celui de l'événement. Ainsi, l'amour que Flush éprouve pour Miss Barrett ne relève pas tant du sentiment intérieur que de la preuve d'affection – ou du moins celle-ci est-elle nécessaire à l'élucidation du « moi ». Il faut l'acte « éloquent » du

baiser (« kissed her 'expressively' ») pour matérialiser l'intangible, pour traduire la vérité intime et l'amener en pleine lumière. Le même mécanisme est en jeu lorsque Flush mange les gâteaux de Mr Browning en signe de réconciliation : « As he swallowed down the faded flakes of that distasteful pastry [...] Flush solemnly repeated, in his own language, the words she had used – he swore to love Mr Browning and not bite him for the future. » (*F*, 48). L'événement extérieur – le fait de se contraindre à avaler les gâteaux rassis – confère donc une forme de lisibilité à la vie intérieure de Flush. À travers cette action, l'épagneul fait savoir qu'il est mieux disposé à l'endroit du compagnon de sa maîtresse, si bien que le dîner impromptu a presque valeur de confession : « [...] a remarkable scene took place [...] which showed the depths of his emotions. » (*F*, 47).

De tels exemples sont légion dans *The Years*, où l'intériorité des personnages se manifeste souvent dans les événements auxquels ils sont confrontés. Ainsi d'Eleanor, qui s'éprouve elle-même au gré des interactions sociales et qui se découvre « insincère » lorsqu'elle s'adresse à la vieille Mrs Potter⁹⁹ ou à Duffus¹⁰⁰. Ce qui est ici apparent, c'est le manque de conformité entre un personnage public et la perception intime de soi, entre les mots que l'on utilise et la manière dont on les met mentalement à distance. On pourrait donc être tenté d'avancer que la véritable Eleanor, loin d'habiter le monde extérieur et de se dévoiler dans la rencontre avec autrui, se tient en réalité repliée sur elle-même : elle serait cette voix intérieure qui juge, depuis une position privilégiée, de la conduite du « moi » social. Or, le manque de naturel que se reproche Eleanor tient justement de l'extériorisation ; il est une « négociation » que conduit le « moi » avec le monde, un compromis où se révèlent simultanément la face publique d'un être et les attentes parfois déçues qu'il formule pour lui-même. Ainsi, l'authenticité intérieure n'apparaît que dans le contraste qui l'oppose à une « manière d'être » perçue comme insincère. Seul l'événement, et notamment la rencontre avec autrui, permet à l'individu de préciser son regard sur lui-même et d'éprouver cette authenticité ou ce naturel inaccessible¹⁰¹.

L'investissement des personnages dans les différents faits et épisodes qui touchent de près ou de loin à leur vie quotidienne fonctionne donc comme un puissant révélateur de l'intériorité et, qu'il s'agisse d'une interaction sociale somme toute ordinaire ou d'une nouvelle majeure comme la mort de Parnell ou celle d'Édouard VII, l'événement extérieur

⁹⁹ « 'Good-bye, Mrs Potter,' she shouted. She was insincere; she was hearty. » (*TY*, 96).

¹⁰⁰ « She adopted the tone of the Colonel's daughter; the upper-middle-class tone that she detested. » (*TY*, 97).

¹⁰¹ Le passage de la section « 1913 » où Martin se sent mal à l'aise en présence de Crosby témoigne à cet égard d'une logique rigoureusement similaire : « Martin shook his head. He could not think what to say next. He hated talking to servants; it always made him feel insincere. Either one simpers, or one's hearty, he was thinking. In either case it's a lie. » (*TY*, 211).

mobilise le sujet et le pousse, sinon à se définir, du moins à s'éprouver. À peine annoncée, la disparition du célèbre nationaliste irlandais suscite ainsi chez Abel Pargiter un véritable mouvement de cristallisation du « moi » – car, Parnell, c'est aussi Delia, la propre fille du colonel, ardente partisane de la cause irlandaise :

He read the news two or three times over. He's dead, he said, taking off his glasses. A shock of something like relief, of something that had a tinge of triumph in it, went through him as he leant back in the corner [...] Some feeling connected with his own daughter here formed in him; he could not say exactly what, but it made him frown. Anyhow he's dead now, he thought. (TY, 112)

Le champ de l'intériorité s'entrouvre au contact de cette soudaine irruption de l'histoire dans le quotidien et, l'espace d'un instant, le paysage intime du colonel Pargiter s'anime en réponse au « stimulus » extérieur : soulagement et exaltation, bien que modalisés (« something like relief », « a tinge of triumph »), dessinent brièvement une topographie affective et intellectuelle, tout comme le sentiment indéfini mais déplaisant qui émerge chez le colonel en lien avec sa fille. Le « noyau de ténèbres » reste ici partiellement muet ; la blessure que représentent les opinions et les choix politiques de Delia n'est pas exposée au grand jour. Néanmoins, il y a extériorisation – projection du « moi » dans le cours mouvementé des choses – dans la mesure où la mort de Parnell fournit à l'expression de l'intimité un réceptacle tout indiqué : la vie intérieure se loge dans ce que l'événement sollicite du sujet. Ce qui serait demeuré tu acquiert alors substance et contours, fût-ce de manière transitoire et incomplète, à l'image de la relation d'Abel Pargiter avec sa fille ou des sentiments qu'il entretient à l'égard de sa maîtresse, Mira : « [...] and there'd been a lot of nonsense talked about the divorce case [...] But a man in public life can't afford to do those things, he thought. He gave a little nod as the cab passed on. And now she's written to ask me for money, he thought. » (TY, 112). Ce n'est pas seulement que le scandale autour de Parnell – son concubinage avec une femme dont le divorce n'était pas encore prononcé – éveille chez le colonel le souvenir de Mira et de ses déboires financiers : c'est plutôt que les affaires de mœurs qui touchèrent Parnell correspondent pour le personnage à un « terrain mental » où loger le récit de sa propre vie privée, à une perspective de réflexion sur laquelle il peut aisément greffer l'appréhension de son intimité.

L'événement, ainsi entendu au sens large, joue donc auprès de l'individu le rôle d'un véritable pivot : il focalise et concentre l'expression de la personnalité tout comme la vie psychique la plus immédiate et rudimentaire. La métaphore du pivot, et l'idée d'un « moi » *enroulé* autour des activités qui l'accaparent, figurent d'ailleurs dans le texte de Woolf ; elles font partie intégrante des pensées d'Eleanor alors qu'elle déjeune avec son père, dans la

section « 1891 » de *The Years* :

She was very hungry; she was still rather breathless. She felt a little 'spun round', as she put it to herself. What did you spin things round on? She wondered, helping herself to bread sauce – a pivot? The scene had changed so often that morning; and every scene required a different adjustment; bringing this to the front; sinking that to the depths. And now she felt nothing; hungry merely; merely a chicken-eater; blank. But as she ate, the sense of her father imposed itself. She liked his solidity, as he sat opposite her munching his chicken methodically. (TY, 100-101)

Les occupations qui se sont succédé dans l'emploi du temps bien rempli d'Eleanor – « After the Committee, Duffus ; after Duffus, Dickson. Then lunch; and the Law Courts... » (TY, 91) –, les différentes « scènes » dont elle se souvient à présent, forment ainsi le pivot ou la bobine ontologique autour de laquelle se construit la jeune femme, non sans un certain vertige (« She felt a little 'spun round' »). L'événement donne la mesure de l'être ; il le ramène à ses proportions distinctives (« every scene required a different adjustment ») et condense l'intériorité autour de faits épars, comme l'action de se repaître du poulet. Celle-ci « fixe » en effet momentanément les personnalités respectives d'Eleanor et de son père – soit en captant leur vie intérieure (« she felt nothing; hungry merely; merely a chicken-eater; blank »), soit en faisant ressortir telle ou telle de leurs caractéristiques (« the sense of her father imposed itself. She liked his solidity, as he sat opposite her munching his chicken methodically. »). Plus tard, dans la section « 1908 », alors qu'Abel Pargiter est désormais un homme âgé, l'événement est toujours vu comme la matrice de l'individu, et le seul recours que la vieillesse offre encore à l'expression de l'être intérieur :

How terrible old age was, [Eleanor] thought; shearing off all one's faculties, one by one, but leaving something alive in the centre: leaving – she swept up the press cuttings – a game of chess, a drive in the park, and a visit from old General Arbuthnot in the evening. (TY, 147)

Ce qui demeure vivant chez le colonel Pargiter, c'est une série d'actions. Le cœur irréductible de son individualité, la part de lui-même que le temps a laissée intacte, ne se confond pas, du point de vue d'Eleanor, avec une « conscience », mais bien avec des occupations, des passe-temps qui canalisent le « moi » et lui confère une certaine visibilité. Encore une fois, la vie intérieure se résorbe dans l'extériorité de l'événement.

Il en va de *Between the Acts* comme de *The Years*, et l'ultime roman de Woolf, à l'instar des autres œuvres tardives, s'appuie sur les circonstances et les péripéties du quotidien pour circonscrire à grands traits l'intériorité des personnages. Si, par exemple, la rencontre avec Duffus et Mrs Potter cristallisait la perception qu'Eleanor avait d'elle-même en lui faisant ressentir son insincérité, l'échange qui se noue entre Mrs Swithin et William Dodge

pousse le second à rassembler et à faire converger son histoire personnelle dans la perspective d'un épanchement qui restera néanmoins virtuel :

He saw her eyes only. And he wished to kneel before her, to kiss her hand, and to say: 'At school they held me under a bucket of dirty water, Mrs. Swithin; when I looked up, the world was dirty, Mrs. Swithin; so I married; but my child's not my child, Mrs. Swithin. I'm a half-man, Mrs. Swithin; a flickering, mind-divided little snake in the grass, Mrs. Swithin; as Giles saw; but you've healed me...' So he wished to say; but said nothing; and the breeze went lolloping along the corridors, blowing the blinds out. (BA, 67)

On retrouve ici le motif de la confession empêchée, déjà relevé dans *The Years* avec le désir ressenti par Martin, Rose ou Abel Pargiter de se dire à autrui – désir qui s'avère aussi impérieux qu'irréalisable. Mais quand bien même l'effusion intime resterait inassouvie, le « moi » trouve dans cette velléité de dépassement, dans cette « occasion manquée » de la confession, un point auquel s'arrimer, et comme le prétexte à une ébauche fugace, à une saisie réflexive de ses propres attributs. Le bouillonnement affectif qui s'empare de William – cette logorrhée mentale que scandent les adresses successives à son interlocutrice imaginaire et où émerge comme d'un seul tenant son identité la plus profonde – conserve donc la forme d'un débordement : il s'agit bien, faute de pouvoir se dire à l'autre, de s'incarner dans le fantasme de la confession, de faire corps avec le non-événement que celle-ci représente.

À l'opposé du caractère introverti – mais néanmoins *extériorisé* – de William Dodge, celui de Mrs Manresa se distingue par son exubérance. On a déjà remarqué que certaines des actions de Mrs Manresa trahissaient son intériorité et, qu'il s'agisse de se rouler avec bonheur dans l'herbe ou de se prêter à un jeu enfantin¹⁰², les faits et gestes de l'hôte des Oliver ne manquent pas d'attirer l'attention sur sa personnalité excentrique. Encore faut-il préciser que ce dévoilement indirect ne mobilise pas n'importe quelle extériorité : c'est en effet sur l'événement – aussi anodin et insignifiant soit-il en apparence – que s'arc-boute de manière privilégiée la « nature » de Mrs Manresa. Par exemple lorsqu'elle ajoute crème et sucre à son café :

She took the little silver cream jug and let the smooth fluid curl luxuriously into her coffee, to which she added a shovel full of brown sugar candy. Sensuously, rhythmically, she stirred the mixture round and round. (BA, 51)

Ce sont ici les adverbes (« luxuriously », « Sensuously », « rhythmically ») qui nous renseignent prioritairement sur ce qui transparaît de la personnalité de Mrs Manresa dans ses actes. L'événement mineur auquel on assiste, simple préambule à la dégustation du café,

¹⁰² Voir respectivement « À table : deux scènes de repas dans *To the Lighthouse* et *Between the Acts* », p. 235, et l'introduction de « L'intériorité translétée : métonymie ou métaphore ? », p. 288.

permet ainsi de planter un décor intérieur, d’esquisser en quelques mots un état de l’être, un pan de ce « moi » qui ne parle que par synecdoques. La conduite du personnage, à l’origine de multiples micro-événements, s’apparente alors à un autoportrait en acte, à une source inépuisable de *représentations* de soi, comme lorsque Mrs Manresa rompt l’hésitation générale pour se faire servir son thé en premier – « ‘Well, I’m dying for my tea!’ she said in her public voice [...] (BA, 92) » – ou lorsqu’elle s’assoit à même le sol, refusant la chaise que lui offre Bart (BA, 98).

Ces micro-événements, parfois réduits à une pose¹⁰³ ou un geste furtif¹⁰⁴, sont bien sûr loin de ne concerner que Mrs Manresa. La colère et la frustration de Giles, par exemple, s’expriment de manière transparente dans le jeu auquel il se livre sur le chemin de la grange :

Stone-kicking was a child’s game. He remembered the rules. By the rules of the game, one stone, the same stone, must be kicked to the goal. Say a gate, or a tree. He played it alone. The gate was a goal; to be reached in ten. The first kick was Manresa (lust). The second, Dodge (perversion). The third himself (coward). And the fourth and the fifth and all the others were the same. (BA, 89)

Si l’extériorisation est ici réflexive – Giles identifie de lui-même chaque coup de pied à un des êtres vers qui il dirige sa rancœur – elle n’en constitue pas moins un précieux indicateur, un témoignage indirect du mode de présentation de l’intériorité qui a cours sur le plan de la mimésis¹⁰⁵. Mais de ce point de vue c’est encore le personnage de Mrs Manresa qui se démarque. En effet, le choix de situer l’intériorité dans une série de relais externes plutôt que dans un repli intramental se double, dans le cas de celle qui se plaît à se penser comme une « enfant sauvage », de la revendication d’un véritable *ethos*, d’une manière d’être censée exprimer son naturel libre et dissolu. Ainsi, le personnage de la sauvageonne que n’entravent ni la bienséance ni la crainte du ridicule, loin de n’être que le reflet fortuit d’une vérité intime, constitue pour Mrs Manresa un idéal auquel se conformer, une identité qui ne va pas de soi et dont il lui faut dès lors donner des gages : « [...] with blow after blow, with champagne and ogling, she staked out her claim to be a wild child of nature [...] » (BA, 38). Or, l’événement extérieur, mis à profit par l’individu afin de s’accomplir, apparaît bien sûr comme une pièce maîtresse dans cette entreprise de justification de soi. Le « coup d’éclat » ou l’acte bravache,

¹⁰³ « Giles sat straight as a dart, his feet tucked under him. Mrs Manresa had out her mirror and lipstick and attended to her lips and nose. » (BA, 120).

¹⁰⁴ « [...] the fingers of William’s left hand closed firmly, surreptitiously, as the hero approached. » (BA, 99).

¹⁰⁵ Il en va de même lorsque Giles entreprend ensuite d’écraser un serpent et un crapaud qu’il découvre enchevêtrés en un accouplement macabre : « There, couched in the grass, curled in an olive green ring, was a snake. Dead? No, choked with a toad in its mouth. The snake was unable to swallow, the toad was unable to die. A spasm made the ribs contract; blood oozed. It was birth the wrong way round – a monstrous inversion. So, raising his foot, he stamped on them. The mass crushed and slithered. The white canvas on his tennis shoes was bloodstained and sticky. But it was action. Action relieved him. He strode to the Barn, with blood on his shoes. » (BA, 89).

tout comme la plus infime réponse à une situation donnée, apportent leur caution à la « posture » dans laquelle se reconnaît Mrs Manresa : ils accèdent à son « personnage », lui ménageant la preuve ou la confirmation dont son rapport à elle-même ne peut faire l'économie¹⁰⁶. Extériorisation structurelle et extériorisation réflexive convergent donc ici pour offrir de Mrs Manresa un tableau qui doit autant au dispositif mimétique embrassé par Woolf qu'à la volonté propre au personnage de voir ses actes entériner son être.

4. Le regard d'autrui

« Where does she begin, and where do I end? [...] » (TY, 317) : la question est posée par Peggy alors que le taxi qu'elle a pris avec Eleanor les emporte vers la soirée de Delia. Au-delà de l'interrogation métaphysique qu'elle sert à amorcer, et à laquelle Peggy renonce d'ailleurs rapidement¹⁰⁷, cette pensée ouvre la voie à un champ de réflexion qu'il s'agit de ne pas négliger dans la perspective qui est la nôtre. Si la frontière qui divise les êtres se révèle incertaine, si autrui vit à travers moi et moi à travers lui¹⁰⁸, alors l'intériorité s'extériorise aussi dans les regards croisés que les personnages ne manquent pas de porter les uns sur les autres. D'une certaine manière, l'introspection, si peu fréquente dans les œuvres tardives – du moins lorsqu'on les compare à la production woolfienne des années vingt – est remplacée par ce que l'on pourrait nommer l'« exo-spection » : la saisie depuis l'extérieur de l'intériorité.

Il ne fait pas de doute, en effet, que les personnages des dernières œuvres de Woolf dépendent une énergie considérable à osculer leurs semblables, à tenter de les faire vivre dans le regard qu'ils dirigent sur eux. En témoigne par exemple la façon dont Peggy raconte sa tante :

'Take my aunt,' she said to herself, beginning to arrange the scene into an argument she had been having with a man at the hospital, 'take my aunt, living alone in a sort of workman's flat at the top of six flights of stairs...' (TY, 314)

As they drove on, into the big main street, the scene in the flat composed itself in Peggy's mind as she would tell it to the man in the hospital. 'Suddenly she lost her temper,' she said, 'took the paper and tore it across – my aunt, who's over seventy.' She glanced at Eleanor to verify the details. Her aunt interrupted her. (TY, 315)

They drove on. And how does one get *that* right? Peggy thought, trying to add another touch to the portrait. 'Sentimental' was it? Or, on the contrary, was it good to

¹⁰⁶ Le texte de *Between the Acts* atteste clairement de ce besoin de confirmation : « 'Tinker, tailor, soldier, sailor, apothecary, ploughboy... that's me!' she cried, *delighted to have it confirmed by the cherry stones that she was a wild child of nature.* » (BA, 46). « The old lady, gazing at the swallows, looked too refined. 'Refined' – Mrs Manresa qualified the word to her own advantage, *thus confirming her approval of the wild child she was [...]* » (BA, 92). Dans les deux cas c'est nous qui soulignons.

¹⁰⁷ « The puzzle was too difficult for her to solve it. She sighed. » (TY, 317).

¹⁰⁸ « My life's been other people's lives, Eleanor thought – my father's; Morris's; my friends' lives; Nicholas's [...]. » (TY, 349).

feel like that... natural... right? She shook her head. I'm no use at describing people, she said to her friend at the hospital. They're too difficult... She's not like that – not like that at all, she said, making a little dash with her hand as if to rub out an outline that she had drawn wrongly. As she did so, her friend at the hospital vanished. (TY, 317)

Les difficultés auxquelles se heurte Peggy dans sa tentative pour décrire Eleanor, loin de remettre en cause la possibilité d'une « exo-spection », marquent le caractère dynamique du portrait que la médecin dresse de sa tante : en perpétuelle recomposition, ce récit adressé à un tiers virtuel tente de faire place à toute la richesse du vivant – d'où l'exigence de véracité qui s'impose à Peggy (« She glanced at Eleanor to verify the details ») tout comme l'inévitable inachèvement de ce croquis mental, voué à être remis sur le métier autant de fois que le requerra la personnalité mouvante d'Eleanor (« And how does one get *that* right? Peggy thought, trying to add another touch to the portrait. »). D'ailleurs, l'impasse où aboutit Peggy n'est pas descriptive mais, pour ainsi dire, morale : est-il bon d'être attaché à sa famille ou s'agit-il là d'une forme de sentimentalisme ? L'aveu d'échec auquel se résout finalement le personnage doit donc être relativisé : plutôt que l'impossibilité de cerner autrui ou d'isoler en une investigation imaginaire son individualité propre, il met au jour la nature itérative de cette tâche, l'éternel recommencement auquel elle s'apparente. L'intériorité fluctuante d'Eleanor – tantôt indignée par le contenu du journal du soir, tantôt « sentimentale » – en vient à habiter le regard de sa nièce, à ne plus faire qu'un avec lui. Cependant, cette faculté de discernement, cette manière d'épouser les contours mobiles de l'intimité, condamne parallèlement l'appréhension d'autrui à un renouvellement régulier : l'œil doit toujours s'ajuster à son objet, il lui faut en permanence faire sa *mise au point*.

Si le regard, mais aussi, à l'occasion, l'oreille d'autrui¹⁰⁹ constituent un autre de ces « lieux » où s'extériorise l'intériorité, l'« exo-spection » est donc soumise à une forte instabilité. Ce biais narratif – qui permet aux affects d'Eleanor de se réfléchir dans l'esprit de Peggy ou aux personnalités de Martin et de Rose de suivre un trajet similaire, se précisant à mesure que leur sœur s'interroge sur eux¹¹⁰ – doit notamment s'accommoder de la

¹⁰⁹ Une partie de la vie de Martin émerge ainsi dans le son de sa voix, entendue par Eleanor depuis une pièce voisine : « They were still talking. She could not hear what he was saying, but from the sound of his voice it came over her that he must have a great many love affairs. Yes – it became perfectly obvious to her, listening to his voice through the door, that he had a great many love affairs. » (TY, 149). Plus tard, lorsque Rose rencontre Maggie par hasard dans un magasin, c'est encore la voix qui agit comme le vecteur de l'identité – ici, d'une identité commune forgée par les liens du sang : « First she had heard a voice; then seen a hand. And it was odd, considering how little she knew them – they had lived abroad – how strongly, sitting there at the counter before Maggie saw her, simply from the sound of her voice, she had felt – she supposed it was affection? – some feeling bred of blood in common. » (TY, 155).

¹¹⁰ Dans la section « 1908 » de *The Years*, les pensées d'Eleanor servent en effet de caisse de résonance aux caractères et aux vies de Martin et de Rose : « He ought never to have been a soldier, she thought; he was much too pugnacious... » (TY, 149). « She ought to have been the soldier, Eleanor thought. She was exactly like the

contradiction qui peut se faire jour entre plusieurs avis divergents sur une même personne. C'est le cas, par exemple, lorsque Martin et Eleanor évoquent le souvenir d'Eugénie puis de Digby, leur oncle et leur tante, récemment disparus :

'I liked going there,' he said at length. 'I liked Eugénie,' he added.

Eleanor paused.

'Yes...' she said doubtfully. She had never felt at her ease with her. 'She exaggerated,' she added.

'Well of course,' Martin laughed. He smiled, recalling some memory. 'She had less sense of truth than...' » (TY, 145)

'But he wasn't like that,' she said, laying her hand on the newspaper cuttings. 'Not in the least.'

'What was he like?' Martin asked.

Eleanor paused. She could see her uncle clearly in her mind's eye; he held his top-hat in his hand; he laid his hand on her shoulder as they stopped in front of some picture. But how could she describe him?

'He used to take me to the National Gallery,' she said.

'Very cultivated, of course,' said Martin. 'But he was such a damned snob.'

'Only on the surface,' said Eleanor.

'And always finding fault with Eugénie about little things,' Martin added.

'But think of living with her,' said Eleanor.

'That manner –' She threw her hand out; but not as Eugénie threw her hand out, Martin thought.

'I liked her,' he said. 'I liked going there.' He saw the untidy room; the piano open; the window open; a wind blowing the curtains, and his aunt coming forward with her arms open. 'What a pleasure, Martin! what a pleasure!' she would say. What had her private life been, he wondered – her love affairs? She must have had them – obviously, obviously. (TY, 146)

Les préférences respectives d'Eleanor et de son frère sont flagrantes : elle appréciait leur oncle tandis que Martin s'entendait mieux avec leur tante. Le double portrait qui en résulte est donc traversé par l'incertitude : Faut-il voir en Digby un snob ou un homme cultivé ? Et que penser de la volubilité d'Eugénie et de sa propension à exagérer ? En l'absence de consensus sur ces questions, il semble à première vue qu'il faille renoncer à trouver dans les regards croisés de Martin et d'Eleanor une idée satisfaisante de ce que furent réellement leurs parents : dans cette hypothèse, les vérités intérieures de Digby et d'Eugénie, écartelées entre des perspectives discordantes, ne leur survivent pas.

Force est cependant de reconnaître que l'instabilité du portrait, loin de le desservir, équivaut en réalité à un gage de précision : prises dans le regard exclusif de Martin ou d'Eleanor, les individualités de Digby et Eugénie n'auraient sans doute pas échappé à une forme de distorsion affective que la confrontation des points de vue permet de neutraliser. Le désaccord entre frère et sœur désamorce d'office la partialité du récit qu'ils recomposent à quatre mains. Ainsi, tandis que dans « Present Day » Peggy ne peut compter, pour se

picture of old Uncle Pargiter of Pargiter's Horse. Martin, now that he had shaved his moustache off and showed his lips, ought to have been – what? Perhaps an architect, she thought. » (TY, 150).

rapprocher de la vérité intérieure d'Eleanor, que sur l'exigence qui lui est propre – exigence telle, d'ailleurs, qu'elle ne peut conduire qu'à l'abandon du compte-rendu virtuel à son ami de l'hôpital – la mise en commun des souvenirs de Martin et d'Eleanor est quant à elle mue par un principe dialogique. Les corrections et les rectifications apportées par chacun – « 'She exaggerated,' she added », « 'But he was such a damned snob.' » – servent alors d'aiguillon au perfectionnement progressif du portrait¹¹¹.

Comme dans les nouvelles que sont « Moments of Being: Slater's Pins Have No Points », « The Lady in the Looking-Glass », « An Unwritten Novel » et « The Shooting Party », comme aussi dans *Jacob's Room*, l'intériorité d'autrui n'est pas formellement connue ; Eleanor reste un sujet d'interrogation pour Peggy, tandis qu'Eugénie et Digby oscillent entre les perceptions contradictoires dont ils sont l'objet. Pourtant un tel constat ne remet en rien en cause l'extériorisation de l'intériorité : si l'image qui se forme dans l'esprit d'autrui est imparfaite, c'est qu'elle n'est jamais que la métonymie d'une intériorité intramentale, pour sa part destinée à demeurer inaccessible. Le « moi » qui s'extériorise dans le regard d'un tiers, comme Digby dans celui d'Eleanor – « She could see her uncle clearly in her mind's eye » – est un rejeton, au sens botanique du terme, de ce noyau mystérieux. Ainsi, l'« exo-spection » *rate* nécessairement sa cible première – l'impénétrable forteresse de l'altérité – mais elle produit au passage une représentation d'autrui qui, du point de vue de la mimésis, constitue justement une translation de l'intériorité dans l'extérieur. Il n'y a échec de la compréhension de son prochain que dans la mesure où ce revers engage corrélativement une rénovation de la vie intérieure, déplacée dans un corrélat à même d'en donner indirectement la mesure.

Dans « Present Day », North retrouve sa famille après plusieurs années passées en Afrique ; confronté à Sara, il a alors la sensation de ne la connaître que de manière incomplète : « He sat down on the chair she had pushed out for him, and she curled up opposite with her foot under her. He remembered the attitude; she came back in sections; first the voice; then the attitude; but something remained unknown. » (*TY*, 296). Inversement, une forme de « mise au point » s'impose à Sara afin de percevoir son neveu tel qu'il se présente désormais à elle :

'And you –' she said, looking at him. It was as if she were trying to put two different versions of him together; the one on the telephone perhaps and the one on the chair.

¹¹¹ Toujours dans « Present Day », les remarques de Sara à propos de Nicholas « corrigent » et perfectionnent de même la représentation que North se fait de ce dernier : « [...] she conveyed the impression that he was a charlatan. Yet Peggy had said that they were very intimate – she and this foreigner. The vision of the man at Eleanor's changed slightly like an air ball blown aside. » (*TY*, 307).

Or was there some other? This half knowing people, this half being known, this feeling of the eye on the flesh, like a fly crawling – how uncomfortable it was, he thought; but inevitable, after all these years. (TY, 296-297)

À n'en pas douter, la saisie d'autrui se heurte ici à un véritable rempart : impuissante à percer à jour l'intériorité intramentale, elle s'apparente tout au plus à une approximation, à un compromis négocié entre les différentes facettes d'une personnalité. Gêne et frustration en sont alors les symptômes les plus reconnaissables.

Pourtant cet œil qui se pose sur autrui et parcourt ses traits à l'image d'une mouche importune n'est pas entièrement vain ; à travers lui émerge une connaissance intermédiaire, un moyen terme dans l'appréhension de l'altérité (« This half knowing people, this half being known ») qui, pour être source d'insatisfaction, n'en donne pas moins lieu à un processus d'extériorisation des intériorités respectives de Sara et de North, partiellement mises à découvert sur le terrain de la perception et de l'interaction sociale. La voix et la posture de Sara, assise en tailleur sur sa chaise, ne se confondent pas avec sa vérité intime, mais elles en sont néanmoins les synecdoques manifestes. L'« exo-spection » fonctionne donc comme un réceptacle pour l'intériorité extramentale, elle enregistre les vibrations et les échos d'un « moi » profond qui est ainsi amené à « respirer » dans le regard d'autrui. Le critère de la véracité, qui d'une certaine manière arbitrait le débat entre Eleanor et Martin à propos d'Eugénie et Digby (« 'But he wasn't like that,' she said, laying her hand on the newspaper cuttings »), ou encore gouvernait le récit mental de Peggy à propos d'Eleanor (« She's not like that – not like that at all, she said, making a little dash with her hand as if to rub out an outline that she had drawn wrongly »), se révèle en dernier lieu hors de propos – seule compte l'*impression* faite sur autrui¹¹², qui elle-même est métonymie de l'être :

She left the room without looking in the glass. From which we deduce the fact, he said to himself, as if he were writing a novel, that Miss Sara Pargiter has never attracted the love of men. Or had she? He did not know. These little snapshot pictures of people left much to be desired, these little surface pictures that one made, like a fly crawling over a face, and feeling, here's the nose, here's the brow. (TY, 300)

Aussi incertaine et précaire qu'elle apparaisse, force est de constater que la supposition – ce tâtonnement de la mouche sur le visage étranger – *dit* quelque chose de Sara. Sa *superficialité* (« these little surface pictures that one made ») n'est pas la marque de sa faillite mais du caractère médiat de la représentation de l'intériorité dans les œuvres tardives.

¹¹² C'est ainsi qu'Eleanor conçoit Nicholas d'abord sous l'angle d'une impression générale : « But what was she thinking about him? She was thinking of him in the lump; she could not break off little fragments. » (TY, 350). « For what he was she did not know; only that it gave her pleasure when he came in; relieved her of the need of thinking; and gave her mind a little jog. » (TY, 350-351).

Afin d'achever cet examen du regard d'autrui comme « lieu » d'extériorisation de l'intériorité, tournons-nous à présent vers *Flush* et l'usage soutenu que cette œuvre fait de l'« exo-spection ». Il est en effet notable que Miss Barrett et son chien ne cessent de se regarder, et que cette attention appuyée au comportement d'autrui et à ce qu'il trahit de son intériorité tend à faire passer le « moi » dans le champ de la perception et du sensible. À n'en pas douter, le fossé qui sépare l'humaine de l'animal, et la nécessité de le résorber pour parvenir à une compréhension mutuelle, est pour une large part à l'origine de ce recours privilégié à l'observation comme manière de connaître autrui. Les limites de la communication entre espèces sont alors compensées par une familiarité du regard, par une plus grande facilité à faire parler les signes extérieurs de l'intériorité :

Now Flush paid the full price of long years of accumulated sensibility lying couched on cushions at Miss Barrett's feet. He could read signs that nobody else could even see. He could tell by the touch of Miss Barrett's fingers that she was waiting for one thing only – for the postman's knock, for the letter on the tray. She would be stroking him perhaps with a light, regular movement; suddenly – there was the rap – her fingers constricted; he would be held in a vice while Wilson came upstairs. Then she took the letter and he was loosed and forgotten. (*F*, 33-34)

L'impatience avide avec laquelle Miss Barrett attend les lettres de Mr Browning, parce que l'on n'y a pas accès par le biais des pensées de la maîtresse de Flush, est scindée en deux flux distincts : d'un part, ce que l'on pourrait appeler l'« envers » du sentiment, c'est-à-dire le versant interne de la « respiration mentale », qui en lui-même ne fait l'objet d'aucune description ; d'autre part, le portrait psychologique de Miss Barrett que Flush reconstitue, tel un sismographe vivant, à partir de la pression des doigts sur son pelage et du rythme des caresses. Le second de ces « flux », limpide et *a priori* dénué d'ambiguïté, aide à présager du cours secret qu'emprunte le premier. Il faudrait ainsi parler, dans les œuvres tardives, d'un clair-obscur de l'intériorité : l'opacité du « noyau de ténèbres » se conjugue à la transparence de ses relais extérieurs – en l'occurrence, à la représentation que Flush se fait du paysage émotionnel de Miss Barrett.

Ici comme dans *The Years*, l'intériorité est donc projetée dans l'« ailleurs » d'un regard ou d'une appréhension périphérique, et ce qui pourrait d'abord passer pour une restriction imposée à la lecture d'autrui relève en réalité d'un singulier pouvoir de discernement. Ainsi, Flush, qui n'entend rien au contenu factuel des échanges entre Miss Barrett et Mr Browning, est néanmoins capable d'en déterminer la teneur et, partant, l'engagement affectif dont ils témoignent :

Though he could make no sense of the little words that hurled over his head from two-thirty to four-thirty sometimes three times a week, he could detect with terrible

accuracy that the tone of the words was changing. Miss Barrett's voice had been forced and unnaturally lively at first. Now it had gained a warmth and an ease that he had never heard in it before. And every time the man came, some new sound came into their voices – now they made a grotesque chattering; now they skimmed over him like birds flying widely; now they cooed and clucked, as if they were two birds settled in a nest; and then Miss Barrett's voice, rising again, went soaring and circling in the air; and then Mr Browning's voice barked out its sharp, harsh clapper of laughter; and then there was only a murmur, a quiet humming sound as the two voices joined together. But as the summer turned to autumn Flush noted, with horrid apprehension, another note. There was a new urgency, a new pressure and energy in the man's voice, at which Miss Barrett, Flush felt, took fright. Her voice fluttered; hesitated; seemed to falter and fade and plead and gasp, as if she were begging for a rest, for a pause, as if she were afraid. Then the man was silent. (*F*, 39-40)

La perspicacité de Flush, qui n'a d'égal que l'aveuglement propre aux humains¹¹³, lui permet de saisir les rapports changeants qui unissent sa maîtresse à l'invité qu'elle a pris l'habitude de recevoir. D'abord les premières notes de familiarité (« Miss Barrett's voice [...] had gained a warmth and an ease that he had never heard in it before »), puis la connivence amoureuse (« now they cooed and clucked, as if they were two birds settled in a nest ») et l'entente des deux âmes (« then there was only a murmur, a quiet humming sound as the two voices joined together »). Enfin, l'ouïe de Flush lui permet de distinguer sans peine les affres et les tourments dans lesquels les mystérieuses sollicitations de Mr Browning plongent son hôtesse (« Her voice fluttered; hesitated; seemed to falter and fade and plead and gasp, as if she were begging for a rest, for a pause, as if she were afraid »). C'est donc toute une portion de la vie émotionnelle de Miss Barrett qui trouve à s'extérioriser dans le point de vue de Flush, et cela avec une précision qui ferait presque oublier l'absence d'accès direct à l'intériorité intramentale d'Elizabeth Barrett.

Cependant la particularité de *Flush*, en matière d'« exo-spection », réside tout autant dans l'animalité de son protagoniste – contraint de substituer l'observation aux mots afin de comprendre et d'être compris – que dans la réciprocité permanente du regard ; car si Flush scrute les moindres tressaillements affectifs qui s'emparent de sa maîtresse, Miss Barrett se fait également la commentatrice assidue de l'intériorité de son chien – en témoignent notamment les nombreux extraits de lettres sur lesquels s'appuie le narrateur-biographe pour ressusciter la personnalité de l'épagneul : « Flush always makes the most of his misfortunes – he is of the Byronic school – *il se pose en victime*.¹¹⁴ » (*F*, 43). « 'Flush has grown an absolute monarch and barks one distracted when he wants a door opened,' Mrs Browning

¹¹³ « When Mr Barrett came as usual, Flush marvelled at his obtuseness. He sat himself down in the very chair that the man had sat in. His head pressed the same cushions that the man's had pressed, and yet he noticed nothing. 'Don't you know,' Flush marvelled, 'who's been sitting in that chair? Can't you smell him?' For to Flush the whole room still reeked of Mr Browning's presence. » (*F*, 38).

¹¹⁴ Il est néanmoins à noter que le narrateur, ici, se distancie explicitement de Miss Barrett : « [...] Miss Barrett, absorbed in her own emotions, misjudged him completely. » (*F*, 43).

wrote. » (*F*, 75). « ‘Flush,’ Mrs Browning wrote to her sister, ‘is wise.’ » (*F*, 91). L’intériorité de Flush, nullement limitée à ses pensées, en vient ainsi à se loger dans le récit parallèle que recompose sa maîtresse, dans ces multiples portraits épistolaires qui sont faits de lui. La réciprocité du regard et le croisement incessant des perspectives consacrent alors le point de vue d’autrui comme « lieu » à part entière de l’extériorisation.

5. Le langage

La cartographie à laquelle on s’est livré jusqu’ici en identifiant les différents « points de fixation » de l’intériorité dans le monde extérieur demeurerait incomplète si elle ne faisait place à un dernier « lieu » ou réceptacle de l’intériorité : le langage. Dans la première scène de *Between the Acts*, les Oliver s’entretiennent avec Mr et Mrs Haines sur la terrasse de Pointz Hall. Bart déclame alors quelques vers de Byron dans lesquels Isa projette sa propre situation intérieure :

He paused.
‘She walks in beauty like the night,’ he quoted.
Then began:
‘So we’ll go no more a-roving by the light of the moon.’
Isa raised her head. The words made two rings, perfect rings, that floated them,
herself and Haines, like two swans down stream. (*BA*, 5)

Le discours poétique endosse ici une véritable matérialité, produisant des « cercles » où se loge l’idylle fantasmée entre Isa et Haines. On remarque ainsi que le langage se fait le relais de l’intériorité, non parce qu’il exprime fidèlement le sens dont l’investit un locuteur – encore que ce cas de figure ne soit pas exclu dans les œuvres tardives¹¹⁵ –, mais plutôt dans la mesure où il se prête à une appropriation subjective, où il est « habité », comme l’on habite une demeure étrangère. Les vers de Byron, par exemple, n’entrent pas en corrélation avec l’intériorité d’Isa en vertu d’une résonance sémantique : ils ne décrivent pas son état d’esprit. En revanche, ils présentent un terrain propice à la rêverie dont la jeune femme les rend comme dépositaires.

C’est d’ailleurs l’absence de continuité ou de subordination logique entre les sentiments d’Isa et les fragments de poèmes cités par Bart qui confère au déplacement des premiers vers les seconds la forme d’une extériorisation : si la coïncidence avait été totale entre l’intériorité et le poème, s’il n’y avait pas eu entre eux ce léger décalage que renforce en outre l’interposition de Bart, on aurait pu soupçonner le langage où se mire Isa de n’être

¹¹⁵ Ainsi de cet échange entre Maggie et Rose dans « 1910 » : « ‘All talk would be nonsense, I suppose, if it were written down,’ she said, stirring her coffee. Maggie stopped the machine for a moment and smiled. ‘And even if it isn’t,’ she said. ‘But it’s the only way we have of knowing each other,’ Rose protested. » (*TY*, 163).

jamais qu'un autre pan de son intériorité. C'est là la raison pour laquelle le langage poétique, bien davantage que celui de la conversation, constitue pour le « moi » un pôle extérieur, un asile distinct de sa sphère propre. Parce que la poésie est mise en forme du langage, elle est cause de ce qu'il s'autonomise et, loin des impératifs de la communication, acquiert une cohérence nouvelle. Ainsi, même lorsqu'il n'émane pas d'un tiers, le discours poétique demeure partiellement « étranger » au sujet qui y relègue l'expression de son intériorité, comme ici Isa songeant à Haines :

She returned to her eyes in the looking-glass. 'In love', she must be; since the presence of his body in the room last night could so affect her; since the words he said, handing her a teacup, handing her a tennis racquet, could so attach themselves to a certain spot in her; and thus lie between them like a wire, tingling, tangling, vibrating – she groped, in the depths of the looking-glass, for a word to fit the infinitely quick vibrations of the aeroplane propeller that she had seen once at dawn at Croydon. Faster, faster, faster, it whizzed, whirred, buzzed, till all the flails became one flail and up soared the plane away and away...

'Where we know not, where we go not, neither know nor care,' she hummed. 'Flying, rushing through the ambient, incandescent, summer silent...'

The rhyme was 'air'. She put down her brush. She took up the telephone. (BA, 13-14)

Il est d'abord à noter que la première forme d'extériorisation langagière dans l'extrait est tout à fait prosaïque : les mots ordinaires qu'a employés Haines pour tendre à Isa une raquette ou une tasse sont entrés en contact avec son intériorité, ils se sont attachés à « un certain point en elle », de telle façon que la vie affective d'Isa, au lieu de prendre exclusivement place dans un repli intérieur de l'être, court également le long de l'amarre tremblante et frémissante qui la relie à Haines.

Cependant, cette extériorisation du sentiment amoureux, étroitement associé à une poignée de mots sans relief particulier – mots qu'Isa ne prend d'ailleurs même pas la peine de convoquer à nouveau –, n'est qu'un prélude à un autre type de projection dans le langage, à savoir la formation d'images poétiques à même de traduire les soubresauts du « moi ». L'hélice vrombissante de l'avion, qui sert d'abord de paradigme pour la description du fil tendu entre Isa et Haines, donne ainsi lieu à un développement poétique indépendant : l'évocation d'un envol vers une destination inconnue, à travers des cieux « incandescents ». L'exposé des sentiments d'Isa prend alors un tour inédit : transposé dans ce cadre allégorique, il se plie à des contraintes proprement langagières, comme la recherche de rimes (« care », « air ») et de sonorités expressives (« whizzed, whirred, buzzed »), ou encore la place laissée aux effets de rythme, avec notamment une forte prédominance du trochée (« Faster, faster, faster », « neither know nor care », « 'Flying, rushing through the ambient, incandescent, summer silent...' »). L'intériorité s'inscrit donc dans un système autonome dont elle adopte la

logique caractéristique, faite de va-et-vient entre le contenu sémantique du poème et la forme qui lui est conférée. Le « moi » s’engouffre dans un espace étranger et, partant, il s’extériorise.

Isa n’est pas le seul personnage des œuvres tardives à transférer son intériorité dans le discours poétique ; Sara, dans *The Years*, fait ainsi un usage largement similaire du langage, ne cessant de reconfigurer son expérience en diverses vignettes imaginaires où la musique des mots et la volonté de sublimer la réalité l’emportent souvent sur la cohérence du récit. L’ultime section du roman, « Present Day », voit notamment Sara esquisser pour North un scénario poétique derrière lequel son neveu devine en filigrane une série d’épisodes bien réels. En voici un extrait :

‘And then,’ she said, sipping her coffee, ‘I came back into the sitting-room. And breakfast was waiting. Fried eggs and a bit of toast. Lydia with her blouse torn and her hair down. The unemployed singing hymns under the window. And I said to myself—’ she flung her hand out, “‘Polluted city, unbelieving city, city of dead fish and worn-out frying-pans” – thinking of a river’s bank, when the tide’s out,’ she explained.

‘Go on,’ he nodded.

‘So I put on my hat and coat and rushed out in a rage,’ she continued, ‘and stood on the bridge, and said, “Am I a weed, carried this way, that way, on a tide that comes twice a day without a meaning?”’

‘Yes?’ he prompted her.

‘And there were people passing; the strutting; the tiptoeing; the pasty; the ferret-eyed; the bowler-hatted, servile innumerable army of workers. And I said, “Must I join your conspiracy? Stain the hand, the unstained hand,” – he could see her hand gleam as she waved it in the half light of the sitting-room, “– and sign on, and serve a master; all because of a Jew in my bath, all because of a Jew?”’ (TY, 323)

L’histoire que recompose Sara a beau avoir ses racines dans un quotidien vécu, sa finalité n’est pas immédiatement descriptive ; comme l’indique le recours à la polysyndète (« ‘So I put on my hat *and* coat *and* rushed out [...] *and* stood on the bridge, *and* said » ; « *And* there were people passing [...] *And* I said [...] *and* sign on, *and* serve a master »), l’enchaînement des différentes étapes du récit obéit moins à un principe de causalité qu’à une stratégie rhétorique d’accumulation : prise dans l’élan du discours et encouragée par les exhortations successives de North, Sara réarrange le quotidien en une geste hallucinée dont elle est la protagoniste. De la femme partie quémander un emploi auprès d’une ancienne connaissance de son père (TY, 324), révoltée par l’indigence de ses conditions de vie comme par la perspective d’une existence consacrée à un labeur stérile, elle devient alors une figure imprécatrice (« Polluted city, unbelieving city »), une prophétesse s’élevant au dessus de la foule des travailleurs pour condamner l’inanité de ce destin qu’elle s’apprête pourtant à embrasser à son tour.

Le compte-rendu poétisé de la vie de Sara fonctionne donc comme un catalyseur pour

son intériorité : en inscrivant le cours factuel des événements dans une trame aux accents tragiques (« “Must I join your conspiracy? Stain the hand, the unstained hand,” ») il permet de mettre à distance les sentiments alors ressentis. Exaltés dans le récit de Sara, soumis à un impératif poétique, son dilemme et sa vision du monde empreinte de noirceur ne lui appartiennent plus en propre : ils forment le matériau d’une aporie autonome. Le « moi » s’extériorise par le biais d’une rétrospection romancée. Mais le langage est encore révélateur de l’être à un autre titre, puisqu’en adoptant une posture d’oratrice exaltée, Sara dévoile un aspect de sa personnalité dont North n’avait pas eu jusque-là connaissance :

‘How much of that was true?’ he asked her. But she had lapsed into silence. The actual words he supposed – the actual words floated together and formed a sentence in his mind – meant that she was poor; that she must earn her living, but the excitement with which she had spoken, due to wine perhaps, had created yet another person; another semblance, which one must solidify into one whole. (*TY*, 325)

Les mots ajoutent à la personne ; ils enrichissent et complexifient le portrait mouvant que North ébauche de Sara en son for intérieur. On remarque donc que l’extériorisation par le langage se conjugue ici à deux autres modes de déplacement du « moi », à savoir l’« exospection » (la manière dont Sara habite le regard de North) et l’extériorisation dans un événement – en l’occurrence l’événement oratoire produit par la déclamation enflammée de Sara. L’intériorité du personnage est ainsi prise dans un mouvement général d’ostension qui emprunte à trois plans distincts mais coordonnés : le discours comme phénomène social « parlant », comme translation de soi dans le langage et comme emprise sur le point de vue d’autrui.

Événements, regard, langage, mais aussi objets : voilà différents pôles ou « lieux » dont on pourrait dire qu’ils correspondent moins à des esclaves de la subjectivité dans le monde qu’à des relais traditionnels de la caractérisation. Après tout il ne semble pas y avoir de différence majeure entre ces dispositifs, sur lesquels s’appuie la mimésis woolfienne des années trente, et les techniques narratives dont les écrivains font communément usage pour dessiner une personnalité de manière indirecte, pour peindre un personnage en s’appuyant sur ses actions ou sur la manière dont il est perçu par ceux qui l’entourent. Ce serait oublier que l’inscription du « moi » à la surface du monde revêt aux yeux de Woolf une valeur ontologique, ainsi que nous le rappelle la rêverie à laquelle se laisse aller North durant la fête de Delia :

Why not down barriers and simplify? But a world, he thought, that was all one jelly, one mass, would be a rice pudding world, a white counterpane world. To keep the emblems and tokens of North Pargiter – the man Maggie laughs at; the Frenchman holding his hat; but at the same time spread out, make a new ripple in human

consciousness, be the bubble and the stream, the stream and the bubble – myself and the world together – he raised his glass. Anonymously, he said, looking at the clear yellow liquid. (*TY*, 389-390)

Enjamber l'abîme entre vie intérieure et espace extérieur, se répandre en dehors de soi tout en préservant son identité, ne faire qu'un avec le cours des choses sans pour autant s'y diluer – difficile de ne pas reconnaître dans le fantasme de North le programme que Woolf elle-même se propose d'appliquer dans les œuvres tardives. En situant l'intériorité hors des limites qui lui sont ordinairement assignés, l'écrivaine déborde donc largement le problème de la caractérisation : elle prend position sur le plan de la mimésis et donne forme à un réel inédit, celui-là même dont rêvait son personnage.

