



HAL
open science

L'Écriture au secret. Traduction et trahison du réel chez Virginia Woolf

Pauline Macadré

► **To cite this version:**

Pauline Macadré. L'Écriture au secret. Traduction et trahison du réel chez Virginia Woolf. Littératures. Sorbonne Université, 2019. Français. NNT: . tel-02649114

HAL Id: tel-02649114

<https://theses.hal.science/tel-02649114>

Submitted on 29 May 2020

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

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



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV

**Laboratoire de recherche Voix Anglophones, Littérature et Esthétique
(VALE – EA 4085)**

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études anglophones

Présentée et soutenue par :

Pauline MACADRÉ

le : 22 novembre 2019

L'Écriture au secret Traduction et trahison du réel chez Virginia Woolf

Sous la direction de :

M. Frédéric REGARD – Professeur, Université Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Catherine LANONE – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. Frédéric REGARD – Professeur, Université Sorbonne Université

Mme Floriane REVIRON-PIÉGAY – Maître de Conférences, Université Jean Monnet – St-Étienne

Mme Christine REYNIER – Professeur, Université Paul Valéry – Montpellier 3

M. Derek RYAN – Senior Lecturer, University of Kent

REMERCIEMENTS

Je voudrais témoigner ma gratitude au Professeur Frédéric Regard pour m'avoir accompagnée, guidée et soutenue tout au long de ma recherche et de la rédaction de cette thèse. Ce travail n'aurait pu voir le jour sans la finesse et la pertinence de ses conseils, ses observations précieuses, son exigence toujours bienveillante et la confiance qu'il m'a accordée dès notre première rencontre ; je lui en suis infiniment reconnaissante.

Je souhaite également remercier les Professeurs et Maîtres de conférences membres de mon jury de thèse, Catherine Lanone, Floriane Reviron-Piégay, Christine Reynier et Derek Ryan, pour leur disponibilité et l'intérêt qu'ils ont bien voulu accorder à mon travail ; les membres de mon comité de suivi, Juliana Lopoukhine et Jagna Oltarzewska, pour leur enthousiasme ; madame Mia Carter grâce à qui j'ai découvert Virginia Woolf ; et enfin le regretté Professeur André Topia qui le premier m'a encouragée à explorer ce qui n'était encore qu'une timide intuition.

À mes amis et aux ami(e)s de Madame Arthur pour leurs encouragements généreux et leur bonne humeur ; à ma famille pour leur indéfectible soutien et leur affection, et tout particulièrement à ma mère qui m'a prêté son édition de *The Years* et qui a accepté de relire l'intégralité de cette longue thèse ; enfin et surtout à Thomas pour son amour, sa patience et la force qu'il m'a donnée – merci.

ABRÉVIATIONS

OUVRAGES DE VIRGINIA WOOLF

| | |
|---------------------|--|
| <i>AROO</i> | <i>A Room of One's Own</i> (1929) |
| <i>BA</i> | <i>Between the Acts</i> (1941) |
| <i>Diary I-V</i> | <i>The Diary of Virginia Woolf: Volume I-V</i> |
| <i>Essays I-VI</i> | <i>The Essays of Virginia Woolf: Volume I-VI</i> |
| <i>F</i> | <i>Flush</i> (1933) |
| <i>JR</i> | <i>Jacob's Room</i> (1922) |
| <i>Letters I-VI</i> | <i>The Letters of Virginia Woolf: Volume I-VI</i> |
| <i>MB</i> | <i>Moments of Being</i> (1976) |
| <i>MD</i> | <i>Mrs Dalloway</i> (1925) |
| <i>ND</i> | <i>Night and Day</i> (1919) |
| <i>O</i> | <i>Orlando: A Biography</i> (1928) |
| <i>PA</i> | <i>A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897-1909</i> |
| <i>TL</i> | <i>To the Lighthouse</i> (1927) |
| <i>TG</i> | <i>Three Guineas</i> (1938) |
| <i>VO</i> | <i>The Voyage Out</i> (1915) |
| <i>W</i> | <i>The Waves</i> (1931) |
| <i>Y</i> | <i>The Years</i> (1937) |

Sauf mention contraire, toutes les références aux nouvelles de Virginia Woolf sont extraites de *A Haunted House: The Complete Shorter Fiction*.