Chapitre 6 : Unité et pluralité du monde de la vie

Comme on l'a mis en évidence dans les chapitres précédents, le monde de la vie woolfien, c'est-à-dire le modèle de représentation du réel qui s'impose dans les œuvres tardives de Woolf, est un régime mimétique cohérent : le réel y apparaît comme projection du sujet dans le monde, comme *extériorisation* du « moi ». Le monde de la vie woolfien se distingue ainsi du régime mimétique qui prévalait chez Woolf dans les années vingt – tout comme de ceux en vigueur chez d'autres modernistes comme Katherine Mansfield ou Ernest Hemingway – sans pour autant cesser de mettre en scène la rencontre typiquement moderniste entre la subjectivité et l'univers où elle s'ancre. L'idée de « respiration mentale » nous a par ailleurs fourni un modèle pour comprendre le fonctionnement de cette mimésis tardive, ainsi que la reconfiguration de l'intériorité qu'elle appelait. Car la vie mentale et affective des personnages se déploie désormais, selon un agencement proprement métonymique, entre les profondeurs inaccessibles du « moi » et les relais extérieurs qui en répercutent à distance les multiples tressaillements.

Pour autant, le monde de la vie woolfien, dont le mécanisme général apparaît si largement uni et cohérent, ne fait pas l'économie d'une certaine pluralité. Impossible en effet d'ignorer que le réel, dans le contexte de la mimésis woolfienne tardive, est lié à l'extériorisation d'une intériorité particulière (celle d'Isa ou d'Eleanor, celle d'Oliver Bacon ou de Flush), et qu'il tient par conséquent au commerce qu'entretiennent de multiples sujets distincts avec le monde qui les entoure. Dès lors, le réel des œuvres tardives est toujours à « rejouer » : chaque nouvelle rencontre entre un « moi » individuel et son environnement est susceptible d'en infléchir le cours ; chaque projection subjective le remet à plat ou bien le confirme dans la direction qui lui avait été imprimée par les extériorisations précédentes. Par conséquent, on peut dire du réel des œuvres tardives que sa ligne n'est jamais arrêtée et que, pris dans une série de négociations successives entre sujets et monde, il porte au plus profond de lui une hésitation fondamentale entre unité et pluralité.

D'une certaine manière, on retrouve ici le partage proprement moderniste entre cohésion et fragmentation, entre démembrement et remembrement – partage que la critique a relevé de longue date chez Woolf¹, mais qui acquiert dans le cadre du questionnement sur le monde de la vie woolfien une dimension non plus simplement thématique mais bien mimétique. Or l'alternative entre unité et pluralité, ainsi élargie et transposée à la question du

¹ Voir « Perspectives critiques sur la représentation du réel chez Woolf », p. 44.

réel et de sa représentation, n'en devient que plus décisive et le problème qu'elle pose plus sensible. En effet, l'idée même de réel semble mal s'accommoder de l'instabilité où la plonge le monde de la vie woolfien. Le réel, ce « style » général des choses², cette constante dans la manière qu'elles ont de se présenter et de s'ordonner les unes aux autres, est directement assujetti à un principe d'unicité. S'il peut y avoir *des* réalités, le réel lui-même se conjugue difficilement au pluriel ; confronté à la variation et à la différence, il tend à les subsumer plutôt qu'à en rendre compte par une scission intérieure. Le réel, pour ainsi dire, se confirme lui-même (il est « le tout de l'évidemment confirmable », comme dit Husserl à propos du monde³) : est réel ce qui prend place, quand bien même ce serait en le redessinant *a posteriori*, dans un cadre des possibles toujours préexistant. Woolf elle-même, dans « How Should One Read a Book? », insiste sur la cohérence mimétique des grands écrivains : là où poètes et prosateurs de second rang mélangent fréquemment divers ordres de réel, les mondes dépeints par Defoe, Austen ou Hardy sont rigoureusement homogènes⁴. Que penser alors d'un réel « au coup par coup », tel que le fait émerger le monde de la vie woolfien, d'un réel qui n'est plus immuable ou absolu mais semble au contraire se diffracter en une multitude de rapports bilatéraux, en une succession de pactes éphémères conclus entre une intériorité et son monde ? Y a-t-il autant de réels dans les œuvres tardives qu'il y a d'extériorisations de l'intériorité et, le cas échéant, cette versatilité ne menace-t-elle pas les fondements même de l'idée de réel ?

Une première manière de répondre à ces questions consiste à raviver le lien « intertextuel » qui unit le monde de la vie woolfien au *Lebenswelt* husserlien. Parce ce que l'on s'est appuyé sur le concept de Husserl pour dégager l'essence de la mimésis woolfienne tardive – et ce même en l'absence de toute correspondance « objective » entre eux, c'est-à-dire de tout lien qui échappe à une construction critique *a posteriori* – le *Lebenswelt* conserve à l'égard du monde de la vie woolfien un indéniable pouvoir d'explicitation. Or le problème de l'unité et de la pluralité est justement au cœur du monde de la vie tel que le définit Husserl. Passer à nouveau par le *Lebenswelt*, et emprunter derechef le chemin de traverse qui fait communiquer littérature et philosophie, permettra donc de penser la résolution du conflit entre unité et pluralité à l'aune de son traitement chez Husserl. On verra d'autre part que si le

² C'est ainsi qu'on l'a défini en introduction, voir « Réel et réalité », p. 36.

³ « Ainsi le monde est-il le tout de l'évidemment confirmable, qui est 'là' parce que nous tendons à l'étant comme à un but, et qui fournit le sol du perpétuel renouvellement de cette tendance-vers-l'étant-comme-but : tendance vers l'effectivement-étant. » (*Krisis*, 201).

⁴ « [...] different as these worlds are, each is consistent with itself. The maker of each is careful to observe the laws of his own perspective, and however great a strain they may put upon us they will never confuse us, as lesser writers so frequently do, by introducing two different kinds of reality into the same book. » (*EV*, 574).

détour par la phénoménologie est riche en enseignements, il ne peut constituer qu'un moment initial de notre analyse. En effet, le monde de la vie woolfien connaît un second « foyer » d'instabilité, cette fois plus intimement lié à sa nature de régime mimétique et aux circonstances concrètes de sa mise en œuvre. On veut attirer ici l'attention sur la « partition » de fait dont témoigne le monde de la vie woolfien, morcelé entre plusieurs textes où il se manifeste selon des directions et avec des intensités différentes. La pluralité à laquelle fait face la mimésis woolfienne des années trente n'est donc pas seulement interne aux œuvres, alimentée par l'éparpillement des relations sujet-monde ; elle trouve aussi sa source dans la variété de notre corpus et dans l'autonomie relative de chaque œuvre par rapport au régime mimétique où elle s'inscrit.

I. « Unity – Dispersity » : le problème de la pluralité du monde de la vie chez Woolf et Husserl

1. Pluralité du monde chez Husserl

Le *Lebenswelt*, le monde de l'expérience préthéorique et subjective, ce monde ambiant et immédiat dans lequel nous sommes à tout moment plongés sans nécessairement le prendre pour objet thématique de notre réflexion, ce monde, donc, apparaît comme nécessairement marqué par la pluralité. Structuré par des faits de culture et des schémas sociaux, par le recours à des constructions subjectives et par la diffraction des points de vue, le monde préscientifique semble à première vue manquer singulièrement d'unité. Il en va pourtant tout autrement dans la pensée de Husserl, qui prête au *Lebenswelt* cohésion et homogénéité. C'est la résolution de ce paradoxe apparent qui nous permettra de poser à nouveaux frais la question de l'unité et de la pluralité dans le cadre de la mimésis woolfienne des années trente.

« Husserl, on le sait, se pose au moins la question, dans la *Krisis*, de la diversité culturelle, c'est-à-dire de la diversité des 'mondes de la vie' », constate Marc Richir⁵. Et Robert Legros de renchérir : « Que l'idée d'une appartenance de l'homme à un monde de la vie aille de pair avec la reconnaissance d'une pluralité d'humanités distinctes, d'une pluralité de mondes de la vie, Husserl le reconnaît explicitement dans la *Krisis*.⁶ » Tant et si bien que le *Lebenswelt* apparaît à certains comme une réalité nécessairement plurielle, un entrecroisement de mondes qu'aucun principe unificateur ne semble devoir subsumer. Selon Pierre Kerszberg,

⁵ Marc RICHIR, « *Lebenswelt* et époque phénoménologique transcendantale », *Kairos*, Vol. 22, 2003, p. 152.

⁶ Robert LEGROS, « Du monde naturel au monde de la vie », *Kairos*, Vol. 27, 2006, « Monde de la vie et histoire », p. 244.

« [u]ne structure commune et invariante du monde de la vie ‘abstrait’, qui traverserait tous les mondes de la vie ‘concrets’, paraît injustifiable tant empiriquement que sur le plan des principes.⁷ »

En fait, la pluralité du *Lebenswelt* peut être abordée sous plusieurs angles. Elle est d’abord une pluralité « monadologique » : chaque monade, chaque individu clos sur lui-même, dispose en quelque sorte de son propre monde. Notre corps et nos sensations, mais aussi nos pensées et nos opinions personnelles, construisent pour chacun d’entre nous un terrain singulier et absolument unique – en somme, un exemplaire privé du monde commun. Ainsi, pour Emmanuel Housset, « [i]l n’y a de monde, et même de monde historique, que pour une conscience charnelle et on ne peut donc dissocier dans la phénoménologie de Husserl la redécouverte du sujet incarné et celle du monde de la vie⁸ ». « De ce fait chaque homme a sa façon de vivre son incarnation, c’est-à-dire de toucher le monde, de le recevoir [...] »⁹.

Ensuite, comme le relève Marc Richir, la pluralité est aussi « culturelle » : tous les êtres ne partagent pas le même monde de références ni n’ordonnent leur univers mental ou matériel autour des mêmes grands pôles et lignes de partage. De ce point de vue chaque groupe culturel a son monde de la vie historique et social – fruit d’un lent processus de maturation et de « traditionalisation »¹⁰ – et chaque individu est potentiellement pris entre plusieurs de ces mondes. Si l’on se rapporte au partage qu’opère Bruce Bégout entre les différentes strates du *Lebenswelt*, on observe que l’on a ici quitté la couche sensible du monde de la vie pour se tourner vers sa couche pratique, vers « les usages, les intérêts, les valeurs, les mœurs », et ainsi la « dimension historique, sociale et culturelle¹¹ » du *Lebenswelt*. À la croisée de ces deux grandes formes de pluralité inhérentes au monde de la vie – pluralité « monadologique » et pluralité culturelle, sensible et pratique – on trouve encore la

⁷ Pierre KERSZBERG, « L’expérience de pensée dans le monde de la vie », *Kairos*, Vol. 27, 2006, p. 207. Kerszberg s’empresse néanmoins de nuancer son propos : « Mais cette impossibilité n’apparaît comme impossibilité que tant qu’une telle structure est pensée comme étant plus ou moins un substitut à l’inconditionné de la métaphysique classique. » (*Ibid.*).

⁸ Housset, « Historicité de la chair et monde de la vie selon Husserl », *Kairos*, Vol. 27, 2006, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰ Pour Bruce Bégout, la traditionalisation est « à comprendre comme la triple action de *conservation* du passé, d’*unification* synthétique du présent à ce passé déjà unifié comme un tout vivant, et de *motivation* du futur en fonction de ce socle d’expérience concordante ainsi formée » (*ibid.*, p. 163). Ainsi, « le sens historique du monde de la vie se trouve parfaitement décrit comme compréhension *traditionale* de l’histoire en fonction de la valeur absolue accordée à ce qui s’est déjà fait. La tradition n’est pas réductible à la simple transmission historique de mœurs, d’usages, de valeurs, de principes, mais elle consiste avant tout dans l’action d’unir les différentes étapes temporelles de la vie de la communauté en un tout continuellement cohérent. À ce niveau d’historicité, le monde apparaît comme un héritage vivant, quelque chose que chacun reçoit du passé, de ses ancêtres et de leurs coutumes. » (*Ibid.*).

¹¹ Bégout, p. 44.

multiplication de ce que l'on peut appeler des mondes d'intérêts particuliers. Ce sont là les mondes que nos activités et nos préoccupations construisent pour nous, avec leurs idiomes, leurs géographies et leurs finalités propres. Nicolas de Warren les décrit en ces termes :

Il n'est pas rare aujourd'hui de parler d'une pluralité de mondes : le monde du sport, le monde universitaire, le monde de la finance, etc. Parler ainsi de mondes au pluriel désigne exactement ce que Husserl déclare comme la « bestimmte Universalität » de mondes différents, chacun défini par un ensemble d'intérêts spécifiques. Nous pouvons parler de chaque monde particulier comme un système de référence, dont la caractéristique de base est un horizon d'intérêt qui définit chaque monde particulier d'une manière spécifique, bien que chaque monde soit aussi « universel ».¹²

Pluralité sensible, pluralité culturelle, pluralité des mondes d'intérêts : ces espaces de prolifération interne sont autant de lignes de fracture qui sapent directement l'unité du monde de la vie. Le *Lebenswelt* apparaît dès lors comme un ensemble diffracté, sans structure « invariante » – pour reprendre le mot de Pierre Kerszberg – et dont l'homogénéité fait question à plus d'un titre. Un tel constat, s'il s'impose initialement comme une forme d'évidence, demande cependant à être considérablement nuancé. Reprenons pour cela les différentes formes de pluralité que l'on a identifiées, en commençant par celle qui, nous ancrant chacun dans un corps et une chair en particulier, nous amène à sentir et à penser un monde qui ne peut être rigoureusement semblable à aucun autre. Si Emmanuel Housset note qu'il y a « des sensibilités différentes, une altérité des chairs », il appuie également sur ce qui rassemble ces chairs multiples et isolées – sur un fond commun de la sensibilité : « il faut supposer entre tous les hommes une sensibilité identique [...] sans laquelle l'idée d'un seul et même monde disparaît. » Ainsi :

Cette question délicate et décisive de la communauté et de l'altérité de la sensibilité montre que chaque chair perçoit le même monde, mais qu'elle le perçoit à partir de son histoire propre, puisque la sensibilité n'est pas anhistorique, et que de cette façon ce que chaque subjectivité apporte à la constitution du monde est à la fois unique et insubstituable, mais ne peut avoir lieu que sur le fond d'un projet commun [...].¹³

La pluralité des corps et des manières d'éprouver le monde n'engage donc en rien une pluralité correspondante au sein du monde de la vie, bien au contraire. Comme le met encore en évidence Emmanuel Housset,

l'individuation absolue de la chair n'est précisément pas un obstacle à la constitution du monde de la vie, mais elle en est bien plutôt la condition et il est alors possible de dire que seul l'individuel peut percevoir l'individuel et que l'unicité du monde de la vie ne peut apparaître qu'à un sujet qui s'éprouve dans l'unicité de son historicité

¹² Nicolas DE WARREN, « Husserl et la question du monde », *Kairos*, Vol. 22, 2003, p. 175.

¹³ Housset, « Historicité de la chair et monde de la vie selon Husserl », p. 22-23.

charnelle.¹⁴

Qu'en est-il maintenant de la pluralité culturelle du monde de la vie comme du foisonnement des mondes d'intérêts particuliers ? Nicolas de Warren montre clairement que ceux-ci ne se confondent en aucun cas avec le monde de la vie : tandis que les mondes d'intérêts s'identifient à des projets conscientisés, le *Lebenswelt* relève de la dimension implicite de l'existence qui donne justement accès à ces mondes secondaires : « [...] tout intérêt qui contribue à définir un monde-projet particulier s'appuie sur le fond pré-thématique de la *Lebenswelt* – un fond qui va de soi et reste ainsi inquestionnable [...] »¹⁵. De la même manière, la variabilité des contenus culturels qu'épouse le monde de la vie ne remet aucunement en cause sa forme caractéristique – celle d'une imperceptible toile de fond. Or c'est bien par cette forme, et non par la matière culturelle et historique qu'il brasse, que se définit le *Lebenswelt* :

Au lieu d'être une dimension tacite de compréhension, la *Lebenswelt* est un « avoir » (*Habe*), c'est-à-dire moins qu'une forme de savoir mais aussi plus qu'un « sentiment » amorphe. C'est cet unique et insaisissable « avoir » du monde qui ne nous met en possession d'aucun savoir mais sert de base ou de fond au savoir, que Husserl va reconnaître comme le caractère particulier d'une *doxa*.¹⁶

On voit donc que si l'on ne peut guère parler, à propos du monde de la vie, d'*unicité*, et encore moins d'*univocité*, il faut néanmoins lui reconnaître une indéniable *unité*. Une telle distinction terminologique n'a d'ailleurs rien d'accessoire : elle permet de comprendre que si la pluralité s'oppose bien dans une certaine mesure à l'unicité, elle demeure parfaitement conciliable avec le principe d'unité. Plus que cela : la pluralité est la condition même de l'unité, tant il ne saurait y avoir d'unité que de ce qui est différent – l'unité du même ne désignant à la rigueur qu'une forme de répétition ou d'indifférenciation stérile.

Par ailleurs, cette question de l'unité ou de la structure invariante du monde de la vie se confond chez Husserl avec la recherche de son *a priori* :

Pour éviter l'émiettement du *monde de la vie* en une foule de mondes culturels différents et hétérogènes, il est [...] nécessaire pour Husserl, au-delà du constat historiciste de la pluralité des mondes, d'atteler la phénoménologie de la vie quotidienne à la tâche de dévoiler la structure ontologique permanente du monde originaire. Pour ce faire, il faut montrer en quoi le monde préscientifique peut faire

¹⁴ *Ibid.*, p. 16-17.

¹⁵ De Warren, p. 180-181. Sur ce point, de Warren développe : « Je pense que nous sommes à même d'établir que ce qui distingue de manière essentielle les mondes-intérêt du monde vécu n'est pas seulement que le monde-vécu conditionne les mondes-intérêt comme fond de possibilité sur lequel les mondes-intérêt se projettent. Tout aussi important, chaque monde-intérêt est une possibilité qui aurait pu ne pas être et se manifeste donc comme une évocation possible, tandis que la *Lebenswelt* est ce style intramondain d'expérience dont on ne peut s'évader. » (*Ibid.*, p. 177).

¹⁶ *Ibid.*

office de sol fondateur de tous les mondes possibles [...].¹⁷

Dans la *Krisis*, Husserl ne fait pas mystère de l'existence d'une telle « structure ontologique permanente », d'un tel *a priori* du monde de la vie. Car si le contenu sensible, culturel et historique du *Lebenswelt* est bien relatif, « [c]ette structure générale, à laquelle tout relativement-étant est lié, n'est pas elle-même relative. » (*Krisis*, 158). Quel est alors l'*a priori* qu'ont en partage les infinis variantes et exemplaires du monde de la vie ? Il s'agit en fait de « l'expérience spatio-temporelle et causale¹⁸ » elle-même. Pour Husserl,

le monde est le tout des choses, des choses réparties dans la forme mondaine qu'est la spatio-temporalité, « à leur place » dans un sens double (à leur place dans l'espace, à leur place dans le temps), bref le tout des « onta » spatio-temporels. (*Krisis*, 161)

Et le monde de la vie n'a donc d'autre invariant que ce « tout » spatio-temporel des choses que l'on retrouve dans n'importe quelle configuration concrète de l'expérience humaine. En d'autres termes, l'*a priori* du *Lebenswelt* consiste précisément en une ouverture à la pluralité – son essence est d'être à chaque fois le même en dépit de la multiplicité des visages qu'il est amené à revêtir¹⁹. Dès lors, « l'évidence originaire de l'unité du monde²⁰ » est indissociable de la relativité de ses contenus et, comme le soutient Bruce Bégout, « [c]e sont la subjectivité et la relativité des validités doxiques qui forment ainsi, selon Husserl, les caractères généraux du monde de la vie.²¹ »

L'aller-retour entre unité et pluralité au sein du monde de la vie ne se limite d'ailleurs pas à la coexistence entre un invariant et ses manifestation concrètes et particulières. Il faut en effet ajouter à la mise en évidence de l'*a priori* du monde de la vie celle de sa constitution intersubjective. Aux yeux de Husserl, le monde est une création commune, une œuvre collective à laquelle contribue chaque conscience individuelle. Par conséquent, ce qui existe pour moi a aussi sa place dans l'univers d'autrui : « [...] tout étant qui est valide pour moi et pour tout sujet imaginable [...] est, par une nécessité d'essence, l'index du système de sa diversité. » (*Krisis*, 189). Ce qui signifie que l'objet vu par moi porte en lui la multiplicité de ses modes d'apparitions et qu'il est déjà, à travers le champ restreint et borné de ma vision, l'objet que percevra autrui depuis son propre point de vue. Le chevauchement des intentionnalités leur servant de confirmation mutuelle, la pluralité des perspectives ouvertes

¹⁷ Bégout, p. 85.

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹ « D'un monde culturel et historique à l'autre, les contenus de la *Lebenswelt* comme ses évidences ne sont pas identiques, seule la forme de ce monde reste invariable [...] » (*ibid.*, p. 92).

²⁰ Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 243.

²¹ Bégout, p. 91.

sur le monde ne fait donc en réalité qu'affermir son unité. « Dès lors, la conscience du monde objectif est la conscience d'appartenir à une harmonie des monades, c'est-à-dire à un accord des intentionnalités polarisé par l'idéal d'une communauté infinie et ouverte.²² » Et « quelles que soient les différentes formes de communautés, les différents mondes culturels, il est clair que ce ne sont que des aspects d'un même monde objectif commun.²³ »

On se souvient également que Husserl fait de l'*epochè* transcendantale – cette suspension des nos intérêts pratiques dans le monde – l'occasion d'une découverte fondamentale, celle de la corrélation absolue entre la conscience et son objet, entre *cogito* et *cogitatum*. Par l'*epochè*, le sujet fait ainsi toute la lumière sur son rôle dans la constitution du monde – lequel se confond en dernier lieu avec la vie de la conscience. Néanmoins cela ne signifie pas que chaque individualité constitue pour elle-même son propre monde particulier dans une forme d'entreprise solipsiste, entreprise qu'elle mettrait au jour à l'occasion de l'*epochè* transcendantale. Car la subjectivité qui se découvre comme étant à l'origine du monde ne correspond pas à un « je » empirique, à tel ou tel individu particulier, pourvu d'une histoire et d'une voix propre. La subjectivité transcendantale, celle à laquelle donne accès l'*epochè*, n'est autre qu'un *ego* primordial et, pour ainsi dire, « pré-individuel » – une structure fondamentale de la subjectivité que chaque être a en partage (*Krisis*, 210). Dès lors, contrairement à ce qu'aurait pu laisser penser sa description initiale, l'*epochè* ne menace nullement le monde de diffraction solipsiste : elle est au contraire le point d'accès à une intersubjectivité transcendantale, à la constitution en commun d'un monde qui ne saurait être qu'unique.

Il est donc désormais manifeste qu'unité et pluralité ne se contredisent jamais véritablement chez Husserl : si le contenu du monde de la vie est relatif, et connaît d'infinies variations, liées aussi bien à l'historicité des cultures qu'à celle des chairs, sa forme n'est pas soumise aux mêmes aléas, et Emmanuel Housset est ainsi fondé à affirmer que « l'unicité appartient au concept même de monde²⁴ » – du moins si le terme d'unicité est ici entendu comme synonyme d'« unité », et non d'« univocité ». Qu'en est-il maintenant dans le monde de la vie woolfien ? L'extériorisation de l'intériorité, nécessairement plurielle et morcelée, s'y révèle-t-elle aussi être, au mépris de toute univocité, la condition de possibilité paradoxale d'une authentique unité ? Avant d'explicitier ce point il nous faut toutefois replacer la question de l'unité et de la pluralité dans le contexte du modernisme littéraire et de la multiplication

²² Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 226-227.

²³ *Ibid.*, p. 232.

²⁴ *Ibid.*

des perspectives sur le réel qui y a si souvent cours.

2. La relativité du réel dans le modernisme

Assurément, la diffraction qui affecte le réel des œuvres woolfiennes tardives n'est pas entièrement étrangère à la pluralité et à la relativité qui règnent au sein du *Lebenswelt*. Dans un cas comme dans l'autre, la question est de comprendre comment le réel, tout en procédant d'une extrême variabilité, parvient à conserver le caractère d'un ensemble homogène. On a observé que dans les œuvres des années trente le réel tenait essentiellement à la rencontre entre un sujet et son monde – rencontre qui, dans ces textes, prend la forme caractéristique d'une extériorisation de l'intériorité. Or la menace qui pèse sur un tel régime mimétique est claire : si le réel n'est rien de plus qu'une série d'extériorisations isolées les unes par rapport aux autres, il court le risque de perdre au passage toute forme de cohérence. On le pressent déjà, la distinction entre unité et unicité, distinction que le détour par le *Lebenswelt* nous a permis d'opérer, est susceptible de jouer un rôle majeur dans la résolution de ce paradoxe. Pourtant, il nous faut aussi voir que le problème de l'unité et de la pluralité n'est pas en soi spécifique à la mimésis woolfienne des années trente : la menace d'une diffraction du réel est en réalité commune à l'ensemble du modernisme littéraire. Faire la lumière sur l'inscription du monde de la vie woolfien dans ce contexte spécifique apparaît donc comme un préalable nécessaire à la clarification du débat entre unité et pluralité.

Si l'on a déjà eu l'occasion d'insister sur le caractère subjectif de toute perception du réel au sein du modernisme – phénomène que l'on a interprété tour à tour comme attention accordée à un « monde vécu » et comme mise en perspective du monde²⁵ – il nous reste à souligner la part de relativité qu'un tel parti pris ne peut manquer d'instiller dans la représentation du réel. En effet, dès lors que le réel se confond avec une perspective ouverte sur le monde – et donc, comme le suggèrent Thomas Vargish et Delo E. Mook, avec le problème de l'*observation*²⁶ – il échappe inévitablement à toute loi générale : « [...] for human beings there can be no single privileged reality because all perception of nature [...] is inescapably subjective. There is thus no privileged norm or reality to depart from [...]»²⁷. Une œuvre moderniste compte alors, en toute logique, autant de réels différents et singuliers qu'elle met en jeu de regards subjectifs portés sur le monde : « Throughout modernist

²⁵ Voir respectivement « Le monde de la vie comme monde vécu », p. 119, et « Mise en perspective, mise en forme : la relation sujet-monde dans les arts modernistes », p. 171.

²⁶ « At some point people who like to think seriously about science and art stopped talking about reality and started talking about the observation of reality. » (Vargish et Mook, p. 77).

²⁷ *Ibid.*, p. 63.

narrative a multiplicity of reference frames produces a multiplicity of realities.²⁸ » *The Turn of the Screw* est ainsi typiquement moderniste, dans la mesure où Henry James se refuse à trancher entre deux interprétations divergentes des événements qu'il met en scène : soit la narratrice a perdu la raison, soit les enfants dont elle a la charge subissent effectivement l'influence d'êtres maléfiques. Parce que les deux possibilités coexistent au sein du récit sans être conciliées de l'intérieur par un cadre de référence commun, *The Turn of the Screw* fait bien valoir deux réels distincts et mutuellement exclusifs²⁹. De même, dans *A Passage to India*, les manières indienne et britannique de voir le monde s'entrechoquent brutalement au lieu de s'harmoniser en un seul réel. Vargish et Mook commentent :

The novel is about the search for an absolute reference frame and the failure to find one. What we are left with in *A Passage to India* is a plurality of perspectives, multiple perspectives. That plurality makes up modernist reality. That is what "India" is.³⁰

En somme, le modernisme cultive une permanente « coexistence des mesures » : différentes façons d'évaluer la réalité – et ainsi différents réels – se font face à longueur de récit. Et puisque chacune de ces « mesures » dérive sa légitimité, non d'une quelconque norme transcendante, mais uniquement d'elle-même et de son échelle de valeurs propre, toutes disposent d'une égale prétention à « fixer » le réel. Comme l'énonce Maxime Chastaing à propos de la technique littéraire adoptée par Virginia Woolf,

[p]uisque le romancier n'entre pas dans son roman pour capter les acteurs et apprécier leurs perceptions [...], puisqu'il ne tente même pas de déprécier celles-ci par l'intermédiaire d'un style captieux, chaque perception vaut autant qu'une autre.³¹

Le constat d'une relativité du réel, que Chastaing interprète comme une relativité de la « vérité », s'ensuit naturellement : « A chaque perception sa vérité ; à chacun partant ses vérités.³² »

Ainsi que le suggèrent les remarques de Maxime Chastaing, la propension moderniste à la coexistence des mesures fait bien sûr partie intégrante de l'œuvre de Woolf. On en retrouve notamment la trace dans *Mrs Dalloway*, dont le projet est de faire cohabiter « la vie et la mort, la lucidité et la folie³³ » à travers les personnages complémentaires et opposés que sont Clarissa et Septimus, ou encore en juxtaposant l'esprit halluciné du même Septimus avec

²⁸ *Ibid.*, p. 71.

²⁹ *Ibid.*, p. 46.

³⁰ *Ibid.*, p. 74.

³¹ Chastaing, p. 75.

³² *Ibid.*, p. 76.

³³ « In this book I have almost too many ideas. I want to give life and death, sanity and insanity » (*WD*, 56).

celui, aride et scientifique, du docteur Bradshaw. *Flush* présente également son lot de télescopes entre les points de vue respectifs de Miss Barrett et de son épagneul. Par exemple en ce qui concerne les paysages naturels : « To Flush all scenery was insipid. He had never, all these years, learnt to focus his eyes upon mountains. When they took him to Vallombrosa all the splendours of its woods had merely bored him. » (*F*, 85-56). Et ainsi, tandis que Mrs Browning s'émerveille de la beauté des Apennins, seules les odeurs émanant d'un village et de ses habitants trouvent véritablement grâce aux narines de Flush :

Beauty, so it seems at least, had to be crystallised into a green or violet powder and puffed by some celestial syringe down the fringed channels that lay behind his nostrils before it touched Flush's senses; and then it issued not in words, but in a silent rapture. Where Mrs Browning saw, he smelt; where she wrote, he snuffed.
(*F*, 87)

Les montagnes de Mrs Browning existent à peine pour Flush. Inversement, l'univers d'odeurs qui est le sien reste largement inaccessible à sa maîtresse. La réalité change ainsi de nature, elle donne corps à un *réel* différent, en fonction du prisme subjectif qui vient à l'embrasser. Objets ou lieux offrent donc souvent au lecteur une succession de visages contrastés à mesure que des consciences parfois antagonistes se les approprient. Ainsi de Regent's Park dans *Mrs Dalloway* :

Septimus Smith, Rezia Smith, and Peter Walsh all converge on Regent's Park in the same moment; but the park affords very different modes of encounter for each of them, because of Septimus's psychological trauma from the war, Rezia's feelings of loneliness and cultural displacement, and Peter's preoccupation with events from his and Clarissa Dalloway's past.³⁴

On le voit, « coexistence des mesures » et relativité du réel sont des phénomènes pour le moins problématiques : y a-t-il encore seulement dans les textes modernistes un unique réel, ou bien doit-on prendre acte de sa dissémination en de multiples « mondes particuliers », lesquels ne sont pas sans rappeler les mondes-intérêts de la phénoménologie husserlienne ? Maxime Chastaing, toujours dans le cadre de son analyse des œuvres de Woolf, semble pencher pour la seconde hypothèse :

Mrs. Dalloway ne propose pas l'image véridique d'un monde, mais juxtapose des mondes opposés : celui de Septimus, celui de Peter Walsh, celui de Sir William Bradshaw, celui de Miss Kilman, celui de Clarissa Dalloway elle-même... Le livre des *Vagues* superpose 6 mondes ; celui d'*Années* plus de 20 ; des monologues supportent ces piles de vérités individuelles : ils envahissent les romans, ils bousculent dès les premières œuvres les autres procédés de style et déchirent le costume des dialogues, ils occupent *Les vagues*, ils déteignent sur les entretiens

³⁴ Herman, « Modernist Life Writing and Nonhuman Lives: Ecologies of Experience in Virginia Woolf's *Flush* », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 59, N°3, Automne 2013, « Modernist Life Narratives: Biography, Autobiography, Bildungsroman », p. 557.

d'*Années*, transforment ceux d'*Entre les actes* en récits parallèles et s'attribuent leurs privilèges typographiques. Avec des soliloques, Virginia Woolf construit ses romans de la solitude.³⁵

Monologues et soliloques seraient dans la prose woolfienne les signes extérieurs d'une véritable fission du réel. À travers eux, les « vérités individuelles » qu'évoque Chastaing en viendraient à occulter « l'image véridique d'un monde », ou, peut-être plus justement, à la faire implorer. Cependant, quelle que soit la manière dont on l'interprète, cette diffraction du réel – comme aussi celle dont David Herman analysait la forme plus haut avec l'exemple de Regent's Park – ne correspond pas exactement à celle qui affecte la mimésis woolfienne des années trente. Car cette dernière constitue pour ainsi dire un cas particulier de la relativité moderniste qu'explorent Chastaing ou Herman à travers l'exemple de Woolf. De la même façon qu'on doit reconnaître dans le monde de la vie woolfien une manière inédite d'articuler sujet et monde – et ainsi une variation sur le sol commun du réel moderniste – la pluralité qui menace les œuvres tardives raffine et précise en quelque sorte la dispersion typiquement moderniste des points de vue et des perspectives. Et si le monde de la vie woolfien renouvelle la rencontre entre sujet et monde grâce au motif de l'extériorisation, c'est également de celui-ci qu'il tire la forme spécifique de sa pluralité.

3. Un réel « impur »

Contrairement à ce qui vaut dans *The Turn of the Screw* ou *A Passage to India*, contrairement aussi aux effets de diffraction que l'on a relevés dans *Mrs Dalloway* ou *Flush*, la pluralité des œuvres tardives n'est pas qu'une pluralité des points de vue ou des cadres de référence. Si l'on peut effectivement déceler dans la fiction woolfienne des années trente une telle multiplication des perspectives – et *Flush* en est un bon exemple – l'hétérogénéité spécifique à la mimésis tardive trouve son origine dans le mouvement d'extériorisation de l'intériorité qui y est mis en scène. Car si le réel prend appui sur un semblable déplacement métonymique, et sur la rencontre qu'il initie entre un sujet et son monde, la diversité des cas d'extériorisation doit nécessairement donner naissance à une diversité équivalente au sein du réel, voire à un ensemble de réels particuliers et libres de tout lien de dépendance mutuelle. Afin de mettre en évidence le véritable défi qui en résulte pour la cohérence de la mimésis woolfienne, référons-nous sans plus tarder à une série d'exemples tirés de la section « Present Day » de *The Years*.

Durant la réception de Delia, Eleanor est conduite à s'interroger sur la nature exacte de

³⁵ Chastaing, p. 78.

son existence. Qu'est-ce, en réalité, qu'une « vie » ? et qu'entend-on lorsque l'on dit que l'on en « a » une ?

My life, she said to herself. That was odd, it was the second time that evening that somebody had talked about her life. And I haven't got one, she thought. Oughtn't a life to be something you could handle and produce? – a life of seventy odd years. But I've only the present moment, she thought. Here she was alive, now, listening to the fox-trot. (TY, 348)

Pour toute vie, pour toute histoire, Eleanor n'a que le présent. Cette pensée, malgré la sereine évidence dont elle s'accompagne, ne va pas sans nourrir une certaine déception : une vie, ce devrait être quelque chose de maniable et de concret (« something you could handle and produce »), ce devrait être une somme tangible d'événements et d'impressions dont le dépositaire principal est libre de se dissocier à loisir afin de l'observer et de la partager. Et justement, Eleanor ne tarde pas à pallier cette immatérialité de l'existence en investissant du contenu ontologique de sa « vie » un objet extérieur, en apparence neutre et impersonnel :

Atoms danced apart and massed themselves. But how did they compose what people called a life? She clenched her hands and felt the hard little coins she was holding. Perhaps there's 'I' at the middle of it, she thought; a knot; a centre; and again she saw herself sitting at her table drawing on the blotting-paper, digging little holes from which spokes radiated. (TY, 348)

« Je » est dans les pièces de monnaie, l'identité trouve sa véritable expression dans un corrolaire qui la met à distance et lui prête corps et matière. Outre les pièces (« the hard little coins »), le « moi » a aussi pour réceptacle passager les petits trous qu'Eleanor se revoit percer dans le papier buvard puis entourer de rayons³⁶. En effet, le souvenir de ces trous dans le buvard est directement corrélé à la description des pièces et du « nœud » ou du « centre » qui y délimiterait les frontières exclavées du sujet. On remarque ainsi que la rotondité des pièces est redoublée par celle des trous, mais aussi par la sphéricité des atomes qui sont dits composer la vie d'Eleanor, et qui rappellent bien sûr ceux de « Modern Fiction ». Dans le roman comme dans l'essai, les atomes donnent forme aux circonstances concrètes de l'existence³⁷.

En s'éprouvant elle-même par le détour du monde extérieur, par les pièces de monnaie et le soleil « en creux » qu'elle perce dans le papier buvard, Eleanor fait l'expérience de la relation sujet-monde qui, dans le modernisme, « marque » le réel. Plus précisément, elle s'*extériorise*, manifestant par là le mode de relation sujet-monde qui prévaut dans les œuvres

³⁶ Les trous entourés de rayons apparaissent dans les sections « 1891 » (TY, 88) et « 1910 » (TY, 167-168) de *The Years*.

³⁷ « From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old [...] » (EIV, 160).

woolfiennes tardives. Cependant, le réel de *The Years* est loin de reposer sur cet unique cas d'extériorisation. Isolé et circonscrit, le transfert entre l'intériorité d'Eleanor et le monde qui lui fait face n'est jamais qu'un fragment du réel, qu'une des pierres d'un vaste édifice. Ne serait-ce que dans « Present Day », les extériorisations abondent, qu'elles soient d'ailleurs d'ordre structurel ou thématique, qu'elles forment la trame implicite de la représentation du réel ou qu'elles soient abordées explicitement à l'intérieur du texte. C'est sur la seconde catégorie que l'on s'appuiera ici en priorité, afin de tirer parti du caractère exemplaire de ces extériorisations « réflexives », et ce en dépit du lien plus distant qu'elles entretiennent avec la mimésis en tant que telle³⁸.

Ainsi, alors qu'il distingue sa vie de celle de la génération précédente, incarnée par Eleanor et Edward, North relie encore une fois l'existence à un corrélat matériel dont elle tire contour et rythme :

He watched the bubbles rising in the yellow liquid. For them it's all right, he thought; they've had their day: but not for him, not for his generation. For him a life modelled on the jet (he was watching the bubbles rise), on the spring, of the hard leaping fountain; another life; a different life. (TY, 389)

La vie de North est « contenue » dans les bulles qui s'agitent et s'élèvent à l'intérieur de son verre, elle y est « répétée » et exprimée de telle façon que sa forme n'est véritablement connue que dans ce détour métonymique. North *est* la bulle, parcelle du monde extérieur, et en même temps l'image de la bulle et de sa course brève et anonyme à l'intérieur du verre fournit de la relation sujet-monde une métaphore pertinente :

To [...] make a new ripple in human consciousness, be the bubble and the stream, the stream and the bubble – myself and the world together – he raised his glass. Anonymously, he said, looking at the clear yellow liquid. (TY, 389-390)

Quelques pages plus loin, le passage entre intériorité et corrélat extérieur, entre le « moi » et la bulle, se voit confirmé et renforcé par le polyptote de « still » et « stillness » :

He had his glass in his hand still. It was still half full of pale yellow liquid. The bubbles had ceased to rise. The wine was clear and still. Stillness and solitude, he thought to himself; silence and solitude... that's the only element in which the mind is free now. (TY, 402)

Préparé par la répétition de « still » adverbe (« in his hand *still*. It was *still* half full ») et mis en valeur par la position stratégique des deux termes en fin et en début de phrase (« The wine was clear and *still*. *Stillness* and solitude »), ce polyptote en forme d'épanadiplose permet de matérialiser le passage entre ce qui relève du monde extérieur, c'est-à-dire le liquide dont le

³⁸ Voir « Extériorisation « réflexive » et extériorisation « structurelle » », p. 305.

gaz s'est échappé, et les contenus affectifs et psychologiques que cette extériorité prend en charge et « résume » à sa manière. L'immobilité du verre polarise et exprime l'immobilité et la quiétude mentales auxquelles aspire North.

Mais qu'ont en commun cette extériorisation et celle qui se jouait plus tôt dans le cas d'Eleanor ? Ces deux projections du « moi » à la surface du monde recomposent assurément deux réels « indépendants ». Dans un cas, la continuité entre l'histoire personnelle d'Eleanor et son présent³⁹, dans l'autre, l'ancrage des aspirations de North à l'intérieur de son environnement immédiat⁴⁰. Dans la mesure où il est indexé à un sujet particulier et non à une norme générale, le réel se vit désormais moins qu'il ne se « fait ». Chaque personnage des œuvres tardives convoque pour lui-même, et comme au cas par cas, ce socle autrefois stable et permanent. Toujours à « faire », et donc toujours à « refaire », le réel en vient, semble-t-il, à perdre de sa cohérence et de son unité. Certes, une trame commune semble se dessiner entre les pièces de monnaie et le soleil percé dans le buvard, entre les bulles et les atomes, à savoir que tous ces refuges de l'intériorité sont autant de cercles ou de sphères. C'est aussi le cas des astres nocturnes qui, toujours dans « Present Day », révèlent indirectement l'état d'esprit de Peggy :

She walked to the window and twitched the curtain apart. There were the stars pricked in little holes in the blue-black sky. There was a row of chimney-pots against the sky. Then the stars. Inscrutable, eternal, indifferent – those were the words; the right words. But I don't feel it, she said, looking at the stars. So why pretend to? What they're really like, she thought, screwing up her eyes to look at them, is little bits of frosty steel. And the moon – there it was – is a polished dish-cover. But she felt nothing, even when she had reduced moon and stars to that. (TY, 341-342)

Pour Peggy, les étoiles et la lune demeurent essentiellement inconnaissables : qu'importe la manière dont on les décrit ou les adjectifs convenus qu'on leur accole, les corps célestes échappent, aussi sûrement que l'en-soi kantien, à la connaissance humaine (« those were the words; the right words. But I don't feel it, she said, looking at the stars »). Néanmoins, si la pensée ne peut se saisir des astres qu'en les déformant, elle n'en remplit pas moins ce faisant un office bien particulier, et convertit en autoportrait la description du corps étranger. Le caractère prosaïque des termes que choisit Peggy pour dépeindre les étoiles (« little bits of

³⁹ Ce qui préoccupe Eleanor, c'est la possibilité de relier entre elles les mailles distendues du passé et, par là, de faire sens du « tout » de sa vie : « A long strip of life lay behind her. Edward crying, Mrs Levy talking; snow falling; a sunflower with a crack in it; the yellow omnibus trotting along the Bayswater Road [...] Millions of things came back to her. Atoms danced apart and massed themselves. But how did they compose what people called a life? » (TY, 348). Les pièces qu'elle tient dans sa main apparaissent alors comme le réceptacle adéquat pour opérer, à l'intérieur du présent, cette « synthèse » de la vie.

⁴⁰ À l'inverse d'Eleanor, North fait moins face au poids du passé qu'à celui de l'avenir. Le corrélat extérieur où se matérialise sa subjectivité lui sert donc non à rassembler en un tout les différentes étapes de son existence mais à polariser ses attentes ou, à l'inverse, sa lassitude.

frosty steel») aussi bien que la lune (« a polished dish-cover») met en évidence le tempérament désabusé qu'elle ne cesse par ailleurs de manifester. Son tour d'esprit se lit dans le ciel nocturne sur lequel elle pose son regard.

L'extériorisation du « moi » intime de Peggy rejoint donc celles que l'on a préalablement examinées et, comme déjà avec North et Eleanor, le réceptacle qui accueille l'intériorité de la jeune femme se distingue par sa forme sphérique. Les astres nocturnes dont est « piquée » l'étendue du ciel (« pricked in little holes») renvoient ainsi opportunément au trou-soleil sur le buvard, tandis que leur aspect métallique – ils sont comparés, pour les étoiles, à des bouts d'acier et, pour la lune, à une cloche sur un plat – les rapproche des pièces de monnaie dans la main d'Eleanor. Enfin, l'immobilité du paysage céleste évoque celle du verre que tenait North et dont l'effervescence s'était tarie. Est-ce là suffisant, cependant, pour assurer une véritable cohérence au réel qui émerge au fil des rencontres entre les personnages et leur monde ? De toute évidence, cette simple similarité thématique ou symbolique n'atténue en rien le caractère fragmenté des extériorisations et ne constitue pas en soi une clé interprétative susceptible d'éclairer le problème du réel dans les œuvres tardives.

Bien mieux vaudrait-il se tourner, afin de comprendre la manière dont unité et pluralité peuvent être conciliées au sein du réel, vers le schéma explicatif auquel l'examen du *Lebenswelt* nous avait permis d'aboutir. En situant l'*a priori* du monde de la vie dans sa fonction d'arrière-plan de l'expérience, et non dans son contenu empirique, toujours soumis à d'infinies variations, Husserl se donne les moyens de penser un réel à la fois multiple et rigoureusement un, foisonnant mais harmonieux. L'unité, qui met à profit la différence de ses composantes pour former un « tout » cohérent, est alors à distinguer de l'unicité, qui tend au contraire à estomper cette différence interne. En va-t-il de même avec le monde de la vie woolfien, et la diversité de ses occurrences peut-elle se résorber dans un tout du réel ? Assurément, rien ne l'interdit – du moins à condition de faire reposer cette unité sur le mouvement spécifique du monde de la vie woolfien, c'est-à-dire sur l'extériorisation en elle-même. Si les paysages affectifs et émotionnels projetés dans le monde ne sont soumis à aucune espèce de stabilité – pas plus d'ailleurs que les corrélats ou les réceptacles externes qui les accueillent – la forme de l'extériorisation, elle, ne varie pas. L'unité du monde de la vie woolfien, comme celle du *Lebenswelt*, est donc à trouver dans la permanence de son « tour » ou de sa configuration. On comprend dès lors sans peine que le réel des œuvres tardives se présente comme simultanément pluriel et indivis. « *Unity – Dispersity* » : un simple trait d'union relie les deux réalités opposées que le gramophone bégayant de *Between the Acts* finit par fondre en un seul mot-valise : « It gurgled *Un... dis... And ceased.* » (BA, 181). Reste

cependant à examiner la manière dont ce compromis entre unité et pluralité se noue à l'intérieur du texte littéraire, ainsi que les conséquences qu'il ne peut manquer d'avoir sur la nature du réel woolfien. Plus précisément, on voudrait insister ici sur la pertinence de la catégorie de l'« impur » pour penser la conciliation de l'unité et de la pluralité.

L'impur désigne en effet ce qui, tout en restant un, fait résolument place à la diversité et au mélange, à l'hybridation et aux contrastes. Les œuvres tardives feraient donc montre d'une « impureté mimétique » en associant à l'intérieur d'un même réel les trames éparses de multiples relations sujet-monde. La pertinence de la catégorie de l'impur chez Woolf a été mise en évidence à l'occasion du colloque de Cerisy de 2001, consacré au couple formé par le pur et l'impur dans l'œuvre de l'écrivaine. Catherine Bernard et Christine Reynier écrivent ainsi, dans l'avant-propos de *Virginia Woolf : Le pur et l'impur*, que l'autrice de *Flush* « glisse du monde canin au monde de la fiction pour revendiquer là aussi la bâtardise, le mélange des genres, en un mot l'impureté littéraire.⁴¹ » Comme Christine Reynier le souligne ailleurs, cette impureté littéraire, ce « mélange des genres » qui préside dans *Flush* à la rencontre de la biographie et du roman, peut aussi correspondre à une forme de pureté esthétique :

Woolf points to the generic hybridity of the short story which she conceives as being closer to poetry and drama than to the novel, very much like the “play-poem” her later work *The Waves* is meant to be. Aesthetic purity is thus closely linked by Woolf to generic hybridity. In other words, for her hybridity and cross-fertilisation become the necessary conditions of beauty and purity. Woolf thus goes against the grain and deprives hybridity of all derogatory connotations [...].⁴²

Il n'y a donc pour Woolf de pureté qu'hybride, et les croisements génériques dont témoignent *Flush*, *The Waves* ou nombre des nouvelles de l'écrivaine, loin de desservir l'homogénéité stylistique d'une œuvre, permettent au contraire de donner naissance à une forme esthétique accomplie.

Ce raisonnement demande selon nous à être étendu à la mimésis woolfienne : l'impureté du réel – éclaté entre d'innombrables « moi » et leur extériorisation à la surface du monde – est une condition de la pureté esthétique du texte. Le réel échafaudé par Woolf se distingue donc de sa contrepartie extra-littéraire, du réel dont l'écrivaine faisait elle-même quotidiennement l'expérience, par son caractère hybride et composite. Ce réel impur, où cohabitent en empiècements successifs des subjectivités hétéroclites, n'appartient en propre à aucun sujet – et ce alors même que Woolf continue de faire du commerce entre une conscience et son monde le critère définitoire du réel. C'est là peut-être tout le paradoxe du

⁴¹ Bernard et Reynier, « Avant-Propos », *Virginia Woolf : Le pur et l'impur*, p. 13.

⁴² Reynier, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, p. 27.

réel impur : il prend racine dans un rapport individuel et intime avec le monde – tels ceux qu’entretiennent Eleanor, North et Peggy avec les « objets » qui expriment leurs intériorités respectives – et pourtant, à l’échelle d’une œuvre, il se dérobe à toute appropriation subjective : il n’est le réel de personne en particulier. À cet égard, la mimésis woolfienne s’apparente à un voyage impossible à travers un réseau d’expériences amalgamées, à une vie « pluripersonnelle » et ubiquitaire. Il y a là d’ailleurs comme un écho à la mare de « The Fascination of the Pool », étendue aquatique en apparence anodine, mais dont les profondeurs ont cette particularité qu’elles servent d’habitat commun aux souvenirs de ceux qui autrefois la visitèrent. Comme la mare de la nouvelle, le réel des œuvres tardives tire certainement de l’assemblage « impur » qu’il met en œuvre son attrait particulier :

Perhaps that was the reason of its fascination – that it held in its waters all kinds of fancies, complaints, confidences [...] floating one on top of another, almost disembodied [...] The charm of the pool was that thoughts had been left there by people who had gone away and without their bodies their thoughts wandered in and out freely, friendly and communicative, in the common pool. (*HH*, 220)

Analysons maintenant plus en détail la mimésis impure des œuvres tardives. On va voir que, si elle prend la forme d’un « partage » du réel, c’est l’idée d’« économie » – au sens de l’*oikonomia* grecque, puis patristique – qui permet d’en saisir au mieux le mouvement particulier.

II. D’un partage à une économie du réel

1. Le partage du réel

L’impureté mimétique qui caractérise les œuvres tardives de Woolf, éclatées entre les multiples relations bilatérales que nouent avec le monde extérieur leurs différents personnages, prend concrètement la forme d’un partage. Le réel impur est un réel partagé, c’est un arrière-plan ou une constellation à laquelle chacun apporte sa contribution. Ainsi, la pluralité ne va pas sans un processus de mise en commun qui, en dernier lieu, assoit l’unité d’un réel certes impur et hybride mais cohérent et homogène sur le plan esthétique.

Avec l’idée de « partage du réel » on s’inspire bien sûr du « partage du sensible » dont Jacques Rancière a donné la définition dans l’ouvrage du même nom :

J’appelle partage du sensible ce système d’évidences sensibles qui donne à voir en même temps l’existence d’un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se

fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage.⁴³

Le monde sensible, le « commun » qu'évoque Rancière, ne se donne pas de la même manière à tous : différentes positions sociales ou orientations à l'égard du monde donnent lieu à autant de « coupes » dans le sensible. Espace, temps et choses sont alors diversement appréhendés et manipulés sans pour autant que ce partage fluctuant ne se donne comme définitif. La perspective d'une redistribution du sensible semble en effet sous-tendue par le modèle de Rancière, et avec elle la confirmation que le monde n'est pas figé en un ensemble de portions ou de perspectives inamovibles mais se révèle justement *commun*. Dès lors que le partage n'est pas arrêté, dès lors qu'il est soumis à un ensemble de rééquilibrages potentiels, le spectre d'un monde diffracté cède le pas devant le constat du mobilisme universel. De la même manière, il semble que le réel des œuvres tardives soit sujet à un partage flottant qui en assure la permanence et la cohésion.

Avant de développer cette idée d'un partage du réel il convient néanmoins de la distinguer de l'approche spécifique adoptée par Jacques Rancière. Comme l'indique le sous-titre du *Partage du sensible*, Rancière situe sa réflexion au croisement de l'esthétique et de la politique. L'esthétique est d'abord, étymologiquement, ce qui relève du sentir. Or, déjà dans cette première acception, elle apparaît liée au politique. On participe en effet aux décisions communes en fonction du monde qui nous est donné à sentir et dans la mesure de nos pouvoirs de perception et de discrimination⁴⁴. Bien sûr, au-delà de l'esthétique comme *a priori* du sensible, Rancière s'intéresse aussi aux formes artistiques et à leur capacité à opérer des découpages dans le sensible – découpages dont, là non plus, la portée politique ne doit pas passer inaperçue⁴⁵. En effet, des pratiques esthétiques comme le théâtre, la peinture ou la littérature proposent nécessairement du sensible une certaine distribution ou répartition. Il s'agit là notamment de la place des signes écrits sur la page, des corps sur la scène ou de la peinture sur un espace bidimensionnel. De cette manière, les œuvres d'art sculptent et reconfigurent en permanence le sensible. Or, ce partage intéresse Rancière dans la mesure où, à travers lui, les formes esthétiques se font « porteuses de figures de communauté⁴⁶ ». En d'autres termes, le redécoupage du monde par l'art entre en correspondance avec des pratiques sociales dans lesquelles il trouve un écho ou qu'il participe au contraire à développer. « Il y a ainsi une politicalité sensible d'emblée attribuée à des grandes formes de

⁴³ Rancière, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique-éditions, 2000, p. 12.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13-14.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

partage esthétique comme le théâtre, la page ou le chœur.⁴⁷ »

Rancière prend notamment l'exemple de l'indifférence du sujet chez Flaubert : le refus de l'écrivain de considérer comme indignes d'un traitement littéraire les circonstances les plus banales et les moins propres en apparence à être exaltées par l'écriture est immédiatement perçu par ses détracteurs comme la mise en œuvre dans le texte littéraire d'un principe démocratique⁴⁸. Ce qui est distribué à la surface de la page est égal – aucune expérience ni circonstance n'est privilégiée – et ce partage dessine implicitement la figure d'une communauté, selon l'expression de Rancière. En l'occurrence, le partage du sensible opéré par Flaubert est un exemple de « la démocratie romanesque, la démocratie indifférente de l'écriture telle que la symbolisent le roman et son public.⁴⁹ » Pour Rancière, c'est bien en ce sens que les « œuvres ou performances 'font de la politique', quels que soient par ailleurs les intentions qui y président, les modes d'insertion sociaux des artistes ou la façon dont les formes artistiques réfléchissent les structures ou les mouvements sociaux.⁵⁰ » Assurément, « c'est à ce niveau-là, celui du découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement, que se pose la question du rapport esthétique/politique.⁵¹ »

Naturellement, les œuvres de Woolf ne sont étrangères ni au partage du sensible que décrit Rancière ni à la « politicalité » particulière qu'il lui associe. Christine Reynier remarque par exemple que si les nouvelles de l'écrivaine témoignent d'une prise de position politique, c'est à travers les procédés formels qui les caractérisent, et non au titre d'un quelconque message explicite : « My claim is that it is through aesthetics, through the autonomy of the form, that Woolf's short stories display some form of commitment.⁵² » L'hybridité générique déjà mentionnée, mais aussi l'impersonnalité de la voix narrative et le recours à la polyphonie – qui déjoue tout monologisme au sein du texte – correspondent ainsi à un découpage politique du sensible. En effet, à travers ces caractéristiques formelles, la nouvelle woolfienne fait office de lieu de résistance à l'autorité⁵³ et d'espace éthique tourné vers l'inclusion et l'hybridité : comme le montre Christine Reynier, le narrateur woolfien s'efface volontiers pour mettre au premier plan d'autres consciences que la sienne⁵⁴ et pour faire

⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 16-17.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 17-18.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁵¹ *Ibid.*, p. 24-25.

⁵² Reynier, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, p. 114.

⁵³ *Ibid.*, p. 125. Ainsi, dans « Phyllis and Rosamond », les deux personnages éponymes s'émancipent de la tutelle du narrateur omniscient traditionnel tout comme elles s'émancipent de l'autorité patriarcale (*ibid.*, p. 126-127).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 127.

prévaloir la différence et l'altérité. Les nouvelles de Woolf ont donc la forme d'une conversation – conversation entre soi et l'autre⁵⁵, mais aussi entre genres littéraires⁵⁶ ou dynamiques opposées⁵⁷. Il en résulte un mode d'organisation du texte qui, de toute évidence, est politique :

The short story as conversation [...] comes out as a committed form and foregrounds connection. Reactivating the etymological sense of commitment (“bringing together”), Woolf’s commitment is neither action nor direct protest but connection, connecting as it does aesthetics with politics and ethics.⁵⁸

Par sa forme même, et par la distribution qu'elle opère au cœur du sensible, la nouvelle woolfienne est donc bien porteuse d'une figure de communauté au sens où l'entend Rancière. Toutefois, si l'écriture de Woolf se situe indéniablement à l'intersection de la politique et de l'esthétique, il ne s'agit pas pour nous d'approfondir l'articulation de ces deux domaines. Le partage du réel auquel on se réfère, contrairement au partage du sensible, s'inscrit dans une réflexion sur la mimésis : il a à voir avec la façon dont un réel fictionnel est réparti entre un certain nombre de consciences et, plus précisément, entre l'ensemble des rapports bilatéraux qu'elles entretiennent chacune de leur côté avec le monde. La somme de ces rapports équivaut alors à un « commun » similaire à celui dont traite Rancière, bien qu'à entendre comme objet d'une représentation littéraire et non comme réel extra-textuel. On oppose donc au risque d'éparpillement préalablement identifié dans le monde de la vie woolfien un système de partage et de communalisation du réel.

Penchons-nous de plus près sur les conditions de ce partage. Deux modes de mise en commun du réel peuvent selon nous être dégagés dans les œuvres tardives, la juxtaposition et la coprésence. Dans le premier cas on considère que chaque projection d'une intériorité se surajoute mécaniquement à la précédente. Le réel d'une œuvre donnée correspond ainsi à l'addition linéaire de ces contacts subjectifs avec le monde. Pour reprendre l'exemple de « Present Day » et des trois extériorisations que l'on y avait mises en évidence, le modèle de la juxtaposition pose simplement que chacune s'adjoint ou se greffe aux autres au fil de la lecture. Le reflet de l'intériorité de Peggy dans les astres nocturnes s'associe à l'extériorisation d'Eleanor dans les pièces de monnaie, tandis que l'échange entre les aspirations de North et le trajet des bulles dans son verre complète ces deux moments. Le réel est ici vu sous un angle cumulatif et linéaire.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 36 ; 60.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 147.

L'autre « partage » que l'on voudrait relever postule au contraire la coextension des intériorités. Il ne s'agit plus dès lors d'envisager les transferts successifs entre sujets et monde comme différentes étapes sur un trajet qui, pris en lui-même, se confond avec le réel d'une œuvre, mais de voir chaque extériorisation comme l'occasion d'une rencontre avec d'autres « moi » déjà partiellement inscrits dans l'extérieur commun. En d'autres termes, puisqu'avec le monde de la vie woolfien les intériorités se déposent progressivement à la surface du monde, le même mouvement les amène aussi nécessairement à entrer en contact avec l'intériorité préalablement extériorisée d'autrui. Un même objet, un même point du monde sensible, peut notamment servir de corrélat extérieur à diverses subjectivités, leur permettant d'établir entre elles un dialogue indirect. C'est déjà le cas, d'une certaine manière, avec les exemples tirés de « Present Day » puisque, si Eleanor, Peggy et North ne partagent pas un unique « lieu » d'extériorisation, étoiles, pièces et bulles se superposent par leurs similarités formelles et esthétiques, offrant aux trois personnages un espace symbolique commun où projeter leurs « moi » respectifs. Force est alors de reconnaître dans cet espace de coprésence un réel à la fois pluriel et unifié – en somme, un réel partagé. La coprésence se distingue donc de la juxtaposition en ce qu'elle s'affranchit en partie de la logique linéaire du texte pour faire converger les relations sujet-monde et réunir diverses intériorités en un même « point de fixation » extérieur.

2. Juxtaposition et coprésence : approfondissement

Parce que le partage par « juxtaposition » n'est pas sans lien avec la théorie de la connaissance élaborée par Bertrand Russell, on peut convoquer à l'appui de ce mode de distribution du réel les analyses de critiques qui, tels Jaakko Hintikka ou Ann Banfield, choisissent de lire l'œuvre de Woolf à travers le prisme russellien. Selon le philosophe et ami de Woolf, le monde correspond au recoupement des diverses perspectives individuelles dirigées sur lui : « [...] Russell outlines a way of constructing a common physical and geometrical world out of the private experiences of different perceivers, each looking out on the world from one particular perspective.⁵⁹ » Il y a donc là une forme de partage du réel qui rejoint et corrobore la piste de la « juxtaposition ». Bien sûr, Russell et les woolfiens qui s'inspirent de lui ne se posent pas la question spécifique d'un déplacement de l'intériorité dans le monde : il s'agit pour eux de mettre en rapport un ensemble de perspectives subjectives, non un ensemble d'*extériorisations* du sujet. Dans un cas comme dans l'autre,

⁵⁹ Hintikka, p. 8.

néanmoins, la juxtaposition semble être la règle.

Tout en notant le parallèle entre la théorie de Russell et la « représentation multipersonnelle de la réalité » chez Woolf⁶⁰, Jaakko Hintikka décrit le roman woolfien comme un espace de juxtaposition des points de vue dont la finalité est bien la construction d'un réel :

In it a novelist's fictional "possible world" is, at it were, constructed from the contents of the consciousness of several different characters between who the narration alternates. The author does not command a perspective superior to these. The intended reality is what the author or the reader can infer from these several interspersed interior monologues – or, much more accurately, can construct out of them. Virginia Woolf's characters are but means of their author's search for reality.⁶¹

De même, Ann Banfield reconnaît dans les œuvres de Woolf de vastes assemblages de perspectives⁶², mises bout à bout par l'écrivaine sur le modèle de la théorie de la connaissance russellienne : « [...] here and there the private worlds are grouped together into public units – rooms into houses.⁶³ » Là non plus, le « tout » du réel ne désigne rien d'autre que l'accumulation mécanique et linéaire des points de vue subjectifs sur le monde : « The shifting of perspectives, like the shuttle of a loom, creates the network of logical relations, the fabric of a world.⁶⁴ »

En outre, Banfield voit dans le discours indirect libre l'instrument principal du va-et-vient entre perspectives et, partant, l'armature même du réel : « Each sentence of represented thought linguistically represents a subject's occupied perspective. Shifting from perspective to perspective, the novel's language constructs a public world [...]»⁶⁵. La juxtaposition des points de vue individuels sur le monde est donc rendue possible par la « plaque tournante » du style indirect libre, mais aussi par le recours à des interludes (comme dans *The Waves*) ou des passages introductifs (comme dans *The Years*) où ne s'impose le prisme d'aucun observateur humain. Ces transitions sans « sujet », et au nombre desquelles il faut aussi compter « Time Passes », représentent en effet les intervalles « inoccupés » qui s'étendent d'une perspective individuelle à une autre et dont la prise en compte est nécessaire à la cohésion du cosmos romanesque :

Just as for Russell and Leslie Stephen "continuity" was created by filling in the "intervals," so Woolf created textual continuity by what she called "the interludes."

⁶⁰ « This multipersonal representation of reality has a surprisingly close analogue in Russell. » (*Ibid.*).

⁶¹ *Ibid.*

⁶² « The world of the novels consists of many things, many perspectives – my sense-data of the table today and yesterday and other people's of it. » (Banfield, p. 120).

⁶³ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 350.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 316.

The description of unoccupied places and times – the moors, the snowfield, the sea and the dunes of the seashore, the forest, the sky with its distant stars – is a constant feature of the novels' scenery, filling the interstices between characters' points of view.⁶⁶

Les interludes sont une « passerelle logique » entre les perspectives individuelles⁶⁷ – l'opérateur sans lequel leur juxtaposition ne donnerait naissance qu'à un ensemble incomplet et diffracté : « A logical 'fiction,' made up of private elements but creating a public whole that escapes their limits, is constructed by the formlessness surrounding its units.⁶⁸ »

Comme le montrent les analyses de Hintikka et de Banfield, le partage du réel peut se comprendre comme une vaste juxtaposition. Il convient alors simplement de préciser que dans les œuvres tardives, cette juxtaposition n'a pas pour objet principal un ensemble de perspectives subjectives, mais bien les multiples extériorisations de l'intériorité qui font le lit de la mimésis woolfienne des années trente. Un problème subsiste cependant : on a indiqué plus haut que le partage du sensible dont traite Rancière ne pouvait porter sur un « commun » qu'à condition d'être mouvant. Figurer le partage, c'est en effet prendre acte de l'atomisation du réel. Le monde ne peut être le même pour tous qu'à partir du moment où ses portions et segments ne sont la propriété exclusive de personne et où une forme de « roulement » en assure la cohésion et l'unité. De la même manière, toute stagnation dans le partage du réel exercerait des effets potentiellement délétères sur la mimésis woolfienne. Or, la juxtaposition – des perspectives ou des extériorisations – s'apparente justement à un coup d'arrêt donné à la redistribution du réel. Dans la logique de la juxtaposition, en effet, rien ne peut venir bouleverser l'ordre linéaire et hiératique des inscriptions subjectives à la surface du monde. Le déploiement unidirectionnel du récit, sa marche en avant sur les plans corrélés de la diégèse et de la narration, contrarie tout rééquilibrage potentiel dans le déroulé des relations sujet-monde. Parce qu'elle vient après les projections d'Eleanor et de Peggy dans leur univers sensible, la propre extériorisation des pensées et des désirs de North ne peut exactement les recouper. Figés dans un ordre préétabli, ces déplacements subjectifs sont voués à se « manquer » et, partant, à fragmenter le réel dont ils sont la composante essentielle.

Paul Tolliver Brown, dans un article consacré à *To the Lighthouse*, met bien en évidence les limites de la juxtaposition, en même temps qu'il fait apparaître un autre mode de partage du réel en vigueur chez Woolf – un partage qui ne se résume pas à une série de « tailles » définitives dans le « commun », mais qui se révèle au contraire fluctuant et sujet à

⁶⁶ *Ibid.*, p. 146-147.

⁶⁷ « They constitute the novels' 'logical bridge' [...] in the sense in which for Russell an 'absolute gulf' can become a logical relation creating logical form. » (*Ibid.*, p. 147).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 148.

de perpétuelles renégociations :

For Woolf, reality is not contained within a single perceptual consciousness, nor does it exist as a collection of multiple but rigidly divided perceptual consciousnesses. It is not an entirely boundless collective, nor does it exist as some form of transcendent actuality. The reality depicted in *To the Lighthouse* seems to be composed of multiple interpenetrating consciousnesses interconnected with one another and loosely housed within fluid subjectivities and objectivities that interactively create, as well as observe, their environment.⁶⁹

Les perspectives dont l'entrecroisement est à l'origine du monde commun de *To the Lighthouse* ne sont jamais fixes ; dans ce roman, comme ailleurs chez Woolf, un regard dirigé sur l'univers extérieur en appelle d'autres qui le complètent et le soutiennent. On reconnaît là le modèle de la coprésence, et le partage transversal qu'il permet d'établir dans le réel commun. Pour reprendre les mots de Merleau-Ponty,

le petit monde privé de chacun est, non pas juxtaposé à celui de tous les autres, mais entouré par lui, prélevé sur lui, et tous ensemble sont un Sentant en général devant un Sensible en général. Or, cette généralité qui fait l'unité de mon corps, pourquoi ne l'ouvrirait-elle pas aux autres corps ?⁷⁰

Selon Merleau-Ponty, le monde perçu me met en rapport avec autrui dans la mesure où mon visible n'est jamais qu'un « exemplaire d'une universelle visibilité⁷¹ ». Observer un paysage aux côtés de quelqu'un revient à se fondre dans l'unité d'un même « voir », dans une appréhension transpersonnelle qui ne fait que peu de cas du hiatus entre sujets ou de l'intervalle physique qui disjoint les corps : « Il n'y a pas ici de problème de l'*alter ego* parce que ce n'est pas *moi* qui vois, pas *lui* qui voit, qu'une visibilité anonyme nous habite tous deux, une vision en général [...]»⁷². Là où le partage du réel propre aux œuvres tardives rejoint cette lecture phénoménologique du monde sensible, c'est dans la coupe latitudinale qu'il opère entre intériorités : avec le déplacement des affects et des pensées dans l'extérieur, une discrète communication des esprits se noue en effet au cœur même du monde. Ce n'est qu'ainsi, par un dialogue transversal entre intériorités, que le partage du réel peut échapper à la sclérose d'une juxtaposition linéaire⁷³.

⁶⁹ Tolliver Brown, « Relativity, Quantum Physics, and Consciousness », p. 54.

⁷⁰ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 184.

⁷¹ *Ibid.*, p. 188.

⁷² *Ibid.*, p. 185.

⁷³ L'idée de coprésence que nous exposons ici n'est pas sans antécédents critiques. Laura Doyle, en s'appuyant elle aussi sur Merleau-Ponty, fait notamment le constat d'une communication indirecte entre personnages à partir d'objets cernés en commun : « [...] on a structural level in the narrative [of *To the Lighthouse*], Woolf's narrator uses the objects on which the characters focus in common – such as the urn of geraniums or the break in the hedge – as vehicles for demarcating and connecting, for moving across the separateness between one consciousness and another and from one time frame to another. Objects in the world literally serve as the points of intersection carrying the narrator between character and character or past, present, and future. » (Doyle, p. 55). C'est là ce que Doyle nomme une narration « intercorporelle » (Doyle, p. 43). Récemment, Dominic Scheck a

Afin de mettre en évidence cette conversation silencieuse et indirecte, cette coprésence des sujets au sein du monde, on peut se référer au passage de *Between the Acts* qui voit Giles écraser sous sa chaussure la masse indistincte d'un serpent entremêlé à un crapaud. Si l'on a déjà brièvement fait allusion à cette scène⁷⁴, il convient de citer à nouveau ici le texte de Woolf pour y déceler la trace d'un dialogue implicite entre sujets :

There, couched in the grass, curled in an olive green ring, was a snake. Dead? No, choked with a toad in its mouth. The snake was unable to swallow, the toad was unable to die. A spasm made the ribs contract; blood oozed. It was birth the wrong way round – a monstrous inversion. So, raising his foot, he stamped on them. The mass crushed and slithered. The white canvas on his tennis shoes was bloodstained and sticky. But it was action. Action relieved him. He strode to the Barn, with blood on his shoes. (*BA*, 89)

La chimère cauchemardesque que Giles écrase du pied est bien sûr symboliquement liée à William Dodge, dont l'homosexualité est odieuse à son hôte. Dodge est rapproché en amont dans le texte du crapaud (« toad »), par le qualificatif de flagorneur (« toady ») que lui accole Giles⁷⁵. De plus, l'« inversion monstrueuse » qui frappe Giles dans le spectacle du serpent dévorant le crapaud renvoie de manière explicite à la nature d'« inverti » de William – identité sexuelle qui est pour Giles de l'ordre de la bâtardise ou de l'hybridité : « What for did a good sort like the woman Manresa bring these half-breeds in her trail? » (*BA*, 45). L'hybridité sexuelle de William se reflète alors naturellement dans l'hybridité chimérique du serpent-crapaud. Ce corrélat extérieur prend en charge ce que Giles ne saurait exprimer en public ni même en pensée⁷⁶ – mais aussi, dans une certaine mesure, le mépris que Dodge a intériorisé et

repris cette thèse tout en lui apportant une inflexion majeure : « I will add as an important qualification that intercorporeal narrative entails two separate perceptions and separate consciousness rather than a blending of either. For this reason, it is more accurate to describe this technique as 'transcorporeal' than 'intercorporeal' because the consciousness of one body never inhabits another body. Instead, the narration transfers from the embodied consciousness of one subject to another. We see this in *Mrs. Dalloway* (1925) when the mysteriously primordial and nonsensical chanting of an old woman disrupts Peter Walsh's interior frustrations about Clarissa. The voice serves as a point on which to shift the narration to Rezia Smith's consciousness [...] » (Dominic SCHECK, « Sundered Waters: Isolated Consciousnesses and Ostensible Communion in Woolf's Narration », *Virginia Woolf and the Natural World*, p. 210). Le détour par des objets extérieurs perçus en commun ne permet donc pas de construire une authentique communication interpersonnelle. Ce que montre le texte woolfien, selon Scheck, c'est plutôt l'élaboration par les différents personnages d'une communion illusoire : « Instead of actually experiencing the same interior thoughts as an other, or attempting to encode one's experience and recreate it in an other's consciousness via language, the individual creates an illusory yet functional communion with others through the perception of mutually exterior objects. » (*Ibid.*, p. 208). Scheck est en cela rejoint par Kyle Robertson, qui développe un argument sensiblement similaire (Kyle ROBERTSON, « Selves and Others as Narrative Participants in Woolf's Novels », *Interdisciplinary / Multidisciplinary Woolf*, p. 201-206). Néanmoins, Scheck, Doyle et Robertson traitent le problème en termes narratifs et non mimétiques, comme c'est notre intention. Autrement dit, ils ne relient pas explicitement la communion interpersonnelle à la question de la représentation du réel.

⁷⁴ Voir note n°105, p. 318.

⁷⁵ « A toady; a lickspittle; not a downright plain man of his senses [...] » (*BA*, 55).

⁷⁶ « [...] not a man to have straightforward love for a woman [...] but simply a— At this word, which he could not speak in public, he pursed his lips [...] » (*BA*, 55).

dirige vers lui-même : « I'm a half-man, Mrs Swithin; a flickering, mind-divided little snake in the grass, Mrs Swithin [...] » (BA, 67). On retrouve donc, dans la perception que William a de lui-même, l'image du serpent ainsi que le motif de la bâtardise et de l'hybridité avilissante (« half-man », « mind-divided »). Le serpent-crapaud apparaît alors comme la fusion parfaite des récriminations de Giles à l'égard de Dodge (« toady ») et des griefs que nourrit Dodge envers lui-même (« snake »), tandis que le caractère monstrueux de l'animal à deux corps cristallise la question de l'hybridité sexuelle et de l'« inversion » (« half-breeds », « half-man »). Pourfendre la chimère tel Saint-Georges le dragon, c'est donc pour Giles – qui, au moins aux yeux de Mrs Manresa, a tout du héros ou du preux chevalier⁷⁷ – assouvir pleinement sa haine envers Dodge l'« inversi ».

Mais le serpent dans l'herbe, ce n'est pas que William Dodge. La violence de Giles est en fait distribuée entre plusieurs personnes, comme l'indiquent les coups de pied qu'il donne dans un caillou, juste avant de découvrir les corps entremêlés du serpent et du crapaud : « The first kick was Manresa (lust). The second, Dodge (perversion). The third himself (coward). » (BA, 89). Or la figure du serpent-crapaud reprend et décline ces trois personnalités et leurs attributs respectifs. On a vu ce qu'il en était pour Dodge ; tournons-nous donc vers les cas de Mrs Manresa et de Giles. Aussi paradoxal que cela puisse sembler de prime abord, le tableau macabre que Giles trouve sur son chemin n'est pas sans rapport avec l'attraction sexuelle exercée par Mrs Manresa. En effet, l'ingestion du crapaud par le serpent est qualifiée de « naissance à l'envers » (« birth the wrong way round »), expression qui pourrait tout aussi bien désigner l'acte sexuel et qui entrelace ainsi les motifs, souvent complémentaires, de la dévoration et de la copulation. Le désir de Giles pour Manresa et le pouvoir de séduction prêté à celle-ci sont donc déplacés dans un événement extérieur, l'accouplement-ingestion des deux animaux. Il faut par ailleurs relever le caractère essentiellement ambigu de la scène : qui tue qui, du serpent et du crapaud ? La noirceur toute particulière du spectacle provient certainement de cette réversibilité de la mort et de la destruction : le serpent avale, le crapaud étouffe ; les deux être s'entredévorent. Or cet anéantissement mutuel n'est bien sûr pas dénué d'écho sur le plan amoureux, qu'il s'agisse de l'anéantissement par la jouissance ou du thème des amants menés l'un par l'autre à leur perte – on pense notamment à l'acte V de *Roméo et Juliette* et aux trépas successifs et corrélés des deux protagonistes shakespeariens. Détruire l'horrible chimère revient alors pour Giles à s'attaquer à Manresa la séductrice et à conjurer

⁷⁷ « Mrs Manresa applauded loudly. Somehow she was the Queen; and he (Giles) was the surly hero. » (BA, 84). « He came. And what – she looked down – had he done with his shoes? They were bloodstained. Vaguely some sense that he had proved his valour for her admiration flattered her. If vague it was sweet. Taking him in tow, she felt: I am the Queen, he my hero, my sulky hero. » (BA, 96).

l'asservissement sentimental où elle le plonge.

C'est dire aussi que la haine envers autrui (Dodge, Manresa) est toujours chez Giles haine de soi – haine de sa propre faiblesse devant Manresa, haine par procuration qui, dirigée vers Dodge, évite de se consumer soi-même : « It was a bit of luck – that he could despise him, not himself. » (*BA*, 100). Ainsi, le serpent-crapaud représente en dernier lieu le dilemme intime de Giles, son horreur de la stagnation et du compromis, du renoncement et de la passivité. Col blanc qui se rêvait en fermier⁷⁸, Giles est une figure de l'impuissance – impuissance devant le destin, devant les sentiments, devant l'histoire ou encore les conventions sociales – et du dégoût qu'elle ne peut manquer de susciter chez celui qui en est frappé. Plusieurs passages témoignent ainsi clairement de sa frustration devant une forme d'immobilisme général qu'il se sait incapable de contrarier⁷⁹. Dans ce contexte, le terrifiant *statu quo* du serpent et du crapaud, où l'un ne parvient à tuer tandis que l'autre ne peut se résoudre à mourir (« The snake was unable to swallow, the toad was unable to die »), synthétise et exprime en une seule image la paralysie ambiante que Giles ne ressent que trop âprement. Écraser le serpent, rompre la stagnation mortifère, c'est donc laisser libre cours à des pulsions trop longtemps contraintes, à une rage qui n'a trouvé d'autre canal que ce médiocre dérivatif où l'emporte un agir aveugle et comme sans finalité : « The white canvas on his tennis shoes was bloodstained and sticky. But it was action. Action relieved him. »

L'hybridité de la chimère mi-serpent mi-crapaud dont Giles croise la route ne se résume donc pas à l'intrication des corps animaux, et une deuxième chimère se surimpose à la première, celle qui fait cohabiter en un seul et unique réceptacle les intériorités entrecroisées de Giles, William Dodge et Mrs Manresa. En effet, le serpent-crapaud est un biais, un pas de côté mimétique, qui dit à la fois l'estime de soi diminuée de Dodge, la perception de celui-ci par Giles, la frustration du pseudo-Saint-Georges pourfendant un bien modeste dragon et le désir sexuel reconduit à son animalité première que le roman associe par ailleurs à Mrs

⁷⁸ « Given his choice, he would have chosen to farm. But he was not given his choice. So one thing led to another; and the conglomeration of things pressed you flat; held you fast, like a fish in water. » (*BA*, 43).

⁷⁹ « He must change. And he came into the dining-room looking like a cricketer, in flannels, wearing a blue coat with brass buttons; though he was enraged. Had he not read, in the morning paper, in the train, that sixteen men had been shot, others prisoned, just over there, across the gulf, in the flat land which divided them from the continent? Yet he changed. » (*BA*, 42-43). « Giles nicked his chair into position with a jerk. Thus only could he show his irritation, his rage with old fogies who sat and looked at views over coffee and cream when the whole of Europe – over there – was bristling like... He had no command of metaphor. Only the ineffective word 'hedgehog' illustrated his vision of Europe, bristling with guns, poised with planes. At any moment guns would rake that land into furrows; planes splinter Bolney Minster into smithereens and blast the Folly. He, too, loved the view and blamed Aunt Lucy, looking at views, instead of – doing what? What she had done was to marry a squire now dead; she had borne two children, one in Canada, the other, married, in Birmingham. His father, whom he loved, he exempted from censure; as for himself, one thing followed another; and so he sat, with old fogies, looking at views. » (*BA*, 49).

Manresa, « enfant sauvage de la nature » (BA, 38). Trois projections subjectives convergent donc ici en un unique « lieu » extérieur, instituant entre les êtres un dialogue parallèle et délimitant l'espace d'une agora intime hors les murs de la conscience. La haine de Giles envers Dodge ne s'écrit pas sans l'infériorité dont ce dernier a le sentiment, ni sans faire jouer contre la sexualité « hybride » de William la sexualité dévorante de Mrs Manresa et l'impuissance symbolique du « héros renfrogné » (BA, 84). Les intériorités apparaissent alors réversibles et interdépendantes : l'expression d'un « moi » renvoie à la construction personnelle de sujets tiers ; affects et perceptions de soi se substituent les uns aux autres en un vertigineux jeu de miroirs.

Comment, dans ces conditions, soutenir encore la thèse d'un émiettement du réel qu'il faudrait imputer au foisonnement des extériorisations subjectives ? Il est désormais manifeste que le déplacement de l'intériorité dans l'extérieur n'est pas à l'origine d'une fragmentation de la mimésis woolfienne mais d'un nouveau partage du réel – partage qu'il faut se représenter, non seulement comme une juxtaposition, mais aussi et avant tout comme une coprésence dialogique des intériorités.

3. Le réel et son économie

On l'a vu, unité et pluralité sont conciliées dans la mimésis tardive de Woolf comme elles le sont aussi dans le *Lebenswelt* husserlien. Cette conciliation, que l'on peut envisager chez Woolf à travers la catégorie de l'impur, prend en outre la forme d'un partage : chaque translation d'une intériorité dans le monde sensible contribue à façonner un « tout » du réel. En cela elle n'est pas isolée des autres cas d'extériorisation mais participe du même mouvement de fond qui conduit différentes expériences subjectives du monde à entrer en dialogue et à s'harmoniser les unes avec les autres. S'il ne s'agit pas de revenir sur ces différents jalons théoriques, il nous faut à présent raffiner notre démonstration en nous appuyant sur l'idée d'« économie ». Celle-ci nous permettra en effet d'opérer une distinction entre le réel proprement dit et son économie concrète, nous donnant par là même les moyens de mieux comprendre comment unité et pluralité coexistent dans les faits.

Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Giorgio Agamben aborde l'idée d'économie – et plus exactement la réinterprétation patristique de cette notion dont Xénophon et Aristote ont en premier figé les contours – par le biais du concept foucauldien de dispositif. *Dispositio* est en effet le terme latin qui servit aux théologiens des premiers siècles (notamment Tertullien, Hyppolite et Irénée) à traduire le grec *oikonomia*, l'économie au sens de l'administration et de

la gestion du domaine privé⁸⁰. Le but poursuivi par ces Pères de l'Église était de faire admettre, par le biais de l'*oikonomia* / *dispositio*, le dogme de la Trinité.

Leur argument était à peu près le suivant : « Dieu, quant à Son être et à Sa substance est certainement un ; mais quant à Son *oikonomia*, c'est-à-dire à la manière dont Il organise Sa maison, Sa vie et le monde qu'Il a créé, Il est trine. Tout comme un bon père peut confier à son fils la responsabilité de certaines fonctions et de certaines tâches, sans pour autant rien perdre de son pouvoir et de son unité, Dieu confie au Christ 'l'économie', l'administration et le gouvernement des hommes ». Le terme *oikonomia* se spécialisa alors pour signifier en particulier l'incarnation du Fils ainsi que l'économie de la rédemption et du salut (c'est pourquoi, dans certaines sectes gnostiques, le Christ finit par être appelé « l'homme de l'économie », *ho anthropos tès oikonomias*).⁸¹

Néanmoins cette séparation entre « substance » et économie divine – que Marie-José Mondzain, insistant sur le rôle de saint Paul dans la redéfinition de l'*oikonomia*, identifie à « la proposition paulinienne d'assimiler l'incarnation à un plan de gestion et d'administration de la réalité mondaine de l'humanité par la divinité [...]»⁸² – ne fut pas sans conséquence sur les développements ultérieurs de la pensée européenne :

[...] la fracture que les théologiens avaient tenté d'éviter et de refouler en Dieu sur le plan de l'être, devait réapparaître sous la forme d'une césure qui sépare en Dieu être et action, ontologie et praxis. L'action (l'économie, mais aussi la politique) n'a aucun fondement dans l'être : telle est la schizophrénie que la doctrine de l'*oikonomia* a laissée en héritage à la culture occidentale.⁸³

Le hiatus qu'identifie Agamben, celui « [...] qui sépare et réunit en Dieu l'être et la praxis, la nature (ou l'essence) et l'opération par laquelle Il administre et gouverne le monde des créatures [...]»⁸⁴, était donc voué à se répercuter sur la conception moderne du sujet : la sphère de l'agir apparaît désormais distincte de celle de l'existence, une fracture qui n'est d'ailleurs pas sans lien avec l'opposition entre intériorité et extériorité, laquelle ne s'est vu remettre en question que très récemment à l'échelle de la pensée occidentale, d'abord à

⁸⁰ Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, p. 21-22. Chez Xénophon, « [l]'économique' est [...] celui qui maîtrise l'art de l'économie, c'est-à-dire l'art d'administrer une maison et un patrimoine. » (Marie-José MONDZAIN, « Oikonomia », *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, Barbara Cassin, ed. Paris : Éditions du Seuil / Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 873). « Dans le domaine privé, Aristote reste assez proche de Xénophon, mais lorsqu'il passe au domaine public, le souci économique est inséparable du souci politique. L'«économique' ne désigne plus un homme mais un mode de relations rationalisées du réel [...] » (*ibid.*).

⁸¹ Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, p. 23-24. Marie-José Mondzain développe ce point : « L'*Oikonomia* de Dieu, c'est le Christ, l'incarnation filiale. Il s'ensuit un usage trinitaire [...] que le latin traduit tantôt par *dispositio*, tantôt par *dispensatio*, selon qu'on insiste sur le dispositif comme structure de la divinité (Tertullien) ou sur sa dynamique productive de sens et d'histoire. Tertullien en vient à ajouter aux termes latins la translittération du grec sous la forme *oconomia* pour désigner la dimension trinitaire du mystère filial [...] » (Mondzain, p. 874).

⁸² *Ibid.*, p. 873.

⁸³ Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, p. 25.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 26.

l'occasion du « moment » moderniste et, aujourd'hui, avec le tournant cognitiviste⁸⁵.

Mais comment l'idée d'économie, avec la distinction qu'elle commande entre ontologie et *praxis*, peut-elle nous aider à penser le réel des œuvres tardives ?⁸⁶ En fait, comme le met en évidence son usage patristique en lien avec le dogme de la Trinité, l'*oikonomia* est un détour logique qui rend concevable la permanence et la cohésion d'un système aux modalités par ailleurs fluctuantes. « Destinée à justifier les adaptations de la loi à la réalité quotidienne et historique, l'économie patristique soutient toutes les modalités de la gestion et de l'administration du monde visible.⁸⁷ » En d'autres termes, l'économie désigne la mise en œuvre concrète et pragmatique d'un principe abstrait ; elle articule l'unité d'une essence à la dispersion empirique de ses effets et traductions sensibles.

Dès lors il est aisé de comprendre que le réel des œuvres tardives n'est pas, en lui-même, pluriel, impur ou partagé – seule l'est son *économie* concrète. Le réel woolfien est un mouvement général, un « style » des choses qui, à l'aube des années trente, prend l'allure d'un transfert de l'intériorité vers le monde extérieur. Ce mouvement général se donne pour tel au gré du texte et, à l'image de l'arrière-plan stable du *Lebenswelt*, n'est soumis à aucune forme de variation. Ce qui change concrètement avec chaque extériorisation, ce n'est pas le réel, mais les données contingentes qui lui fournissent matière et consistance – en un mot, son économie. Ainsi, la triple expression de l'intériorité qui a pour relais le corps hybride du serpent-crapaud de *Between the Acts* ne donne pas lieu à trois réels distincts – un pour chacun des êtres dont les profondeurs mentales et émotionnelles sont à cette occasion déplacées dans le monde sensible – mais à une triple économie – voire à une Trinité mimétique – qu'il faut se représenter comme trois configurations d'une même manière de concevoir la relation sujet-monde. L'*oikonomia* woolfienne fait donc office de connecteur logique entre le réel et sa manifestation locale, entre le monde de la vie woolfien comme figure récurrente et le monde de la vie woolfien comme mimésis d'ensemble. L'*oikonomia*, pour reprendre une distinction propre à Woolf, met en tension le « motif » et la « ouate » (*MB*, 72), l'architecture sous-jacente du monde et la profusion sensible de ses apparences. Ce faisant, elle résorbe la pluralité à l'intérieur de l'unité, en même temps qu'elle redéploie un principe homogène en une multitude de configurations particulières.

⁸⁵ Voir Palmer, p. 7-8 et Herman, « Introduction », p. 9-17.

⁸⁶ Il est à noter que le parallèle entre *oikonomia* et mimésis n'est pas entièrement inédit : Marie-José Mondzain en fait déjà état, bien que dans un contexte très différent du nôtre, celui de « la pensée chrétienne de l'image » (Mondzain, p. 872). En effet, l'icône chrétienne – dans la mesure où elle présente le personnage saint dont elle est une image – relève de l'économie du divin. « [...] l'icône célèbre l'incarnation, et institue la production des visibilités comme *mimésis* [...] de toutes les opérations providentielles de Dieu. » (*Ibid.*, p. 876).

⁸⁷ *Ibid.*, p. 872.

S'il ne fait aucun doute désormais que le caractère pluriel du réel woolfien ne menace en rien sa cohérence, la question de l'unité et de la pluralité n'est pas évacuée pour autant. On la retrouve en effet à une autre échelle, celle du corpus des œuvres tardives. Car les différents textes qui figurent au sein de cet ensemble ont chacun leurs particularités formelles, stylistiques et thématiques, particularités qui se répercutent dans une certaine mesure sur le fonctionnement du monde de la vie woolfien. Par conséquent, il s'agira de se demander si la spécialisation de la mimésis au gré de textes aux contraintes esthétiques parfois divergentes conduit à une diffraction du réel, ou si de telles variations ne correspondent là encore qu'à différentes *économies* d'un même réel.

III. Les œuvres tardives : un ou plusieurs mondes de la vie ?

Dans le chapitre 5, « Formes de l'intériorité, formes de l'extériorité », on a pu constater que la circulation entre monde extérieur et vie subjective s'effectuait selon des modalités variables : tantôt l'intériorité trouve refuge dans un objet, tantôt elle passe dans un événement. De la même manière, le langage et le regard d'autrui constituent des pôles où sentiments et affects se cristallisent passagèrement. Le point de vue adopté était donc transversal : il s'agissait de rendre compte de la diversité du monde de la vie woolfien telle qu'on la retrouve d'un texte à l'autre. À l'inverse, il importe désormais d'envisager les particularités mimétiques propres aux différentes œuvres tardives. De ces particularités dépend en effet l'unité du monde de la vie woolfien, cette fois menacé d'éclatement à l'échelle des textes qui le portent et l'incarnent. Ainsi, la question n'est plus de savoir s'il y a autant de réels que de points de vue subjectifs dans un roman ou une nouvelle, mais s'il y en a autant que notre corpus compte d'œuvres distinctes.

1. Formes brèves et « mise à l'épreuve » de l'intériorité

Entamons par les dernières nouvelles de Woolf notre examen des spécificités inhérentes à chacune des œuvres tardives. Afin de ne pas délayer notre propos outre mesure, on considérera les nouvelles dans leur globalité et à l'aune de leur singularité générique au sein de la fiction woolfienne. Autrement dit, il s'agit de montrer que la forme brève en elle-même a une incidence sur le fonctionnement du régime mimétique mis en place par l'écrivaine. Indirectement, c'est la cohérence d'ensemble du monde de la vie woolfien qui est ici en jeu : fait-il place au particularisme des nouvelles ou bien est-il à nouveau menacé d'atomisation ?

Tâchons donc de comprendre ce que des textes comme « *The Duchess and the Jeweller* » ou « *The Searchlight* » ont de particulier au regard du monde de la vie woolfien et du déplacement de l'intériorité qu'il institue. Dans les nouvelles, l'extériorisation du « moi » n'est pas développée dans la durée ; au lieu de cela, le récit prend souvent la forme d'une « mise à l'épreuve », au sens où il conduit à cerner l'intériorité d'un personnage à travers une situation critique qui en accélère et en fixe l'expression. Dans « *The Searchlight* », le ballet des projecteurs à travers le ciel nocturne, jetant un pont entre les souvenirs de Mrs Ivimey et le moment présent, fournit les conditions d'une telle mise à l'épreuve. Dans « *The Duchess and the Jeweller* », il s'agit de l'achat des perles par Oliver. À chaque fois, le pouvoir de concentration de la nouvelle intensifie le mouvement d'extériorisation de l'intériorité, volontiers ramené à un événement central et à l'échange qu'il favorise entre le monde et une facette du « moi ». De ce point de vue, la forme brève contraint bien la mimésis woolfienne à une modulation inédite.

La nouvelle intitulée « *Gipsy, the Mongrel* » n'échappe pas à la règle. Ici, une part de l'histoire personnelle de Tom Bagot – l'amour qu'il éprouva autrefois pour une jeune fille ensuite disparue dans des conditions mystérieuses – transparait indirectement à travers l'anecdote que les Bagot racontent à un couple d'amis et qui a pour sujet leur chienne, Gipsy. Plusieurs points permettent en effet d'établir un parallèle entre l'histoire de Gipsy et celle de la jeune fille disparue, Helen Folliott. Leur destin, d'abord : Gipsy, comme Helen, a fini par s'évanouir dans la nature. Leur « sourire », ensuite : Helen Folliott est « la fille au joli sourire » – « [...] the girl with the lovely smile [...] » (*HH*, 267) – tandis que Gipsy se distingue par sa propre expressivité : « [...] 'She had such a lovely smile.' He nodded. 'You couldn't drown a puppy who grinned in the face of death,' he said. » (*HH*, 267). D'ailleurs, le parallèle entre la chienne et la femme n'échappe pas à Mary Bridger, à qui les Bagot se confient. D'une certaine manière, à travers Gipsy, Tom parle de Helen :

It was a love story he was telling. Mary Bridger was sure of that by something in his voice. A fantastic idea came to her that he had been in love with Helen Folliott, the girl with the lovely smile. He connected the two somehow. Aren't all stories connected? [...]. (*HH*, 268-269)

Ainsi, dans « *Gipsy, the Mongrel* », l'intériorité de Tom est « mise à l'épreuve » par l'anecdote qu'il raconte ; celle-ci le pousse à se dévoiler de manière indirecte, à transférer dans le récit enchâssé ce qui est tu à l'intérieur du récit-cadre⁸⁸. Comme l'explique Mary

⁸⁸ On peut même aller jusqu'à soupçonner, en poussant au bout de sa logique le parallèle entre Helen et Gipsy, que la mise bas incongrue de la chienne, racontée sur le ton de l'humour par les Bagot (*HH*, 270-271), a dû avoir son pendant chez la jeune fille. Cette possibilité est même largement sous-entendue par le prisme

Bridger, rien de tel qu'une histoire de chien pour faire ressortir la personnalité des gens⁸⁹. Contrairement à ce qui a lieu dans les romans, l'extériorisation est ici « d'un seul tenant » : un unique corrolaire (l'histoire de Gipsy) permet de mettre au jour une unique facette de la personnalité de Tom (son amour pour Helen). Le caractère ramassé de l'ensemble contribue directement à l'idée de mise à l'épreuve en faisant de la nouvelle le lieu d'une confrontation binaire entre le « moi » et le monde.

Ainsi que nous l'apprend Susan Dick, trois des dernières nouvelles de Woolf (« Scenes from the Life of a British Naval Officer », « The Shooting Party » et « The Duchess and the Jeweller ») trouvent leur origine dans une liste de « caricatures » dressée par l'écrivaine en 1932 (*HH*, 300-302). Or ceci n'a rien d'anodin : toutes les nouvelles tardives sont à leur manière des caricatures. Non pas que les traits distinctifs des personnages y soient accentués. Il y a caricature au sens où la nouvelle fait ressortir en quelques brefs traits une vérité (intérieure), là où *The Years*, *Between the Acts* et même *Flush* peignent l'intériorité par touches successives et espacées.