AUTRES OUVRAGES

| | |
|----------|--|
| Banfield | Ann Banfield, <i>The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism</i> (2000) |
| Lee | Hermione Lee, <i>Virginia Woolf</i> (1996) |
| Silver | Brenda R. Silver, « “Anon” and “The Reader”: Virginia Woolf's Last Essays ». Les références aux manuscrits d'« Anon » qui y sont transcrits sont abrégées en [A], celles de « The Reader » en [R]. |

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|------------|
| REMERCIEMENTS..... | 3 |
| ABRÉVIATIONS..... | 4 |
| TABLE DES MATIÈRES..... | 5 |
| INTRODUCTION..... | 8 |
| Réalité, monde, réel..... | 9 |
| Figurer l'infigurable..... | 15 |
| L'impossible traduction du réel..... | 17 |
| État de la recherche..... | 19 |
| Définition du corpus..... | 23 |
| Déconstruire le texte..... | 25 |
| L'écriture au secret..... | 30 |
| I. « LA CHOSE QUI EXISTE LORSQUE NOUS NE SOMMES PAS LÀ »..... | 34 |
| I.1. Expériences préliminaires..... | 37 |
| I.1.A. L'espace inattendu de la fiction..... | 40 |
| I.1.B. Le point de vue de l'escargot..... | 45 |
| I.1.C. Délocaliser la perspective..... | 52 |
| I.1.D. « <i>Wild outbursts of freedom</i> »..... | 57 |
| I.2. L'invasion des objets..... | 64 |
| I.2.A. Les reliques du passé..... | 70 |
| I.2.B. « Corrélats objectifs » ?..... | 76 |
| I.2.C. Les couverts du quotidien..... | 82 |
| I.2.D. La collection..... | 92 |
| I.3. Inscriptions de lettre..... | 111 |
| I.3.A. « <i>Sacred pages of symbols and figures</i> »..... | 112 |
| I.3.B. Écriture et écriture du « soi »..... | 131 |
| I.3.B.1. Biographies..... | 133 |
| I.3.B.2. Correspondances..... | 142 |
| I.3.B.3. Manuscrits..... | 152 |
| INTERLUDE. LA TABLE FANTÔME..... | 157 |
| II. L'ÉCRITURE SPECTRALE..... | 190 |
| II.1. Traces de l'absence..... | 197 |
| II.1.A. Objets fantômes, membres fantômes..... | 198 |
| II.1.B. La hantise de la chambre vide..... | 207 |
| II.1.C. Le non-lieu du deuil..... | 217 |
| II.2. Vision spectrale..... | 232 |
| II.2.A. Sensations, <i>Sense-Data</i> et <i>Sensibilia</i> | 238 |

| | |
|--|------------|
| II.2.B. La vision aveugle | 243 |
| II.2.B.1. Le monde sensible..... | 245 |
| II.2.B.1.a. La musique du monde | 247 |
| II.2.B.1.b. Sentir le monde : saveurs, parfums, textures | 257 |
| II.2.B.2. Le spectre des couleurs et le revers de la vision | 268 |
| II.2.C. Photo-sensibilité..... | 284 |
| II.2.C.1. Impressions lumineuses | 286 |
| II.2.C.2. Translucidité | 294 |
| II.3. Tableaux d'un désastre | 309 |
| II.3.A. Trompe-l'œil..... | 310 |
| II.3.A.1. « <i>Some trick of the painter's eye</i> »..... | 313 |
| II.3.A.1.a. <i>Ekphraseis</i> : le regard mis en œuvre | 313 |
| II.3.A.1.b. <i>Vision and Design</i> | 321 |
| II.3.A.2. Hors-champs | 329 |
| II.3.A.2.a. Miroirs..... | 330 |
| II.3.A.2.b. Fenêtres..... | 344 |
| II.3.A.3. Tableaux mouvants | 349 |
| II.3.A.3.a. Anomalies | 350 |
| II.3.A.3.b. Nature morte ? | 355 |
| II.3.B. Paysages impossibles | 361 |
| II.3.B.1. L'abolition du temps | 364 |
| II.3.B.2. La mise en crise de la perspective..... | 377 |
| INTERLUDE. LE SILENCE DU MONDE SANS « MOI » | 387 |
| III. LE SECRET DU RÉEL | 406 |
| III.1. Dés/écrire | 408 |
| III.1.A. Manuscrits et brouillons | 409 |
| III.1.A.1. Révisions / re-vision..... | 409 |
| III.1.A.2. Re-viser / re-signer | 420 |
| III.1.B. La destitution du sujet..... | 431 |
| III.1.B.1. Figures impersonnelles | 432 |
| III.1.B.2. « <i>I have done with phrases</i> » | 440 |
| III.1.B.2.a. Le « <i>little language</i> » | 440 |
| III.1.B.2.b. « <i>Visible without the help of words</i> » | 450 |
| III.1.B.3. La contresignature des choses | 454 |
| III.2. Brûlure de l'actuel | 458 |
| III.2.A. Arrêter le progrès..... | 462 |
| III.2.A.1. Catastrophes météorologiques..... | 462 |
| III.2.A.2. Ruines | 471 |
| III.2.B. Évider le symbole | 476 |
| III.2.B.1. Fragments | 478 |
| III.2.B.2. Apocalypse | 487 |
| III.2.B.2.a. Animaux fabuleux..... | 491 |
| III.2.B.2.b. Du rite au rituel : désacralisation et perte de signification | 497 |
| III.2.B.2.c. Illusion et révélation | 506 |
| III.3. Le réel en partage | 518 |