Si « The Watering Place » ne compte pas parmi la liste de caricatures établie en 1932, cette nouvelle ne s'attache donc pas moins que « The Shooting Party » ou « The Duchess and the Jeweller » à exprimer de manière synthétique et frappante la vie intérieure d'un ensemble de personnage – à cette nuance près que « mise à l'épreuve » ou caricature semblent ici fonctionner à vide : rien ne ressort de la confrontation entre les personnages et leur environnement, une station balnéaire « imprégnée de l'odeur du poisson » (*HH*, 285). Habitants et visiteurs ne sont que des « jouets » ou des figurines sans âme ; habillés pour l'occasion et absorbés dans leur rôle, ils semblent des contrefaçons d'eux-mêmes⁹⁰. Quant aux conversations qui résonnent dans les toilettes du restaurant de bord de mer et qu'entrecoupe le bruit de la chasse d'eau, elles sont vaines et fragmentaires. Les points de suspension disloquent le discours et permettent seulement à des informations éparses de surnager, tels des « petits poissons » exhumés par le ressac :

anthropomorphique des remarques de Tom : « 'Come to think of it,' he blurted out, 'you can't blame nature. She was in the prime of life – two years old. What's that for a human being? Eighteen? Twenty? And full of life – full of fun – as a girl should be.' » (*HH*, 270). La grosseesse de Helen Folliott, cet événement « fantôme » autour duquel semble tourner la nouvelle fournit ainsi *a posteriori* la clé de la disparition de la jeune fille.

⁸⁹ « There is nothing like a dog story for bringing out people's characters, Mary Bridger reflected. » (*HH*, 269-270).

⁹⁰ « Their gaiters, their riding breeches, their spy glasses seemed to make them into toys. They could no more have been real sailors or real sportsmen than the shells stuck onto the rims of photograph frames and looking-glasses could have lain in the depths of the sea. The women too, with their trousers and their little high heeled shoes and their raffia bags and their pearl necklaces seemed shells of real women who go out in the morning to buy household stores. » (*HH*, 285).

The tide in the watering place seems to be for ever drawing and withdrawing. It uncovers these little fish; it sluices over them. It withdraws, and there are the fish again, smelling very strong of some queer fishy smell that seems to permeate the whole watering place. (*HH*, 286)

Vidés de leur sens, mots et phrases ne forment pas un récit cohérent mais un tableau, celui des poissons odorants et bringuebalés par la marée. La conversation n'a donc pas de valeur informative ; elle signifie par un autre biais. Au lieu de nous éclairer sur Bert, Gert, leurs yeux bleus et leurs dents blanches (*HH*, 285), les mots endossent une dimension visuelle et olfactive où transparait leur inanité – difficile en effet de trouver une image plus dépréciative que celle du poisson mort pour illustrer le néant du discours⁹¹. « The Watering Place » met donc en scènes des apparences « vides » : rien ne se dégage de l'allure des promeneurs ou de la conversation aux toilettes. Or, la nouvelle nous dit aussi que cette vacuité extérieure n'est que le miroir d'une vacuité intérieure. Les résidents de la station balnéaire sont ainsi comparés à des « coquilles » dont on a extrait l'occupant animal : « [...] the inhabitants had a shelly look – a frivolous look as if the real animal had been extracted on the point of a pin and only the shell remained. » (*HH*, 285).

Comme ailleurs dans les œuvres tardives, l'extérieur dit l'intérieur, la coquille fait signe vers le creux qu'elle enserme. À la différence de récits plus étendus, néanmoins, « The Watering Place » ne fait pas de l'extériorisation du « moi » une entreprise au long cours, susceptible d'être raffinée ou retouchée au fil du texte : l'être intérieur est ici saisi sur le vif, éprouvé à la lumière d'une situation qui a valeur de test, qui confirme ou infirme une certaine épaisseur existentielle – laquelle se trouve faire cruellement défaut aux habitants de la ville balnéaire.

Que les nouvelles tardives s'apparentent à des mises à l'épreuve du « moi » ou à des « caricatures », cela n'a rien qui doive surprendre tant cette spécificité apparaît liée à celle de la nouvelle en elle-même, genre de l'événement selon Camille Dumoulié et du « Qu'est-ce qui s'est passé ? » selon Deleuze et Guattari :

De Boccace à Joyce, le nouvelliste se donne des airs de moraliste. Mais ce n'est là encore qu'un effet secondaire par rapport à la véritable dimension éthique liée à

⁹¹ Heather Levy propose une lecture entièrement différente de « The Watering Place », et en particulier de la conversation aux toilettes. Levy, qui s'intéresse à la figure de l'employée de toilettes, omise dans la version finale de la nouvelle, voit dans ce passage le point de convergence d'une critique sociale (dirigée contre les clientes du restaurant) et d'une érotisation des toilettes et de leurs occupantes : « The lower-middle-class women linger over each other and their own reflections. Their beauty and conversation fascinate the lavatory attendant, who is invisible in the published version of 'The Watering Place.' The lavatory attendant transforms what some might consider an unpleasant task, similar to one of the twelve labors of Hercules, into a sensual experience. Her erotic absorption in the atmosphere and the women is evident [...] » (Heather LEVY, « 'These Ghost Figures of Distorted Passion': Becoming Privy to Working-Class Desire in 'The Watering Place' and 'The Ladies Lavatory' », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 50, N°1, Printemps 2004, p. 39).

l'essence de la nouvelle comme genre de l'événement, et que l'on peut exprimer simplement par cette formule : être à la hauteur de l'événement – principe déterminant aussi bien pour les personnages que pour le narrateur. Les personnages seront-ils à la hauteur de l'événement qui les attend, leur fait signe, et auquel ils ne peuvent souvent se livrer que par un abandon, un don de soi au dehors ? Ou bien, pour ne pas renoncer à leur individualité, devront-ils renoncer à la singularité de ce qui advient ?⁹²

L'essence de la nouvelle est de confronter l'individu au monde, de provoquer un « don de soi au dehors ». Dans le contexte de la mimésis woolfienne tardive, qui repose entièrement sur le principe d'un transfert entre intériorité et monde extérieur, cette spécificité générique est pour ainsi dire exacerbée : « être à la hauteur de l'événement », selon la formule de Dumoulié, cela devient exister à travers lui, comme l'histoire d'amour de Tom Bagot à travers l'anecdote qu'il entreprend de raconter. La nouvelle semble donc plus propice qu'aucun autre genre au développement du monde de la vie woolfien : elle est en quelque sorte « taillée » pour l'extériorisation.

L'analyse de la nouvelle par Deleuze et Guattari nous permet de préciser ce point. Dans *Mille Plateaux*, ceux-ci font certes de la nouvelle le genre de l'événement, mais uniquement au sens d'une événementialité toujours déjà advenue :

L'essence de la « nouvelle », comme genre littéraire, n'est pas très difficile à déterminer : il y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question « Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ? » Le conte est le contraire de la nouvelle, parce qu'il tient le lecteur haletant sous une tout autre question : qu'est-ce qui va se passer ? Toujours quelque chose va arriver, va se passer. Quant au roman, lui, il s'y passe toujours quelque chose, bien que le roman intègre dans la variation de son perpétuel présent vivant (*durée*) des éléments de nouvelle et de conte.⁹³

S'il ne faut pas donner à la distinction temporelle entre « Qu'est-ce qui s'est passé ? » et « Qu'est-ce qui va se passer ? » un sens absolu – la nouvelle n'a pas trait au passé en lui-même mais à un « voir » particulier, à une façon d'envisager l'événement sous l'angle du passé⁹⁴ – ce filtre interprétatif se révèle particulièrement fécond dans la perspective du monde

⁹² Dumoulié, p. 55.

⁹³ Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 235.

⁹⁴ « On aurait tort [...] de réduire ces différents aspects aux trois dimensions du temps. Quelque chose s'est passé, ou quelque chose va se passer, peuvent désigner pour leur part un passé tellement immédiat, un futur tellement proche, qu'ils ne font qu'un (dirait Husserl) avec des rétentions et protentions du présent lui-même. La distinction n'en reste pas moins légitime, au nom des différents mouvements qui animent le présent, qui sont contemporains du présent, l'un se mouvant avec lui, mais un autre le rejetant déjà dans le passé *dès qu'il* est présent (nouvelle), un autre l'entraînant dans l'avenir *en même temps* (conte). » (*Ibid.*, p. 236). « N'invoquons donc pas trop les dimensions du temps : la nouvelle a si peu à voir avec une mémoire du passé, ou avec un acte de réflexion, qu'elle joue au contraire sur un oubli fondamental. Elle évolue dans l'élément de 'ce qui s'est passé', parce qu'elle nous met en rapport avec un inconnaissable ou un imperceptible (et non pas l'inverse : ce n'est pas parce qu'elle parlerait d'un passé dont elle n'aurait plus la possibilité de nous donner connaissance). » (*Ibid.*, p. 236-237). « Il faudrait plutôt concevoir les choses comme une affaire de perception : on entre dans une pièce, et l'on perçoit quelque chose comme déjà là, venant d'arriver, même si ce n'est pas encore fait. Ou bien

de la vie woolfien et de sa « spécialisation » au contact de formes brèves. Car si « la nouvelle renvoie dans le présent lui-même à la dimension formelle de quelque chose qui s'est passé⁹⁵ », cela signifie qu'elle clôt ou qu'elle borne le temps : ce qui advient n'entraîne pas autre chose à sa suite, mais se dépose et s'accumule dans un présent-passé, dans un présent tourné vers le passé.

Or la « mise à l'épreuve » des nouvelles tardives repose justement sur cette particularité générique. Puisque l'individu s'y livre, ainsi qu'on l'a dit, « d'un seul tenant », dans un unique élan vers le monde, les dernières nouvelles de Woolf font de l'extériorisation un processus achevé. L'histoire de Gipsy, comme la compromission intéressée d'Oliver Bacon dans « The Duchess and the Jeweller », n'ouvrent pas à d'autres glissements potentiels entre intériorité et monde extérieur : ces témoignages du « moi » se veulent complets ; ils valent une fois pour toute. Tandis que le roman ménage à l'extériorisation une ouverture indéfinie (Giles sera toujours plus que la frustration qu'il assouvit en écrasant le serpent, Eleanor que le vertige mémoriel dont elle investit les pièces de monnaie), les nouvelles tardives sont comme autant de brefs constats ou d'annotations jetées au passage sur une vie : « voici Tom Bagot », semblent-elles dire au lecteur, « voici Oliver Bacon, Milly Masters ou encore Gilbert Clandon ». On pourrait ainsi parler de valeur déictique de la nouvelle woolfienne tardive : les êtres qu'elle met en scène sont *désignés*, au sens d'une monstration intransigeante et muette (car aucun jugement n'est émis sur eux) – ils sont résumés par l'événement qui les affecte, dévoilés par la mise à l'épreuve que leur réserve le texte.

Les traits définitoires de la nouvelle (genre de l'événement, genre du « Qu'est-ce qui s'est passé ? ») éclairent donc la reformulation du monde de la vie woolfien dans des textes comme « Gipsy, the Mongrel » ou « The Watering Place » : parce que la forme brève pousse à une confrontation avec l'extérieur, et parce qu'elle place cette confrontation sous le signe de l'achèvement, on trouve logiquement au cœur des nouvelles tardives un déplacement succinct et définitif de l'intériorité vers le monde. Au-delà des caractéristiques de la nouvelle comme genre littéraire, les spécificités de la nouvelle woolfienne, telles que les relève et les analyse Christine Reynier dans *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, nous permettent également de comprendre en quoi il y a « mise à l'épreuve » de l'intériorité dans les nouvelles tardives.

Si Christine Reynier prend d'emblée ses distances avec une prétendue « essence » de

l'on sait que ce qui est en train de se faire, c'est déjà la dernière fois, c'est fini. On entend un 'je t'aime', dont on sait qu'il est dit pour la dernière fois. Sémiotique perceptive. Dieu, qu'est-ce qui a pu se passer, tandis que tout est et reste imperceptible, et pour que tout soit et reste imperceptible à jamais ? » (*Ibid.*, p. 238).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 237.

la nouvelle woolfienne⁹⁶, elle fait des essais de l'écrivaine le lieu d'une élaboration théorique parallèle d'où il est loisible au lecteur attentif de dégager les grandes lignes d'une esthétique, mais aussi d'une éthique de la nouvelle : « Through her appraisal of Flaubert, Hemingway and Chekhov's short stories, Woolf indirectly defines the short story genre and delineates a sort of model for the short story as an impersonal art of proportion and emotion.⁹⁷ » Impersonnalité, proportion, émotion – voilà donc le triple critère de la nouvelle woolfienne, qui allie à la quête de perfection formelle la recherche d'une « intensité émotionnelle » :

Emotional intensity directly derives from the perfect shape or “proportion” of the short story and turns it into a meaningful whole. By selecting this criterion, Woolf points to the short story as being a moment of emotional intensity, of represented as well as of experienced emotion, that is, a “moment of being”; the moment of being is then both the one evoked by the narrative and the narrative itself (a perfect form transmitting a perfect moment), which in turn creates an intense emotion in the reader.⁹⁸

C'est la concision de la nouvelle qui permet d'en condenser l'impact émotionnel. Inversement, l'intensité dont le lecteur fait l'expérience est aussi une intensité formelle ou esthétique.

Mais quel lien peut-on établir entre cet « art impersonnel de la proportion et de l'émotion⁹⁹ » et la « mise à l'épreuve » des nouvelles tardives ? Assurément, la valeur déictique des dernières nouvelles de Woolf – leur capacité à extérioriser en un mouvement bref et définitif l'intériorité d'un personnage – repose sur l'équilibre formel que met en évidence Christine Reynier, lequel oblige à « clore » l'extériorisation. En outre, l'idée de « mise à l'épreuve » va de pair avec le critère de l'intensité émotionnelle : seul un moment charnière, exigeant sur le plan des émotions, peut contraindre l'intériorité à se dévoiler¹⁰⁰. Ainsi, Christine Reynier remarque que les nouvelles sont souvent organisées autour d'un moment paradigmatique dans la vie d'un individu. L'épisode retenu, par sa valeur exemplaire, outrepassa ses bornes restreintes afin d'englober le reste de l'existence du personnage :

In such short stories, the life of a character is contracted and reduced to a specific

⁹⁶ « [...] Virginia Woolf wrote from the beginning to the end of her career many short stories, the number and variety of which seem to preclude any overall reading that would lead to the definition of the Woolfian short story as a specific literary genre. » (Reynier, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, p. 1).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁹ « [...] Woolf rejuvenates the term 'short story' by redefining it as an impersonal art of proportion and emotion [...] » (*ibid.*, p. 34).

¹⁰⁰ C'est notamment le cas lorsque l'intensité émotionnelle se matérialise dans une « scène », elle-même révélatrice de l'intériorité d'un être : « Through such intensity, the short story is given the dramatic quality of a scene as well as some theatricality, especially when pitches of intensity are reached. Such is the case of Gilbert Clandon's phone call to Sissy Miller, in 'The Legacy', and his rage at discovering the truth about his wife's death [...] » (*ibid.*, p. 39).

moment which is in turn expanded through its paradigmatic qualities. Two contradictory impulses go into the making of the moment and contribute to give the reader the feeling that a story is being told and that he knows the characters well. A fragment in a character's life is thus turned into a whole.¹⁰¹

Or cette « exemplarité » du moment qui résume toute une vie concourt évidemment, dans les nouvelles tardives, à asseoir le caractère « définitif » de l'extériorisation : ce qui est montré de l'intériorité du personnage vaut une fois pour toute. Notons en dernier lieu que l'impersonnalité relevée par Christine Reynier ne fait pas défaut aux nouvelles tardives et à leur « mise à l'épreuve » du « moi » : c'est là l'absence de jugement que l'on remarquait plus tôt – l'éclipse de toute prise de position narrative qui accompagne l'acte de monstration de l'intériorité¹⁰². Ainsi l'« art impersonnel de la proportion et de l'émotion » que mobilise la nouvelle woolfienne n'a rien d'étranger à l'idée d'une « mise à l'épreuve » du sujet. Bien au contraire, les différents critères novellistiques dégagés par Christine Reynier ancrent les particularismes de la nouvelle tardive dans un faisceau d'exigences préexistantes. La valeur déictique qu'endosse dans ces ultimes textes le monde de la vie woolfien repose donc sur une éthique et une esthétique des formes brèves élaborées de longue main par l'écrivaine.

Nous avons commencé notre examen des dernières nouvelles de Woolf en nous demandant si leur spécificité générique au sein des œuvres tardives n'engageait pas une spécialisation équivalente du monde de la vie woolfien, et si cette spécialisation n'était pas synonyme de diffraction mimétique. Il apparaît désormais que si les nouvelles tardives contraignent effectivement la mimésis woolfienne à une modulation, cette dernière n'est en aucun cas facteur d'éparpillement dans la représentation du réel. La « mise à l'épreuve » des nouvelles tardives, adaptation logique du monde de la vie woolfien à un ensemble de traits génériques mais également à un art personnel de la nouvelle, témoigne bien plutôt d'un raffinement de ce qui fait l'essence même de la mimésis des années trente. Du fait de son exigence de concision et du face à face qu'elle appelle entre un sujet et son monde, la nouvelle – et tout particulièrement la nouvelle woolfienne – apparaît comme le terrain par excellence de l'extériorisation, mouvement dont elle propose peut-être la forme la plus dépouillée et la plus synthétique qui soit.

2. *Flush* et le monde comme *Umwelt*

Comme les nouvelles, *Flush* peut être lu à l'aune de sa spécificité générique : le récit de la vie du chien d'Elizabeth Barrett Browning se distingue en effet des autres œuvres tardives

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰² Christine Reynier parle à cet égard de « méthode amoral » (*ibid.*, p. 34).

par son statut de biographie, et plus particulièrement de biographie problématique ou « impure », car mâtinée de fiction¹⁰³. Néanmoins, dans la perspective restreinte de ses liens avec la mimésis woolfienne tardive, la véritable particularité de *Flush* tient moins à des questions d'ordre générique qu'à la nature canine de son protagoniste.

Bien sûr, *Flush* et son appréhension du monde sont l'objet d'une distorsion anthropomorphique assez prononcée. Néanmoins sa biographie n'évacue pas entièrement la question d'une spécificité du point de vue canin, voire d'une *intérieurité* canine :

Critics would agree that *Flush* is an anthropomorphized character, but the extent to which the novel/biography is about “canine consciousness” (Ittner) *itself* – or the “dogginess of the dog” (Goldman [...]) – is under debate by critics such as Jutta Ittner and Dan Wylie.¹⁰⁴

Si la perspective canine embrassée par le récit relève par essence de la construction littéraire, et n'a donc rien d'« authentiquement » animale, elle ne se départ pas pour autant d'une véritable fonction épistémique d'élucidation de la réalité propre au chien : « Narratives such as Woolf's provide routes of access to a culture's way of theorizing about the nature and experiences of nonhuman animals [...]»¹⁰⁵ Comme le remarque Kelly Sultzbach, en s'appuyant sur les écrits de Lawrence Buell¹⁰⁶, l'anthropomorphisme se fait alors instrument de connaissance : en reconstruisant un monde animal fantasmé, le texte littéraire tente de cerner les logiques spécifiques à la vie non-humaine¹⁰⁷. David Herman parvient d'ailleurs à des conclusions similaires, cette fois à partir de la critique cognitiviste d'une stricte partition intérieur / extérieur : « Woolf's methods for portraying *Flush*'s experiences highlight [...] the way rejecting internalist models of the mind make it possible to assume that other minds (including nonhuman minds) are accessible¹⁰⁸ [...] ».

Flush pose donc la question du point de vue canin¹⁰⁹, question qui selon nous ne fait qu'une avec le mouvement d'extériorisation de l'intériorité propre au monde de la vie woolfien. En effet, qu'est-ce que le point de vue de *Flush* sinon la projection vers le dehors de

¹⁰³ À ce sujet, voir notamment Herman, « Modernist Life Writing and Nonhuman Lives » et Reynier, « The Impure Art of Biography: Virginia Woolf's *Flush* », *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*, Frédéric Regard et Geoffrey Wall, eds. Saint Étienne : Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2003, p. 187-202.

¹⁰⁴ Jeanne DUBINO, « Evolution, History, and *Flush*; or, The Origin of Spaniels », *Virginia Woolf and the Natural World*, p. 143.

¹⁰⁵ Herman, « Modernist Life Writing and Nonhuman Lives », p. 549.

¹⁰⁶ Lawrence BUELL, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Mass. : Blackwell, 2005.

¹⁰⁷ Sultzbach, p. 110-111.

¹⁰⁸ Herman, « Modernist Life Writing and Nonhuman Lives », p. 553.

¹⁰⁹ À cet égard la biographie de 1933 tente d'apporter sa propre réponse à la question posée dans « Gipsy, the Mongrel » : « What was her world? Do dogs see what we see or is it something different? » (*HH*, 271).

sa vie intérieure ? En d'autres termes, le « moi » de Flush se confond avec sa perception canine, avec son « être-chien »¹¹⁰. Comme dans les autres œuvres tardives, le lien entre intériorité et conscience est partiellement remis en cause : Flush n'est que très peu porté sur l'introspection, sur la saisie réflexive de lui-même¹¹¹ ; en revanche son identité se lit de manière indirecte dans sa manière d'appréhender son environnement. Cette vision canine – « [...] *Flush's dog's-eye view* [...] »¹¹² – fait alors office de réceptacle extérieur à un sujet que la réflexion et l'analyse de soi laissent hors-champ. Plus que de vision, il faudrait d'ailleurs parler d'olfaction canine, tant l'odorat s'impose comme le sens par excellence de Flush, celui qui lui permet d'échafauder et d'ordonner son monde¹¹³. Ainsi, parce que Flush *sent* l'extérieur différemment de ses maîtres, son individualité se trouve mise en valeur dans l'en-dehors perceptif – elle s'extériorise implicitement dans le sensible. C'est là à la fois l'ancrage de *Flush* dans la mimésis woolfienne tardive (l'intériorité est déplacée dans l'extérieur) et sa spécificité au regard d'œuvres, comme *The Years* ou *Between the Acts*, où le même rôle n'est pas dévolu à la perception. Si tous les personnages de Woolf s'extériorisent potentiellement dans leur point de vue sur le monde, seul *Flush* instaure un contraste assez tranché entre deux types de sentir (celui de l'homme et celui de l'animal) pour que la perception se fasse le lieu d'une singularité ontologique et, par là, d'une affirmation indirecte du « moi ».

Cette inscription médiante de l'intériorité de Flush dans le monde perçu est de deux types : soit l'appréhension canine se révèle plus riche que celle de Miss Barrett et des autres humains – c'est le cas dès lors que l'odorat entre en ligne de compte – soit, à l'inverse, elle

¹¹⁰ Certes l'intériorité de Flush ne se limite pas à un ensemble de traits relatifs à son espèce (et décelables dans son expérience du monde) ; la restreindre à cette phénoménologie de la perception canine reviendrait à nier toute véritable individualité à l'épagneul. Néanmoins, dans la mesure où le traitement de la perspective animale est étroitement lié à la spécificité mimétique de la biographie de Woolf, c'est essentiellement à travers cet « être-chien » de Flush que l'on envisagera son intériorité.

¹¹¹ Ainsi, tracassé par la question de sa place sur l'échelle sociale des chiens, Flush trouve finalement la confirmation de son statut d'« aristocrate » canin en examinant son reflet dans un miroir (*F*, 20-21) ; autrement dit, la question identitaire se résout non dans l'examen mental de soi, mais dans le détour par l'extérieur, et en l'occurrence par l'image. Ainsi, contrairement à ce que s'imagine Miss Barrett, la contemplation du dehors n'est pas pour Flush l'occasion d'un retour méditatif sur soi – l'extérieur est bien plutôt le lieu de la découverte de soi : « When about this time Miss Barrett observed him staring in the glass, she was mistaken. He was a philosopher, she thought, meditating the difference between appearance and reality. On the contrary, he was an aristocrat considering his points. » (*F*, 21).

¹¹² Herman, « Modernist Life Writing and Nonhuman Lives », p. 548.

¹¹³ « [...] it was in the world of smell that Flush mostly lived. Love was chiefly smell; form and colour were smell; music and architecture, law, politics and science were smell. To him religion itself was smell. To describe his simplest experience with the daily chop or biscuit is beyond our power. Not even Mr Swinburne could have said what the smell of Wimpole Street meant to Flush on a hot afternoon in June. As for describing the smell of a spaniel mixed with the smell of torches, laurels, incense, banners, wax candles and a garland of rose leaves crushed by a satin heel that has been laid up in camphor, perhaps Shakespeare, had he paused in the middle of writing *Antony and Cleopatra* – But Shakespeare did not pause. » (*F*, 87).

s'avère plus rudimentaire, par exemple lorsque la double barrière du langage et de la culture restreint la perspective de Flush. D'un côté il y a ajout informationnel, de l'autre, déficit. Dans un cas comme dans l'autre, néanmoins, la variation par rapport au point de vue humain sert de baromètre à l'individualité de Flush. Qu'il perçoive plus ou qu'il perçoive moins, il se démarque et, partant, s'épanche implicitement dans le sentir. Il faudrait ainsi parler, à propos de *Flush*, non d'intro-, mais d'extra-spection : le « moi » se lit dans le détour par l'expérience du monde.

Deux passages, relativement proches l'un de l'autre, illustrent bien cette double inscription de Flush dans le matériau de sa perception. D'abord avec la grossesse de Mrs Browning, dont Flush ne sait comment interpréter les signes avant-coureurs :

At first it was nothing – a hint merely – only that Mrs Browning in the spring of 1849 became busy with her needle. And yet there was something in the sight that gave Flush pause. She was not used to sew. He noted that Wilson moved a bed and that she opened a drawer to put white clothes inside it. Raising his head from the tiled floor, he looked, he listened attentively. Was something once more about to happen? He looked anxiously for signs of trunks and packing. Was there to be another flight, another escape? But an escape to what, from what? (*F*, 82)

L'ironie dramatique qui fait deviner au lecteur ce que Flush ne saurait concevoir – l'arrivée prochaine d'un enfant – s'accompagne donc d'une discrète affirmation de la nature canine du protagoniste. L'« être-chien » de Flush se manifeste dans sa méconnaissance du monde humain et dans l'usage erroné qu'il fait des indices à sa disposition (prévoyant un potentiel départ là où il n'y a qu'une étape supplémentaire dans l'installation des Browning à Florence). Caroline Hovanec parle à cet égard de « delayed decoding » :

One of the tactics that Woolf uses to represent Flush's experience is *delayed decoding*. A term invented by Ian Watt to describe Joseph Conrad's impressionist techniques, delayed decoding is a device in which an author or narrator relates the sense-impressions of an event before, or without, explaining the event's meaning.¹¹⁴

Néanmoins, contrairement au procédé auquel a recours Conrad, le sens de l'événement n'échappe ici qu'au personnage de fiction, tandis que le lecteur en perçoit aisément la portée. Il semble donc plus approprié de parler d'ironie dramatique. Quoiqu'il en soit, l'incompréhension du chien est signifiante : elle « marque » métonymiquement son identité à la surface du monde.

¹¹⁴ Caroline HOVANEK, « Philosophical Barnacles and Empiricist Dogs: Knowing Animals in Modernist Literature and Science », *Configurations*, Vol. 21, N°3, Automne 2013, p. 262. Hovanec développe le parallèle entre l'écriture de Conrad et celle de Woolf à partir du passage où Miss Barrett emmène Flush dans ses courses, au début du chapitre 2 : « From the imagery of this passage – the smell of incense, the sound of scissors, the gleam of money – we can infer that Barrett Browning has taken Flush shopping. This use of delayed decoding gives readers an epistemological task: faced with a representation of Flush's sensory experience, we must 'translate' his constructs into human constructs in order to make sense of the passage. » (*Ibid.*, p. 263).

Quelques pages plus loin, cette inscription « négative » de l'individualité de Flush dans son environnement vécu est contrebalancée par un surplus d'information qui là encore distingue sa perspective de celle de ses maîtres :

[...] Flush wandered off into the streets of Florence to enjoy the rapture of smell. He threaded his path through main streets and back streets, through squares and alleys, by smell. He nosed his way from smell to smell; the rough, the smooth, the dark, the golden [...] He devoured whole bunches of ripe grapes largely because of their purple smell; he chewed and spat out whatever tough relic of goat or macaroni the Italian housewife had thrown from the balcony – goat and macaroni were raucous smells, crimson smells. He followed the swooning sweetness of incense into the violet intricacies of dark cathedrals; and, sniffing, tried to lap the gold on the window-stained tomb [...] In short, he knew Florence as no human being has ever known it; as Ruskin never knew it or George Eliot either. He knew it as only the dumb know. Not a single one of his myriad sensations ever submitted itself to the deformity of words. (*F*, 88-89)

Le problème essentiel qui se pose ici au narrateur-biographe est celui de la transcription de l'expérience de Flush : comment mettre en mots des sensations qui, de l'aveu même du narrateur, ne furent jamais travesties par le langage et ne se donnèrent donc que dans une forme de pureté pré-discursive¹¹⁵ ? Si le dilemme semble insoluble, la réponse provisoire qui lui est apportée est sans appel : la synesthésie. Là où il est impossible au narrateur de mettre des mots sur les sensations de *Flush*, il s'emploie à les faire comprendre par une série de rapprochements avec les autres sens, qu'il s'agisse du toucher (« He nosed his way from smell to smell; *the rough, the smooth, the dark, the golden* »), de l'ouïe (« raucous smells ») ou, bien sûr, de la vision (« He nosed his way from smell to smell; *the rough, the smooth, the dark, the golden* », « purple smells », « crimson smells »). Dans une certaine mesure, c'est le propre comportement de Flush qui dicte le recours à cette stratégie ; le chien, en effet, n'est pas exempt d'un certain penchant synesthésique qui lui fait notamment renifler et laper la lumière qui frappe la tombe dans la cathédrale (« He followed the swooning sweetness of incense [...] and, sniffing, tried to lap the gold on the window-stained tomb »).

Flush connaît donc Florence comme aucun humain, et l'écriture synesthésique du narrateur-biographe – compensation partielle d'un manque, ou d'un « intraduisible » – en est la preuve directe. Or, en prenant acte du « surplus sensible » qui singularise l'expérience de Flush, le narrateur préside à un transfert secret mais capital – celui par lequel une sensibilité intérieure, un « être-chien », en vient à glisser dans le monde et l'appréhension physique qui

¹¹⁵ Comme souvent dans *Flush*, le primat des odeurs est ici manifeste. L'essentiel des sensations anonymes et muettes que s'évertue à traduire le narrateur sont donc d'ordre olfactif. Le toucher, toutefois, n'est pas absent de la panoplie sensorielle de Flush et figure en bonne place dans notre passage : « Nor was his sense of touch much less acute. He knew Florence in its marmoreal smoothness and in its gritty and cobbled roughness. Hoary folds of drapery, smooth fingers and feet of stone received the lick of his tongue, the quiver of his shivering snout. Upon the infinitely sensitive pads of his feet he took the clear stamp of proud Latin inscriptions. » (*F*, 89).

en est faite. Flush s'extériorise dans son univers perceptif. Il nous reste maintenant à déterminer si une telle spécialisation de la mimésis tardive n'a pas pour conséquence une forme de scission au sein de notre corpus. Autrement dit, si le monde de la vie woolfien, parce qu'il correspond dans *Flush* à un déplacement de l'intériorité vers un *sentir* – avant d'être déplacement vers un objet, un événement, un usage poétique du langage ou encore le regard d'autrui –, ne menace pas de se désolidariser partiellement du mode de représentation du réel en vigueur dans les autres œuvres tardives. On peut encore présenter les choses d'une autre manière en se demandant s'il vaut mieux parler dans *Flush* de monde de la vie woolfien ou d'*Umwelt* woolfien.

À bien des égards, en effet, le concept d'*Umwelt* – déjà brièvement évoqué dans le cours du chapitre 2¹¹⁶ – semble mieux placé que le *Lebenswelt* pour décrire la mimésis particulière de *Flush*. Ce réaligement théorique, s'il s'avérait justifié, consacrerait ainsi l'éclatement de la mimésis tardive : d'un côté le monde de la vie woolfien – tel qu'exemplifié par *The Years*, *Between the Acts* et les nouvelles – de l'autre, l'*Umwelt* woolfien de *Flush*. Mais qu'est-ce qui, dans le concept du biologiste allemand Jakob von Uexküll, motive ce rapprochement avec la biographie du chien d'Elizabeth Barrett Browning ?¹¹⁷ L'*Umwelt*, ou milieu animal, désigne le monde particulier auquel les organes perceptifs des animaux leur donnent accès. Plutôt que d'*Umwelt*, il faudrait donc parler d'*Umwelten* au pluriel, tant il est vrai que l'infinie variété des combinaisons perceptives qui se rencontrent dans le règne animal s'accompagne d'un foisonnement équivalent des milieux. Néanmoins tous ces *Umwelten* partagent un trait définitoire essentiel qui autorise et justifie l'emploi du singulier : « [...] chaque animal est en relation avec son environnement (*Umwelt*) par l'intermédiaire des sens physiologiques de l'espèce à laquelle il appartient.¹¹⁸ » Comme l'explique encore Dominique Lestel dans sa préface à l'ouvrage phare d'Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*,

un être humain ne percevra pas de la même façon une clairière que l'abeille sensible à des fréquences lumineuses inaccessibles à l'humain ou le chien qui est avant tout un être vivant olfactif. Chaque animal habite donc son monde d'une façon très subjective, mais cette subjectivité est une *subjectivité d'espèce*.¹¹⁹

¹¹⁶ Voir « Monde vécu / monde de la vie : pertinence et limites d'un « amalgame » », p. 129.

¹¹⁷ Un tel rapprochement n'est d'ailleurs pas entièrement inédit. Même s'il n'aborde pas la question spécifique de la représentation du réel, et s'il n'exploite donc pas toute la richesse théorique du parallèle, David Herman fait clairement état du passage conceptuel entre *Flush* et l'*Umwelt* : « [...] Woolf's treatment of Flush reveals links between modernist writing methods and the concept of the *Umwelt* developed in the early twentieth century by one of the pioneers of modern-day ethology, Jakob von Uexküll. » (Herman, « Modernist Life Writing and Nonhuman Lives », p. 550).

¹¹⁸ Dominique LESTEL, « De Jakob von Uexküll à la biosémiotique », *Milieu animal et milieu humain*, p. 8.

¹¹⁹ *Ibid.*

Il en résulte à la fois une prise en compte de la relativité de l'espace-temps¹²⁰ et la mise en évidence d'une unique disposition des êtres vivants à s'imbriquer dans leur monde par le biais de leurs organes perceptifs¹²¹. On pressent donc déjà ce que permet d'articuler, dans *Flush*, le concept d'*Umwelt* : si le milieu animal n'est rien d'autre que le *sentir* animal, alors l'intuition d'Uexküll semble devoir condenser efficacement la propre spécificité mimétique de *Flush*, c'est-à-dire l'extériorisation de l'intériorité dans un *point de vue*. Mais examinons plus en détail le modèle mis en place par l'éthologue allemand afin d'établir ce qui s'y apparente à un transfert des qualités subjectives vers le monde extérieur.

Pour Uexküll, « tout ce qu'un sujet perçoit devient son *monde perceptif*, et tout ce qu'il produit son *monde actantiel* [...] Monde perceptif et monde actantiel forment ensemble une unité close : le milieu.¹²² » L'*Umwelt* ne désigne donc rien d'autre que la superposition d'une strate perceptive et d'une strate actantiel, d'un sentir et d'un agir. Or, ces univers superposés trouvent leur origine dans les organes perceptifs et actantiels propres à une espèce animale donnée¹²³. Ainsi, la « *subjectivité d'espèce* » dont parlait Dominique Lestel n'a rien à voir avec un mode d'être réflexif : elle n'est pas une subjectivité intériorisée – un « je pense donc je suis » – mais une subjectivité projetée sur le monde. Uexküll observe ainsi que

[l]es signaux perceptifs d'un groupe de cellules perceptives se réunissent en dehors de l'organe perceptif, en dehors du corps animal, en des unités qui deviennent les propriétés d'objets situés en dehors du sujet animal. Ces faits sont bien connus de nous [...] La sensation « bleu » devient le « bleu » du ciel ; la sensation « vert » devient le « vert » de la pelouse, etc. Nous reconnaissons le ciel au signe perceptif du bleu et nous reconnaissons la pelouse au signe perceptif du vert.

Il se passe exactement la même chose dans l'organe actantiel.¹²⁴

Autrement dit, sensations et actions, biologiquement déterminées, nous échappent dans une

¹²⁰ Pour Agamben, qui commente Uexküll, « [n]ous imaginons trop souvent que les relations qu'entretient un sujet animal déterminé avec les choses de son milieu ont lieu dans le même espace et dans le même temps que celles qui nous lient aux objets de notre monde humain. Cette illusion repose sur la croyance en un monde unique où se situeraient tous les êtres vivants. Uexküll montre qu'un tel monde unitaire n'existe pas, pas plus qu'un temps et un espace égaux pour tous les êtres vivants. » (Agamben, *L'Ouvert : De l'homme et de l'animal* [2002], Joël Gayraud, trad. Paris : Payot & Rivages, 2006, p. 67). « La forêt en tant que milieu objectivement déterminé n'existe pas : ce qui existe, c'est la forêt-pour-le-garde-forestier, la forêt-pour-le-chasseur, la forêt-pour-le-botaniste, la forêt-pour-le-promeneur, la forêt-pour-l'ami-de-la-nature, la forêt-pour-le-bûcheron et, enfin, la forêt de légende où se perd le petit Chaperon Rouge. » (*Ibid.*, p. 68).

¹²¹ « [...] sujet et objet sont imbriqués l'un dans l'autre et forment un tout conforme à un plan [...] tous les sujets animaux, les plus simples comme les plus complexes, sont imbriqués dans leurs milieux avec la même perfection. À l'animal simple correspond un milieu simple, de même à l'animal complexe correspond un milieu richement articulé. » (Uexküll, p. 40).

¹²² *Ibid.*, p. 27.

¹²³ « Pour parler métaphoriquement, chaque sujet animal appréhende son objet par une pince à deux membres, un membre perceptif et un membre actantiel. Il confère à l'objet avec l'un des membres un signe perceptif et avec l'autre un signe actantiel. Certaines propriétés déterminées de l'objet deviennent de la sorte des porteurs de signes perceptifs et d'autres des porteurs de signes actantiels. » (*Ibid.*, p. 38-39).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 37-38.

certaine mesure pour « habiller » le monde extérieur. Le bleu que je perçois cesse de m'appartenir en propre (et, plus précisément, d'appartenir aux photorécepteurs de mon œil) pour devenir le bleu du ciel. Par conséquent, « [d]e quelque nature que soient les relations entre le sujet et les objets de son environnement, elles se déroulent toujours à l'extérieur du sujet, là même où nous avons à chercher les signes perceptifs.¹²⁵ »

Bien sûr, l'expérience de Flush gagne à être analysée à la lumière des avancées éthologiques d'Uexküll. Grossesse et naissance n'ont ainsi aucune place dans le milieu de l'épagneul, si bien que la congruence des indices relevés par Flush – engouement nouveau de Mrs Browning pour la couture, préparatifs entrepris par Wilson – reste vaine : quelque chose échappe là à son milieu. Si Woolf fait de la maternité un angle mort de l'*Umwelt* canin, on a déjà eu l'occasion de commenter le rôle central dévolu dans sa biographie à l'organe perceptif majeur de Flush : sa truffe. Le passage commenté plus haut, et qui voit Flush déambuler dans les rues de Florence au hasard des pistes olfactives qui s'ouvrent à lui, fait ainsi apparaître quantité de signes perceptifs – les grappes de raisin, les macaronis, l'encens et la lumière des cathédrales – à partir desquels la cohérence propre de l'*Umwelt* de Flush apparaît peu à peu.

Néanmoins, là n'est pas l'essentiel de notre analyse. Plutôt qu'une similitude de surface entre *Umwelten* et expérience canine telle que représentée par Woolf, on voudrait montrer que la reformulation du monde de la vie woolfien dans *Flush* – l'« extra-spection » évoquée plus haut – coïncide assez largement avec le modèle décrit par Uexküll. Dans un cas comme dans l'autre, la subjectivité s'extériorise dans la fenêtre qui lui est ouverte sur le monde. L'appréhension de l'extérieur, parce qu'elle s'individualise à l'infini, prend la forme d'une vaste confession, d'un récit implicite de soi. Percevoir, c'est façonner le monde à son image et, partant, déplacer au cœur des choses la vie intime de l'être. En confrontant de manière soutenue le point de vue de Flush à celui de sa maîtresse et des autres humains – et donc en créant des écarts fertiles où se lit la spécificité du « milieu » de chacun – le texte de Woolf fait passer au premier plan cette dimension confessionnelle du sentir, cette autobiographie olfactive, haptique, ou encore visuelle.

L'*Umwelt* woolfien cesse-t-il pour autant d'être un monde de la vie woolfien ? En d'autres termes, la spécialisation de la mimésis tardive dans *Flush* apparaît-elle si distincte du modèle en vigueur dans *Between the Acts*, *The Years* ou les nouvelles qu'elle doit donner lieu à un régime mimétique indépendant ? On voit que, comme dans les nouvelles tardives, la variation ne porte pas sur le style d'accès au réel – l'extériorisation de l'intériorité – mais sur

¹²⁵ *Ibid.*, p. 48.

des données secondes de cette équation. Avec la forme brève, on a affaire à une variation d'intensité ou de magnitude qui ramasse l'extériorisation sur elle-même et lui donne un tour définitif : c'est la « mise à l'épreuve » caractéristique des nouvelles tardives. Le roman instaure un rythme différent dans le développement du monde de la vie woolfien, il lui ménage un autre trajet. Ces oscillations, toutefois, ne menacent jamais la cohérence propre de la mimésis woolfienne, et il faut donc les rapporter aux *économies* plurielles d'un unique réel. Il en va de même avec l'extra-spection de *Flush*, avec l'éloquence du sensible qui y transforme la perception en un épanchement indirect. Là non plus, la trajectoire de l'intériorité ne dévie pas, et le monde extérieur reste son asile transitoire, assurant par là sa stabilité au monde de la vie woolfien. Non seulement le réel que l'expérience de *Flush* contribue à mettre sur pied est de même nature que celui auquel prend part Miss Barrett – puisqu'il est toujours inscription de la vie intime dans l'extérieur – mais il est encore similaire à celui de « *The Watering Place* » ou des romans tardifs. David Herman fait l'observation suivante à propos de *Flush* :

Woolf's text underscores the fundamental continuity between human and nonhuman experiences: members of different species (and different members of the same species) encounter the world in ways that may differ in their quality but not their basic structure.¹²⁶

C'est cette continuité – entre humain et non-humain, mais aussi, donc, entre personnages d'œuvres différentes – qui fait du monde de la vie woolfien un régime mimétique uni, bien que sujet à de multiples variations.

3. *The Years* : une historicité du monde de la vie woolfien ?

Si la dimension historique n'est absente ni de *Flush* – texte qui s'attache à faire revivre l'Angleterre victorienne et ses mœurs par le détour d'une biographie canine – ni de *Between the Acts*, où l'ancrage dans le passé national aide à exorciser un avenir incertain et menaçant, *The Years* est certainement celle des œuvres tardives qui, du point de vue du genre, se rapproche le plus du roman historique. Avrom Fleishman situe ainsi *The Years* en bonne place dans son panorama du roman historique anglais¹²⁷. Et assurément, cette œuvre singulière, qui sur bien des plans semble faire figure d'exception au sein du corpus woolfien, voire moderniste¹²⁸, s'emploie à inscrire l'existence de ses protagonistes dans un cadre temporel

¹²⁶ Herman, « Modernist Life Writing and Nonhuman Lives », p. 558.

¹²⁷ Voir Avrom FLEISHMAN, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1971.

¹²⁸ « The treatment of everyday life in *The Years* bears stronger resemblances to historical novels and family chronicles like Leo Tolstoy's *War and Peace*, Thomas Mann's *Buddenbrooks*, and John Galsworthy's *Forsyte*

large. C'est d'ailleurs là, selon Thomas Davis, la caractéristique majeure de l'« historicité » de *The Years* :

I treat *The Years* as a late modernist version of the historical novel, one that seems primarily concerned with establishing a correspondence between the minutiae of the everyday lives of the Pargiter family and the world-historical processes that underwrite the novel's near fifty-year timespan.¹²⁹

La question est bien sûr pour nous de savoir si cette spécificité générique trouble d'une manière ou d'une autre le déploiement de la mimésis woolfienne. Le vaste prisme historique embrassé par le roman de 1937 n'est pas sans conséquence sur sa structure, et notamment sur son découpage en « années » successives et discontinues, mais en va-t-il de même pour la représentation du réel ? Le parti pris historique oblige-t-il à un réaménagement du monde de la vie woolfien ?

À l'inverse de ce qui prévaut dans les nouvelles, l'intériorité des personnages de *The Years* s'extériorise sur la durée : leur « moi » s'exprime, par étoffements réguliers, à travers la succession de tableaux que Woolf agence en une somme fragmentée mais cohérente. Par conséquent, l'extériorisation est ici « ouverte » : toujours susceptible d'être précisée ou retouchée au gré de ses projections dans l'extérieur, la vie intime se prête à un flottement continu, à un trémolo existentiel dont même les ultimes pages du roman ne cherchent pas à éteindre la vibration – comme pour mettre un point final aux reconfigurations du « moi » et figer au terme de l'œuvre un ensemble de personnalités –, s'efforçant au contraire de la propager par-delà les bornes textuelles, vers un avenir qui fait place à l'indétermination et au renouveau¹³⁰. Il n'y a donc pas d'achèvement ou de clôture dans le processus de déplacement de l'intériorité que met en scène *The Years*, et l'extériorisation se veut ici « historique » au sens où l'histoire est en perpétuel mouvement¹³¹. On voudrait analyser cette extériorisation « mouvante » de deux manières : d'abord en nous intéressant au retour, à travers les sections de *The Years*, de certains objets ou situations qui accueillent, en différents points du temps,

Saga than anything one might find in her earlier novels or even in her modernist fellow travelers like Joyce, Proust, or Conrad. » (Thomas S. Davis, « The Historical Novel at History's End: Virginia Woolf's *The Years* », *Twentieth Century Literature*, Vol. 60, N°1, Printemps 2014, p. 2).

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *The Years* se clôt en effet sur un véritable élan et sur la promesse de reconfigurations intimes à venir : l'aube point en altérant la couleur des rideaux (*TY*, 407) et les deux enfants au chant incompréhensible incarnent un renouveau encore mystérieux (*TY*, 407-409), tandis que le groupe des Pargiter est saisi dans l'encadrement d'une fenêtre au moment précis où sa fixité picturale se rompt (*TY*, 411). Le dernier personnage à s'exprimer est Eleanor, dont la question – « 'And now?' » (*TY*, 413) – résonne encore à travers l'ultime paragraphe et son évocation d'une aurore nouvelle et paisible.

¹³¹ Le *Lebenswelt* lui-même dispose d'une dimension historique marquée ; Bruce Bégout consacre ainsi un chapitre de *L'Enfance du monde* à la question du monde de la vie et de l'histoire. Voir également Housset, « Historicité de la chair et monde de la vie selon Husserl ». Néanmoins ce n'est pas dans ce sens spécifique que l'on abordera l'historicité propre du monde de la vie woolfien dans *The Years*.

des intériorités diverses. Ensuite, en nous penchant sur la projection intermittente d'une même intériorité dans plusieurs relais extérieurs.

La brosse en forme de morse, qu'Eleanor hérite de sa mère, est peut-être l'objet qui traverse le roman de Woolf avec le plus d'insistance. Il apparaît dès la section « 1880 » :

She sat brooding for a moment; then she roused herself. What must I remember? she asked herself. To write to Edward, she mused, crossing over to her mother's writing-table. It'll be my table now, she thought, looking at the silver candlestick, the miniature of her grandfather, the tradesmen's books – one had a gilt cow stamped on it – and the spotted walrus with a brush in its back that Martin had given his mother on her last birthday. (TY, 33)

Le morse apparaît ici comme un point de passage entre Eleanor et sa mère mourante, comme le témoin d'une continuité domestique dont la jeune femme est maintenant dépositaire (« It'll be my table now, she thought »). Un double transfert s'opère donc en direction de l'objet qui, du point de vue d'Eleanor, est représentatif à la fois des prérogatives familiales de sa mère et de celles qu'elle s'apprête à endosser à sa suite. Par ailleurs, le morse est un cadeau de Martin, détail qui a son importance, puisque l'idée de don renforce celle, sous-jacente, de circulation ou de passage entre individus – circulation dont l'objet extérieur se fait le véhicule privilégié. Comme le serpent-crapaud de *Between the Acts*, le morse est donc le lieu d'un dialogue parallèle entre individualités.

Dans la section suivante, « 1891 », le lien entre le morse et la personne de Mrs Pargiter se voit d'ailleurs réaffirmé :

Eleanor was sitting at her writing-table with her pen in her hand. It's awfully queer, she thought, touching the ink-corroded patch of bristle on the back of Martin's walrus with the point of her pen, that *that* should have gone on all these years. That solid object might survive them all. If she threw it away it would still exist somewhere or other. But she never had thrown it away because it was part of other things – her mother for example... She drew on her blotting paper; a dot with strokes raying out round it. (TY, 88)

Pour Eleanor, le morse et le souvenir de sa mère sont consubstantiels. Mais l'objet rayonne au-delà de cet unique résonance mémorielle : comme le suggère le dessin d'Eleanor, il est un pivot autour duquel les associations se distribuent en étoile (« a dot with strokes raying out round it »). Il fait partie « d'autres choses » – et le pluriel est important ici. On peut en déduire que ce bibelot solidement arrimé dans le quotidien renvoie pour Eleanor à des pans divers de sa vie, et notamment à la fuite insensible du temps (« It's awfully queer [...] that *that* should have gone on all these years »). Le morse se maintient obstinément d'une époque à une autre ; ce faisant, il matérialise l'écoulement temporel et la finitude humaine qui lui est associée – l'objet pourrait « survivre » à Eleanor et au reste de sa famille, comme il a survécu à sa mère.

Encore une fois, par ses couplages multiples avec la vie d'Eleanor – dont il incarne la finitude – ou avec celle d'autrui, et notamment de Mrs Pargiter, le morse instaure un dialogue entre sujets. Il se fait le réceptacle d'une extériorisation plurielle, que précise et raffine le passage du temps.

La brosse en forme de morse, qui dès la section « 1908 » disparaît de l'intérieur d'Abercorn Terrace¹³², émerge à nouveau dans « 1913 » – non plus sur le bureau d'Eleanor, mais à Richmond, dans la chambre où Crosby s'installe après la vente de la demeure familiale :

Her room was at the top, and at the back, overlooking the garden. It was small, but when she had unpacked her things it was comfortable enough. It had a look of Abercorn Terrace. Indeed for many years she had been hoarding odds and ends with a view to her retirement. Indian elephants, silver vases, the walrus that she had found in the waste-paper basket one morning, when the guns were firing for the old Queen's funeral – there they all were. She ranged them askew on the mantelpiece, and when she had hung the portraits of the family – some in wedding-dress, some in wigs and gowns, and Mr Martin in his uniform in the middle because he was her favourite – it was quite like home. (TY, 208)

Dans sa chambre de Richmond, Crosby reconstitue un univers familier à travers un bric-à-brac saturé de sens ; ce faisant, elle matérialise une part de sa vie affective passée comme présente – l'admiration continue pour Martin témoigne de cette persistance du sentiment – sur les murs et la cheminée de son nouveau logement. Dans ce contexte, la charge émotionnelle dont le morse est investi n'est plus la même : Crosby rend l'objet dépositaire de ses propres souvenirs, au même titre que les autres bibelots récupérés à Abercorn Terrace ou que les portraits des Pargiter. Avec le changement de propriétaire, le morse se prête donc à une nouvelle extériorisation et, au lieu des réminiscences filiales ou des inquiétudes existentielles d'Eleanor, il fait désormais place à l'attachement de Crosby envers ses anciens employeurs. En d'autres termes, le bibelot s'inscrit dans un écosystème affectif renouvelé, dans un « trafic » émotionnel sensiblement différent entre soi et le monde. Fondée sur le constat d'une vie obstinée et indépendante des objets, la prédiction formulée par Eleanor en 1891 (« If she threw it away it would still exist somewhere or other ») semble alors se réaliser.¹³³

La dernière « apparition » du morse a lieu dans « Present Day », lorsqu'Eleanor

¹³² « 'But isn't today the eleventh?' said Eleanor. 'You're only a week behind the times, Nell,' said Martin. 'Then I must have dated all my letters wrong!' Eleanor exclaimed. She glanced apprehensively at her writing-table. The walrus, with a worn patch in its bristles, no longer stood there. » (TY, 149).

¹³³ Christina Alt suggère, entre autres interprétations, que le retour du morse dans un nouveau contexte emblématise la difficulté, sous-estimée par les modernistes, de faire entièrement table rase du passé : « [...] it might be read as a hint that it is not as easy to dispense with memory-imbued objects as modernists liked to imagine. » (Christina ALT, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge : Cambridge University Press, 2010, p. 86-87).

s'extrait de la somnolence passagère qui l'avait saisie plus tôt dans le cours de la soirée :

She half opened her eyes. But where was she? In what room? In which of the innumerable rooms? Always there were rooms; always there were people. Always from the beginning of time... She shut her hands on the coins she was holding, and again she was suffused with a feeling of happiness. Was it because this had survived – this keen sensation (she was waking up) and the other thing, the solid object – she saw an ink-corroded walrus – had vanished? (TY, 405)

Contre toute attente, la prédiction de 1891 s'inverse : l'objet a disparu tandis que l'existence se perpétue ; la continuité des sensations prime sur celle, aveugle et butée, de la matière inorganique. En décelant au cœur de sa vie sensible l'horizon d'un infini, d'un éternel recommencement qui coïncide avec l'instant du réveil, Eleanor déjoue provisoirement la perspective de la mort. À cette occasion, la brosse maculée d'encre, réduite à l'état de souvenir confus, reprend la place qu'elle occupait déjà en 1891 dans un réseau d'associations intimes qui l'unit à l'existence d'Eleanor. Encore une fois, elle apparaît liée au temps et à la finitude, à la persistance du monde et à la vie de la conscience. Même perdu de vue, l'instrument qui trônait autrefois sur le bureau d'Eleanor continue donc de servir de contrepoint matériel à l'intériorité de son ancienne propriétaire.

Mais en quoi cette extériorisation sur le long cours se différencie-t-elle de ce qui vaut ailleurs dans les œuvres tardives ? Comme on l'a indiqué, l'extension particulière donnée au processus de déplacement de l'intériorité aboutit à une extériorisation « ouverte » : la circulation entre le morse et la vie intime des personnages est toujours sujette à des revirements, à l'image de la substitution entre les réseaux affectifs d'Eleanor et de Crosby, ou du triomphe final d'Eleanor sur une matérialité dont elle avait préjugé de l'endurance supérieure. On fera donc nôtre le constat de Thomas Davis selon lequel Woolf, dans *The Years*, confère aux objets du quotidien une charge historique¹³⁴ – à condition cependant de voir dans cette profondeur attachée aux choses les plus banales non un simple pouvoir de dénotation (tel objet renvoie à tel événement ou telle réalité sociale¹³⁵) mais une « durée »

¹³⁴ « In *The Years*, Woolf freights everyday objects, and the attachments people have to them, with historical meaning. » (Davis, p. 7).

¹³⁵ C'est en effet ainsi que Davis envisage la « charge historique » des objets. Par exemple, à propos de l'intérieur d'Abercorn terrace : « Crosby's labor gives her an intimate knowledge of the 'solid objects' of the Pargiter house, objects that tell the family history and identify the Pargiters with a specific class. » (*Ibid.*). Par ailleurs, les attitudes contrastées d'Eleanor et de Crosby au moment de quitter Abercorn Terrace trahissent une asymétrie dans leurs dépendances respectives aux objets et à la sphère du matériel en général – asymétrie qui ne fait que refléter une différence de classe : « Through their attachment to things and their juxtaposed perceptions of the meaning of Abercorn Terrace, Woolf represents the contrasting fates of two women as largely dependent on class. » (*Ibid.*, p. 8). Enfin, les objets ancrent le récit dans un contexte historique plus large, celui des grands mouvements politiques qui agitèrent le Royaume-Uni et le monde à la croisée des dix-neuvième et vingtième siècles : « Throughout *The Years* we see the tendency to catalog, describe, detail, or index everything that might appear extraneous to the story. But what this novel tells us is that nothing is extraneous. All signs, regardless of

propre : les objets, comme aussi certains cas de figure ou situations récurrentes¹³⁶, contribuent à mettre en perspective l'intériorité. À travers eux, c'est une histoire du « moi » qui s'écrit par touches successives.

Mais l'historicité du monde de la vie woolfien dans *The Years* n'a pas pour unique fondement le retour ponctuel de certains « lieux » extérieurs auxquels s'étend la vie intime. Elle engage aussi, à l'autre bout du prisme, le développement continu d'une même intériorité se projetant dans une succession de relais distincts. D'un côté, donc, l'inscription d'un corrélat récurrent dans plusieurs écosystèmes affectifs (c'est le cas du morse offert par Martin à sa mère), de l'autre, la diversification des passerelles entre un « moi » et son monde. Prenons l'exemple d'Eleanor et de deux déplacements successifs de son intériorité, à commencer par celui qui, dans la section « 1891 », a pour cadre le bus qui la ramène à Abercorn Terrace :

She trod on the toe of a man in the corner, and pitched down between two elderly women. She was panting slightly; her hair was coming down; she was red with running. She cast a glance at her fellow-passengers. They all looked settled, elderly, as if their minds were made up. For some reason she always felt that she was the youngest person in an omnibus, but today, since she had won her scrap with Judd, she felt that she was grown up. (TY, 97-98)

L'évolution intime, le sentiment d'avoir gagné en maturité, ne se cristallise pas « sur le coup », au moment où Eleanor l'emporte face à Judd. Ce n'est qu'une fois à bord du bus, confrontée aux autres passagers, que la jeune femme étreint en elle le changement qui était demeuré jusque-là implicite. L'expérience acquise à l'occasion du démêlé avec Judd est alors convertie en une moindre différence d'âge avec la population du bus. La maturité nouvelle d'Eleanor a donc besoin d'être adossée à un contexte particulier ; elle ne s'éprouve que mise en rapport avec l'extérieur – voire, dérivée vers l'extérieur. En effet, le sentiment, au lieu de se donner comme un pur accomplissement interne, passe dans l'environnement immédiat du personnage ; il est un savoir « en contexte », une bribe extériorisée du « moi ».

Des années plus tard, l'épisode du bus rejoint d'autres jalons de la vie d'Eleanor dans le panorama mental qu'elle esquisse alors de son existence :

Yes, things came back to her. A long strip of life lay behind her. Edward crying, Mrs Levy talking; snow falling; a sunflower with a crack in it; the yellow omnibus trotting along the Bayswater Road. And I thought to myself, I'm the youngest person

how minor they are to the characters or how quickly they are passed over in the narrative, all have something to tell us. When Martin Pargiter flips through a newspaper story about the political frailty of the Balkans in 1913, what might at first seem like a stray detail in fact foreshadows the First World War. » (*Ibid.*, p. 19).

¹³⁶ On pense notamment à l'image que Kitty a d'elle-même et de sa vie, et à la façon dont cette image intérieure se précise à chaque fois que le sujet d'Edward (qu'elle n'a pas voulu épouser) se présente à elle. Voir TY, 56 ; 174-175 ; 248-249 ; 397.

in this omnibus; now I'm the oldest... Millions of things came back to her. Atoms danced apart and massed themselves. But how did they compose what people called a life? She clenched her hands and felt the hard little coins she was holding. Perhaps there's 'I' at the middle of it, she thought; a knot; a centre; and again she saw herself sitting at her table drawing on the blotting-paper, digging little holes from which spokes radiated. (TY, 348)

Ce passage, que l'on a déjà commenté pour partie, intègre donc en son cœur une véritable mise en abyme de l'extériorisation de soi : non seulement Eleanor voit dans les pièces de monnaie un corrélat susceptible de tenir rassemblés les atomes épars de sa vie, mais cette concentration spatiale de l'intimité intègre le souvenir de moments qui eux-mêmes furent l'occasion de se projeter dans le dehors, comme justement l'épisode du bus sur Bayswater Road. D'un point à l'autre du temps, l'intériorité s'est transformée : le sentiment de jeunesse à peine teintée d'une pointe de maturité a laissé place à un regard synthétique sur l'existence. Au lieu d'un horizon ouvert et indéterminé, marqué par la nécessité d'une affirmation personnelle (face à Judd, ou encore face à Duffus), Eleanor a maintenant devant elle un horizon rétrospectif, une suite de vignettes juxtaposées qui figurent la vie sur le mode de l'énumération paratactique (« Edward crying, Mrs Levy talking; snow falling; a sunflower with a crack in it; the yellow omnibus trotting along the Bayswater Road »). Bien sûr, l'Eleanor de « Present Day » est encore animée par le même élan vital¹³⁷, mais son « moi » s'est étoffé, à tel point qu'elle éprouve le besoin d'en ramasser le foisonnement en un unique « lieu » externe. La portée même du transfert entre soi et le dehors a donc changé : en 1891 il s'agissait de s'éprouver face au monde ; dans le contexte de « Present Day », l'extérieur est mis à contribution pour circonscrire le débordement d'une mémoire décousue.

En soi, la multiplication des points de passage entre une intériorité et son monde n'a rien qui doive surprendre : toutes les œuvres tardives (à l'exception notable des nouvelles) favorisent cette variété et jouent des modulations qu'elle rend possibles ; en témoignent notamment les projections répétées de la subjectivité canine de Flush dans le « milieu » qu'il occupe ou l'usage récurrent que fait Isa du langage poétique. L'intériorité d'Isa, toutefois, ne subit pas d'altération majeure d'un point à un autre de *Between the Acts*. Lui fait défaut, en somme, la profondeur temporelle qui caractérise l'extériorisation dans *The Years*¹³⁸. Peut-on dire pour autant que cette historicité du monde de la vie woolfien singularise le roman de

¹³⁷ C'est en tout cas l'image que les autres personnages ont d'Eleanor ; en témoigne par exemple cet échange entre Martin et Peggy : « 'Eleanor's a gay old dog,' he said. 'Look!' He pointed. There she was, talking to the Indian in her red cloak. 'Just back from India,' he added. 'A present from Bengal, eh?' he said, referring to the cloak. 'And next year she's off to China,' said Peggy. » (TY, 338).

¹³⁸ Seul le dernier chapitre de *Flush*, à la rigueur, peut se prévaloir de faire place à une mise en perspective temporelle de l'intériorité qui, sans toutefois l'égalier par son ampleur, se montre comparable à celle qui a cours dans *The Years*. Voir *F*, 98 ; 106-107.

1937 au point de compromettre l'homogénéité de la mimésis tardive ? On voit qu'il n'en est rien : que l'inscription de soi dans le monde extérieur se raffine au fil du récit et se convertisse par là en un processus ouvert et sujet à de multiples réaménagements, cela présage tout au plus de la grande plasticité de la représentation du réel chez Woolf. En d'autres termes, la variation dont témoigne *The Years* ne porte pas sur la mimésis en elle-même, mais sur son économie, sur son déploiement local et particulier. On va voir qu'il en est de même dans *Between the Acts*.

4. « 'I' rejected: 'We' substituted » : *Between the Acts* et la question d'une intériorité commune

À n'en pas douter, l'ultime roman de Virginia Woolf, s'il ne renonce aucunement à suivre le trajet des consciences individuelles, met au premier plan la question de la communauté humaine. Comme l'indique la substitution du « nous » au « je » entrevue par Woolf dans son journal au printemps 1938 – « [...] 'I' rejected: 'We' substituted [...] » (*WD*, 279) – l'accent est ici placé sur la formation d'une identité collective¹³⁹. Ce programme, qui, comme l'observe Ben Harker, trouve son origine dans la fusion intersubjective déjà fantasmée dans *The Waves*, voit ici son accomplissement conditionné à la découverte d'une « forme culturelle » capable de le porter :

With its narrative panning from domestic interior to cultural event then back again, the text at once traces and enacts the search for a cultural form where the "I" opened out into the "We" that had been the central preoccupation of Woolf's career in the wake of *The Waves* (1931).¹⁴⁰

La forme culturelle en question, c'est bien sûr le spectacle mis en scène par Miss La Trobe sur

¹³⁹ Le rejet du « je », auquel l'écrivaine déclare préférer la communauté énonciative du « nous », connaît bien sûr nombre de précédents chez Woolf. Il faudrait ainsi le relier au refus, sans cesse réaffirmé, d'un *ego* tout puissant. Par exemple, dans une entrée de janvier 1920 du journal : « I suppose the danger is the damned egotistical self; which ruins Joyce and Richardson to my mind [...] » (*WD*, 22). Par ailleurs, la question du « je » et de son poids étouffant revient à plusieurs reprises dans la fiction woolfienne, notamment à travers les portraits de jeunes hommes égocentriques comme Charles Tansley dans *To the Lighthouse* ou comme le poète débutant dont Peggy subit l'assaut verbal dans « Present Day » : « Her attention wandered. She had heard it all before. I, I, I – he went on. It was like a vulture's beak pecking, or a vacuum-cleaner sucking, or a telephone bell ringing. I, I, I. But he couldn't help it, not with that nerve-drawn egotist's face, she thought, glancing at him. He could not free himself, could not detach himself. He was bound on the wheel with tight iron hoops. He had to expose, had to exhibit. » (*TY*, 342-343). Et c'est encore le même rejet de l'*ego* qui, dans *A Room of One's Own*, conduit Woolf à formuler sa théorie de l'esprit androgyne (*AROOO*, 85-87). Voir à ce sujet Naremore, *The World Without a Self* et, plus récemment, Teresa PRUDENTE, « 'The Damned Egotistical Self': Self and Impersonality in Virginia Woolf's and James Joyce's Writing », *Joyce in Progress: Proceedings of the 2008 James Joyce Graduate Conference in Rome*, Newcastle on Tyne : Cambridge Scholars, 2009, p. 186-194. Quant à Ann Banfield, elle fait de l'impersonnalité woolfienne un principe esthétique emprunté à la philosophie de Bertrand Russell (Banfield, p. 173-174).

¹⁴⁰ Ben HARKER, « 'On Different Levels Ourselves Went Forward': Pageantry, Class Politics and Narrative Form in Virginia Woolf's Late Writing », *ELH*, Vol. 78, N°2, Été 2011, p. 436.

la terrasse de Pointz Hall. À l'aube de la Seconde Guerre mondiale, le théâtre – et plus spécifiquement les représentations folkloriques villageoises dont Joshua Esty a analysé la captation par des modernistes comme Woolf, Forster ou T. S. Eliot¹⁴¹ – sert en effet de catalyseur à la formation d'une identité nationale, sans pour autant s'apparenter à une mise au pas autoritaire de la communauté :

Woolf uses the scene to represent the accidental and temporary discovery of social unity, as against the authoritarian (or authorial) imposition of social unity. It is easy to understand that the coming war might make a 1930s English writer keen to explore the problem of national art or of how to represent the whole community to itself.¹⁴²

La critique s'accorde donc à voir dans *Between the Acts* la recherche d'un consensus identitaire relayé par la pièce de Miss La Trobe. Galia Benziman se fait ainsi l'écho de ce qu'elle identifie comme un constat largement partagé sur le roman – constat avec lequel elle prend néanmoins ses distances¹⁴³ : « [...] Its protagonist, if such a term is at all applicable to this novel, is not an individual; it is society as a whole, in the shape of an emblematic English community representing the nation at time of crisis.¹⁴⁴ » Citons encore à ce propos Isabel Andrés, dont le point de vue synthétise bien les grandes lignes de cette perception critique de *Between the Acts* :

In the midst of a society fragmented by the disruptive forces of an imminent war, intimately dovetailed with the expansion of fascist impositions, Virginia Woolf proposes the dissolution of isolating selfhood at the service of an all-encompassing and cohesioned composite.¹⁴⁵

Toutefois, le tableau général dessiné par les commentateurs du roman n'est pas sans ombres ni contrastes. Car la cohésion universelle évoquée par Isabel Andrés est parcourue de fractures et de tensions ; elle est provisoire et incertaine. À cet égard, David McWhirter est peut-être celui qui porte le regard le moins complaisant sur la communauté parfois idéalisée de *Between the Acts* :

In an often-cited passage from her diary, Woolf articulated her intention to substitute “We” for “I” in *Between the Acts* [...] But the mind of this “We” is as decentered and self-opposing as the minds of the “scraps, orts and fragments” from which it is compounded. “Suspended, without being, in limbo” [...] this is a collectivity

¹⁴¹ Voir Joshua ESTY, « Amnesia in the Fields: Late Modernism, Late Imperialism, and the English Pageant-Play », *ELH*, Vol. 69, N°1, Printemps 2002, p. 245-276.

¹⁴² *Ibid.*, p. 263.

¹⁴³ Selon Benziman, Woolf, au lieu de délaissier dans *Between the Acts* la subjectivité individuelle pour la sphère publique, pense la communauté sur le modèle de l'individu (Benziman, p. 54).

¹⁴⁴ Benziman, p. 53-54.

¹⁴⁵ Isabel ANDRÉS, « 'O Let's Keep Together!' The Blurring of Individual Consciousness in Virginia Woolf's *Between the Acts* », *Consciousness, Literature and the Arts*, Vol. 7, N°3, 2006, <http://www.dmd27.org/andres.html>, consulté le 20 avril 2017.

dissatisfied with its present, oppressed by its past, and uncertain of a future shadowed by the impending horror of World War II. In Woolf's purgatorial modern landscape [...] personal relations have become an arena of mutual tyranny and destruction, while group relations – whether between men and women, social classes, or nations – are increasingly governed by the logic of exclusion, victimization, and violence, even, as Woolf's ominous references to Mussolini suggest, by the ideology of fascism.¹⁴⁶

À en croire McWhirter, le consensus identitaire ne serait qu'une façade destinée à masquer antagonismes (entre Giles et Isa, entre Bart et Lucy) et stigmatisations diverses (notamment à l'endroit de William ou de Miss La Trobe). Quant à la pièce au cœur du roman, elle serait une vaste entreprise de sape exercée à l'encontre du mythe d'une nation unifiée et éternelle¹⁴⁷. Cependant, de l'aveu même de McWhirter, cette vision des choses est parcellaire : il ne s'agit là que de l'une des possibilités offertes par le roman. *Between the Acts*, œuvre dialogique par excellence¹⁴⁸, ne fait jamais prévaloir la diffraction sur l'unité, ni ne résorbe entièrement la discorde dans le consensus¹⁴⁹.

Le constat du dialogisme, auquel souscrivent sous une forme ou une autre Galia Benziman¹⁵⁰, Sarah Balkin¹⁵¹, Joshua Esty¹⁵², Michele Pridmore-Brown¹⁵³ ou encore Isabel

¹⁴⁶ David McWHIRTER, « The Novel, the Play, and the Book: *Between the Acts* and the Tragicomedy of History », *ELH*, Vol. 60, N°3, Automne 1993, p. 794.

¹⁴⁷ « [...] the pageant's comedy is primarily satirical [...] La Trobe thus mocks Britain's phallogocentric epic past [...] and exposes the ruthless, exploitative capitalism that underlies the civilized values of the Age of 'Reason,' [...] When the pageant reaches the Victorian period, emblemized by a constable who directs 'the traffic of 'Er Majesty's Empire,' the satire of its moral, cultural and economic imperialism is anything but subtle [...] The pageant's last act – 'The Present Time' – is thus less an ironic reversal of earlier historical eras than a bitter culmination of that history's logic. » (*Ibid.*, p. 801).

¹⁴⁸ « [...] while Woolf does not deny the validity of this view of history *sub specie aeternitatis* – indeed, as I have been trying to suggest, this is a text in which 'nothing is denied' – any attempt to privilege this perspective, or for that matter to privilege any one of the many perspectives the book encompasses, is to resist the wholly historical, dialogical inclusiveness which is the most persistent characteristic of *Between the Acts*. » (*Ibid.*, p. 800).

¹⁴⁹ « If neither vision is invalidated, neither is privileged; like the reflecting mirrors of the novel and the play, the two perspectives explore and dialogize each other's limitations and possibilities in the process of reaching for a new perspective [...] » (*ibid.*, p. 803).

¹⁵⁰ « On the one hand, the explicit purpose of the spectacle is to unite and solidify the community, enhance its conservative connection to its past and present, and nurture its national pride and sense of belonging. On the other hand, the pageant sabotages its own declared function by the subversive discourse of fragmentation that it inserts as well as its unmistakable tone of parody. In fact, Miss La Trobe – in all parts of her pageant – favours the distorted, quivering, insecure and potentially ludicrous self-image, which is disconcerting yet genuine, over a self-flattering representation of totality, stability and symmetry, which may yield a more reassuring sense of self to the community but will nevertheless be falsely complacent. » (Benziman, p. 66-67). « Collectivity is asserted through everybody's acknowledgment of their own separation and difference. And thus, what each member of the audience does see in the collective mirror for the first time is himself or herself as a constituent of the communal, or national, face. The self-image is no longer that of 'me' and 'others' as separate, but of a big, inclusive 'we,' which, unlike the nationalistic or totalitarian 'we,' is not stable and monolithic but accommodates difference. » (*Ibid.*, p. 69).

¹⁵¹ « Unity – and the nationalistic, military presence that music can add to the pageant – must be disrupted in order to remain consistent with the non-totalizing aims of Miss La Trobe's production. » (Balkin, p. 448). « [...] indeed, much of the 'harmony' of the novel lies in the collectivity of its disparate points of view [...] » (*ibid.*, p. 449).

Andrés – cette dernière évoquant pour sa part le principe carnavalesque à l'œuvre dans *Between the Acts*¹⁵⁴ – est ainsi à mettre en rapport avec ce que l'on a avancé plus haut au sujet des applications chez Woolf de l'idée d'harmonie¹⁵⁵ : de la même façon que l'harmonie héraclitienne est disjonctive, et se veut conciliation des contraires, la logique de la communauté dans *Between the Acts* suppose que le « nous » émerge au croisement de logiques opposées. Sans le contraste entre Giles et Dodge, entre les « unifiers » représentés par Lucy et les « separatists » auxquels s'identifie Bart (*BA*, 106), la cohésion du groupe se réaliserait aux dépens de sa variété et de sa richesse interne. Une des réactions du public à la pièce de Miss La Trobe fait ainsi valoir l'unité dialogique qui, mise en abyme par le biais de la représentation théâtrale, structure l'ensemble du roman : « [...] if we don't jump to conclusions, if you think, and I think, perhaps one day, thinking differently, we shall think the same? » (*BA*, 180). Woolf, dans son journal, ne semble d'ailleurs pas investir d'un sens différent le « nous » auquel elle aspire : « 'We'... the composed of many different things... we all life, all art, all waifs and strays – a rambling capricious but somehow unified whole [...] » (*WD*, 279). Bien sûr, cette logique est aussi celle du réel « impur » qui, entrelacs d'intimités extériorisées, naît d'un partage entre sujets fictionnels. Dialogisme du « nous », harmonie, impureté – ce sont donc là autant de noms pour une même dynamique qui, si elle vaut à l'intérieur d'un roman particulier, exerce également ses effets de cohésion-dissension à

¹⁵² « Throughout the novel, national myths are put on in both senses of the phrase: they are donned as historical fancy dress, and they are spoofed. For these reasons, the critical consensus on *Between the Acts* has been that Woolf uses the pageant to deflate nationalism and deflect political commitment. And yet there are moments of communal longing and national sentiment that run against that grain. » (Esty, p. 261). « In *Between the Acts*, Woolf struggles to figure out [...] how to describe a civic ritual that would register *partial* investments in the national community. Thus she invents a ritual that, against all odds, seems to answer to both modernist political irony and the power of collective self-representation. » (*Ibid.*, p. 270).

¹⁵³ « In each scene, La Trobe evokes the grandeur of a given age through costumes, props, and language [...] In each scene, however, she also undercuts the age's symbols and fairy tales by flinging a hard little stone into the current of patriotic emotion. » (Michele PRIDMORE-BROWN, « 1939-40: Of Virginia Woolf, Gramophones, and Fascism », *PMLA*, Vol. 113, N°3, Mai 1998, p. 415). Selon Pridmore-Brown, c'est essentiellement à travers le biais du gramophone que Miss La Trobe se livre à ce travail combiné d'exaltation et de parasitage du mythe national. Ainsi, la musique retransmise par le gramophone lors du dernier acte de la pièce permet une forme d'union des contraires au sein du public : « Woolf here retains the populist element engendered by music, but the rhythm now includes complexity that demands the listeners' creative interpretation; it compels a unity constituted of forces in opposition, forces of repulsion and dispersion that, on a different level, become forces of attraction and cohesion [...] No one triumphs over the other, and La Trobe does not control signification. This new unity includes multiplicity, and it implies a genuine wrestling with meaning and a critical, reflexive relation to practices of domination. » (*Ibid.*, p. 418).

¹⁵⁴ « [...] the gramophone's final speech by the end of the novel constitutes a powerful vindication of carnivalistic principles through the assurance of the existence of an egalitarian basis underlying not only the community gathered in Pointz Hall, but also the whole of the humankind. Hence, after mentioning a variety of people of all ages and characteristics – ranging from children to aged people including both the rich and the poor, as well as a 'lady of the manor', to different types of murderers, artists, and intellectuals – the conclusion directly points to the belief in the permanence of human nature beyond the artificially imposed social stratification. » (Andrés).

¹⁵⁵ Voir « Rythme, forme signifiante et harmonie », p. 203.

l'échelle du tout formé par les œuvres tardives. On en revient donc naturellement à la question d'une potentielle diffraction du réel, et à la spécificité mimétique qui, dans *Between the Acts*, pourrait constituer le ferment de cette atomisation.

Si le monde de la vie woolfien trouve une formulation inédite dans le dernier roman de l'écrivaine, cela n'est pas à mettre au compte du chemin qu'y emprunte le « moi » pour s'extérioriser : ce mouvement de projection de l'intériorité vers le monde sensible reste similaire à ce qui prévalait dans *The Years* ou dans nombre de nouvelles tardives. Ce qui change dans *Between the Acts*, c'est plutôt la nature du « moi » en question. Celui-ci, au lieu de se rapporter à un individu en particulier, est souvent le miroir d'une communauté ; il est un « moi » collectif – d'où l'importance de la logique de formation communautaire que la critique woolfienne a mise en évidence dans le roman. Toutefois, McWhirter, Esty, Andrés ou encore Pridmore-Brown traitent plus volontiers d'identité que d'intériorité : la question posée par *Between the Acts* serait celle d'un héritage culturel commun et de sa réappropriation à la fois ironique et pragmatique, non celle d'un « sujet » collectif doté de sa propre vie intérieure. Une telle intériorité collective ou communautaire semble néanmoins être sous-tendue par le projet woolfien d'un « nous » voué à supplanter les egos individuels. Il nous faut donc tâcher de voir dans quelle mesure la question de l'intériorité peut, et doit, se substituer à celle de l'identité dans *Between the Acts*.

À cet égard, la thèse défendue par Galia Benziman attire l'attention : la communauté, dans le dernier roman de Woolf, aurait moins à voir avec une pluralité ou une convergence des perspectives individuelles qu'avec leur subsomption en un tout composite. Le « nous » serait en fait pensé sur le modèle du « moi » :

While attempting to define the collective components of the communal or national identity that she depicts, Woolf keeps using the figurative language and narrative patterns that pertain to the private perspective. *Between the Acts* exposes the extent to which – even in one of the most political moments in her career – Woolf can imagine and perceive collectivity only in terms of the subjective mind.¹⁵⁶

Véritable léviathan hobbesien, la communauté de *Between the Acts* s'apparenterait à un être hybride, un « corps social » né de l'amalgame des différents personnages du roman. Benziman a ainsi recours à la psychanalyse, et notamment aux théories de Jacques Lacan et de D. W. Winnicott, pour montrer que le « nous » décrit par Woolf se construit à la manière d'un sujet individuel en observant son propre reflet dans un miroir¹⁵⁷, en l'occurrence dans le

¹⁵⁶ Benziman, p. 54.

¹⁵⁷ « [...] an application of Jacques Lacan's and D. W. Winnicott's different models of mirroring may reveal that the construction of collective identity in Woolf's novel is strikingly similar to the subjective process of the formation of the young child's sense of self according to these two paradigms. Lacan talks about the effect of the

ballet des surfaces réfléchissantes que dirigent vers le public les acteurs de Miss La Trobe lors du dernier acte de la pièce, « Ourselves »¹⁵⁸ – sans oublier le rôle de la pièce tout entière qui, à travers ses références à l’histoire, à la culture et à la littérature anglaises, a pour fonction de renvoyer à la communauté sa propre image¹⁵⁹. Parce que sa construction identitaire passe par les mêmes mécanismes psychiques que ceux qu’emprunte l’individu dans sa formation personnelle, le « nous » de Woolf serait donc en possession d’un corps ainsi que d’une conscience commune :

Woolf treats her English community as a subject in possession of a body as well. This subject’s struggle to construct its own identity is metaphorically depicted as a psychological process performed within an individual consciousness that perceives itself by looking at its own body.¹⁶⁰

Le passé national dont s’empare la pièce de Miss La Trobe tient alors lieu de mémoire à ce « corps social » ou ce « gigantesque individu » qu’évoque Benziman : « [...] the novel presents the community as a huge individual, a collective psyche that needs narratives and imagination in order to obtain memory, and needs memory in order to know who it is.¹⁶¹ » Le problème de l’identité se voit donc déplacé insensiblement, dans la réflexion de Benziman, vers celui de la subjectivité : il ne s’agit plus tant d’imaginer une communauté à la recherche de sa cohésion interne que de se représenter un « sujet » collectif en voie de formation.

En somme, la thèse que l’on voudrait développer, celle d’une intériorité commune qui trouve à s’exprimer dans *Between the Acts*, rejoint, bien que par un chemin opposé, les conclusions de Galia Benziman : là où l’on part d’une catégorie liée à l’individu – l’intériorité – pour l’élargir dans le dernier roman de Woolf à tout un groupe, Benziman montre que le « nous » y est conçu à la manière d’un être doté d’un corps et d’une psyché – ce dernier attribut relevant justement de l’intériorité.

On est en fait très proche, avec la proposition de Benziman, de l’idée d’« unité intermentale », au cœur de la réflexion d’Alan Palmer dans *Social Minds in the Novel* – idée que l’on a d’ailleurs déjà mise en relation avec le fonctionnement de la communauté dans

mirror, whereas Winnicott discusses the role of the mother/other as mirror [...] Miss La Trobe, through her pageant, performs both these functions: she supplies a mirror and serves as a self-reflecting ‘other,’ thereby uniting the two psychoanalytic models in a most intriguing way. » (*Ibid.*, p. 57).

¹⁵⁸ « [...] as the play arrives at its final scene, entitled ‘The present time. Ourselves,’ Miss La Trobe presents her audience with their own reflection in the mirror, and so takes them back, as it were, to the crucial stage of the early formation of identity. » (*Ibid.*, p. 62).

¹⁵⁹ « [...] the drama presented on stage is composed by the elements of the community’s shared past – the elements out of which national identity is constituted. Even before the actual mirror is put on stage, then, the pageant functions as a mirroring instrument intended for the community’s subject formation. » (*Ibid.*, p. 59).

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 61.

*Between the Acts*¹⁶². Palmer analyserait ainsi les personnages du dernier roman de Woolf, qu'ils soient spectateurs ou acteurs de la pièce de Miss La Trobe, à l'aune des mécanismes mentaux qu'ils mettent en œuvre de façon collective. Identification au passé commun illustré par la pièce¹⁶³ ou rejet des contenus socio-historiques que celle-ci met en avant¹⁶⁴, parce qu'ils sont des processus essentiellement transpersonnels, relèveraient de l'activité d'un unique « esprit » intermental. Il en va de même avec la quête herméneutique qui s'initie dès la fin de la pièce : toute une série de personnages, du révérend Streatfield (*BA*, 170-175) à Lucy Swithin (*BA*, 191-192), en passant par les voix anonymes des spectateurs en train de se disperser (*BA*, 177-180), entreprennent alors de déchiffrer l'œuvre de Miss La Trobe sans toujours parvenir à un résultat concluant. Leur investigation collective ne s'apparente pas moins au travail d'une unique unité intermentale. Plus encore peut-être que celle de subjectivité ou de psyché commune, l'idée d'esprit intermental se rapproche donc de ce que l'on entend par intériorité collective. Il n'en reste pas moins que l'intériorité n'est pas l'esprit et qu'un ensemble de réactions coordonnées à la pièce de Miss La Trobe n'équivaut pas à une vie intérieure à l'échelle du groupe. Autre pierre d'achoppement : ni Benziman ni l'analyse cognitiviste ne nous disent explicitement en quoi il y aurait extériorisation de cette intériorité collective – autant de difficultés qui nous engagent à poursuivre notre réflexion et à clarifier le problème de l'intériorité dans *Between the Acts*.

Dans le chapitre précédent, on a fait correspondre l'intériorité des œuvres woolfiennes tardives à une respiration mentale, à un état intime dont la reconnaissance suppose une circulation entre le dehors et le dedans, ou encore une projection métonymique de soi vers l'extérieur. S'il ne fait pas de doute que l'on puisse identifier dans *Between the Acts* de tels contenus intimes exclavés dans le monde, la question se pose de savoir s'ils peuvent y adopter une portée authentiquement collective. Autrement dit, y a-t-il, dans le dernier roman de Woolf, une profondeur partagée qui anticipe le problème de l'identité nationale et de sa formation à travers la pièce de Miss La Trobe, une intériorité qui, si elle aussi se cristallise à l'occasion de la représentation théâtrale, n'en constitue pas moins un préalable à la vie réflexive de la communauté ? Y a-t-il, en somme, des émotions, des pensées, des états et des sentiments communs, et, si oui, peut-on les trouver projetés dans le monde extérieur ?

¹⁶² Voir note n°46, p. 278.

¹⁶³ Voir par exemple les souvenirs que ressuscitent chez Mrs Lynn Jones et Etty Springett le « pot pourri » de clameurs londoniennes que diffuse le gramophone en guise de prologue au troisième acte de la pièce (*BA*, 141-143).

¹⁶⁴ Ainsi de la réaction du colonel Mayhew à propos de l'absence de l'Armée britannique, dont il ne trouve nulle trace dans la pièce de Miss La Trobe : « 'The Nineteenth Century.' Colonel Mayhew did not dispute the producer's right to skip two hundred years in less than fifteen minutes. But the choice of scenes baffled him. 'Why leave out the British Army? What's history without the Army, eh?' he mused. » (*BA*, 141).

Une telle intériorité collective ou transpersonnelle semble bien être en jeu à divers moments de *Between the Acts*, notamment à l'issue de la pièce, lorsque la musique entendue à travers le gramophone permet d'opérer une véritable fusion psychique dans le parterre des spectateurs :

A hitch occurred here. The records had been mixed. Fox trot, Sweet lavender, Home Sweet Home, Rule Britannia – sweating profusely, Jimmy, who had charge of the music, threw them aside and fitted the right one – was it Bach, Handel, Beethoven, Mozart or nobody famous, but merely a traditional tune? Anyhow, thank Heaven, it was somebody speaking after the anonymous bray of the infernal megaphone.

Like quicksilver sliding, filings magnetized, the distracted united. The tune began; the first note meant a second; the second a third. Then down beneath a force was born in opposition; then another. On different levels they diverged. On different levels ourselves went forward; flower gathering some on the surface; others descending to wrestle with the meaning; but all comprehending; all enlisted. The whole population of the mind's immeasurable profundity came flocking; from the unprotected, the unskinned; and dawn rose; and azure; from chaos and cacophony measure; but not the melody of surface sound alone controlled it; but also the warring battle-plumed warriors straining asunder: To part? No. Compelled from the ends of the horizon; recalled from the edge of appalling crevasses; they crashed; solved; united. And some relaxed their fingers; and others uncrossed their legs.

Was that voice ourselves? Scraps, orts and fragments, are we, also, that? The voice died away. (*BA*, 169-170)

La voix narrative insiste ici sur une véritable dissolution des barrières mentales et sensibles entre les membres du public (« the distracted united », « all comprehending; all enlisted », « they crashed; solved; united »). Or cette union a lieu sur le plan de la vie intérieure, comme le met en évidence une série d'indications relatives aux profondeurs de l'esprit et à la jonction qui s'y opère (« down beneath a force was born in opposition », « The whole population of the mind's immeasurable profundity came flocking »). Les spectateurs ne forment plus ici qu'un unique collectif psychique et émotionnel porté par le son du gramophone ; ils ne sont plus, en fait, qu'un « nous-mêmes », la forme disjointe de la première personne du pluriel, « ourselves », étant employée par la voix narrative en lieu et place de la forme sujet conjointe « we » : « On different levels ourselves went forward ».

Mais plus encore que l'évocation imagée d'une union interpersonnelle – confinant, par endroits, à la prose poétique – c'est un usage particulier du discours indirect libre qui permet ici de retranscrire le caractère collectif de l'intériorité. En effet, au lieu de se faire le relais des pensées ou des émotions d'un seul et même personnage, la voix narrative est ici d'emblée vectrice d'une pluralité intérieure, d'une véritable polyphonie psychique d'où est exclu le « je »¹⁶⁵. Cet effet est sensible dès la fin du premier paragraphe : « was it Bach, Handel,

¹⁶⁵ « In earlier Woolfian versions of fugue-style group voice, each snippet of conversation could theoretically be assigned to an individual speaker. In certain passages in *Between the Acts*, though, Woolf tries to give one voice to a collective consciousness [...] » (Esty, p. 265). Galia Benziman évoque également ce « discours collectif »,

Beethoven, Mozart or nobody famous, but merely a traditional tune? Anyhow, thank Heaven, it was somebody speaking after the anonymous bray of the infernal megaphone. » Par un retournement ironique, la dénonciation du « braiement anonyme » du mégaphone est portée par une voix elle-même anonyme : on ne sait pas ici de quel point de vue il s'agit, ni par conséquent celui ou ceux des membres du public qui sont à l'origine de ce jugement, de telle façon que le « brouillage vocal » est total. Cependant ce brouillage, ou cette indistinction, vise moins à déstabiliser le lecteur qu'à lui communiquer le sentiment d'une véritable indifférenciation entre les différents spectateurs : ceux-ci n'ont plus qu'une seule et unique voix, de la même manière qu'ils ne sont plus qu'un « nous-mêmes » sans frontières ni démarcations internes. Impressions, réactions et questionnements quittent alors la sphère de l'individu pour gagner celle du groupe ; le for intérieur relève désormais de la communauté, ce que confirme le recours renouvelé au discours collectif à la fin du passage (« Was that voice ourselves? Scraps, orts and fragments, are we, also, that? »), d'ailleurs plus proche cette fois du discours direct libre, même si, en l'occurrence, le glissement entre styles direct et indirect relève davantage du continuum flottant que de la transition nettement dessinée¹⁶⁶.

Between the Acts met donc en scène – à travers un discours polyphonique où les sentiments et les interrogations de tout un groupe trouvent à s'exprimer – une intériorité qui se veut d'emblée collective. Si cette prémisse paraît acquise, il nous reste à déterminer en quoi le dernier roman de Woolf orchestre l'*extériorisation* d'une telle intériorité transpersonnelle. Le déplacement de l'intériorité vers le dehors, en effet, demeure la marque de la mimésis woolfienne tardive et, à ce titre, ne peut manquer de s'appliquer dans le cas du « nous » dont *Between the Acts* s'attache à suivre les soubresauts psychiques. Or, c'est à notre sens les

incarnation sonore d'une conscience ou d'un sujet pluriel : « The fusion of anonymous voices throughout the scene, creating a blend of collective speech with a repeated use of 'we' and 'ourselves,' substitutes the initial disorienting, disintegrating effect of the mirror and testifies to some genuine attainment of a collective selfhood, which is no longer based on exclusion but allows for a multiplicity of voices and faces to be heard and seen. » (Benziman, p. 68-69).

¹⁶⁶ On retrouve bien sûr à d'autres moments du texte cette voix plurielle, relayée par le narrateur, et qui ne saurait être attribuée qu'au groupe en lui-même. Par exemple, juste avant l'ostension des miroirs, lorsque la musique du gramophone, au lieu d'assurer la communion des spectateurs, contribue à les désorienter : « The tune changed; snapped; broke; jagged. Fox-trot was it? Jazz? Anyhow the rhythm kicked, reared, snapped short. What a jangle and a jingle! Well, with the means at her disposal, you can't ask too much. What a cackle, in a cacophony! Nothing ended. So abrupt. And corrupt. Such an outrage; such an insult. And not plain. Very up to date, all the same. What is her game? To disrupt? Jog and trot? Jerk and smirk? Put the finger to the nose? Squint and pry? Peak and spy? » (*BA*, 164). On remarque en outre ici le jeu sur les sonorités : rimes, allitérations et assonances permettent d'entretenir l'indistinction des voix et de déjouer par là même toute attribution définitive du discours. La musicalité « forcée » du langage attire en effet l'attention sur l'énoncé en lui-même, comme séparé de ses locuteurs empiriques. Le jeu des miroirs sur la scène offre d'ailleurs un pendant visuel à cette indistinction vocale, puisqu'il permet de renvoyer au public une image éclatée où les traits des uns se superposent aux vêtements des autres : « Out they leapt, jerked, skipped. Flashing, dazzling, dancing, jumping. Now old Bart... he was caught. Now Manresa. Here a nose... There a skirt... Then trousers only... Now perhaps a face... » (*BA*, 165).

nombreuses références culturelles et historiques présentes dans le roman qui jouent ce rôle : l'intériorité collective s'inscrit en effet dans le monde extérieur par le biais des proverbes, des croyances ou des expressions, tant savantes que populaires, dont le foisonnement apparaît si caractéristique de *Between the Acts*. Les allusions à *Gammer Gurton's Needle* (BA, 54), à Swinburne (BA, 104), à Racine ou au théâtre chinois (BA, 127) voisinent ainsi avec les références à *Pop Goes the Weasel* (BA, 127), aux romans de gare (BA, 15), aux superstitions tant des serviteurs (BA, 40-41) que des maîtres (BA, 22-23), ou encore à la vulgarisation scientifique, notamment avec le *Outline of History* de Mrs Swithin (BA, 7-8). Le contenu de la bibliothèque de Pointz Hall, où *The Faerie Queene* cohabite avec la biographie de Garibaldi et les œuvres de Darwin (BA, 17-18), emblématise à lui seul ce goût, propre à *Between the Acts*, pour la prolifération d'un intertexte culturel dont la richesse n'a d'égal que l'éclectisme.

Or ce « fond commun » que manient librement les personnages du roman représente le miroir socio-historique d'une intériorité collective dont il ne fait jamais que transporter les contenus divers sur le plan de la référence littéraire et culturelle. Ainsi, en brassant en moins d'une page les allusions à Shakespeare, Keats, Reynolds, Crome ou Constable (BA, 50), le texte de Woolf met à disposition des personnages autant de jalons intellectuels communs et fait affleurer dans leur badinage les marques extérieures d'une pensée, d'un savoir et d'une sensibilité collective. Ce mouvement d'extériorisation du « nous », d'ailleurs, n'est pas limité aux discussions entre les Oliver et leurs hôtes : on peut aussi le déceler dans la circulation indirecte des références qui se propagent d'un esprit à l'autre et qui, au-delà des divergences individuelles, arriment chaque conscience à un arrière-plan ou une trame commune¹⁶⁷. Dès lors, les pensées des individus laissent poindre à tout moment une intériorité qui excède la leur propre, et le domaine du « nous » se fait ainsi discrètement jour à travers celui du « moi ». C'est là en somme l'argument que fait valoir Joshua Esty :

[...] Woolf organizes the story to emphasize not the eccentric play of ideas in a given mind, but the collective sources of those ideas. Where the high modernist Woolf tended to make mental transcriptions out of fleeting or idiosyncratic impressions, here she makes mental transcriptions out of the words, songs, phrases, and tropes of a durable cultural archive.¹⁶⁸

Le meilleur exemple de cette transposition de l'intériorité collective sur la scène du monde sensible reste néanmoins le spectacle de Miss La Trobe, lequel, à travers ses différents actes, matérialise l'histoire et l'imaginaire nationaux. La pièce agit ainsi à la manière d'un

¹⁶⁷ Une telle porosité intellectuelle est notamment mise en valeur par Mrs Swithin lorsqu'elle suggère que les poètes du passé sont nos ancêtres spirituels (BA, 63) ou que les Victoriens ne se différenciaient d'elle, d'Isa ou de Dodge que par leurs habits (BA, 156).