| | |
|------------------------------------|------------|
| III.3.A. Récréation(s) | 519 |
| III.3.B. Trahisons | 532 |
| III.3.B.1. « Craftsmanship » | 532 |
| III.3.B.2. Pièges | 538 |
| III.3.B.3. Garder le réel ? | 545 |
| CONCLUSION | 555 |
| BIBLIOGRAPHIE | 563 |
| INDEX | 597 |

INTRODUCTION

My great adventure is really Proust. Well – what remains to be written after that? I'm only in the first volume, and there are, I suppose, faults to be found, but I am in a state of amazement; as if a miracle were being done before my eyes. How, at last, has someone solidified *what has always escaped* – and made it too into this beautiful and perfectly enduring substance? One has to put the book down and gasp. The pleasure becomes physical – like sun and wine and grapes and perfect serenity and intense vitality combined. (*Letters II*, 3 oct. 1922, 566, je souligne)

Le miracle, écrit Virginia Woolf à Roger Fry, réside dans la capacité de Marcel Proust à saisir ce qui était jusqu'alors évanescent et à l'intégrer au cœur de son œuvre. La prouesse est telle qu'elle en devient contagieuse, envahissant le corps que la lecture replace parmi la matière du monde, soulignant la vitalité des éléments. L'intensité de la rencontre avec ce qui ne peut être évoqué que par une périphrase – *what has always escaped* – oblige Woolf à lever les yeux, à poser le livre, comme pour interrompre ou prolonger le moment. La lecture de Proust à la fois l'exhorte et lui coupe le souffle :

Proust so titillates my own desire for expression that I can hardly set out the sentence. Oh if I could write like that! I cry. And at the moment such is the astonishing vibration and saturation and intensification that he procures – theres something sexual in it – that I feel I *can* write like that, and seize my pen and then I can't write like that. Scarcely anyone so stimulates the nerves of language in me: it becomes an obsession. (*Letters II*, 6 may 1922, 525)

Dès 1922, Virginia Woolf exprime ainsi une ambition qui se précisera tout au long de sa vie, employant au sujet de Proust des termes qui lui serviront plus tard à évoquer sa propre écriture, et notamment son désir de « saturer »¹ pour parvenir à une « vibration » de l'écriture, comme s'il s'agissait d'une membrane permettant de protéger « la chose même »².

La tension entre la nécessité et l'impossibilité d'écrire « comme cela » révèle le besoin inextinguible de Virginia Woolf de saisir ce qui lui échappe, de traduire dans le texte ce qu'elle ne peut que trahir. Mais de quoi est-il question ? L'expression « *what has always escaped* » fait-elle référence à la « vie » intérieure des personnages, qui échappait aux réalistes ? « *Life*

¹ « *The idea has come to me that what I want now is to saturate every atom* » (*Diary III*, 28 nov. 1928, 209-210).

² « *[Lily] must try to get hold of something that evaded her. [...] Phrases came. Visions came. Beautiful pictures. Beautiful phrases. But what she wished to get hold of was that very jar on the nerves, the thing itself before it had been made anything* » (*TL* 158).

escapes », reproche-t-elle au roman victorien, avant de poursuivre : « *Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained* » (« *Modern Fiction* », *Essays II*, 159-160). L'hésitation entre plusieurs termes pour désigner ce qui se refuse au langage prouve que ce dernier ne peut qu'ânonner, faire rebondir la signification d'un mot au suivant, que la « chose essentielle » est ineffable, et suggère que la quête de Virginia Woolf concernait ce qui par définition ne peut qu'échapper – le « réel ».

« *But how describe the world seen without a self?* » (W 221) : la question de Bernard à la fin de son *summing up*, ultime soliloque de *The Waves* (1931), semble avoir informé l'ensemble de l'œuvre de Virginia Woolf et guidera mon exploration tout au long de cette thèse. Elle témoigne en effet de la double interrogation que l'autrice adresse à la fiction : comment peut-on décrire ce que l'on ne voit pas, et comment peut-on écrire sans sujet ? Mon travail s'attachera à dégager ce que je crois être un des aspects fondamentaux de l'œuvre woolfienne : son souci de la représentation paradoxale de ce qui est par définition infigurable. Il s'agit de se demander comment l'écriture de Virginia Woolf donne une forme visible, un contour, à ce que l'esprit est incapable de s'imaginer³. Selon quelles modalités cette écriture parvient-elle à (d)écrire, à envisager et à donner un visage à l'inenvisageable, à figurer ce qui n'est pas perçu d'ordinaire ? Comment configurer les éléments naturels et les choses du monde lorsque ceux-ci échappent à l'exercice rationnel de l'intelligence et à l'ordre imposé par la conscience humaine ? Dans le cadre de la fiction, les tentatives d'évocation de l'infigurable portent le masque du langage et sont conditionnées par les mécanismes d'énonciation traditionnels qui tentent de pallier – mais ne font que souligner – la non-coïncidence, l'écart irréductible d'une impossible représentation. L'œuvre de Virginia Woolf porte alors les traces de l'effacement progressif de la voix narrative : le texte donne à entendre une voix impersonnelle, désincarnée, qui disparaît peu à peu pour laisser place à un texte qui semble comme s'écrire lui-même, un texte qui figure donc aussi l'absence du sujet humain, l'évanouissement de son autorité, afin de révéler une réalité autre, non « autorisée ».

REALITE, MONDE, REEL

Les tentatives de représentation de l'intériorité d'un sujet, des états psychiques humains et des modalités de la perception personnelle constituent l'épine dorsale de l'expérimentation moderniste ; comme beaucoup de ses contemporains, Virginia Woolf n'a cessé de chercher

³ L'étymologie latine de « figure », « *figura* », signifie à la fois la forme façonnée, l'aspect, et l'ombre, le fantôme.

d'autres formes d'écriture qui seraient à même de rendre compte de l'inexprimable complexité des impressions, pensées, souvenirs, aspirations, intuitions, sensations qui font la vie intime. Son aspiration est explicite dans plusieurs essais considérés comme des « manifestes » littéraires : « Mr Bennett and Mrs Brown » (1923), « Character in Fiction » (1924) et « Modern Fiction » (1925)⁴. Elle y interroge la notion de personnage afin de déterminer « *the proper stuff of fiction* » (« Modern Fiction », *Essays II*, 164), rejetant la tradition « matérialiste » des romanciers « édouardiens », comme H. G. Wells, Arnold Bennett ou John Galsworthy, qui se concentrent sur le corps en oubliant l'esprit, sur l'intrigue linéaire au détriment de l'essentiel :

[The essential thing] refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide [...] after a design which more and more ceases to resemble the vision in our minds. [...] The writer seems constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall, to provide a plot [...]. (« Modern Fiction », *Essays II*, 159-160)

À ce cadre réaliste qu'elle juge aussi vide qu'artificiel, Woolf souhaite substituer une structure invisible, aussi subtile que celle qu'elle rencontre chez Proust : « *He is as tough as catgut & as evanescent as a butterfly's bloom* » (*Diary III*, 8 avril 1925, 7).

L'innovation « moderne », que Woolf trouve chez des auteurs comme E. M. Forster, D. H. Lawrence, Lytton Strachey, James Joyce et T. S. Eliot, réside dans leur volonté nouvelle de saisir la vie telle que chacun en fait l'expérience au quotidien :

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day [...]. 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. (« Modern Fiction », *Essays II*, 160-161)

Woolf entend opérer une révolution copernicienne par rapport à ses prédécesseurs : lorsqu'elle écrit des auteurs édouardiens qu'ils se concentrent sur des éléments sans importance, « *they write of unimportant things ; [...] they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and the enduring* » (« Modern Fiction », *Essays II*, 159), il semble s'agir là précisément de ce qu'elle fait, appliquée comme elle l'écrit de Joyce à saisir le moindre éclat de la flamme intérieure, à explorer les recoins de la psychologie⁵. Si *tout* est digne de représentation dans la fiction, l'accent est explicitement mis sur la représentation

⁴ Version révisée de « Modern Novels », d'abord publié dans le *Times Literary Supplement* du 10 avril 1919.