¹⁶⁸ Esty, p. 265.

vaste corrélat, reflétant une intériorité plurielle ; elle est une gigantesque et vivante métonymie par laquelle est rendue manifeste la vie intérieure de la petite communauté rassemblée sur la terrasse de Pointz Hall. Cette portée métonymique de la représentation théâtrale est d'ailleurs explicite dès lors qu'est mise en avant la relation de contiguïté entre les acteurs et les personnages fictionnels ou allégoriques qu'ils interprètent. Ainsi du double statut d'Eliza Clark, à la fois incarnation de la reine Élisabeth et épicière de village (*BA*, 76), ou de celui de « Budge le tavernier », grimé en gendarme victorien (*BA*, 144). Tout comme l'individu s'efface partiellement derrière le rôle qu'il tient et laisse la métonymie du personnage se substituer à sa propre présence physique, le spectacle en entier fait signe vers une anglicité fantasmée – qu'il consacre en même temps qu'il remet en cause ses fondements mythiques – et, ce faisant, vers une intériorité commune dont il translate les composantes principales dans un en-dehors accessible à tous. Ainsi, les acteurs en eux-mêmes extériorisent le « nous » en exposant au grand jour les étapes de sa construction collective :

Phyllis Jones and Hilda, the carpenter's daughter, each with her specific name and identity, are individuals, and yet in their stage roles as England-in-infancy and England-in-youth they become emblems and constituents of the collective self growing up.¹⁶⁹

Si elle ne met pas au cœur de sa réflexion la notion d'intériorité (lui préférant encore une fois celle d'identité), Galia Benziman résume néanmoins de manière efficace le rôle dévolu à la pièce dans l'économie générale de *Between the Acts* :

The sense of dispersion and confusion that sends Woolf's characters – alone and together – on a quest for some redeeming, unifying sense of identity, is augmented and at the same time healed by the pageant, whose main target is to reflect the community back to itself. This aim is achieved in content as well as form: in terms of content, La Trobe's play reflects the shared past of the community as it recounts certain phases of English cultural and social history that are acted out chronologically. In terms of form, it reflects the current state of the community back to the audience as it echoes the confusion, dispersion and cacophony that characterize the spectators. And, finally, in both content and form, the pageant turns the metaphor of reflection literal, with an actual mirror put in front of the audience.¹⁷⁰

On fera donc nôtre ce constat d'une triple fonction spéculaire de la pièce, vouée à cristalliser une subjectivité plurielle¹⁷¹, à la condition bien sûr d'y adjoindre un quatrième stade de réflexion, celui par lequel la vie proprement intérieure du groupe en vient à s'incarner dans la représentation théâtrale.

¹⁶⁹ Benziman, p. 61-62.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 56-57.

¹⁷¹ « The pageant seems to suggest that for a community, a nation, and perhaps the human race, art is the medium that reflects and constructs collective selfhood through images, symbols, sounds, and narratives. » (*Ibid.*, p. 63).

Reste désormais à éclaircir la question qui a motivé notre examen des spécificités propres aux différentes œuvres tardives, à savoir celle de la « dispersion mimétique » qui guette ces écrits aux techniques et aux dispositifs parfois hétérogènes. La particularité de *Between the Acts* – son extériorisation d'un « nous » dont la forme a supplanté celle du « moi » – remet-elle en cause sa participation à la mimésis woolfienne tardive ? Comme dans le cas des autres textes examinés, on voit qu'il n'en est rien : le déplacement de l'intériorité collective vers le monde extérieur – qu'il s'agisse là de la pièce de Miss La Trobe ou des références culturelles et littéraires qui fourmillent dans le roman – s'inscrit pleinement dans la logique du monde de la vie woolfien. Force est donc de constater que le passage du « moi » au « nous », de l'intériorité individuelle à l'intériorité commune, ne modifie qu'à la marge le régime mimétique des œuvres tardives : tout au plus faut-il y voir une autre *économie* du réel.

Conclusion : « the curtain rose »

I. Le monde de la vie : un « fondement de sens » oublié ?

Du vaste ouvrage sur la littérature britannique dont Virginia Woolf avait entrepris la composition à la fin de sa vie, ne restent que les manuscrits des deux premiers chapitres, « Anon » et « The Reader ». Ceux-ci furent d'abord publiés par Brenda R. Silver¹, avant d'être repris dans les essais complets de Woolf. Le premier de ces deux textes, « Anon », s'attache à mettre au jour les origines modestes et anonymes d'une littérature nationale qui s'esquissa en marge des institutions féodales et ecclésiastiques. Le parallèle avec *Between the Acts*, dont Woolf achevait alors la rédaction (EVI, 580), est ici manifeste :

As in *Between the Acts*, Woolf seems taken by a vision of English literature's primitive bases, describing forms of culture so rooted in the local ecology that they echo with the singing birds and lowing cows.²

Cette « enfance sauvage » de la littérature britannique, contestataire et populaire, ne fut interrompue selon Woolf que par l'essor de l'imprimerie et le coup d'arrêt alors donné à l'anonymat auctorial, jusque-là définitoire du littéraire. Mais les œuvres d'Anon ne sont pas perdues pour autant³ : elles demeurent à l'état de sédiments dans la mémoire collective : « Behind the English lay ages of toil and love. That is the world beneath our consciousness; the anonymous world to which we can still return. » (EVI, 584). En nous défaisant du fardeau de plusieurs siècles de sophistication et d'abstraction, il nous est possible de redevenir les contemporains de ceux qui, en premiers, formèrent en leur esprit les grandes lignes de la matière de Bretagne. Par le truchement d'Arthur et de Lancelot, de Gauvain et de Guenièvre, êtres de fiction qu'il façonna à son image, nous foulons à nouveau le sol d'Anon :

The voice is still the voice of Anon. telling his story about Kings and Queens who are base and heroic; vile and gentle, like ourselves, stripped of the encumbrances that time has wrapped about us. (EVI, 584)

Un processus de dépouillement, voire d'oubli volontaire, est donc ici en jeu ; une fusion dans l'anonymat collectif que nous invite à rejoindre cette littérature des origines : « We can still become anonymous and forget something that we have learnt when we read the plays to which no one has troubled to set a name. » (EVI, 598).

¹ Voir « 'Anon' and 'The Reader': Virginia Woolf's Last Essays », Brenda R. Silver, ed. *Twentieth Century Literature*, Vol. 25, N°3/4, Automne-Hiver 1979, « Virginia Woolf Issue », p. 356-441.

² Esty, p. 266.

³ « It was the printing press that finally was to kill Anon. But it was the press also that preserved him. When [...] in 1477 Caxton printed the twenty one books of the Morte D'Arthur [...] he fixed the voice of Anon for ever. » (EVI, 583).

Comment ne pas songer, en lisant ces lignes, à la dynamique propre au *Lebenswelt* ? À l'instar de Husserl, Woolf identifie dans l'expérience vitale un substrat atemporel, un état originaire dont l'accès, à force d'encombrement et de complexification, est devenu malaisé⁴. Comme le *Lebenswelt*, ce véritable « monde de la vie littéraire » demande alors à être ressuscité dans une confrontation directe avec son matériau le plus concret ; il y a en effet quelque chose de l'époque phénoménologique dans la façon dont Woolf envisage le rapport avec la littérature primitive où se fait entendre la voix d'Anon : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de se défaire de soi afin d'embrasser l'anonymat des origines. Mais il serait erroné de concevoir à la manière d'un passé mythique ce sol primordial que Woolf et Husserl s'attachent chacun à réactiver. Chez l'écrivaine, non moins que chez le philosophe, l'origine n'appartient pas en propre au passé : elle est un socle qui se poursuit jusque dans l'instant présent⁵. Dès lors, son excavation a moins à voir avec une connaissance effective de ce qui fut qu'avec un rapport nouveau à ce qui est.

Aussi dissimilaires que puissent apparaître les propos respectifs d'« Anon » et de la *Krisis*, ces deux textes partagent donc une même vision de l'origine et de sa réactivation dans le présent. Face au *Lebenswelt* husserlien, Woolf esquisse les contours d'un monde de la vie poétique. Pourtant, si le parallèle est évident, nous avons manifestement choisi de développer, au cours de notre réflexion, un tout autre lien entre *Lebenswelt* et écriture woolfienne. Ce lien, qu'on peut qualifier d'intertextuel – à condition bien sûr de prendre ce terme dans son acception la plus large et de faire sienne l'idée d'un dialogue *a posteriori* et *ex vivo* entre réflexion philosophique et création littéraire –, est celui qui, à partir du *Lebenswelt*, rend décelables les évolutions spécifiques de la mimésis woolfienne. En effet, le principe qui sous-tend le concept de Husserl, celui de l'extériorisation et de la fixation progressive de la conscience en un monde commun, sans donner lieu à une transposition pure et simple dans le domaine littéraire, nous a servi de révélateur pour mettre au jour l'inversion de polarité qui fait se succéder chez Woolf intériorisation du dehors et extériorisation du « moi ».

Ce qu'on a appelé le monde de la vie woolfien ne tient donc à sa contrepartie

⁴ On remarque que là où Husserl fait remonter à Galilée les débuts de l'obstruction progressive du monde de la vie, c'est Caxton et l'imprimerie qui, dans l'essai de Woolf, sonnent le glas de l'anonymat et de la littérature originelle qui en dépendait.

⁵ À cet égard les personnages du cycle arthurien ne sont pas des « bons sauvages », prisonniers d'un Éden à jamais disparu : « They are already corrupt in this fresh world. They have evil dreams. Arthur is doomed; the Queens are lustful. There never was, it seems, a time when men and women were without memory; There never was a young world. » (*EVI*, 584). L'origine recherchée par Woolf ne se situe donc pas dans le passé révolu qu'occupent ces figures littéraires, mais dans le principe d'anonymat qui a présidé à leur naissance et à la composition de la matière de Bretagne : « Anonymity was a great possession. It gave the early writing an impersonality, a generality. It gave us the ballads; it gave us the songs. It allowed us to know nothing of the writer: and so to concentrate upon his song. » (*EVI*, 597-598).

husserlienne que par une amarre lâche et indirecte ; il n'en constitue en aucun cas l'application rigoureuse, mais bien davantage l'écho biaisé. En effet, il ne s'est pas agi de superposer le concept au texte, ni de faire de cet apport exogène une clé interprétative. Au lieu de cela, on a voulu montrer que le détour par le *Lebenswelt* rendait sensible une dimension jusque-là ignorée de la représentation du réel chez Woolf. Est-ce à dire que le parcours que l'on a suivi, non exempt de courbes et de sinuosités, nous à contraint à nous détourner de la lettre, voire de la réalité, du monde de la vie husserlien ? A-t-on, en fait, mis le *Lebenswelt* à contribution, quitte à en oublier bien vite la portée spécifique ? En somme, l'enjeu est de savoir si le monde de la vie a occupé dans notre réflexion la place qui était déjà la sienne, selon Husserl, dans la science moderne – celle d'un « fondement de sens » occulté par une abstraction croissante.

On sait que pour Husserl l'entreprise de mathématisation du monde sensible, dont les innovations de Galilée constituent le point de départ, pose problème dans la mesure où elle aboutit à une éclipse du monde effectivement vécu. À ce champ préthéorique de l'intuition, source de toutes les évidences ultérieures – y compris celles de la science (*Krisis*, 138) – se substitue un « monde-des-formules » (*Krisis*, 56) autonome. En effet, la science moderne n'est plus réflexive, au sens où ses découvertes et ses résultats ne renvoient plus au monde de la vie ; la science s'est coupée de son impulsion initiale et fonctionne comme en vase clos (*Krisis*, 56). Ce qui a été ainsi perdu, c'est « la *donation-de-sens originelle de la méthode* » (*Krisis*, 54) : tandis que les sciences se comprenaient initialement comme explicitation du *Lebenswelt*, tâche d'où elles dérivait leur motivation et leur finalité premières, elles n'éprouvent désormais plus le besoin de s'y référer. La méthode scientifique se déploie alors dans l'ignorance de son sens véritable. Si le savant habite toujours le monde de la vie, au même titre que n'importe quel autre être humain, et s'il y puise toujours les données sur lesquelles il fonde son travail, la connaissance de ce monde vécu ne forme plus l'horizon de ses recherches ; au contraire, « le but [que la science] se propose est de transformer le savoir pré-scientifique, imparfait dans son ampleur et dans sa solidité, en un savoir parfait » (*Krisis*, 126). Le monde de la vie – terrain mouvant des apparences et de la relativité, lieu de l'approximation, voire de l'illusion – doit être dépassé. D'où une forme de schizophrénie de l'entreprise scientifique, prise entre son ancrage dans le *Lebenswelt* et sa négation de la validité théorique de ce même *Lebenswelt*. Encore une fois, si ce retournement s'avère particulièrement préjudiciable, c'est qu'il sape *a posteriori* le « sol de validité » (*Krisis*, 138) de la science – autrement dit son assise dans le monde vécu qu'il lui revenait d'explicitier –, de sorte qu'on peut dire de la science qu'elle « sera véritablement fondée lorsque ce qui la

précède – le monde de la vie – deviendra lui-même scientifique.⁶ » C'est là ce qu'entreprend Husserl dans la *Krisis*, en déterminant une « structure générale » du monde de la vie (*Krisis*, 158).

Si l'oubli du *Lebenswelt* est une caractéristique essentielle de la révolution scientifique initiée par Galilée, il est indéniable que le même reproche pourrait être adressé à notre propre usage de ce concept philosophique. En effet, nous nous sommes peu à peu détaché du monde de la vie tel que décrit par Husserl et lui avons substitué une autre réalité, celle du monde de la vie woolfien. Ainsi, dès le chapitre 2, il s'est agi de transposer la question des rapports entre subjectivité et monde vers le domaine spécifique de la représentation littéraire du réel. S'est-on pour autant coupé du « sol de validité » que représente le *Lebenswelt* ? A-t-on par là abouti à un discours oublieux de ses prémisses théoriques, et par conséquent dépourvu des fondements concrets qu'il a d'abord cherché à se donner ? On ne surprendra bien sûr pas le lecteur en affirmant qu'il n'en est rien : le monde de la vie woolfien n'est certes pas le *Lebenswelt*, mais il en partage la « consistance », pour reprendre un terme que Deleuze et Guattari mettent au cœur de leur définition du concept⁷.

La consistance du concept, c'est pour Deleuze et Guattari la manière dont s'ordonnent et se recourent ses composantes⁸. En effet,

[t]out concept a un contour irrégulier, défini par le chiffre de ses composantes. C'est pourquoi, de Platon à Bergson, on retrouve l'idée que le concept est affaire d'articulation, de découpage et de recouplement. Il est un tout, parce qu'il totalise ses composantes, mais un tout fragmentaire.⁹

Or quelles sont les composantes du *Lebenswelt* et quelle consistance particulière affectent-elles ? Ainsi qu'on l'a fait valoir plus haut¹⁰, le monde de la vie correspond à la mise en tension de deux plans, celui de la subjectivité et celui du monde commun où cette dernière trouve à s'extérioriser¹¹. Sa consistance a donc en partie à voir avec une renégociation du partage entre intérieur et extérieur. Comme l'observe James Dodd, le monde de la vie contribue à situer la vie subjective non dans un for intérieur hermétiquement dissocié de son environnement immédiat mais dans un repli ou un renforcement intégré au monde lui-

⁶ Bégout, p. 80.

⁷ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 25.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ Voir « La vie dans le monde : essence du monde de la vie woolfien », p. 133.

¹¹ Il ne s'agit bien sûr pas là d'un relevé exhaustif des différentes composantes du monde de la vie, et il faudrait notamment adjoindre à la tension dont on a déjà fait état celle qui réunit les dynamiques opposées du recouvrement (aux mains de la science et de sa mathématisation du monde) et du dévoilement (imputable à la philosophie et à son entreprise de réhabilitation de l'existence préscientifique).

même¹² : l'intériorité, avec le monde de la vie, fait l'objet d'un déplacement ou d'une translation vers un en-dehors qu'il lui revient de constituer, et le propos de Husserl consiste bien à « dégager le sens d'être du monde comme structure de la subjectivité¹³ ». Force est alors de remarquer que ce noyau de sens – l'extériorisation de la vie subjective – se transmet sans altération notable du *Lebenswelt* au monde de la vie woolfien – lequel terme, nous ayant servi à désigner la cohérence propre à la mimésis woolfienne tardive, est synonyme d'extériorisation du « moi ». Il n'y a donc eu ni « oubli » du monde de la vie ni rupture avec le « sol de validité » qu'il représente. Au contraire, en favorisant l'apparition d'un concept jumeau, ou tout au moins d'une idée avec laquelle il partage une certaine « consistance », le *Lebenswelt* ne fait jamais que s'acquitter du rôle d'assise ou d'origine fondatrice dont il ne saurait se départir dans la pensée de Husserl.

Précisons encore que la parenté formelle entre *Lebenswelt* et monde de la vie woolfien – cette consistance commune, ou encore cette « exo-consistance¹⁴ » à travers laquelle ils renvoient l'un à l'autre – court-circuite directement la notion d'influence : parce que « chaque concept renvoie à d'autres concepts, non seulement dans son histoire, mais dans son devenir ou ses connexions présentes », parce que « [c]haque concept a des composantes qui peuvent être à leur tour prises comme concepts » et qu'ainsi, « étant créés, [les concepts] ne sont jamais créés de rien¹⁵ », il n'est nul besoin, afin de comprendre le lien qui unit la mimésis de Woolf et la phénoménologie de Husserl, d'arguer d'un passage concret et vérifiable entre leurs deux pensées – passage qui anticiperait la réception critique de leurs œuvres respectives. Au lieu de cela, le constat d'une sympathie ou d'une attraction agissant au niveau des idées se suffit à lui-même.

En outre, le modèle de l'influence, quand bien même la circulation intellectuelle qu'il suppose serait avérée, se révélerait bien moins apte à rendre compte du lien entre *Lebenswelt* et monde de la vie woolfien que les notions d'exo-consistance et d'intertextualité (dans son acception élargie). En effet, là où ces outils critiques somme toute voisins – l'exo-consistance désignant en substance une forme d'intertexte philosophique – permettent de placer d'emblée la réflexion sur le plan des rapports objectifs entre discours philosophique et création littéraire, la filtre de l'influence, en plus d'instaurer un commerce asymétrique entre dispensateurs et récipiendaires d'idées, nous détourne invariablement des faits – c'est-à-dire

¹² Dodd, p. 168.

¹³ Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, p. 237.

¹⁴ Le concept « a [...] une exo-consistance, avec d'autres concepts, lorsque leur création respective implique la construction d'un pont sur le même plan. » (Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 25).

¹⁵ *Ibid.*, p. 24-25.

des marques concrètes de la convergence, non de deux individus mais de deux pensées – pour nous ramener à des problèmes d’ordre historique et autobiographique – « l’influence de quelque chose sur quelqu’un » (ou serait-ce « de quelqu’un sur quelque chose » ?), pour paraphraser le sujet de recherche de Charles Tansley dans *To the Lighthouse*¹⁶.

II. Le sol et l’horizon, ou Miss La Trobe au pub

Le monde, pour Husserl, est à la fois sol et horizon. « [S]ol de validité constant », « source toujours prête d’évidences » (*Krisis*, 138), il est ce qui « vaut pour nous comme tout simplement là-devant avec telle ou telle teneur de réalités singulières et ne se dévalue comme douteux ou comme apparence-négative qu’occasionnellement et sur des individualités. » (*Krisis*, 88). « [H]orizon universel », le monde est aussi la somme de ce qui est, « l’universum unitaire des objets-étants » (*Krisis*, 123) : « Le monde donné d’avance est l’horizon qui inclut toutes nos fins, passagères ou durables, dans la constance de son flux, de même qu’une conscience intentionnelle d’horizon les ‘englobe’ implicitement d’avance. » (*Krisis*, 163). Emmanuel Housset est ainsi fondé à voir conjointement dans le *Lebenswelt* « le sol prédonné et l’horizon de toute *praxis*¹⁷ ». Or ce double pôle du tellurique et de l’horizontal, loin de ne trouver à s’appliquer que dans le contexte restreint d’une cosmologie phénoménologique, nous paraît résumer adéquatement le point d’équilibre auquel nous sommes parvenu au terme de notre réflexion. Le sol, c’est le chemin que l’on a suivi jusqu’à présent, avec la somme des conclusions qu’il a permis de dégager, tandis que l’horizon désigne l’ensemble des perspectives encore inexploitées qui en découlent.

Entreprendre ce double questionnement, celui de l’acquis et de l’incertain, du visible et de son prolongement dans l’inconnu, c’est aussi se mettre à la place de Miss La Trobe au moment où elle s’apprête à quitter la terrasse de Pointz Hall. Le sol semble alors se confondre avec l’horizon – « It was land merely, no land in particular [...] » (*BA*, 189) – tandis que de nouvelles possibilités se font jour, issues du terreau d’une déconvenue encore cuisante : « It was here that she had suffered triumph, humiliation, ecstasy, despair – for nothing [...] Then

¹⁶ « He worked hard – seven hours a day; his subject was now the influence of something upon somebody – they were walking on and Mrs Ramsay did not quite catch the meaning, only the words, here and there... dissertation... fellowship... readership... lectureship. » (*TTL*, 14). « ‘Oh, he has his dissertation to write,’ said Mr Ramsay. She knew all about *that*, said Mrs Ramsay. He talked of nothing else. It was about the influence of somebody upon something. » (*TTL*, 56). Cette irruption de l’idée d’influence en lien avec les travaux de Tansley est à l’origine de la remarque suivante de Sarah Balkin : « Criticism founded on influence study, Woolf (or at least Mrs. Ramsay) implies, empties the project of content and specificity and renders the ‘something’ under study the passive inheritor of a prior ‘somebody.’ »

¹⁷ Housset, *Husserl et l’énigme du monde*, p. 239.

something rose to the surface. » (BA, 189). Cette charnière créatrice entre sol et horizon se précise alors que la dramaturge s'attable solitaire au pub du village (BA, 190-191). D'un côté, la scène agricole du vitrail devant lequel elle se tient, avec la dimension tellurique de la boue et la pesanteur des bœufs qui s'y enfoncent – sans oublier les « vestes couleur terre », renvoi métonymique aux clients du pub – ; de l'autre, le plan aérien et éthéré que circonscrivent les multiples références à l'atmosphère enfumée des lieux, la mention des étourneaux amassés sur l'arbre et enfin l'évocation d'un « promontoire au clair de lune », cadre d'une pièce dont Miss La Trobe entrevoit alors l'amorce. Mais ici non plus les deux dimensions ne sont pas disjointes : l'avenir point à même l'ombre projetée du passé, l'horizon émerge à sa frontière indistincte avec la terre. Ainsi, les volutes sonores qui parviennent aux oreilles de Miss La Trobe, préfigurations de l'œuvre à venir, trouvent leur origine dans la boue figurée sur le vitrail, elle-même reflet du marasme intérieur qui étreint alors la dramaturge :

She raised her glass to her lips. And drank. And listened. Words of one syllable sank down into the mud. She drowsed; she nodded. The mud became fertile. Words rose above the intolerably laden dumb oxen plodding through the mud. Words without meaning – wonderful words. (BA, 191)

La dernière scène du roman, écho direct au tableau qui se profile dans l'esprit de Miss La Trobe, fait encore intervenir les pôles conjugués du sol et de l'horizon. En effet, les origines préhistoriques de l'humanité y sont mises en rapport avec l'élan vital qui saisit Giles et Isa et les conduit à initier un nouveau cycle d'animosité et d'attraction (BA, 197). L'ouverture vers l'inconnu (« the curtain rose ») est ainsi conditionnée à la reviviscence d'un passé qui n'en a jamais fini de sous-tendre l'instant présent. L'immensité du ciel prend racine dans la nuit la plus reculée : « The window was all sky without colour. The house had lost its shelter. It was night before roads were made, or houses. It was the night that dwellers in caves had watched from some high place among rocks. » (BA, 197).

Or, s'il nous fallait, de même que les personnages de *Between the Acts*, nous assurer d'un sol ou d'un terrain ferme depuis lequel contempler des perspectives encore inexplorées, où le trouverions-nous hormis dans les étapes successives de notre réflexion ? Il y a d'abord l'idée du monde de la vie woolfien et ses rapports avec le *Lebenswelt* – points sur lesquels nous avons déjà eu l'occasion de revenir. Ensuite, mais sans qu'il s'agisse-là d'un problème véritablement distinct du précédent, la question du réel. Celui-ci, dans le contexte du modernisme, nous est apparu comme relevant de la rencontre entre un sujet et son monde. Le texte moderniste a alors pour tâche de transposer cette rencontre fondatrice dans le cadre fictionnel qui est le sien, de sorte que les œuvres de Woolf nous montrent, non une somme de

sujets et d'objets indépendants les uns des autres, mais un ensemble d'intériorités aux prises avec l'extérieur. Pour Woolf comme pour nombre de modernistes, la juxtaposition linéaire de personnages « plaqués » sur l'arrière-plan matériel, géographique et socio-économique où ils évoluent n'a rien de *réelle* – tout au plus pourrait-on y reconnaître le monde de Mrs Brown, tel que décrit par l'Arnold Bennett de « Character in Fiction ». Comme le proclame Woolf dans un autre essai, « Modern Fiction », la vie n'est pas une série de fanaux symétriquement disposés mais un halo lumineux¹⁸, une interface poreuse entre la conscience et son environnement. D'où aussi, comme l'observe Elizabeth Evans, une nouvelle géographie de l'intérieur et de l'extérieur, désormais saisis dans toute la complexité de leur entrelacs : « Even while presenting indoors/outdoors and interiority/externality as oppositions, Woolf also insists on their inseparability, exploring what connects as well as separates the 'outer' and the 'inner,' both materially and psychologically [...] »¹⁹.

Dans ce cadre général, la particularité des œuvres woolfiennes tardives tient au basculement qu'elles opèrent dans la relation sujet-monde. Là où les textes précédents faisaient de l'univers mental des personnages la toile de fond de leur rencontre avec le dehors, et procédaient donc à une intériorisation du monde, les écrits woolfiens qui vont de « The Lady in the Looking-Glass » à *Between the Acts* tendent au contraire à extérioriser le « moi », à le déplacer à même les choses et les événements. C'est ce régime mimétique que l'on a désigné sous le nom de monde de la vie woolfien.

Afin de comprendre en quoi ces conclusions, loin de se suffire à elles-mêmes ou de clore la réflexion qui les a portées, ouvrent au contraire à un nouvel horizon de problèmes, il nous faut déterminer leur portée exacte. En adoptant un prisme critique au statut paradoxal²⁰, celui de la représentation du réel et de la succession des régimes mimétiques au sein de l'œuvre de Woolf, on a en fait été en mesure de proposer une nouvelle manière de percevoir les œuvres tardives – ensemble à la cohérence jusqu'ici jugée problématique, voire défailante²¹. En effet, ce n'est qu'à travers le filtre de la mimésis que des textes aux singularités aussi marquées que *Flush*, *The Years*, *Between the Acts* ou les nouvelles tardives

¹⁸ « Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo [...] » (EIV, 160).

¹⁹ Elizabeth F. EVANS, « Woolf's Exploration of 'The Outer and the Inner': A Spatial Analysis of *The Years* », *Woolf and the Art of Exploration: Selected Papers from the Fifteenth International Conference on Virginia Woolf*, Helen Southworth et Elisa Kay Sparks, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2006, p. 112.

²⁰ Le problème de la représentation littéraire du réel occupe une position paradoxale dans les études woolfiennes au sens où il est à la fois omniprésent – puisqu'imposé par l'intérêt de Woolf elle-même pour la question – et presque jamais traité pour lui-même. Aux considérations portant sur la mimésis, sur les choix opérés dans la perspective de la constitution d'un réel littéraire, la critique a ainsi souvent préféré un traitement « thématique » de l'idée de réel chez Woolf. Voir note n°118, p. 34 et, également en introduction, « Perspectives critiques sur la représentation du réel chez Woolf », p. 44.

²¹ Voir note n°214, p. 53.

révèlent pleinement le lien qui les unit. Sans le dénominateur commun que constitue l'extériorisation du « moi », cette cohésion si particulière (cette « exo-consistance », diraient Deleuze et Guattari) est vouée à passer inaperçue.

S'ouvrent alors plusieurs horizons critiques, à commencer par celui de la réévaluation des œuvres tardives et de leur cohérence propre. Ce projet, sous-tendu par la réflexion que nous avons développée, et déjà en partie esquissé dans le chapitre 6 – spécifiquement consacré à l'unité et à la pluralité de notre corpus – demande en effet à être prolongé au-delà du prisme mimétique. Si le problème de la représentation du réel fait office de point d'entrée dans l'analyse des œuvres tardives, dont il met en lumière la logique commune, d'autres formes de solidarité intertextuelle ne peuvent manquer de se faire jour au sein des derniers écrits de Woolf. Qu'en est-il, par exemple, des liens entre fiction, essais ou textes autobiographiques dans les années trente ? Paradoxalement, il s'agit peut-être là d'une dimension mieux appréhendée de la pratique littéraire woolfienne, ne serait-ce qu'en vertu de la genèse particulière de *The Years* – initialement conçu comme un « essai-roman » (*WD*, 183) – et de l'articulation explicite qui l'unit à *Three Guineas*.

Il y aurait également lieu d'entreprendre une étude des inflexions successives de la mimésis chez Woolf : si l'on s'est ici contenté de dégager deux grands régimes mimétiques – le monde de la vie woolfien et celui qui se fait jour dans les œuvres « centrales » de l'écrivaine – un examen plus poussé des différentes configurations de la relation sujet-monde pourrait conduire à identifier d'autres étapes ou « paliers » dans la représentation woolfienne du réel. D'ailleurs, rien n'empêche de substituer au critère que l'on a retenu afin de délimiter les régimes mimétiques en vigueur chez Woolf – à savoir, l'inversion de polarité entre intériorisation et extériorisation du monde – un autre « réglage ». Ainsi réexaminés, les rapports entre le sujet et son environnement pourraient être corrélés à de nouveaux partages au sein de la mimésis woolfienne.

D'autre part, il apparaît nécessaire d'étendre l'interrogation sur les régimes mimétiques à d'autres auteurs, et en particulier à d'autres modernistes. On a pu constater, dans le chapitre 4, que Katherine Mansfield adoptait, notamment dans « Bliss », un dispositif mimétique semblable à celui développé par Woolf dans les années vingt, tandis que le Hemingway de *The Sun Also Rises* faisait usage de techniques qui, si elles s'en différenciaient sur certains points, n'étaient pas sans rapport avec le monde de la vie woolfien. Reste alors à déterminer si les propres écrits de Mansfield, de Hemingway ou d'autres des contemporains de Woolf sont sujets aux mêmes évolutions mimétiques que celles qui ont ici retenu notre attention. De surcroît, la question prend une résonance particulière dans le cadre du

modernisme tardif des années trente : s'il devait par exemple s'avérer que Woolf n'était alors pas entièrement seule à inverser la polarité de la relation sujet-monde, et donc à reconduire sous une forme renouvelée la représentation moderniste du réel, l'hypothèse critique d'un retour général au réalisme dans la décennie qui précède la Seconde Guerre²² en apparaîtrait d'autant moins tenable.

Enfin, dernier horizon découvert par le problème du monde de la vie woolfien, celui de l'intériorité et de son exil paradoxal au sein du monde extérieur. Cette projection du « moi » vers le dehors, si prégnante dans les œuvres tardives, demande à faire l'objet d'un examen plus poussé. Comme l'a mis en évidence le parallèle entre Woolf et Hemingway, l'extériorisation de la vie subjective peut s'effectuer selon diverses modalités et, bien que les pratiques en la matière ne concordent pas toujours, force est d'observer l'indéniable congruence de procédés somme toute voisins. Il semble donc qu'il y ait là matière à esquisser une étude générale des formes exclavées du « moi » et de leur traitement dans le modernisme littéraire. D'autant que si l'on a pris soin d'émettre certaines réserves à l'égard des thèses développées par Alan Palmer ou David Herman²³, il n'en reste pas moins que l'idée d'un esprit social ou d'une publicité de la conscience offre un cadre théorique fort à cette interrogation.

Qu'en est-il alors de l'idée de monde de la vie au terme de cette réflexion ? Le dispositif mimétique qu'elle a permis de dégager chez Woolf nécessite-t-il encore, pour sa bonne compréhension, qu'on l'asseoit sur le concept de Husserl, ou bien faut-il voir dans le *Lebenswelt* un étai ou une béquille autrefois indispensable, mais à l'utilité dorénavant limitée ? Le monde de la vie, ayant pleinement joué son rôle d'appui théorique, est-il désormais à remiser ? On avait entamé cette étude en soulignant le statut paradoxal du concept en littérature : transplanté dans ce milieu étranger, l'outil philosophique se mêle au commun des mots. Soumis aux mêmes règles que le plus ordinaire des vocables – ou plutôt, à en croire « Craftsmanship », à la même absence de règle – le concept en adopte aussi la mobilité et l'indiscipline caractéristiques. Car les mots, selon Woolf, ne détestent rien tant que d'être utiles (*EVI*, 92) ; de sorte qu'au lieu de s'interroger sur la pertinence d'un recours prolongé au monde de la vie, mieux vaudrait se féliciter des services inespérés qu'il a si patiemment condescendu à nous rendre.

²² Cette hypothèse est notamment formulée par Peter Childs : « Samuel Beckett's *Murphy* was published in 1938, supposedly eight years after modernism started to wane and be replaced by the neo-realism of writers such as Graham Greene, George Orwell, Ernest Hemingway, Rosamond Lehmann and Evelyn Waugh. » (Childs, p. 6).

²³ Voir « Des limites de la perspective cognitive pour l'analyse de l'intériorité dans les œuvres tardives », p. 280.

Bibliographie

I. OUVRAGES DE VIRGINIA WOOLF

1. Romans et nouvelles

- Woolf, Virginia. *The Voyage Out* (1915). Oxford : Oxford University Press, 2009.
- . *Night and Day* (1919). Oxford : Oxford University Press, 2009.
- . *Jacob's Room* (1922). Oxford : Oxford University Press, 2008.
- . *Mrs Dalloway* (1925). Londres : Vintage Books, 2004.
- . *To the Lighthouse* (1927). Oxford : Oxford University Press, 2008.
- . *Orlando: A Biography* (1928). Londres : Vintage Books, 2004.
- . *The Waves* (1931). Londres : Penguin, 2006.
- . *Flush: A Biography* (1933). Londres : Persephone Books, 2005.
- . *The Pargiters: The Novel-Essay Portion of The Years*. Mitchell A. Leaska, ed. New York : New York Public Library, 1977.
- . *The Years* (1937). Oxford : Oxford University Press, 2009.
- . *Between the Acts* (1941). Oxford : Oxford University Press, 2008.
- . *A Haunted House: The Complete Shorter Fiction*. Susan Dick, ed. Londres : Vintage Books, 2003.

2. Essais, journaux et lettres

- . *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*. Mitchell A. Leaska, ed. Londres : Hogarth Press, 1990.
- . *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf* (1953). Leonard Woolf, ed. San Diego, New York et Londres : Harcourt, 1982.
- . *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 1, 1915-1919*. Anne Olivier Bell, ed. New York : Harcourt, 1977.
- . *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 2, 1920-1924*. Anne Olivier Bell, ed. New York : Harcourt, 1978.
- . *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 3, 1925-1930* (1980). Anne Olivier Bell, ed. San Diego, New York et Londres : Harcourt, 1981.
- . *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 4, 1931-1935* (1982). Anne Olivier Bell, ed. San Diego, New York et Londres : Harcourt, 1983.
- . *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 5, 1936-1941* (1984). Anne Olivier Bell, ed. San Diego, New York et Londres : Harcourt, 1985.
- . *The Flight of the Mind: Collected Letters I, 1888-1912* (1975). Nigel Nicolson et Joanne Trautmann Banks, eds. Londres : The Hogarth Press, 1993.
- . *The Question of Things Happening: Collected Letters II, 1912-1922* (1976). Nigel

- Nicolson et Joanne Trautmann Banks, eds. Londres : The Hogarth Press, 1994.
- . *A Change of Perspective: Collected Letters III, 1923-1928* (1977). Nigel Nicolson et Joanne Trautmann Banks, eds. Londres : The Hogarth Press, 1994.
- . *A Reflection of the Other Person: Collected Letters IV, 1929-1931* (1978). Nigel Nicolson et Joanne Trautmann Banks, eds. Londres : The Hogarth Press, 1994.
- . *The Sick Side of the Moon: Collected Letters V, 1932-1935* (1979). Nigel Nicolson et Joanne Trautmann Banks, eds. Londres : The Hogarth Press, 1994.
- . *Leave the Letters Till We're Dead: Collected Letters VI, 1936-1941* (1980). Nigel Nicolson et Joanne Trautmann Banks, eds. Londres : The Hogarth Press, 1994.
- . *The Essays of Virginia Woolf, Vol. I, 1904-1912*. Andrew McNeillie, ed. Londres : The Hogarth Press, 1986.
- . *The Essays of Virginia Woolf, Vol. II, 1912-1918* (1987). Andrew McNeillie, ed. Londres : The Hogarth Press, 1995.
- . *The Essays of Virginia Woolf, Vol. III, 1919-1924*. Andrew McNeillie, ed. Londres : The Hogarth Press, 1988.
- . *The Essays of Virginia Woolf, Vol. IV, 1925-1928*. Andrew McNeillie, ed. Londres : The Hogarth Press, 1994.
- . *The Essays of Virginia Woolf, Vol. V, 1929-1932* (2009). Stuart N. Clarke, ed. Boston et New York : Houghton Mifflin Harcourt, 2010.
- . *The Essays of Virginia Woolf, Vol. VI, 1933-1941, and Additional Essays, 1906-1924*. Stuart N. Clarke, ed. Londres : The Hogarth Press, 2011.
- . « 'Anon' and 'The Reader': Virginia Woolf's Last Essays », Brenda R. Silver, ed. *Twentieth Century Literature*, Vol. 25, N°3/4, Automne-Hiver 1979, « Virginia Woolf Issue », p. 356-441.
- . *Moments of Being* (1976). Jeanne Schulkind, ed. San Diego, New York et Londres : Harcourt, 1985.
- . *A Room of One's Own* (1929) and *Three Guineas* (1938). Londres : Vintage Books, 2001.

II. LE MONDE DE LA VIE ET LE REEL

1. Théories du monde de la vie et des mondes vécus

- Barbaras, Renaud. *Introduction à une phénoménologie de la vie*. Paris : Vrin, 2008.
- Bégout, Bruce. *La Découverte du quotidien* (2005). Paris : Allia, 2010.
- Dilthey, Wilhelm. *L'Édification du monde historique dans les sciences de l'esprit* (1910). Sylvie Mesure, trad. Paris : Les Éditions du Cerf, 1988.
- Habermas, Jürgen. *Théorie de l'agir communicationnel* (1981). Jean-Marc Ferry, trad. Paris : Fayard, 1987.
- Husserl, Edmund. *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1936). Gérard Granel, trad. Paris : Gallimard, 1976.
- . *La Terre ne se meut pas*. D. Frank, D. Pradelle et J.-F. Lavigne, trad. Paris : Les Éditions

de Minuit, 1989.

Schütz, Alfred et Thomas Luckmann. *The Structures of the Life-World* (1973). Richard M. Zaner et Hugh Tristram Engelhardt, Jr., trad. Londres : Heinemann, 1974.

Uexküll, Jakob von. *Milieu animal et milieu humain* (1934). Charles Martin-Fréville, trad. Paris : Payot et Rivages, 2010.

2. Husserl et la phénoménologie

Barbaras, Renaud. *Introduction à la philosophie de Husserl* (2004). Chatou : Les Éditions de La Transparence, 2008.

Bernet, Rudolf. *Conscience et existence : Perspectives phénoménologiques*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.

Bourne-Taylor, Carole et Ariane Mildenberg, eds. *Phenomenology, Modernism and Beyond*. Berne : Peter Lang, 2010.

Dastur, Françoise. « Husserl », *La Philosophie allemande : De Kant à Heidegger*. Dominique Folscheid, ed. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 253-291.

Derrida, Jacques. *La Voix et le phénomène : Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* (1967). Paris : Presses Universitaires de France, 2016.

Dodd, James. *Crisis and Reflection: An Essay on Husserl's Crisis of the European Sciences*. Dordrecht : Kluwer Academic Publishers, 2004.

Dreyfus, Hubert L. et Mark A. Wrathall. *A Companion to Phenomenology and Existentialism* (2006). Malden : Wiley-Blackwell, 2009.

Dufourcq, Annabelle. *La Dimension imaginaire du réel dans la philosophie de Husserl*. Dordrecht : Springer, 2011.

English, Jacques. *Le Vocabulaire de Husserl*. Paris : Ellipses, 2002.

Gandt, François de. *Husserl et Galilée : Sur la crise des sciences européennes*. Paris : Vrin, 2004.

Gandt, François de et Claudio Majolino, eds. *Lectures de la Krisis de Husserl*. Paris : Vrin, 2008.

Housset, Emmanuel. *Husserl et l'énigme du monde*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

Lavigne, Jean-François. « Husserl lecteur d'Avenarius : une contribution à la genèse de la réduction phénoménologique ? », *Kairos*, Vol. 22, 2003, « De Kant à la phénoménologie », p. 61-82.

---. *Husserl et la naissance de la phénoménologie (1910-1913)*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005.

Moran, Dermot. *Introduction to Phenomenology*. Londres et New York : Routledge, 2000.

---. *Husserl's Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology : An Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press, 2012.

Patočka, Jan. *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*. Erika Abrams, trad. Grenoble : Millon, 1988.

---. *Introduction à la phénoménologie de Husserl*. Erika Abrams, trad. Grenoble : Millon, 1992.

Pradelle, Dominique. *Par-delà la révolution copernicienne : Sujet transcendantal et facultés chez Kant et Husserl*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.

---. *Généalogie de la raison : Essai sur l'historicité du sujet transcendantal de Kant à Heidegger*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013.

Robert, Franck. *Phénoménologie et ontologie : Merleau-Ponty lecteur de Husserl et Heidegger*. Paris : L'Harmattan, 2005.

Smith, A. D. « The Flesh of Perception: Merleau-Ponty and Husserl », *Reading Merleau-Ponty: On Phenomenology of Perception*. Thomas Baldwin, ed. Abingdon et New York : Routledge, 2007, p. 1-22.

Smith, Barry et David Woodruff Smith, eds. *The Cambridge Companion to Husserl*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

Sokolowski, Robert. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

Steinmetz, Rudy. *L'Esthétique phénoménologique de Husserl : Une approche contrastée*. Paris : Éditions Kimé, 2011.

Zahavi, Dan. *Husserl's Phenomenology*. Stanford : Stanford University Press, 2003.

3. Ouvrages et articles sur le monde de la vie

Arp, Robert. « Husserl and the Penetrability of the Transcendental and Mundane Spheres », *Human Studies*, Vol. 27, N°3, 2004, p. 221-239.

Barthélémy, Jean-Hugues, Anne Coignard, Jacques English, *et al.* *Kairos*, Vol. 27, 2006, « Monde de la vie et histoire ».

Bégout, Bruce. *L'Enfance du monde : Recherches phénoménologiques sur la vie, le monde et le monde de la vie, Tome I : Husserl*. Chatou : Les Éditions de La Transparence, 2007.

---. *Le Phénomène et son ombre : Recherches phénoménologiques sur la vie, le monde et le monde de la vie, Tome II : Après Husserl*. Chatou : Les Éditions de La Transparence, 2008.

Bermes, Christian. « 'Monde' et 'monde vécu' dans la philosophie au XIX^e siècle et dans la philosophie husserlienne », *Études phénoménologiques*, Vol. 19, N°37-38, 2003, p. 175-195.

Bernet, Rudolf, Donn Welton et Gina Zavota, eds. *Edmund Husserl: Critical Assessments of Leading Philosophers, Vol. V : Horizons: Life-World, Ethics, History, and Metaphysics*. Londres : Routledge, 2005.

Biemel, Walter, Julien Farges, Arnaud François, *et al.* *Philosophie*, N°108, Hiver 2010, « La Question de la Lebenswelt ».

Brand, Gerd. « The Structure of the Life-World According to Husserl », *Man and World*, Vol. 6, N°2, 1973, p. 143-162.

Carr, David. « Husserl's Problematic Concept of the Life-World », *American Philosophical Quarterly*, Vol. 7, N°4, Octobre 1970, p. 331-339.

Christiaens, Wim. « Basic Ontology and the Ontology of the Phenomenological Life World: A Proposal », *Foundations of Science*, Vol. 11, N°3, 2006, p. 249-274.

Dekens, Olivier, Jean-Jacques Delfour, Nicolas de Warren, *et al.* *Kairos*, Vol. 22, 2003, « De Kant à la phénoménologie ».

De Warren, Nicolas. « Husserl et la question du monde », *Kairos*, Vol. 22, 2003, « De Kant à

la phénoménologie », p. 165-187.

Ducros, Paul. *Husserl et le géostatisme : Perspectives phénoménologiques et éthiques*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2011.

Dreher, Jochen. « The Symbol and the Theory of the Life-World: 'The Transcendences of the Life-World and Their Overcoming by Signs and Symbols' », *Human Studies*, Vol. 26, N°2, 2003, p. 141-163.

Endress, Martin, George Psathas et Hisashi Nasu, eds. *Explorations of the Life-World: Continuing Dialogues with Alfred Schutz*. Dordrecht : Springer, 2005.

Farges, Julien. « Monde de la vie et philosophie de la vie : Husserl entre Eucken et Dilthey », *Études Germaniques*, N°242, Février 2006, p. 191-217.

---. « Vie, science de la vie et monde de la vie : Sur le statut de la biologie chez le dernier Husserl », *Bulletin d'analyse phénoménologique*, Vol. 6, N°2, 2010, p. 42-72.

---. « La restitution du monde : Recherche sur les fonctions de la notion de 'monde de la vie' (*Lebenswelt*) dans la phénoménologie de Husserl », sous la direction de Jean-François Courtine, Université Paris-Sorbonne, 2011.

Feist, Richard, ed. *Husserl and the Sciences: Selected Perspectives*. Ottawa : University of Ottawa Press, 2004.

Ferrarin, Alfredo, ed. *Passive Synthesis and Life-World / Sintesi passiva e mondo della vita*. Pise : Ets, 2006.

Gadamer, Hans-Georg. « The Science of the Life-World », *Analecta Husserliana*, Vol. 2, 1972, p. 173-185.

Glynn, Simon. « From Transcendental Logic to the Phenomenology of the Life-World: The Individualising Dynamisms of Passions and the Tying of Communal Order », *Analecta Husserliana*, Vol. 48, 1996, p. 145-166.

Greisch, Jean. « L'éthique et les mondes de la vie », *Le Supplément*, N°200, 1997, p. 181-203.

Grieder, Alfons. « Geometry and the Life-World in Husserl's Later Philosophy », *Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 8, N°2, 1977, p. 119-122.

Gumbrecht, Hans Ulrich. « Everyday-World and Life-World as Philosophical Concepts: A Genealogical Approach », *New Literary History*, Vol. 24, N°4, Automne 1993, p. 745-761.

Haber, Stéphane. « Le 'monde de la vie' comme catégorie critique aujourd'hui », *Cahiers philosophiques*, N°132, Janvier 2013, p. 58-74.

Housset, Emmanuel. « Historicité de la chair et monde de la vie selon Husserl », *Kairos*, Vol. 27, 2006, « Monde de la vie et histoire », p. 7-33.

Kerszberg, Pierre. « The Sound of the Life-World », *Continental Philosophy Review*, Vol. 32, N°2, 1999, p. 169-194.

---. « L'expérience de pensée dans le monde de la vie », *Kairos*, Vol. 27, 2006, « Monde de la vie et histoire », p. 187-208.

---. *La science dans le monde de la vie*. Grenoble : Jérôme Millon, 2012.

Kjosavik, Frode. « Husserl's View of the Life-World and the World of Science », *Revue internationale de philosophie*, N°224, Février 2003, p. 81-90.

Legros, Robert. « Le retour au monde de la vie », *Le Messager européen*, N°5, 1991, p. 219-230.

- . « Du monde naturel au monde de la vie », *Kairos*, Vol. 27, 2006, « Monde de la vie et histoire », p. 237-251.
- Librach, Ronald S. « Narration and the Life-World », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41, N°1, Automne 1982, p. 77-86.
- Luft, Sebastian. « Husserl's Theory of the Phenomenological Reduction: Between Life-World and Cartesianism », *Research in Phenomenology*, Vol. 34, N°1, 2004, p. 198-234.
- . *Subjectivity and Lifeworld in Transcendental Phenomenology*. Evanston : Northwestern University Press, 2011.
- Makkbeel, R. A. « Husserl, Dilthey and the Relation of the Life-World to History in Husserl and Contemporary Thought », *Research in Phenomenology*, Vol. 12, 1982, p. 39-58.
- Måseide, Atle. « Perspectivity, Intentionality, Reflection: Sketch for a Theory of the Life-World Foundation of Philosophy », *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie / Journal for General Philosophy of Science*, Vol. 17, N°1, 1986, p. 40-58.
- Meisenhelder, Thomas. « A Further Investigation of the Life-World », *Human Studies*, Vol. 2, N°1, Janvier 1979, p. 21-30.
- Meyn, Henning L. « Values and the Life-World in the Problem of the Crisis », *Analecta Husserliana*, Vol. 5, 1976, p. 137-147.
- Mezei, Balázs M. *World and Life-World: Aspects of the Philosophy of Edmund Husserl*. Berne : Peter Lang, 1995.
- Mohanty, J. N. « 'Life-World' and 'A Priori' in Husserl's Later Thought », *Analecta Husserliana*, Vol. 3, 1974, p. 46-65.
- Molchanov, Victor. « Strict Science and *Lebenswelt* in Husserl's Phenomenology », *Analecta Husserliana*, Vol. 35, 1991, p. 369-376.
- Patočka, Jan. « Edmund Husserl's Philosophy of the Crisis of Science and His Conception of a Phenomenology of the Life-World », *Husserl Studies*, Vol. 2, N°2, 1985, p. 129-155.
- Perreau, Laurent. « Symboles et monde de la vie : La sémiologie phénoménologique d'Alfred Schütz », *Philosophie*, N°115, Avril 2012, p. 31-44.
- Pieretti, Antonio. « The 'Lebenswelt' and the Meaning of Philosophy », *Analecta Husserliana*, Vol. 35, 1991, p. 343-353.
- Rheinberger, Hans-Jörg et David Hyder, eds. *Science and the Life-World: Essays on Husserl's Crisis of the European Sciences*. Stanford : Stanford University Press, 2010.
- Richir, Marc. « *Lebenswelt* et époque phénoménologique transcendantale », *Kairos*, Vol. 22, 2003, « De Kant à la phénoménologie », p. 151-164.
- Rosen, Steven M. *Topologies of the Flesh: A Multidimensional Exploration of the Lifeworld*. Athens : Ohio University Press, 2006.
- Ruggerone, Lucia. « Science and Life-World: Husserl, Schutz, Garfinkel », *Human Studies*, Vol. 36, N°2, Été 2013, p. 179-197.
- Tani, Toru. « Life and the Life-World », *Husserl Studies*, Vol. 3, N°1, 1986, p. 57-78.
- Tardivel, Émilie, ed. *Philosophie*, N°118, Été 2013, « Patočka et la question du monde ».
- Tymieniecka, Anna-Teresa, ed. *Analecta Husserliana*, Vol. 22, 1987, « Morality Within the Life- and Social World ».

---. *Analecta Husserliana*, Vol. 27, 1989, « Man Within His Life-World: Contributions to Phenomenology by Scholars from East-Central Europe ».

---. *Analecta Husserliana*, Vol. 48, 1996, « Life in the Glory of Its Radiating Manifestations ».

---. *Phenomenology and the Human Positioning in the Cosmos: The Life-World, Nature, Earth*. Dordrecht, Heidelberg et New York : Springer, 2013.

Vandavelde, Pol. « Communication et monde vécu chez Husserl », *Etudes phénoménologiques*, Vol. 10, N°20, 1994, p. 65-100.

Wagner, Helmut R. « Toward an Anthropology of the Life-World: Alfred Schutz's Quest for the Ontological Justification of the Phenomenological Undertaking », *Human Studies*, Vol. 6, N°3, Juillet-Septembre 1983, p. 239-246.

Wild, John. « The Exploration of the Life-World », *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Vol. 34, 1960-1961, p. 5-23.

Zaccai-Reyners, Nathalie. *Le monde de la vie, I : Dilthey et Husserl*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1995.

---. *Le monde de la vie, II : Schütz et Mead*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1996.

---. *Le monde de la vie, III : Après le tournant sémiotique*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1996.

4. Philosophie, phénoménologie et la question des liens entre sujet et monde

Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). Paris : Ellipses, 2013.

---. *L'Évolution créatrice* (1907). Paris : Presses Universitaires de France, 2007.

---. *La Pensée et le mouvant : Essais et conférences* (1934). Paris : Presses Universitaires de France, 1955.

Dilthey, Wilhelm. *Écrits d'esthétique*. Danièle Cohn et Evelyne Lafon, trad. Paris : Les Éditions du Cerf, 1995.

Heidegger, Martin. *Être et temps* (1927). François Vezin, trad. Paris : Gallimard, 1986.

Husserl, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures, II : Recherches phénoménologiques pour la constitution* (1952). Éliane Escoubas, trad. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.

---. *Méditations cartésiennes : Introduction à la phénoménologie* (1931). Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, trad. Paris : Vrin, 1980.

Levinas, Emmanuel. *De l'existence à l'existant* (1947). Paris : Vrin, 1990.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception* (1945). Paris : Gallimard, 2013.

---. *Le Visible et l'invisible*, suivi de *Notes de travail*. Paris : Gallimard, 1964.

---. *L'Œil et l'esprit* (1960). Paris : Gallimard, 1985.

---. *La Prose du monde*. Paris : Gallimard, 1969.

Russell, Bertrand. *Our Knowledge of the External World as a Field for Scientific Method in Philosophy* (1914). Londres et New York : Routledge, 2009.

Scheler, Max. *La Situation de l'homme dans le monde* (1928). M. Dupuy, trad. Paris : Aubier, 1966.

Zubiri, Xavier. *Traité de la réalité* (2001). Philibert Secretan, trad. Paris : L'Harmattan, 2010.

5. Le sujet

Carraud, Vincent. *L'Invention du moi*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

Henrich, Dieter. *Pensée et être-soi : Leçons sur la subjectivité*. Martina Roesner, trad. Paris : Vrin, 2008.

Housset, Emmanuel. *Personne et Sujet selon Husserl*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

---. *La Vocation de la personne : L'Histoire du concept de personne de sa naissance augustiniennne à sa redécouverte phénoménologique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007.

Jonas, Hans. *Évolution et liberté*. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, trad. Paris : Payot & Rivages, 2005.

Lakoff, George et Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York : Basic Books, 1999.

Libera, Alain de. *Archéologie du sujet, I : Naissance du sujet*. Paris : Vrin, 2007.

---. *Archéologie du sujet, II : La Quête de l'identité*. Paris : Vrin, 2008.

---. *L'Invention du sujet moderne : Cours du Collège de France 2013-2014*. Paris : Vrin, 2015.

Mansfield, Nick. *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*. New York : New York University Press, 2000.

Michon, Pascal. *Éléments d'une histoire du sujet*. Paris : Kimé, 1999.

Porter, Roy, ed. *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*. Londres et New York : Routledge, 1997.

Rée, Jonathan. « Subjectivity in the Twentieth Century », *New Literary History*, Vol. 26, N°1, Hiver 1995, « Narratives of Literature, the Arts, and Memory », p. 205-217.

Seigel, Jerrold E. *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

Steinvorth, Ulrich. *Rethinking the Western Understanding of the Self*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

---. *A Secular Age*. Cambridge, Mass. et Londres : The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

Zahavi, Dan. *Subjectivity and Selfhood: Investigating the First Person Perspective*. Cambridge, Mass. : The MIT Press, 2005.

III. LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE

1. Littérature et philosophie : singularités et convergences

Armengaud, Françoise. *Lignes de partage : Littérature / Poésie / Philosophie*. Paris : Kimé, 2002.

Artous-Bouvet, Guillaume. *L'Exception littéraire*. Paris : Belin, 2012.

Baudelle, Yves, Roland Breeur, Florence de Chalonge, et al. *Littérature*, N°132, 2003, « Littérature et phénoménologie ».

Campion, Pierre. *La Littérature à la recherche de la vérité*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.

Coquet, Jean-Claude. « Logos et Phusis », *Littérature*, N°132, 2003, « Littérature et phénoménologie », p. 3-5.

Crowley, Cornélius. « Le motif philosophique et sa mise à l'épreuve », *Littérature et philosophie*. Anne Tomiche et Philippe Zard, eds. Arras : Artois Presses Université, 2002, p. 33-50.

Dastur, Françoise. *À la naissance des choses : Art, poésie et philosophie*. La Versanne : Encre marine, 2005.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1991.

Descombes, Vincent. *Proust : Philosophie du roman*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1987.

Dumoulié, Camille. *Littérature et philosophie : Le gai savoir de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2002.

Eldridge, Richard, ed. *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*. New York et Oxford : Oxford University Press, 2009.

Lorenzini, Daniele et Ariane Revel, eds. *Le Travail de la littérature : Usages du littéraire en philosophie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Macherey, Pierre. *À quoi pense la littérature ? : Exercices de philosophie littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

---. *Études de philosophie littéraire*. Grenoble : De L'Incidence Éditeur, 2014.

Merleau-Ponty, Maurice. « Le roman et la métaphysique », *Sens et non-sens* (1948). Paris : Gallimard, 1996, p. 34-52.

Tomiche, Anne et Philippe Zard, eds. *Littérature et philosophie*. Arras : Artois Presses Université, 2002.

Rudrum, David, ed. *Literature and Philosophy: A Guide to Contemporary Debates*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006.

Smadja, Robert. *Introduction à la philosophie de la littérature : La littérature dans les limites de la simple raison*. Paris : Honoré Champion, 2009.

Zard, Philippe. « Avant-propos : Littérature et philosophie : Un 'vieux différend' », *Littérature et philosophie*. Anne Tomiche et Philippe Zard, eds. Arras : Artois Presses Université, 2002, p. 7-30.

2. La question de l'intertexte

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

Bayard, Pierre. *Le Plagiat par anticipation*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009.

Compagnon, Antoine. *La Seconde main : Ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil, 1979.

Genette, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

Kristeva, Julia. *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.

Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Paris : Flammarion, « Corpus », 2002.

IV. CROISEMENTS : WOOLF A L'AUNE DES PROBLÉMATIQUES DU MONDE DE LA VIE

1. Approches philosophiques, phénoménologiques et théoriques de l'œuvre de Virginia Woolf

Ardoin, Paul, S. E. Gontarski et Laci Mattison, eds. *Understanding Bergson, Understanding Modernism*. Londres : Continuum, 2013.

Banfield, Ann. *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

Berman, Jessica. « Ethical Folds: Ethics, Aesthetics, Woolf », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 50, N°1, 2004, p. 151-172.

Bernard, Catherine. « *To the Lighthouse* et *The Waves* : la fiction comme entrelacs phénoménologiques », *Les Cahiers Forell*, N°6, Mars 1996, p. 201-218.

Caughie, Pamela L. *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself*. Urbana : University of Illinois Press, 1991.

---. « Poststructuralist and Postmodernist Approaches to Virginia Woolf », *Palgrave Advances in Virginia Woolf Studies*. Anna Snaith, ed. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007, p. 143-168.

Chastaing, Maxime. *La Philosophie de Virginia Woolf*. Paris : Presses Universitaires de France, 1951.

Circosta, Jo Ann. « Silence as Disclosure: Virginia Woolf's Style of Being-in-the-World », *Analecta Husserliana*, Vol. 87, 2005, p. 139-153.

---. « Witness to Consciousness: Virginia Woolf and Phenomenology », sous la direction d'Ellen Rosenman, University of Kentucky, 2006.

Colebrook, Claire. « Woolf and 'Theory' », *Virginia Woolf in Context*. Bryony Randall et Jane Goldman, eds. Cambridge : Cambridge University Press, 2012, p. 65-78.

Curd, Patricia. « Aristotelian Visions of Moral Character in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* », *Feminism and Ancient Philosophy*. Julie K. Ward, ed. New York : Routledge, 1996, p. 141-154.

- Delattre, Floris. *Le Roman psychologique de Virginia Woolf*. Paris : Vrin, 1932.
- Doyle, Laura. « ‘These Emotions of the Body’: Intercorporeal Narrative in *To the Lighthouse* », *Twentieth Century Literature*, Vol. 40, N°1, Printemps 1994, p. 42-71.
- . « The Body Unbound: A Phenomenological Reading of the Political in *A Room of One’s Own* », *Virginia Woolf Out of Bounds: Selected Papers from the Tenth Annual Conference on Virginia Woolf*. Jessica Berman et Jane Goldman, eds. New York : Pace Univeristy Press, 2001, p. 129-139.
- Duran, Jane. « Virginia Woolf, Time, and the Real », *Philosophy and Literature*, Vol. 28, N°2, 2004, p. 300-308.
- Dymond, Justine. « ‘The Outside of Its Inside and the Inside of Its Outside’: Phenomenology in *To the Lighthouse* », *Virginia Woolf Out of Bounds: Selected Papers from the Tenth Annual Conference on Virginia Woolf*. Jessica Berman et Jane Goldman, eds. New York : Pace Univeristy Press, 2001, p. 140-144.
- Esch, Deborah. « ‘Think of a kitchen table’: Hume, Virginia Woolf and the Translation of Example », *Perspectives on Perception: Philosophy, Art, and Literature*. Mary Ann Caws, ed. New York : Peter Lang, 1989, p. 79-94.
- Fleishman, Avrom. « Woolf and McTaggart », *English Literary History*, Vol. 36, N°4, 1969, p. 719-738.
- Frank, A. O. *The Philosophy of Virginia Woolf: A Philosophical Reading of the Mature Novels*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2001.
- Gasston, Aimee. « Phenomenology Begins at Home: The Presence of Things in the Short Fiction of Katherine Mansfield and Virginia Woolf », *Journal of New Zealand Literature: JNZL*, N°32, Partie 2, 2014, Numéro Spécial : « Katherine Mansfield Masked and Unmasked », p. 31-51.
- Gillies, Mary Ann. *Henri Bergson and British Modernism*. Londres : McGill-Queen’s University Press, 1996.
- Groover, Kristina K. « Body and Soul: Virginia Woolf’s *To the Lighthouse* », *Renascence: Essays on Values in Literature*, Vol. 66, N°3, Été 2014, p. 217-230.
- Grubar, Ruth. *Virginia Woolf: The Will to Create as a Woman (1935)*. New York : Carroll and Graf, 2005.
- Hague, Angela. *Fiction, Intuition, & Creativity: Studies in Brontë, James, Woolf, and Lessing*. Washington, D. C. : The Catholic University of America Press, 2003.
- Hanna, Emily Lauren. « ‘I Am Rooted, But I Flow’: Virginia Woolf and 20th Century Thought », sous la direction d’Aaron Matz et de Gayle Greene, Scripps College, 2012.
- Hansen, Thomas Illum. « Perception Already Stylizes: On Phenomenological Semiotics », *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l’Association Internationale de Sémiotique*, Vol. 165, N°1-4, Juin 2007, p. 315-335.
- Harper, Howard. *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf*. Baton Rouge et Londres : Louisiana State University Press, 1982.
- Henke, Suzette. « Virginia Woolf’s *The Waves*: A Phenomenological Reading », *Neophilologus*, N°73, 1989, p. 461-472.
- Hintikka, Jaakko. « Virginia Woolf and Our Knowledge of the External World », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, N°1, Automne 1979, p. 5-14.

Hough, Sheridan. « To the Lighthouse, via the 'Things Themselves': Husserl, Woolf, and 'Androgynous Phenomenology' », *International Studies in Philosophy*, Vol. 34, N°4, 2002, p. 42-53.

Hussey, Mark. *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*. Columbus : Ohio State University Press, 1986.

Jonsson, Annkatrin. *Relations: Ethics and the Modernist Subject in James Joyce's Ulysses, Virginia Woolf's The Waves and Djuna Barnes's Nightwood*. Berne : Peter Lang, 2006.

Kore-Schröder, Leena. « Reflections in a Motor Car: Virginia Woolf's Phenomenological Relations of Time and Space », *Locating Woolf: The Politics of Space and Place*. Anna Snaith et Michael Whitworth, eds. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007, p. 131-147.

Kumar, Shiv. *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*. Londres : Blackie & Son, 1962.

Lackey, Michael. « Modernist Anti-Philosophicalism and Virginia Woolf's Critique of Philosophy », *Journal of Modern Literature*, Vol. 29, N°4, 2006, p. 76-98.

Livingston, Paisley. « Solid Objects, Solid Objections: On Virginia Woolf and Philosophy », *Art and Ethical Criticism*. Garry L. Hagberg, ed. Malden, Mass. : Blackwell, 2008, p. 123-143.

Mackin, Timothy. « Private Worlds, Public Minds: Woolf, Russell and Photographic Vision », *Journal of Modern Literature*, Vol. 33, N°3, 2010, p. 112-130.

Mattison, Laci. « The Metaphysics of Flowers in *The Waves*: Virginia Woolf's 'Seven-Sided Flower' and Henri Bergson's Intuition », *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Kristin Czarnecki et Carrie Rohman, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 71-77.

---. « Virginia Woolf's Ethical Subjectivity: Deleuze and Guattari's Worlding and Bernard's 'Becoming-Savage' », *Deleuze Studies*, Vol. 7, N°4, 2013, p. 562-580.

Monaco, Beatrice. *Machinic Modernism: The Deleuzian Literary Machines of Woolf, Lawrence and Joyce*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008.

---. « 'Nothing Is Simply One Thing': Woolf, Deleuze and Difference », *Deleuze Studies*, Vol. 7, N°4, 2013, p. 456-474.

Monson, Tamlyn. « 'A Trick of the Mind': Alterity, Ontology, and Representation in Virginia Woolf's *The Waves* », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 50, N°1, Printemps 2004, p. 173-196.

Naremore, James. *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*. New Haven, Conn. et Londres : Yale University Press, 1973.

Poole, Roger. *The Unknown Virginia Woolf* (1978). Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

Regard, Frédéric. « 'Let us then keep the form unsigned': Things and the Signature of the Feminine in *Three Guineas* », *Études Britanniques Contemporaines*, Numéro hors-série, Automne 1999, « Things in Virginia Woolf's Works », p. 107-122.

Reynier, Christine. « Virginia Woolf's Ethics and Victorian Moral Philosophy », *Philosophy and Literature*, Vol. 38, N°1, 2014, p. 128-141.

Rodier, Carole. « Apprehending the World: Surface, Substance, and the True Experience of

Things in Virginia Woolf's Novels », *Études Britanniques Contemporaines*, Numéro hors-série, Automne 1999, « Things in Virginia Woolf's Works », p. 19-27.

Rosenbaum, S. P. « The Philosophical Realism of Virginia Woolf », *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History* (1998). Londres : Palgrave Macmillan et New York : St. Martin's Press, 2005, p. 1-36.

Ruotolo, Lucio P. *Six Existential Heroes: The Politics of Faith*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1973.

Ryan, Derek et Laci Mattison, eds. *Deleuze Studies*, Vol. 7, N°4, 2013, « Deleuze, Virginia Woolf and Modernism ».

Saunders, Rebecca. « Language, Subject, Self: Reading the Style of *To the Lighthouse* », *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 26, N°2, Hiver 1993, p. 192-213.

Schaefer, Josephine O'Brien. *The Three-Fold Nature of Reality in the Novels of Virginia Woolf*. Londres : Mouton, 1965.

Schlack, Beverly Ann. « Creative Consciousness and the Natural World in Virginia Woolf's *The Waves* », *Analecta Husserliana*, Vol. 14, 1983, « The Phenomenology of Man and of the Human Condition », p. 327-341.

---. « A Long Day's Journey into Night: The Historicity of Human Existence Unfolding in Virginia Woolf's Fiction », *Analecta Husserliana*, Vol. 18, 1984, « The Existential Coordinates of the Human Condition: Poetic – Epic – Tragic. The Literary Genre », p. 209-224.

Sherman, David. « A Plot Unraveling Into Ethics: Woolf, Levinas, and 'Time Passes' », *Woolf Studies Annual*, Vol. 13, 2007, p. 159-179.

Skeet, Jason. « Netting Fins: A Deleuzian Exploration of Linguistic Invention in Virginia Woolf's *The Waves* », *Deleuze Studies*, Vol. 7, N°4, 2013, p. 475-495.

Spiropoulou, Angeliki. *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010.

Storl, Heidi. « Heidegger in Woolf's Clothing », *Philosophy and Literature*, Vol. 32, N°2, 2008, p. 303-314.

Strehle, Ralph. « A Risky Business: Internal Time and Objective Time in Husserl and Woolf », *Literature and Philosophy: A Guide to Contemporary Debates*. David Rudrum, ed. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006, p. 81-91.

Sultzbach, Kelly Elizabeth. « Embodied Modernism: The Flesh of the World in E. M. Forster, Virginia Woolf, and W. H. Auden », sous la direction de Louise Westling, University of Oregon, 2008.

Toth, Naomi. « L'Écriture vive : Une phénoménologie de la perception selon Virginia Woolf et Nathalie Sarraute », sous la direction de Chantal Delourme et de Jean-Marc Moura, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012.

Udwin, Victor. « Reading the Red Ball – a Phenomenology of Narrative Process », *Narrative Poetics: Innovations, Limits, Challenges*. James Phelan, ed. Columbus : Ohio State University Press, 1987, p. 115-126.

Westling, Louise. « Virginia Woolf and the Flesh of the World », *New Literary History*, Vol. 30, N°4, Automne 1999, p. 855-875.

Wilde, Alan. « Touching Earth: Virginia Woolf and the Prose of the World », *Philosophical*

Approaches to Literature: New Essays on Nineteenth- and Twentieth-Century Texts. William E. Cain, ed. Lewisburg : Bucknell University Press, 1984, p. 140-164.

Wood, Joanne A. « Lighthouse Bodies: The Neutral Monism of Virginia Woolf and Bertrand Russell », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 55, N°3, 1994, p. 483-502.

Zhang, Dora. « Naming the Indescribable: Woolf, Russell, James, and the Limits of Description », *New Literary History*, Vol. 45, N°1, Hiver 2014, p. 51-70.

2. La relation sujet-monde chez Woolf : entre unité et fragmentation, harmonie et dispersion

Albrinck, Meg. « Lily the Ethnographer: Discovering Self in *To the Lighthouse* », *Woolf and the Art of Exploration: Selected Papers from the Fifteenth International Conference on Virginia Woolf*. Helen Southworth et Elisa Kay Sparks, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2006, p. 196–202.

Bernard, Catherine. « *Mrs Dalloway* » de *Virginia Woolf*. Paris : Gallimard, 2006.

Briggs, John. « Nuance, Metaphor and the Rhythm of the Mood Wave in Virginia Woolf », *Virginia Woolf Miscellanies: Proceedings of the First Annual Conference on Virginia Woolf*. Mark Hussey et Vara Neverow-Turk, eds. New York : Pace University Press, 1992, p. 107-118.

Briggs, Julia. *Reading Virginia Woolf*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2006.

Caracciolo, Marco. « Leaping into Space: The Two Aesthetics of *To the Lighthouse* », *Poetics Today*, Vol. 31, N° 2, Été 2010, p. 251-284.

Caws, Mary Ann. « Framing, Centering, and Explicating: Virginia Woolf's Collage », *New York Literary Forum*, Vol. 10-11, 1983, p. 51-78.

Clements, Elicia. « Transforming Musical Sounds into Words: Narrative Method in Virginia Woolf's *The Waves* », *Narrative*, Vol. 13, N°2, Mai 2005, p. 160-181.

Delourme, Chantal. *To the Lighthouse : Les arabesques du sens*. Paris : Ellipses, 2001.

D'hoker, Elke. « The Role of the Imagination in Virginia Woolf's Short Fiction », *Journal of the Short Story in English*, Vol. 50, Printemps 2008, Numéro spécial Virginia Woolf, p. 17-31.

Frank, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick et Londres : Rutgers University Press, 1991.

Garvey, Johanna X. K. « Difference and Continuity: The Voices of *Mrs. Dalloway* », *College English*, Vol. 53, N°1, Janvier 1991, p. 59-76.

Gensane, Bernard, ed. *Les Cahiers Forell*, N°5, Janvier 1996, « Autour de Virginia Woolf ».

Haule, James M. « Version and Intention in the Novels of Virginia Woolf », *Editing Virginia Woolf: Interpreting the Modernist Text*. Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan, 2002.

Henry, Holly. *Virginia Woolf and the Discourse of Science: The Aesthetics of Astronomy*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Hinnov, Emily M. « 'To give the moment whole': The Nature of Time and Cosmic (Comm)unity in Virginia Woolf's *The Waves* », *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Kristin Czarnecki et Carrie Rohman, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 214-220.

Hite, Molly. « Tonal Cues and Uncertain Values: Affect and Ethics in *Mrs. Dalloway* », *Narrative*, Vol. 18, N°3, Octobre 2010, p. 249-275.

Holmesland, Oddvar. *Form as Compensation for Life: Fictive Patterns in Virginia Woolf's Novels*. Columbia, S. C. : Camden House, 1998.

Horacki, Michael J. « Apollonian Illusion and Dionysian Truth in *Mrs. Dalloway* », *Interdisciplinary / Multidisciplinary Woolf: Selected Papers from the Twenty-Second Annual International Conference on Virginia Woolf*. Ann Martin et Kathryn Holland, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2013, p. 138-142.

Hussey, Mark. « *To the Lighthouse* and Physics: The Cosmology of David Bohm and Virginia Woolf », *New Essays on Virginia Woolf*. Helen Wussow, ed. Dallas : Contemporary Research Press, 1995, p. 79-98.

Jackson, Tony E. *The Subject of Modernism: Narrative Alternations in the Fiction of Eliot, Conrad, Woolf, and Joyce*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1994.

Johnson, George M. *Psychology in Modernist British Fiction*. New York : Palgrave Macmillan, 2006.

Lanone, Catherine. « Abject Objects in *Jacob's Room* », *Études Britanniques Contemporaines*, Numéro hors-série, Automne 1999, « Things in Virginia Woolf's Works », p. 79-90.

---. « Le grain de bruit : L'impureté parasite chez Virginia Woolf », *Virginia Woolf: Le pur et l'impur. Colloque de Cerisy – 2001*. Catherine Bernard et Christine Reynier, eds. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 17-29.

Linett, Maren, ed. *Virginia Woolf: An MFS Reader*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2009.

Little, Judy. *The Experimental Self: Dialogic Subjectivity in Woolf, Pym, and Brooke-Rose*. Carbondale et Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1996.

Love, Jean O. *Worlds in Consciousness: Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*. Berkeley : University of California Press, 1970.

Mattia, Monique de. « *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf ou l'instabilité du discours rapporté », *De la syntaxe à la narratologie énonciative*. Monique de Mattia et André Joly, eds. Gap et Paris : Ophrys, 2001, p. 227-264.

Marcus, Laura. *Virginia Woolf*. Plymouth : Northcote House, 1997.

Marie, Caroline. « 'Oh God that I were a writer!' : Ellen Terry ou l'incarnation du style selon Virginia Woolf », *Cercles*, N°14, 2005, p. 29-39.

McCluskey, Kathleen. *Reverberations: Sound and Structure in the Novels of Virginia Woolf*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1986.

McDowell, Frederick P. W. « 'Surely order did prevail': Virginia Woolf and *The Voyage Out* », *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Ralph Freedman, ed. Berkeley : University of California Press, 1980, p. 73-96.

McGarry, Lisa Coughlin. *Orts, Scraps, and Fragments: The Elusive Search for Meaning in Virginia Woolf's Fiction*. Lanham, M. D. : University Press of America, 2007.

Miles, Kathryn. « 'That perpetual marriage of granite and rainbow': Searching for 'The New Biography' in Virginia Woolf's *Orlando* », *Virginia Woolf and Communities: Selected Papers from the Eighth Annual Conference on Virginia Woolf*. Jeanette McVicker et Laura Davis, eds.

New York : Pace University Press, 1999, p. 212-218.

Miller, Joseph Hillis. « Mr. Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in *To the Lighthouse* », *Modernism Reconsidered*. Robert Kiely, ed. Cambridge, M. A. : Harvard University Press, 1983, p. 167-189.

Oates Smith, J. « Henry James and Virginia Woolf: The Art of Relationships », *Twentieth Century Literature*, Vol. 10, N°3, Octobre 1964, p. 119-129.

Pellan, Françoise. *Virginia Woolf : L'ancrage et le voyage*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1994.

Poresky, Louise. *The Elusive Self: Psyche and Spirit in Virginia Woolf's Novels*. Newark : University of Delaware Press, 1981.

Porritt, Ruth. « Surpassing Derrida's Deconstructed Self: Virginia Woolf's Poetic Disarticulation of the Self », *Women's Studies*, Vol. 21, N°3, 1992, p. 323-338.

Prudente, Teresa. « 'To slip easily from one thing to another': Experimentalism and Perception in Woolf's Short Stories », *Journal of the Short Story in English*, Vol. 50, Printemps 2008, Numéro spécial Virginia Woolf, p. 171-183.

---. « 'The Damned Egotistical Self': Self and Impersonality in Virginia Woolf's and James Joyce's Writing », *Joyce in Progress: Proceedings of the 2008 James Joyce Graduate Conference in Rome*. Newcastle on Tyne : Cambridge Scholars, 2009, p. 186-194.

Regard, Frédéric. « Clapham Junction 1910 (éthique et esthétique de 'Mr Bennett and Mrs Brown') », *Études Britanniques Contemporaines*, Numéro hors-série, Octobre 1997, « Métamorphose et récit dans l'œuvre de Virginia Woolf », p. 30-57.

Reynier, Christine et Catherine Bernard, eds. *Études Britanniques Contemporaines*, Numéro hors-série, Octobre 1997, « Métamorphose et récit dans l'œuvre de Virginia Woolf ».

Robertson, Kyle. « Selves and Others as Narrative Participants in Woolf's Novels », *Interdisciplinary / Multidisciplinary Woolf: Selected Papers from the Twenty-Second Annual International Conference on Virginia Woolf*. Ann Martin et Kathryn Holland, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2013, p. 201-206.

Rubenstein, Roberta. « 'I meant *nothing* by The Lighthouse': Virginia Woolf's Poetics of Negation », *Journal of Modern Literature*, Vol. 31, N°4, Été 2008, p. 36-53.

Scheck, Dominic. « Sundered Waters: Isolated Consciousnesses and Ostensible Communion in Woolf's Narration », *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Kristin Czarnecki et Carrie Rohman, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 208-213.

Segal, Naomi. « Style indirect libre to Stream of Consciousness: Flaubert, Joyce, Schnitzler, Woolf », *Modernism and the European Unconscious*. Peter Collier et Judy Davies, eds. Cambridge : Polity Press, 1990.

Winterhalter, Teresa. « 'What Else Can I Do but Write?' Discursive Disruption and the Ethics of Style in Virginia Woolf's *Three Guineas* », *Hypatia*, Vol. 18, N°4, Automne-Hiver 2003, « Women, Art, and Aesthetics », p. 236-257.

Wright, Elizabeth. « Performing the Self: Woolf as Actress and Audience », *Woolfian Boundaries: Selected Papers from the Sixteenth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Anna Burrells, Steve Ellis, Deborah Parsons et Kathryn Simpson, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2007, p. 138-143.

Zucker, Marilyn Slutzky. « Virginia Woolf's Uncertainty Principle of Language », *Virginia Woolf: Three Centenary Celebrations*. Maria Cândida Zamith et Luísa Flora, eds. Porto : Universidade do Porto, 2007, p. 145-154.

3. Moments d'être, vie et réalité chez Virginia Woolf

Barzilai, Shuli. « Virginia Woolf's Pursuit of Truth: 'Monday or Tuesday', 'Moments of Being' and 'The Lady in the Looking-Glass' », *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 18, N°3, Automne 1988, p. 199-210.

Beattie, Thomas C. « Moments of Meaning Deeply Achieved: Virginia Woolf's Sense of an Ending », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 32, N°4, Hiver 1986, p. 521-541.

Beja, Morris. « Matches Struck in the Dark: Virginia Woolf's Moments of Vision », *Virginia Woolf: To the Lighthouse*. Morris Beja, ed. Londres : Macmillan, 1970, p. 210-230.

Beja, Morris, ed. *Virginia Woolf: To the Lighthouse*. Londres : Macmillan, 1970.

Dahl, Christopher C. « Virginia Woolf's 'Moments of Being' and Autobiographical Tradition in the Stephen Family », *Journal of Modern Literature*, Vol. 10, N°2, Juin 1983, p. 75-96.

Dalgarno, Emily. *Virginia Woolf and the Visible World*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

Hénaff, Dominique. *Une prose à l'épreuve du réel : Trois interventions à propos de Virginia Woolf*. Lyon : Éditions Horlieu, 2003.

Hafley, James. « The Creative Modulation of Perspective », *Virginia Woolf: To the Lighthouse*. Morris Beja, ed. Londres : Macmillan, 1970, p. 132-148.

---. « Virginia Woolf's Narrators and the Art of 'Life Itself' », *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Ralph Freedman, ed. Berkeley : University of California Press, 1980, p. 29-43.

Juranville, Anne. « La sensation dans le processus visionnaire de la création chez Virginia Woolf », *Cliniques méditerranéennes*, N°80, Février 2009, p. 81-95.

Kaehele, Sharon et Howard German. « *To the Lighthouse*: Symbol and Vision », *Virginia Woolf: To the Lighthouse*. Morris Beja, ed. Londres : Macmillan, 1970, p. 189-209.

Kane, Julie. « Varieties of Mystical Experience in the Writings of Virginia Woolf », *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, N°4, Hiver 1995, p. 328-349.

Marret, Sophie. « Divagations », *Virginia Woolf : Le pur et l'impur. Colloque de Cerisy – 2001*. Catherine Bernard et Christine Reynier, eds. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 107-119.

Miller, C. Ruth. *Virginia Woolf: The Frames of Art and Life*. Londres : Macmillan, 1988.

Monk, Ray. « The Fictitious Life: Virginia Woolf on Biography and Reality », *Philosophy and Literature*, Vol. 31, N°1, 2007, p. 1-40.

Moore, Madeline. « Nature and Community: A Study of Cyclical Reality in *The Waves* », *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Ralph Freedman, ed. Berkeley : University of California Press, 1980, p. 219-240.

Morales, Bibiana. « Virginia Woolf entre la maladie et l'écriture », *Psychanalyse*, Vol. 2, N°12, 2008, p. 35-40.

Rodier, Carole. *L'Univers imaginaire de Virginia Woolf*. Paris : Éditions du Temps, 2001.

Sim, Lorraine. « Virginia Woolf Tracing Patterns through Plato's Forms », *Journal of Modern*

Literature, Vol. 28, N°2, Hiver 2005, p. 38-48.

Smith, Victoria L. « 'Ransacking the language': Finding the Missing Goods in Virginia Woolf's *Orlando* », *Journal of Modern Literature*, Vol. 29, N°4, Été 2006, p. 57-75.

Sun Yom, Sue. « Bio-graphy and the Quantum Leap: Waves, Particles, and Light as a Theory of Writing the Human Life », *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Beth Rigel Daugherty et Eileen Barrett, eds. New York : Pace University Press, 1996, p. 145-150.

Van Buren Kelley, Alice. *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision*. Chicago : The University of Chicago Press, 1971.

4. Le quotidien

Briganti, Chiara. « Giving the Mundane its Due: One (Fine) Day in the Life of the Everyday », *English Studies in Canada*, Vol. 39, N°2/3, 2013, p. 161-180.

Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien, I : Arts de faire* (1980). Paris : Gallimard, 1990.

---. *L'Invention du quotidien, II : Habiter, cuisiner* (1980). Paris : Gallimard, 1994.

Cheilan, Sandra. *Poétique de l'intime : Proust, Woolf et Pessoa*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.

Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne, I : Introduction* (1947). Paris : L'Arche, 1977.

---. *Critique de la vie quotidienne, II : Fondements d'une sociologie de la quotidienneté* (1961). Paris : L'Arche, 1980.

---. *Critique de la vie quotidienne, III : De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*. Paris : L'Arche, 1981.

Lowe, Alice. « 'A Certain Hold on Haddock and Sausage': Dining Well in Virginia Woolf's Life and Work », *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Kristin Czarnecki et Carrie Rohman, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 157-162.

Olson, Liesl M. « Virginia Woolf's 'cotton wool of daily life' », *Journal of Modern Literature*, Vol. 26, N°2, Hiver 2003, p. 42-65.

---. *Modernism and the Ordinary*. Oxford : Oxford University Press, 2009.

Sayeau, Michael. *Against the Event: The Everyday and the Evolution of Modernist Narrative*. Oxford : Oxford University Press, 2013.

Sheringham, Michael. *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford : Oxford University Press, 2006.

Sim, Lorraine. *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*. Burlington : Ashgate, 2010.

Randall, Bryony. *Modernism, Daily Time, and Everyday Life*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

Utell, Janine. « Meals and Mourning in Woolf's *The Waves* », *College Literature*, Vol. 35, N°2, Printemps 2008, p. 1-19.

5. Humain, non-humain et « monde »

Abram, David. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in the More-Than-*

Human World. New York : Vintage, 1996.

Alt, Christina. *Virginia Woolf and the Study of Nature*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

Czarnecki, Kristin et Carrie Rohman, eds. *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011.

Kime Scott, Bonnie. « Ecofeminism, Holism, and the Search for Natural Order in Woolf », *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Kristin Czarnecki et Carrie Rohman, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 1-11.

---. *In the Hollow of the Wave: Virginia Woolf and Modernist Uses of Nature*. Charlottesville : University of Virginia Press, 2012.

Ryan, Derek. *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2013.

---. « Posthumanist Interludes: Ecology and Ethology in *The Waves* », *Virginia Woolf: Twenty-First Century Approaches*. Jeanne Dubino, Gill Lowe, Vara Neverow et Kathryn Simpson, eds. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2015, p. 148-166.

Waller, L. Elizabeth. « Writing the Real: Virginia Woolf and an Ecology of Language », *New Essays in Ecofeminist Literary Criticism*. Glynis Carr, ed. Cranbury, N. J. : Associated University Presses, 2000, p. 137-156.

Zimmerman, Michael E. *Contesting Earth's Future: Radical Ecology and Postmodernity*. Berkeley : University of California Press, 1994.

6. De la subjectivité au « réel » : réévaluations de l'importance du monde extérieur chez Woolf

Allen, Judith. *Virginia Woolf and the Politics of Language*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2010.

Barret, Michèle. « Virginia Woolf and Pacifism », *Woolf in the Real World: Selected Papers from the Thirteenth International Conference on Virginia Woolf*. Karen V. Kukil, ed. Clemson : Clemson University Digital Press, 2005, p. 37-41.

Beer, Gillian. *Virginia Woolf: The Common Ground*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1996.

Brown, Bill. « The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism) », *Modernism / Modernity*, Vol. 6, 1999, p. 1-28.

Clements, Elicia. « Virginia Woolf, Ethel Smyth, and Music: Listening as a Productive Mode of Social Interaction », *College Literature*, Vol. 32, N°3, Été 2005, p. 51-71.

Cuddy-Keane, Melba. *Virginia Woolf, the Intellectual, and the Public Sphere*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Gaipa, Mark. « An Agnostic Daughter's Apology: Materialism, Spiritualism and Ancestry in Woolf's *To the Lighthouse* », *Journal of Modern Literature*, Vol. 26, N°2, 2003, p. 1-41.

Harker, James. « Misperceiving Virginia Woolf », *Journal of Modern Literature*, Vol. 34, N°2, Hiver 2011, p. 1-21.

Hollander, Rachel. « Novel Ethics: Alterity and Form in *Jacob's Room* », *Twentieth Century Literature*, Vol. 53, N°1, Printemps 2007, p. 40-66.

Kukil, Karen V., ed. *Woolf in the Real World: Selected Papers from the Thirteenth International Conference on Virginia Woolf*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2005.

Laurence, Patricia. « 'Holding Her Pen Like a Broom': Virginia Woolf's Anxieties about Working-Class Women », *Études Britanniques Contemporaines*, Numéro hors-série, Automne 1999, « Things in Virginia Woolf's Works », p. 5-18.

Levenson, Michael. *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

Madden, Mary C. « Woolf's Interrogation of Class in *Night and Day* », *Woolf in the Real World: Selected Papers from the Thirteenth International Conference on Virginia Woolf*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2005, p. 56-63.

Mao, Douglas. *Solid Objects: Modernism and the Test of Production*. Princeton : Princeton University Press, 1998.

Marcus, Jane. *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1987.

Marder, Herbert. *The Measure of Life: Virginia Woolf's Last Years*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 2000.

Park, Sowon S. « Suffrage and Virginia Woolf: 'The Mass behind the Single Voice' », *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 56, N°223, Février 2005, p. 119-134.

Randall, Bryony et Jane Goldman, eds. *Virginia Woolf in Context*. Cambridge : Cambridge University Press, 2012.

Reynier, Christine et Catherine Bernard, eds. *Études Britanniques Contemporaines*, Numéro hors-série, Automne 1999, « Things in Virginia Woolf's Works ».

Snaith, Anna. *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2000.

Walkowitz, Rebecca. *Cosmopolitan Style: Modernism Beyond the Nation*. New York : Columbia University Press, 2006.

Zwerdling, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley : University of California Press, 1986.

V. REPRÉSENTATION DU REEL ET TRANSDISCIPLINARITE : LE REEL ENTRE ARTS, PHILOSOPHIE, SCIENCES, LITTÉRATURE ET NARRATOLOGIE

1. La littérature et le réel : mimésis, vérité, récit, conscience

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953). Oxford : Oxford University Press, 1974.

Aristote. « Poétique », *Œuvres*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 875-914.

Auerbach, Erich. *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*

- (1946). Cornélius Heim, trad. Paris : Gallimard, 1977.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* (1978). Olivier Daria, trad. Paris : Gallimard, 1987.
- Bal, Mieke. *Narratologie : Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris : Klincksieck, 1977.
- Bessière, Jean, ed. *Roman, réalités, réalismes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- Blumenberg, Hans. *Le Concept de réalité*. Jean-Louis Schlegel, trad. Paris : Éditions du Seuil, 2012.
- Bonnefoy, Yves, André Lichnerowicz et Marcel Paul Schützenberger, eds. *Vérité poétique et vérité scientifique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- Bouveresse, Jacques. *La Connaissance de l'écrivain : Sur la littérature, la vérité & la vie*. Marseille : Agone, 2008.
- Campion, Pierre. *La réalité du réel : Essai sur les raisons de la littérature*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978). Princeton : Princeton University Press, 1983.
- Dick, Susan. « Literary realism in *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves* », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Sue Roe et Susan Sellers, eds. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 50-71.
- Dickstein, Morris. *A Mirror in the Roadway: Literature and the Real World*. Princeton : Princeton University Press, 2005.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *La Vérité de la fiction : Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* Paris : Hermès science publications, 2009.
- Forest, Philippe. *Le roman, le réel : Un roman est-il encore possible ?* Saint-Sébastien-sur-Loire : Pleins feux, 1999.
- Fougère, Éric. *La littérature au gré du monde : Espace et réalité de Cervantes à Camus*. Paris : Classiques Garnier, 2011.
- Gefen, Alexandre. *La Mimésis*. Paris : Flammarion, « Corpus », 2002.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- . *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- Genette, Gérard et Tzvetan Todorov, eds. *Littérature et réalité*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Gibson, John, Wolfgang Huemer et Luca Poggi, eds. *A Sense of the World: Essays on Fiction, Narrative, and Knowledge*. New York et Londres : Routledge, 2007.
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires* (1957). Pierre Cadiot, trad. Paris : Éditions du Seuil, 1986.
- Herman, David. « Introduction », *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. David Herman, ed. Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 2011, p. 1-40.
- . « Re-minding Modernism », *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. David Herman, ed. Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 2011, p. 243-272.

- Herman, David, ed. *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 2011.
- Jakobson, Roman. « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale, 1 : Les Fondations du langage*. Nicolas Ruwet, trad. Paris : Éditions de Minuit, 1963, p. 43-67.
- Jourde, Pierre. *Littérature et authenticité : Le réel, le neutre, la fiction*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- Kahler, Erich. *The Inward Turn of Narrative*. Richard et Clara Winston, trad. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1973.
- Lamarque, Peter et Stein Haugom Olsen. *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford : Clarendon Press, 1994.
- Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Londres : Edward Arnold, 1977.
- . *Consciousness and the Novel*. Londres : Penguin Books, 2003.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 2004.
- . *Social Minds in the Novel*. Columbus : Ohio State University Press, 2010.
- Patron, Sylvie. *Le Narrateur : Introduction à la théorie narrative*. Paris : Armand Colin, 2009.
- Pavel, Thomas G. *Univers de la fiction* (1986). Paris : Éditions du Seuil, 1988.
- Platon. *La République*. Robert Baccou, trad. Paris : Garnier Flammarion, 1966.
- Rabatel, Alain. *Une histoire du point de vue*. Paris : Klincksieck, 1998.
- . *La Construction textuelle du point de vue*. Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1998.
- Rancière, Jacques. *La Parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Hachette Littératures, 1998.
- Raymond, Jean. *La Littérature et le réel : De Diderot au « Nouveau Roman »*. Paris : Albin Michel, 1965.
- Renauld, Marion. *Philosophie de la fiction : Vers une approche pragmatiste du roman*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit, 1 : L'Intrigue et le récit historique* (1983). Paris : Éditions du Seuil, 1991.
- . *Temps et récit, 2 : La Configuration dans le récit de fiction* (1984). Paris : Éditions du Seuil, 1991.
- . *Temps et récit, 3 : Le Temps raconté* (1985). Paris : Éditions du Seuil, 1991.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- Todorov, Tzvetan. *Les Genres du discours*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- . *Poétique de la prose : Choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- Toolan, Michael. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (1988). Londres et New York : Routledge, 2001.

Zunshine, Lisa. « Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness », *Narrative*, Vol. 11, N°3, Octobre 2003, p. 270-291.

---. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus : The Ohio State University Press, 2006.

2. Réel littéraire, réel pictural

Bell, Clive. *Art* (1914). New York : Capricorn Books, 1958.

Banfield, Ann. « Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism, and Cambridge Time », *Poetics Today*, Vol. 24, N°3, Automne 2003, « Theory and History of Narrative », p. 471-516.

Fry, Roger. *Vision and Design*. Londres : Chatto & Windus, 1920.

Goldman, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual* (1998). Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

Gombrich, E. H. *Histoire de l'art* (1950). J. Combe, C. Lauriol et D. Collins, trad. Paris : Phaidon, 2006.

Hawley Roberts, John. « 'Vision and Design' in Virginia Woolf », *PMLA*, Vol. 61, N°3, Septembre 1946, p. 835-847.

Humm, Maggie, ed. *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2010.

Ingram, Penelope. « 'One Drifts Apart': *To the Lighthouse* as Art of Response », *Philosophy and Literature*, Vol. 23, N°1, Avril 1999, p. 78-95.

Kapur, Vijay. *Virginia Woolf's Vision of Life and Her Search for Significant Form: A Study in the Shaping Vision*. Atlantic Highlands, N. J. : Humanities Press, 1980.

Koppen, Randi. « Embodied Form: Art and Life in Virginia Woolf's *To the Lighthouse* », *New Literary History*, Vol. 32, N°2, Printemps 2001, p. 375-389.

Kostkowska, Justyna. « *Studland Beach* and *Jacob's Room*: Vanessa Bell's and Virginia Woolf's Experiments in Portrait Making 1910-1922 », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, Vol. 9, N°1, Janvier 2011, p. 79-93.

Lacourarie, Chantal. *Virginia Woolf: L'écriture en tableau*. Paris : L'Harmattan, 2002.

Louvel, Liliane. « 'Oh to be silent! Oh to be a painter' 'The Sisters' Arts', Virginia et Vanessa », *Virginia Woolf: Le pur et l'impur. Colloque de Cerisy – 2001*. Catherine Bernard et Christine Reynier, eds. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 149-165.

Marin, Louis. *De la représentation*. Paris : Gallimard-Le Seuil, 1994.

Roe, Sue. « The Impact of Post-Impressionism », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Sue Roe et Susan Sellers, eds. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 164-190.

Sundin, Lena. *Iconicity in the Writing Process: Virginia Woolf's To the Lighthouse and Gerald Murnane's Inland*. Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis, 2004.

Wall, Kathleen. « Significant Form in *Jacob's Room*: Ekphrasis and the Elegy », *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 44, N°3, Automne 2002, p. 302-323.

Wagner, Peter, ed. *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin et New York : de Gruyter, 1996.

3. Expérience esthétique, expérience vitale

- Angelino, Lucia. *Entre voir et tracer : Merleau-Ponty et le mouvement vécu dans l'expérience esthétique*. Paris : Éditions Mimésis, 2014.
- Barbaras, Renaud. « Sentir et faire : La phénoménologie et l'unité de l'esthétique », *Phénoménologie et esthétique*. La Versanne : Encre marine, 1998, p. 21-40.
- Barbaras, Renaud, Raymond Court, Françoise Dastur, et al. *Phénoménologie et esthétique*. La Versanne : Encre marine, 1998.
- Caws, Mary Ann, ed. *Perspectives on Perception: Philosophy, Art, and Literature*. New York : Peter Lang, 1989.
- Chambon, Roger. *Le Monde comme perception et réalité*. Paris : Vrin, 1974.
- Coates, Kimberly Engdahl. « Exposing the 'Nerves of Language': Virginia Woolf, Charles Mauron and the Affinity Between Aesthetics and Illness », *Literature and Medicine*, Vol. 21, N°2, Automne 2002, p. 242-263.
- Collot, Michel. « L'œuvre comme paysage d'une expérience : Merleau-Ponty et la critique thématique », *Merleau-Ponty et le littéraire*. Anne Simon et Nicolas Castin, eds. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 23-38.
- Garelli, Jacques. « Expérience du monde et sédimentation de la mémoire : Husserl et Proust », *Phénoménologie et esthétique*. La Versanne : Encre marine, 1998, p. 101-168.
- Husserl, Edmund. *Phantasia, conscience d'image, souvenir : De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898-1925)*. Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, trad. Grenoble : Jérôme Millon, 2002.
- Jean, Gregori, Aurelian Liarte, Sorin Marica, et al. *Revue du Céniphé*, N°2, 2005, « Phénoménologie et réalité ».
- Jenny, Laurent. *La Fin de l'intériorité : Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- Matz, Jesse. *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
- Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique-éditions, 2000.
- Richard, Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil, 1961.
- . *Proust et le monde sensible*. Paris : Éditions du Seuil, 1974.
- Sepp, Hans Rainer et Lester Embree, eds. *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Dordrecht et Londres : Springer, 2010.
- Simon, Anne et Nicolas Castin, eds. *Merleau-Ponty et le littéraire*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1997.
- Tymieniecka, Anna-Teresa, ed. *Analecta Husserliana*, Vol. 18, 1984, « The Existential Coordinates of the Human Condition: Poetic – Epic – Tragic. The Literary Genre ».
- Vincent, Guy-Roger. *Traité de phénoménologie littéraire : Modèle sémiophysique de la littérature*. Paris : Publisud, 1996.

4. Réel et psychanalyse

Abel, Elizabeth. *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1989.

Minow-Pinkney, Makiko. *Virginia Woolf & the Problem of the Subject*. Brighton : Harvester Press, 1987.

Moralès, Gérald. *L'Écriture du réel : Pour une philosophie du sujet*. Paris : Les Éditions du Cerf, « La nuit surveillée », 2010.

Rivoire, Michèle. « De la poésie comme impureté dans la logique de la fiction », *Virginia Woolf : Le pur et l'impur. Colloque de Cerisy – 2001*. Catherine Bernard et Christine Reynier, eds. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 31-44.

Salignon, Bernard. *Les Déclinaisons du réel*. Paris : Les Éditions du Cerf, « La nuit surveillée », 2006.

5. Entre science, histoire et littérature

Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, N. C. : Duke University Press, 2007.

Beer, Gillian. « Wave Theory and the Rise of Literary Modernism », *Realism and Representation: Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*. George L. Levine, ed. Madison, Wis. : The University of Wisconsin Press, 1993, p. 193-213.

Carr, David. *Time, Narrative, and History*. Bloomington : Indiana University Press, 1986.

Foucault, Michel. *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.

Levine, George L. *Realism and Representation: Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*. Madison, Wis. : The University of Wisconsin Press, 1993.

Tolliver Brown, Paul. « Relativity, Quantum Physics, and Consciousness in Virginia Woolf's *To the Lighthouse* », *Journal of Modern Literature*, Vol. 32, N°3, 2009, p. 39-62.

---. « The Spatiotemporal Topography of Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*: Capturing Britain's Transition to a Relative Modernity », *Journal of Modern Literature*, Vol. 48, N°4, Été 2015, p. 20-38.

Whitworth, Michael H. *Einstein's Wake: Relativity, Metaphor, and Modernist Literature*. Oxford : Oxford University Press, 2001.

6. Woolf à la croisée des chemins : impureté et interdisciplinarité

Bernard, Catherine et Christine Reynier, eds. *Virginia Woolf : Le pur et l'impur. Colloque de Cerisy – 2001*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Martin, Ann et Kathryn Holland, eds. *Interdisciplinary / Multidisciplinary Woolf: Selected Papers from the Twenty-Second Annual International Conference on Virginia Woolf*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2013.

VI. OUVRAGES ET ARTICLES AYANT TRAIT À LA FICTION TARDIVE DE VIRGINIA WOOLF ET À SES PROBLÉMATIQUES

1. Les œuvres tardives

Briggs, Julia. « The Novels of the 1930s and the Impact of History », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Sue Roe et Susan Sellers, eds. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 72-90.

Hinnov, Emily M. « 'Each is part of the whole: we act different parts but are the same': From Fragment to Choran Community in the Late Work of Virginia Woolf », *Woolf Studies Annual*, Vol. 13, 2007, p. 1-13.

Moran, Patricia. « Gunpowder Plots: Sexuality and Censorship in Woolf's Later Works », *Virginia Woolf Out of Bounds: Selected Papers from the Tenth Annual Conference on Virginia Woolf*. Jessica Berman et Jane Goldman, eds. New York : Pace University Press, 2001, p. 6-12.

Peach, Linden. « Virginia Woolf and Realist Aesthetics », *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Maggie Humm, ed. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2010, p. 104-117.

Whittier-Ferguson, John. « Repetition, Remembering, Repetition: Virginia Woolf's Late Fiction and the Return of War », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 57, N°2, Été 2011, p. 230-253.

Wood, Alice. *Virginia Woolf's Late Cultural Criticism: The Genesis of The Years, Three Guineas, and Between the Acts*. Londres et New York : Bloomsbury Academic, 2013.

2. *Flush* et la pensée de l'animal

Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, Mass. : Blackwell, 2005.

Crist, Eileen. *Images of Animals: Anthropomorphism and the Animal Mind*. Philadelphia : Temple University Press, 1999.

Daston, Lorraine et Gregg Mitman, eds. *Thinking With Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*. New York : Columbia University Press, 2005.

Dubino, Jeanne. « Evolution, History, and *Flush*; or, The Origin of Spaniels », *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Kristin Czarnecki et Carrie Rohman, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 143-150.

---. « The Bispecies Environment, Coevolution, and *Flush* », *Virginia Woolf: Twenty-First Century Approaches*. Jeanne Dubino, Gill Lowe, Vara Neverow et Kathryn Simpson, eds. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2015, p. 131-147.

Eberly, David. « Housebroken: The Domesticated Relations of *Flush* », *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Beth Rigel Daugherty et Eileen Barrett, eds. New York : Pace University Press, 1996, p. 21-25.

Faris, Wendy B. « Bloomsbury's Beasts: The Presence of Animals in the Texts and Lives of Bloomsbury », *The Yearbook of English Studies*, Vol. 37, N°1, 2007, p. 107-125.

Gamble, Frederick W. *The Animal World*. Londres : Williams & Norgate, 1911.

- Gens, Hadrien. *Jakob von Uexküll, explorateur des milieux vivants : Logique de la signification*. Paris : Hermann, 2014.
- Goldman, Jane. « 'Ce Chien Est À Moi': Virginia Woolf and the Signifying Dog », *Woolf Studies Annual*, Vol. 13, 2007, p. 49-86.
- Griffiths, Jacqui. « Almost Human: Indeterminate Children and Dogs in *Flush* and *The Sound and the Fury* », *The Yearbook of English Studies*, Vol. 32, 2002, « Children in Literature », p. 163-176.
- Herman, David. « Modernist Life Writing and Nonhuman Lives: Ecologies of Experience in Virginia Woolf's *Flush* », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 59, N°3, Automne 2013, « Modernist Life Narratives: Biography, Autobiography, Bildungsroman », p. 547-568.
- Hovanec, Caroline. « Philosophical Barnacles and Empiricist Dogs: Knowing Animals in Modernist Literature and Science », *Configurations*, Vol. 21, N°3, Automne 2013, p. 245-269.
- Humm, Maggie. « *Flush*, or 'Who Was the Woman in the Photograph?' », *Virginia Woolf Miscellany*, N°74, 2008, p. 13-14.
- Ittner, Jutta. « Part Spaniel, Part Canine Puzzle: Anthropomorphism in Woolf's *Flush* and Auster's *Timbuktu* », *Mosaic: A Journal for the Comparative Study of Literature*, Vol. 39, N°4, 2006, p. 181-196.
- Kendall-Morwick, Karalyn. « Mongrel Fiction: Canine *Bildung* and the Feminist Critique of Anthropocentrism in Woolf's *Flush* », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 60, N°3, Automne 2014, p. 506-526.
- Lestel, Dominique. « De Jakob von Uexküll à la biosémiotique », Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain* (1934). Charles Martin-Fréville, trad. Paris : Payot et Rivages, 2010, p. 7-23.
- Levinas, Emmanuel, Patrick Llored, Brian Massumi, et al. *Philosophie*, N°112, Hiver 2011, « Philosophie animale française ».
- Lewis, Thomas S. W. « Combining 'The Advantages of Fact and Fiction': Virginia Woolf's Biographies of Vita Sackville-West, *Flush*, and Roger Fry », *Virginia Woolf: Critical Assessments, Vol. II*. Hastings : Helm Information, 1994, p. 376-397.
- Monk, Ray. « This Fictitious Life: Virginia Woolf on Biography and Reality », *Philosophy and Literature*, Vol. 31, N°1, 2007, p. 1-40.
- Morrison, Kevin A. « Elizabeth Barrett Browning's *Dogs Days* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 30, N°1, Printemps 2011, p. 93-115.
- Reynier, Christine. « The Impure Art of Biography: Virginia Woolf's *Flush* », *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*. Frédéric Regard et Geoffrey Wall, eds. Saint Étienne : Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2003, p. 187-202.
- Rohman, Carrie. *Stalking the Subject: Modernism and the Animal*. New York : Columbia University Press, 2009.
- Smith, Craig. « Across the Widest Gulf: Nonhuman Subjectivity in Virginia Woolf's *Flush* », *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, Vol. 48, N°3, Septembre 2002, p. 348-362.
- Snaith, Anna. « Of Fanciers, Footnotes, and Fascism: Virginia Woolf's *Flush* », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 48, N°3, 2002, p. 614-636.
- Sullivan, Melissa. « The Bestseller and the City: *Flush*, The Barretts of Wimpole Street, and

Cultural Hierarchies », *Woolf and the City: Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*. Elizabeth F. Evans et Sarah E. Cornish, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 112-119.

Taneja, Payal. « Gift-giving and Domesticating the Upper-class Pooch in *Flush* », *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Vol. 49, N°1, Mars 2016, p. 129-144.

Wylie, Dan. « The Anthropomorphic Ethic: Fiction and the Animal Mind in Virginia Woolf's *Flush* and Barbara Gowdy's *The White Bone* », *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Vol. 9, N°2, 2002, p. 115-131.

3. The Years

Andrés-Cuevas, Isabel M. *A Deformed Existence: An Analysis of Carnival and the Grotesque in The Years*. Lampeter, Ceredigion : Edwin Mellen Press, 2015.

Barber, Stephen M. « States of Emergency, States of Freedom: Woolf, History, and the Novel », *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 42, N°2, Été 2009, « Theories of the Novel Now », Part 1, p. 196-206.

Chan, Evelyn T. « Professions, Freedom and Form: Reassessing Woolf's *The Years* and *Three Guineas* », *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 61, N°251, Septembre 2010, p. 591-613.

Clements, Elicia. « Reconfigured Terrain: Aural Architecture in *Jacob's Room* and *The Years* », *Woolf and the City: Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*. Elizabeth F. Evans et Sarah E. Cornish, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 71-76.

Dalgarno, Emily. « A British *War and Peace*? Virginia Woolf Reads Tolstoy », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 50, N°1, Printemps 2004, p. 129-150.

Davis, Thomas S. « The Historical Novel at History's End: Virginia Woolf's *The Years* », *Twentieth Century Literature*, Vol. 60, N°1, Printemps 2014, p. 1-26.

Delsandro, Erica Gene. « To 'make that country our own country': *The Years*, Novelistic Historiography, and the 1930s », *Woolf and the City: Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*. Elizabeth F. Evans et Sarah E. Cornish, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 120-129.

Evans, Elizabeth F. « Woolf's Exploration of 'The Outer and the Inner': A Spatial Analysis of *The Years* », *Woolf and the Art of Exploration: Selected Papers from the Fifteenth International Conference on Virginia Woolf*. Helen Southworth et Elisa Kay Sparks, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2006, p. 112-119.

---. « Air War, Propaganda, and Woolf's Anti-Tyranny Aesthetic », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 59, N°1, Printemps 2013, p. 53-82.

Fleishman, Avrom. *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1971.

Gerrard, Deborah. « Brown-ness, Trees, Rose Petals, and Chrysalises: The Influence of Edward Carpenter's Mystical Evolutionary Socialism in the Writing of Virginia Woolf, with Particular Reference to *The Years* », *Woolfian Boundaries: Selected Papers from the Sixteenth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Anna Burrells, Steve Ellis, Deborah Parsons et Kathryn Simpson, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2007, p. 15-21.

Katz, Tamar. « Pausing, Waiting, Repeating: Urban Temporality in *Mrs. Dalloway* and *The Years* », *Woolf and the City: Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*. Elizabeth F. Evans et Sarah E. Cornish, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 2-16.

Leaska, Mitchell A. « Virginia Woolf, the Pargeter: A Reading of *The Years* », *Bulletin of the New York Public Library*, N°80, Hiver 1977, p. 172-210.

Linett, Maren. « The Jew in the Bath: Imperiled Imagination in Woolf's *The Years* », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 48, N°2, Été 2002, p. 341-361.

Marie, Caroline. « Virginia Woolf's Cinographic Poetics In *The Years* », *Comparative Literature Studies*, Vol. 52, N°3, 2015, p. 510-538.

Naremore, James. « Nature and History in *The Years* », *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Ralph Freedman, ed. Berkeley : University of California Press, 1980, p. 241-262.

Pawlowski, Merry M. « 'Where Am I?': Feminine Space and Time in Virginia Woolf's *The Years* », *Literary Landscapes: From Modernism to Postcolonialism*. Attie de Lange, Gail Fincham, Jeremy Hawthorn et Jakob Lothe, eds. New York : Palgrave Macmillan, 2008, p. 75-91.

Sohier, Jacques. *Virginia Woolf, Le granit et l'arc-en-ciel : Lecture plurielle de The Years*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2011.

Sriratana, Verita. « 'It was an uncertain spring': Reading the Weather in *The Years* », *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Kristin Czarnecki et Carrie Rohman, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 191-195.

Weihman, Lisa. « Virginia Woolf's 'Harum-Scarum' Irish Wife: Gender and National Identity in *The Years* », *Comparative Critical Studies*, Vol. 4, N°1, Février 2007, p. 31-50.

Zimring, Rishona. « Suggestions of Other Worlds: The Art of Sound in *The Years* », *Woolf Studies Annual*, Vol. 8, 2002, p. 127-156.

4. Between the Act

Andrés, Isabel. « 'O Let's Keep Together!' The Blurring of Individual Consciousness in Virginia Woolf's *Between the Acts* », *Consciousness, Literature and the Arts*, Vol. 7, N°3, 2006, <http://www.dmd27.org/andres.html>, consulté le 20 avril 2017.

Balkin, Sarah. « Regenerating Drama in Stein's *Doctor Faustus Lights the Lights* and Woolf's *Between the Acts* », *Modern Drama*, Vol. 51, N°4, Hiver 2008, p. 433-457.

Benziman, Galia. « 'Dispersed Are We': Mirroring and National Identity in Virginia Woolf's *Between the Acts* », *Journal of Narrative Theory*, Vol. 36, N°1, Hiver 2006, p. 53-71.

Callan, Stephanie. « Exploring the Confluence of Primitive Ritual and Modern Longing in *Between the Acts* », *Woolf and the Art of Exploration: Selected Papers from the Fifteenth International Conference on Virginia Woolf*. Helen Southworth et Elisa Kay Sparks, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2006, p. 225-231.

Crangle, Sara. « Woolf's Cesspoolage: On Waste and Resignation », *The Cambridge Quarterly*, Vol. 40, N°1, Mars 2011, p. 1-20.

Cuddy-Keane, Melba. « The Politics of Comic Modes in Virginia Woolf's *Between the Acts* », *PMLA*, Vol. 105, N°2, Mars 1990, p. 273-285.

- Esty, Joshua. « Amnesia in the Fields: Late Modernism, Late Imperialism, and the English Pageant-Play », *ELH*, Vol. 69, N°1, Printemps 2002, p. 245-276.
- Fussell, B. H. « Woolf's Peculiar Comic World: *Between the Acts* », *Virginia Woolf: Reevaluation and Continuity*. Ralph Freedman, ed. Berkeley : University of California Press, 1980, p. 263-284.
- Harker, Ben. « 'On Different Levels Ourselves Went Forward': Pageantry, Class Politics and Narrative Form in Virginia Woolf's Late Writing », *ELH*, Vol. 78, N°2, Été 2011, p. 433-456.
- McWhirter, David. « The Novel, the Play, and the Book: *Between the Acts* and the Tragicomedy of History », *ELH*, Vol. 60, N°3, Automne 1993, p. 787-812.
- Miller, Andrew John. « 'Our Representative, Our Spokesman': Modernity, Professionalism, and Representation in Virginia Woolf's *Between the Acts* », *Studies in the Novel*, Vol. 33, N°1, Printemps 2001, p. 34-50.
- Morgan, Clare. « Vanishing Horizons: Virginia Woolf and the Neo-Romantic Landscape in *Between the Acts* and 'Anon' », *Worldviews*, Vol. 5, N°1, 2001, p. 35-57.
- Pridmore-Brown, Michele. « 1939-40: Of Virginia Woolf, Gramophones, and Fascism », *PMLA*, Vol. 113, N°3, Mai 1998, p. 408-421.
- Schneider, Karen. « Of Two Minds: Woolf, the War and *Between the Acts* », *Journal of Modern Literature*, Vol. 16, N°1, Été 1989, p. 93-112.
- See, Sam. « The Comedy of Nature: Darwinian Feminism in Virginia Woolf's *Between the Acts* », *Modernism/modernity*, Vol. 17, N°3, Septembre 2010, p. 639-667.
- Southworth, Helen. « Virginia Woolf's 'Wild England': George Borrow, Autoethnography, and *Between the Acts* », *Studies in the Novel*, Vol. 39, N°2, Été 2007, p. 196-215.
- Swarbrick, Katharine. « The Language of The Other in *Between the Acts* », *Études britanniques contemporaines*, N°48, 2015, <http://ebc.revues.org/2265>, consulté le 19 avril 2017.
- Tazudeen, Rasheed. « 'Discordant Syllabling': The Language of the Living World in Virginia Woolf's *Between the Acts* », *Studies in the Novel*, Vol. 47, N°4, Hiver 2015, p. 491-513.
- Tromanhauser, Vicki. « Animal Life and Human Sacrifice in Virginia Woolf's *Between the Acts* », *Woolf Studies Annual*, Vol. 15, 2009, p. 67-90.
- Wall, Kathleen. « Speaking Citizen to Citizen in a Time of War: Miss La Trobe's Use of Parabasis in her Historical Pageant », *Interdisciplinary / Multidisciplinary Woolf: Selected Papers from the Twenty-Second Annual International Conference on Virginia Woolf*. Ann Martin et Kathryn Holland, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2013, p. 164-170.
- Westman, Karin E. « 'For her generation the newspaper was a book': Media, Mediation, and Oscillation in Virginia Woolf's *Between the Acts* », *Journal of Modern Literature*, Vol. 29, N°2, Hiver 2006, p. 1-18.
- Yoshino, Ayako. « *Between the Acts* and Louis Napoleon Parker – the Creator of the Modern English Pageant », *Critical Survey*, Vol. 15, N°2, 2003, « Literature of the Thirties », p. 49-60.

5. Les nouvelles

- Baldwin, Dean R. *Virginia Woolf: A Study of the Short Fiction*. Boston : Twayne, 1985.
- Benzel, Kathryn N. et Ruth Hoberman, eds. *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's Short*

Fiction. New York : Palgrave Macmillan, 2004.

Fleishman, Avrom. « Forms of the Woolfian Short Story », *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Ralph Freedman, ed. Berkeley : University of California Press, 1980, p. 44-70.

Head, Dominic. *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

Hollis, Catherine W. « Virginia Woolf as Mountaineer », *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Kristin Czarnecki et Carrie Rohman, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 184-190.

Krueger Henderson, Kate. « Fashioning Anti-Semitism: Virginia Woolf's 'The Duchess and the Jeweller' and the Readers of *Harper's Bazaar* », *Journal of the Short Story in English*, Vol. 50, Printemps 2008, Numéro spécial Virginia Woolf, p. 49-65.

Levy, Heather. « 'These Ghost Figures of Distorted Passion': Becoming Privy to Working-Class Desire in 'The Watering Place' and 'The Ladies Lavatory' », *MFS: Modern Fiction Studies*, Vol. 50, N°1, Printemps 2004, p. 31-57.

Marcus, Laura. « 'In the Circle of the Lens': Woolf's 'Telescope' Story, Scene-Making and Memory », *Journal of the Short Story in English*, Vol. 50, Printemps 2008, Numéro spécial Virginia Woolf, p. 153-169.

Reynier, Christine, ed. *Journal of the Short Story in English*, Vol. 50, Printemps 2008, Numéro spécial Virginia Woolf.

Reynier, Christine. *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*. Basingstoke et New York : Palgrave Macmillan, 2009.

Semino, Elena. « Blending and Characters' mental functioning in Virginia Woolf's 'Lappin and Lapinova' », *Language and Literature*, Vol. 15, N°1, Février 2006, p. 55-72.

Simpson, Kathryn. « 'Lappin and Lapinova': A Woolf in Hare's Clothing ? », *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Kristin Czarnecki et Carrie Rohman, eds. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 151-156.

Skrbic, Nena. *Wild Outbursts of Freedom: Reading Virginia Woolf's Short Fiction*. Westport, Conn. et Londres : Praeger, 2004.

Trubowitz, Lara. « Concealing Leonard's Nose: Virginia Woolf, Modernist Antisemitism, and 'The Duchess and the Jeweller' », *Twentieth Century Literature*, Vol. 54, N°3, Automne 2008, p. 273-306.

VII. MISES EN CONTEXTE

1. Virginia Woolf et son oeuvre

Bennett, Joan. *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*. Cambridge : Cambridge University Press, 1945.

Blackstone, Bernard. *Virginia Woolf: A Commentary*. Londres : The Hogarth Press, 1949.

Daiches, David. *Virginia Woolf*. Norfolk, Conn. : New Direction Books, 1942.

- De Gay, Jane. *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2006.
- Forster, E. M. *Virginia Woolf: The Rede Lecture, 1941*. Cambridge : Cambridge University Press, 1942.
- Froula, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde: War, Civilization, Modernity*. New York : Columbia University Press, 2005.
- Goldman, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge : Cambridge University Press, 2006.
- Guiguet, Jean. *Virginia Woolf et son œuvre : L'art et la quête du réel*. Paris : Didier, 1962.
- Hafley, James. *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist*. New York : Russell & Russell, 1963.
- Holtby, Winifred. *Virginia Woolf: A Critical Memoir (1932)*. New York et Londres : Continuum, 2007.
- Leaska, Mitchell A. *The Novels of Virginia Woolf: From Beginning to End*. New York : The John Jay Press, 1977.
- Lee, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. Londres : Methuen, 1977.
- MacLaurin, Allen. *Virginia Woolf: The Echoes Enslaved*. Londres : Cambridge University Press, 1973.
- Mephram, John. *Criticism in Focus: Virginia Woolf*. New York : St Martin's Press, 1992.
- Peach, Linden. *Virginia Woolf*. Londres : Macmillan, 2000.
- Richter, Harvena. *Virginia Woolf: The Inward Voyage (1970)*. Princeton : Princeton University Press, 1978.
- Roe, Sue et Susan Sellers, eds. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- Ruotolo, Lucio P. *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf's Novels*. Stanford : Stanford University Press, 1986.
- Whitworth, Michael H. *Virginia Woolf*. « Authors in Context ». Oxford : Oxford University Press, 2005.

2. Le modernisme

- Bradbury, Malcolm et James McFarlane, eds. *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*. Londres et New York : Penguin Books, 1991.
- Childs, Peter. *Modernism (2000)*. New York : Routledge, 2008.
- Levenson, Michael H. *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine 1908-1922 (1984)*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- Rosenbaum, S. P. *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History (1998)*. Londres : Palgrave Macmillan et New York : St. Martin's Press, 2005.
- Ross, Stephen, ed. *Modernism and Theory: A Critical Debate*. New York : Routledge, 2009.
- Sheehan, Paul. *Modernism, Narrative and Humanism*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- Tindall, W. Y. *Forces in Modern British Literature, 1885-1956*. New York : Vintage, 1956.

Vargish, Thomas et Delo E. Mook. *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1999.

3. Théorie

Agamben, Giorgio. *L'Ouvert : De l'homme et de l'animal* (2002). Joël Gayraud, trad. Paris : Payot & Rivages, 2006.

---. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2006). Martin Rueff, trad. Paris : Payot & Rivages, 2007.

Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964.

---. « La réponse de Kafka », *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 143-147.

---. « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 152-159.

---. « La littérature aujourd'hui », *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 160-171.

---. « Le point sur Robbe-Grillet ? », *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 205-213.

---. « Littérature et signification », *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 267-285.

Bonnefoy, Yves. *Entretiens sur la poésie*. Paris : Mercure de France, 1990.

Couturier, Maurice. *La Figure de l'auteur*. Paris : Éditions du Seuil, 1995.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

Eco, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Chantal Roux de Bézieux, trad. Paris : Éditions du Seuil, 1965.

Eliot, T. S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Londres : Methuen et New York : Barnes & Nobles, 1960.

Elliott, Jane et Derek Attridge. *Theory After 'Theory'*. New York : Routledge, 2011.

Héraclite. *Fragments (Citations et témoignages)*. Jean-François Pradeau, trad. Paris : Flammarion, 2004.

Jenny, Laurent. *La Parole singulière*. Paris : Belin, 1990.

Kirby, Vicki. *Quantum Anthropologies: Life at Large*. Durham, N. C. : Duke University Press, 2011.

Malebranche, Nicolas. *De la recherche de la vérité* (1674-1675). Paris : Flammarion, 2006.

Mondzain, Marie-José. « Oikonomia », *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*. Barbara Cassin, ed. Paris : Éditions du Seuil / Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 872-876.

Platon. *Le Banquet*. Luc Brisson, trad. Paris : Flammarion, 2007.

Pradeau, Jean-François. « Introduction », Héraclite, *Fragments (Citations et témoignages)*. Jean-François Pradeau, trad. Paris : Flammarion, 2004, p. 7-82.

Ruskin, John. *Modern Painters, Volume III : « Of Many Things »* (1856). Orpington et Londres : George Allen, 1898.

4. Autour d'autres modernistes : Hemingway, Mansfield, Forster, Proust

Abouddahab, Rédouane. « *The Sun Also Rises* : Le soleil noir de Jake Barnes », *Cercles*, N°22, 2012, p. 87-107.

Cochoy, Nathalie. « Les paysans de Paris : Marcher dans *The Sun Also Rises* », *Ernest Hemingway, The Sun Also Rises : Entre sens et absence*. Agnès Derail-Imbert et Philippe Jaworski, eds. Paris : Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2012, p. 53-65.

Derail-Imbert, Agnès. « Avant-propos », *Ernest Hemingway, The Sun Also Rises : Entre sens et absence*. Agnès Derail-Imbert et Philippe Jaworski, eds. Paris : Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2012, p. 9-11.

Derail-Imbert, Agnès et Philippe Jaworski, eds. *Ernest Hemingway, The Sun Also Rises : Entre sens et absence*. Paris : Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2012.

Forster, E. M. *Howards End* (1910). Harmondsworth : Penguin Books, 1967.

Hemingway, Ernest. *Fiesta: The Sun Also Rises* (1926). Londres : Arrow Books, 2004.

---. *Death in the Afternoon* (1932). Harmondsworth : Penguin, 1966.

---. *A Moveable Feast* (1964). Londres : Arrow Books, 2004.

Mallier, Clara. *The Sun Also Rises : Roman holographique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.

Mansfield, Katherine. *Bliss and Other Stories*. Londres : Penguin Books, 1962.

McMahon, Fiona. « 'This is country': Observation as Imagination in *The Sun Also Rises* », *Ernest Hemingway, The Sun Also Rises : Entre sens et absence*. Agnès Derail-Imbert et Philippe Jaworski, eds. Paris : Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2012, p. 43-51.

Monfort, Bruno. « *The Sun Also Rises* : Une logique de la perte ? », *Ernest Hemingway, The Sun Also Rises : Entre sens et absence*. Agnès Derail-Imbert et Philippe Jaworski, eds. Paris : Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2012, p. 77-91.

Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, I. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

Sammarcelli, Françoise. « La réserve et l'excès dans *The Sun Also Rises* », *Ernest Hemingway, The Sun Also Rises : Entre sens et absence*. Agnès Derail-Imbert et Philippe Jaworski, eds. Paris : Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2012, p. 93-107.

Savinell, Christine. « Hemingway du côté de Stein : L'autre logique du texte dans *The Sun Also Rises* », *Ernest Hemingway, The Sun Also Rises : Entre sens et absence*. Agnès Derail-Imbert et Philippe Jaworski, eds. Paris : Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2012, p. 13-25.

5. Dictionnaires

TLFi : *Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford : Oxford University

Press, 2001.

Cassin, Barbara, ed. *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*. Paris : Éditions du Seuil / Dictionnaires Le Robert, 2004.

Index des noms propres

- Agamben, Giorgio, 193, 359, 360, 375
Aristote, 35, 42, 72, 77, 205, 359, 360
Auerbach, Erich, 40, 41, 46
Bakhtine, Mikhaïl, 18, 19, 65
Bal, Mieke, 272, 274
Barthes, Roland, 36, 38, 62, 63, 64, 65, 66, 75
Bell, Clive, 5, 10, 204
Bennett, Arnold, 27, 34, 37, 63, 109, 221, 224, 254, 290, 292, 296, 404
Bergson, Henri, 9, 10, 15, 16, 17, 68, 70, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 170, 200, 400
Blumenberg, Hans, 41
Certeau, Michel de, 48
Cézanne, Paul, 143, 174, 175, 176, 179, 184, 205
Cohn, Dorrit, 272, 273, 274
Deleuze, Gilles, 5, 6, 9, 10, 14, 26, 68, 69, 76, 112, 113, 114, 115, 116, 143, 170, 187, 200, 204, 206, 207, 209, 365, 366, 400, 405
Eco, Umberto, 42, 64, 65, 75, 158
Einstein, Albert, 180, 181, 182, 183
Eliot, T. S., 10, 139, 141, 142, 143, 202, 295, 296, 385
Faulkner, William, 179, 207
Forster, E. M., 6, 202, 203, 235, 385
Foucault, Michel, 42, 151, 152, 157
Freud, Sigmund, 272
Fry, Roger, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 16, 47, 174, 175, 200, 204, 205
Galilée, 21, 22, 398, 399, 400
Galsworthy, John, 27, 34, 63, 290, 377
Genette, Gérard, 18, 256
Gombrich, E. H., 172, 173, 175
Guattari, Félix, 5, 6, 9, 14, 68, 69, 76, 112, 113, 114, 115, 116, 170, 200, 204, 206, 207, 209, 365, 366, 400, 405
Habermas, Jürgen, 122
Hamburger, Käte, 272, 274
Heidegger, Martin, 8, 13, 109
Heisenberg, Werner, 180, 181, 182, 183
Hemingway, Ernest, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 264, 292, 295, 296, 297, 331, 405, 406
Héraclite, 205, 206, 387
Husserl, Edmund, 7, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 30, 31, 33, 37, 38, 48, 54, 55, 58, 60, 61, 73, 74, 77, 78, 79, 81, 84, 88, 92, 97, 101, 104, 105, 106, 107, 109, 119, 120, 122, 123, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 142, 146, 147, 154, 159, 162, 164, 165, 166, 167, 170, 182, 184, 189, 229, 230, 232, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 341, 346, 359, 366, 398, 399, 400, 401, 402, 406
Jakobson, Roman, 289, 290, 291, 292, 296
James, Henry, 45, 126, 127, 177, 179, 182, 220, 340
Jenny, Laurent, 148, 149, 150, 151, 172, 202, 207, 273, 274
Joyce, James, 10, 14, 39, 43, 126, 127, 128, 132, 202, 247, 255, 292, 365, 378, 384
Kristeva, Julia, 18, 19, 30, 54
Lacan, Jacques, 39, 272, 388
Lawrence, D. H., 14, 110, 292
Lefebvre, Henri, 48
Lodge, David, 124, 125, 126, 127, 128, 177, 202, 272, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 301
Macherey, Pierre, 65, 78, 112, 114, 115, 116, 117
Manet, Édouard, 172, 173, 221
Mansfield, Katherine, 247, 248, 250, 254, 260, 331, 405
Merleau-Ponty, Maurice, 8, 12, 13, 14, 26, 40, 61, 109, 117, 118, 144, 145, 146, 147, 158, 159, 161, 162, 167, 168, 169, 170, 188, 189, 200, 355
Moore, G. E., 9, 11, 16, 47, 109, 162
Palmer, Alan, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 294, 300, 389, 390, 406
Picasso, Pablo, 175, 178, 179
Platon, 8, 9, 35, 68, 69, 77, 114, 192, 193, 205, 252, 279, 400
Proust, Marcel, 20, 29, 39, 86, 118, 127, 160, 182, 192, 193, 220, 291, 378
Rancière, Jacques, 35, 114, 348, 349, 350, 351, 354
Richard, Jean-Pierre, 117, 152, 184
Ruskin, John, 139, 140, 143
Russell, Bertrand, 8, 9, 11, 12, 16, 47, 159, 162, 180, 187, 188, 352, 353, 354, 384
Uexküll, Jakob von, 72, 130, 131, 374, 375, 376
Wells, H. G., 27, 34, 63, 290

Index des notions

- A priori* (phénoménologie), 30, 31, 33, 135, 336, 337, 346
- Articulation, 151, 158, 159, 162, 184, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 222, 224, 225
- Chiasme, 144, 145, 146, 147, 158, 184
Réversibilité, 144, 145, 146, 147
- Corps, 12, 40, 117, 118, 119, 145, 162, 167, 168, 169, 170, 171, 334, 335, 355
Chair, 73, 145, 335, 338
Chair du monde, 12, 145
Corps objectif, 168, 230
Corps propre, 40, 167, 168, 170, 179
Intercorporalité, 12, 14, 188
Schéma corporel, 168
- Corrélat objectif, 139, 141, 142, 143, 144, 295, 296
- Durée, 9, 10, 68, 162, 163, 170, 366
- Édouardiens, 34, 63, 129, 130, 254, 290, 291
Matérialistes, 34, 37, 63, 121, 221
- Épistémè*, 43, 180, 181, 184, 185, 203
A priori historique, 43, 157, 161, 180, 181, 184, 203
- Épochè*, 24, 25, 84, 135, 166, 167, 193, 338, 398
Réduction phénoménologique, 24, 25, 30, 135
- Expressionnisme, 175, 176, 220, 221, 222, 223, 224
- Extériorité, 55, 134, 135, 136, 138, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 159, 165, 183, 187, 214, 215, 218, 219, 222, 224, 228, 233, 234, 236, 258, 259, 262, 268, 299, 304, 305, 308, 312, 316, 317, 345, 360
- Dehors, 150, 152, 155, 156, 157, 184, 215, 217, 218, 225, 228, 236, 238, 239, 252, 258, 259, 264, 267, 268, 270, 273, 298, 299, 301, 304, 308, 330, 366, 370, 371, 375, 383, 390, 392, 394, 398, 401, 404, 406
- Extérieur, 11, 12, 27, 53, 55, 83, 134, 135, 137, 141, 142, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 156, 160, 163, 165, 166, 170, 179, 184, 189, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 224, 225, 227, 228, 232, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 244, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 258, 259, 260, 263, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 275, 277, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 318, 319, 322, 324, 326, 327, 330, 331, 343, 344, 345, 348, 352, 355, 356, 357, 359, 361, 362, 365, 366, 367, 370, 371, 375, 376, 377, 378, 379, 382, 383, 384, 390, 393, 395, 400, 404, 406
- Extériorisation, 25, 55, 134, 135, 136, 141, 142, 143, 147, 148, 150, 151, 154, 155, 171, 179, 184, 211, 215, 218, 224, 228, 229, 235, 238, 239, 246, 258, 262, 267, 268, 269, 271, 273, 274, 276, 280, 284, 287, 289, 294, 295, 297, 300, 301, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 322, 323, 324, 326, 327, 329, 331, 332, 338, 339, 342, 344, 345, 346, 347, 351, 352, 354, 359, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 375, 376, 377, 378, 380, 381, 382, 383, 387, 390, 392, 393, 395, 398, 401, 405, 406
- Monde sensible, 23, 117, 118, 152, 193, 246, 285, 287, 288, 295, 297, 300, 302, 304, 305, 306, 308, 312, 349, 355, 359, 361, 388, 393
- Féminisme, 51
Féministe, 45
- Fermeture (du concept), 62, 67, 74, 77, 79
Monologisme, 67, 71, 77, 133
- Forme signifiante, 5, 203, 204, 205, 206, 387
Design, 4, 5, 6, 174
- Fragmentation, 50, 51, 52, 331, 359, 386
Pluralité, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 342, 346, 347, 348, 359, 361, 362
- Harmonie (Héraclite), 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 387
- Impressionnisme, 109, 172, 173, 174, 175, 176, 220, 221, 222, 223, 224, 372
Impressionnistes, 172, 173, 174, 220, 221
- Influence, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 79, 106, 161, 181, 401, 402
- Intentionnalité, 135, 146, 162, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 179, 230, 264, 273, 296, 337, 338
- Intériorité, 45, 53, 121, 123, 125, 126, 127, 134, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 171, 179, 180, 184, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 228, 232, 233, 234, 235,

- 236, 238, 239, 241, 242, 245, 248, 250, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 338, 339, 342, 344, 345, 346, 348, 351, 352, 354, 355, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 383, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 401, 404, 406
- Dedans, 152, 218, 225, 228, 238, 239, 259, 267, 298, 301, 308, 390
- Intérieur, 44, 89, 91, 98, 136, 137, 142, 147, 150, 156, 157, 186, 189, 211, 214, 215, 216, 217, 218, 221, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 275, 276, 278, 280, 284, 285, 287, 288, 291, 294, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 321, 322, 326, 327, 329, 330, 364, 365, 370, 371, 373, 382, 388, 390, 391, 392, 394, 400, 403, 404
- Intériorisation, 55, 215, 217, 218, 219, 224, 225, 226, 227, 230, 232, 237, 238, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 301, 375, 398, 404, 405
- Intimité, 137, 149, 180, 225, 266, 288, 289, 294, 300, 302, 304, 315, 320, 383, 387
- Moi, 27, 46, 132, 134, 138, 149, 156, 157, 165, 185, 186, 215, 217, 223, 226, 238, 257, 258, 264, 267, 268, 269, 271, 273, 274, 278, 279, 280, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 294, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 322, 323, 324, 327, 328, 329, 331, 343, 344, 345, 346, 347, 352, 359, 363, 364, 365, 367, 369, 371, 372, 378, 382, 383, 388, 393, 395, 398, 401, 404, 405, 406
- Vie subjective, 25, 90, 129, 134, 222, 295, 304, 306, 362, 400, 401, 406
- Intertextualité, 18, 19, 106, 139, 401
- Intertexte, 19, 30, 54, 55, 138, 393, 401
- Intuition (Bergson), 10, 162, 163, 164, 170, 171, 179
- Métaphore, 127, 203, 242, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 301, 303
- Métonymie, 233, 234, 235, 242, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 309, 312, 313, 322, 323, 331, 342, 344, 372, 390, 394
- Modernisme, 6, 8, 10, 15, 48, 49, 55, 107, 119, 120, 122, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 148, 150, 151, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 202, 203, 207, 210, 211, 212, 220, 222, 223, 224, 247, 248, 254, 255, 260, 262, 274, 291, 294, 300, 331, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 361, 377, 403, 406
- Modernistes, 14, 15, 17, 126, 127, 128, 130, 160, 180, 183, 202, 211, 262, 274, 292, 297, 331, 380, 385, 404, 405
- Moment d'être, 10, 28, 31, 32, 33, 48, 49, 50, 111, 148, 160, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 205, 209, 211, 212, 368
- Being, 111, 112, 117
- Moment de compréhension, 201, 209, 211
- Non-being, 111, 112, 117
- Monde de la vie (*Lebenswelt*), 7, 8, 13, 14, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 33, 34, 48, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 73, 74, 78, 79, 81, 84, 87, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 119, 120, 121, 122, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 146, 148, 154, 170, 171, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 346, 359, 361, 374, 378, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 406
- Monde de la vie woolfien, 7, 54, 55, 58, 104, 105, 107, 119, 120, 131, 132, 133, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 158, 161, 170, 171, 179, 180, 181, 184, 185, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 230, 238, 239, 247, 254, 255, 257, 258, 260, 262, 267, 275, 276, 280, 281, 282, 284, 285, 287, 288, 289, 294, 295, 297, 301, 302, 303, 307, 308, 313, 331, 332, 333, 338, 339, 342, 346, 351, 352, 361, 362, 363, 366, 367, 369, 370, 374, 376, 377, 378, 382, 383, 388, 395, 398, 400, 401, 403, 404, 405, 406
- Mimésis woolfienne tardive, 181, 219, 238, 254, 262, 329, 331, 332, 333, 339, 342, 354, 359, 366, 369, 370, 371, 374, 376, 384, 392, 395, 401
- Monde vécu, 81, 100, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 158, 171, 176, 247, 336, 339, 399
- Mise en perspective du monde, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 339

Narratologie cognitive, 276, 280, 282, 283, 285, 288
 Cognitivistes, 274, 276, 277, 282
 Esprit social, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 287, 288, 406
 Pensée intermentale, 278, 279, 287, 294, 389, 390
 Perspective externaliste, 276, 277, 278, 287, 288
Oikonomia, 348, 359, 360, 361
 Dispositif, 193, 359, 360
 Économie, 262, 348, 359, 360, 361, 362, 377, 384, 395
 Ouverture (du littéraire), 62, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 74, 75, 77, 78, 79
 Dialogisme, 65, 66, 67, 69, 71, 78, 386, 387
 Partage du réel, 158, 348, 349, 351, 352, 354, 355, 359
 Partage du sensible, 348, 350, 351, 354
 Pathetic fallacy, 139, 140, 141, 142, 143, 144
 Postimpressionnisme, 16, 158, 175, 176, 177, 182, 204, 205
 Postimpressionnistes, 174
 Postmodernisme, 51
 Psychanalyse, 38, 39, 51, 161, 272, 273, 388
 Quotidien, 48, 49, 50, 187
 Ordinaire, 48, 49, 50
 Réalité, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 46, 61, 63, 120, 121, 123, 138, 140, 154, 160, 162, 171, 173, 174, 175, 176, 178, 182, 183, 190, 202, 212, 214, 215, 221, 222, 247, 248, 251, 252, 280, 281, 282, 285, 296, 308, 328, 332, 340, 341, 381
 Politique, 44, 45, 46, 53, 66, 75, 222, 223, 349, 350, 351
 Réalisme, 32, 36, 37, 38, 39, 46, 49, 53, 121, 124, 125, 126, 131, 160, 174, 175, 177, 187, 203, 222, 223, 224, 225, 248, 282, 288, 290, 291, 292, 297, 406
 Régime mimétique, 55, 56, 135, 138, 144, 155, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 239, 246, 247, 252, 253, 254, 260, 262, 267, 276, 280, 287, 302, 331, 333, 339, 362, 376, 377, 395, 404
 Relation sujet-monde, 158, 159, 161, 164, 170, 171, 172, 176, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 199, 200, 201, 205, 209, 211, 212, 224, 228, 246, 254, 297, 300, 343, 344, 361, 404, 405, 406
 Réal moderniste, 158, 161, 162, 164, 170, 180, 181, 183, 184, 185, 190, 209, 246, 297, 342
 Respiration mentale, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 279, 280, 284, 286, 288, 289, 294, 295, 297, 301, 303, 304, 308, 309, 324, 331, 390
 Rythme, 203, 204, 205, 206
 Thaumazein, 192, 193, 205, 211
 Théorie de l'iceberg, 255, 256, 257, 264, 295
 Umwelt, 130, 131, 374, 375, 376
 Milieu, 130, 374, 375, 376, 383
 Unité, 5, 50, 51, 52, 61, 196, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 345, 346, 347, 348, 354, 355, 359, 360, 361, 362, 386
 Unicité, 336, 339, 346
 Vie (Woolf), 6, 20, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 43, 50, 404
 Vision, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 29

RÉSUMÉ

Principalement analysée comme un retour à l'esthétique réaliste qui était celle de Virginia Woolf à ses débuts, la fiction tardive de l'écrivaine s'écarte radicalement de ses productions des années vingt et de leur modernisme affiché. La présente étude se propose de comprendre cet écart à travers le filtre de la mimésis : le basculement en jeu dans les œuvres tardives a à voir avec la représentation fictionnelle du réel et les inflexions que lui apporte Virginia Woolf au tournant des années trente. En effet, là où des textes comme *Mrs Dalloway* ou *To the Lighthouse* mettaient en scène un réel de l'intériorisation, un monde passé au crible de la conscience, les dernières œuvres de l'écrivaine adoptent une logique inverse et translatent l'intériorité à la surface même des choses et des événements. Ce déplacement inédit, qui « signe » la mimésis woolfienne tardive, nous semble par ailleurs devoir être mis en rapport avec un concept philosophique contemporain de la fiction tardive de Virginia Woolf, celui de « monde de la vie » ou *Lebenswelt*. Développé par Edmund Husserl dans son ultime ouvrage, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, le *Lebenswelt* permet de penser une extériorisation de la vie subjective dans un monde qu'elle façonne à mesure qu'elle en fait l'expérience. À cet égard, les conceptions du réel qu'échafaudent au même moment Woolf et Husserl se révèlent être singulièrement proches. Cependant il s'agira moins ici d'appliquer le concept au texte, de comprendre le littéraire à travers le philosophique, que de mettre en place un dialogue « intertextuel » entre ces principes souvent concurrents : le *Lebenswelt*, loin de s'apparenter à une « réponse » aux questions soulevées par les textes de Woolf, peut au contraire nous aider à dégager la logique propre de la fiction tardive de l'écrivaine – tant et si bien que l'analyse du monde de la vie husserlien sera d'abord pour nous l'occasion de faire émerger un monde de la vie authentiquement woolfien.

Mots-clés : modernisme, monde de la vie, réel, mimésis, littérature et philosophie, intériorité

ABSTRACT

Mainly analysed as a return to the realist aesthetics of her first novels, Virginia Woolf's late fiction stands in stark contrast with her "high modernist" works of the 1920s. The present study suggests that such a reorientation is best understood when looked at through the lens of mimesis: the change affecting Woolf's late fiction has to do with the representation of reality and with its alterations at the turn of the 1930s. Indeed, whereas texts like *Mrs Dalloway* or *To the Lighthouse* defined reality as the internalisation of the world, sieved through the consciousnesses of fictional characters, Woolf's late fiction reverses this process by exporting the self directly to the outside world of things and events. Moreover, our intuition is that this unprecedented displacement, which comes to define Virginia Woolf's last works, is to be compared with a philosophical concept emerging at the same time: Edmund Husserl's Lifeworld. The Lifeworld, or *Lebenswelt*, theorised by Husserl in his last work, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, provides a conceptual framework in which the externalisation of subjectivity and its shaping of the outside world become conceivable. In this respect, Woolf and Husserl's contemporary conceptions of reality appear particularly close. Our aim, however, is not to use the concept as a key for the text – nor will we analyse Woolf's fiction from a philosophical standpoint. Instead of this, we intend to set up an "intertextual" dialogue between the often opposing principles of literature and philosophy: the Lifeworld, far from solving the questions raised by Woolf's texts, is better conceived of as a catalyst destined to expose the underlying logic of Woolf's late fiction. We thus take Husserl's Lifeworld into account only inasmuch as its analysis paves the way for the discovery of Woolf's own Lifeworld.

Key words: modernism, Lifeworld, reality, mimesis, literature and philosophy, interiority