⁵ « [T]he accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there [...]. Let us not take for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small. [...] In contrast with those whom we have called materialists, Mr Joyce is spiritual; he is concerned at all costs to reveal the flickerings of that innermost flame [...]. For the moderns 'that', the point of interest, lies very likely in the dark places of psychology. At once, therefore, the accent falls a little differently; the emphasis is upon something hitherto ignored; at once a different outline of form becomes necessary, difficult for us to grasp, incomprehensible to our predecessors » (« Modern Fiction », *Essays II*, 161-162)

de la vie intérieure qui forme le socle de notre expérience du monde : « *everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought ; every quality of brain or spirit is drawn upon ; no perception comes amiss* » (« Modern Fiction », *Essays II*, 164).

Virginia Woolf esquisse dans « Mr Bennett and Mrs Brown » une théorie de *characterisation* qui révèle néanmoins que le modernisme est paradoxalement « plus réaliste que le réalisme lui-même », le réalisme classique ayant « perdu de vue ce qu'il est censé représenter, c'est-à-dire la réalité humaine »⁶. Plutôt que de lire le texte comme un « texte programmatique » se positionnant par rapport à la littérature « édouardienne » ou « géorgienne », Frédéric Regard propose donc de le voir comme mettant en œuvre l'écriture délicate de la « vision » moderniste du personnage comme *figure* : la « Mrs Brown » de l'essai « interdit d'emblée la définition d'une identité stable pouvant s'inscrire dans une intrigue [...]. La rencontre de la figure fantomatique de Mrs Brown s'annonce alors comme celle d'une trouvaille, de la découverte par le texte de son propre outil de capture, c'est-à-dire de sa propre figure »⁷. En mettant « en branle » le langage traditionnellement référentiel, chronologique, rigide, Woolf parvient à « libérer le pouvoir de la fiction à redécouvrir la réalité, à redécrire une réalité qui reste inaccessible à la description directe ou à la narrativisation classique »⁸.

C'est à sa volonté de se distinguer du « réalisme » de la littérature victorienne que l'on doit la véhémence de son rejet de la vie extérieure, matérielle, dont les événements déclenchent ou s'impriment pourtant sur les pensées des personnages de Woolf. Sa fiction met en effet également en tension la réalité intangible du sujet avec la réalité observable, matérielle mais également sociale, économique et politique, qui informe non seulement les conditions de production de ses propres textes⁹ mais aussi la nature de l'expérience intime de ses personnages¹⁰. Cette dimension réaliste apparaît nettement dans ses œuvres plus tardives : « *She*

⁶ Frédéric Regard, « Clapham Junction 1910 (éthique et esthétique de "Mr Bennett and Mrs Brown") », in *Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 30-57, p. 31. « [L]e train de banlieue devient une métaphore du système d'écriture réaliste. Le réalisme est avant tout une expérience optique de l'espace qui se préoccupe d'embrasser le dehors dans un plan d'organisation, de survoler le monde sur le mode d'une continuité linéaire et progressive, au lieu de se tourner vers l'intérieur, sur la vraie vie, sur la nature humaine. Le paradoxe engage l'ensemble de l'histoire du roman britannique : le réalisme classique est un antihumanisme ; un "réalisme" authentique devra quant à lui se préoccuper de faire dérailler le train des déplacements optiques pour redonner à l'ipséité du *character* sa "réalité" » (*id.*, p. 36).

⁷ Regard, « Clapham Junction 1910 », p. 32.

⁸ *Id.*, p. 53-54.

⁹ « *I should have liked a closer & thicker knowledge of life. I should have liked to deal with real things sometimes* » (*Diary III*, 27 oct. 1928, 201). « [*She*] theorized on how social history and the material conditions of the production and sales of her books affected her literary creativity » (Dianne Hunter, « Objects Dissolving in Time », in Karen V. Kukil (dir.), *Woolf in the Real World*. Clemson : Clemson Digital Press, 2005, p. 94-99, p. 94).

¹⁰ Par ailleurs, après la publication de *Jacob's Room*, Woolf réagit à une critique d'Arnold Bennett qui l'accuse d'être incapable de créer des personnages qui survivent : « *I daresay its true, however, that I haven't that 'reality' gift. I insubstantise, wilfully to some extent, distrusting reality – its cheapness. But to get further. Have I the power*

transforms, but does not reject, materialist or realist techniques »¹¹. Elle surmonte alors les dichotomies entre la sphère intime et la sphère publique, entre le personnel et le politique, pour montrer au contraire leur interdépendance : « *The most influential formal impulses of canonical modernism have been strategies of inwardness, which set out to reappropriate an alienated universe by transforming it into personal styles and private languages* »¹². Ainsi, le retrait de la réalité objective au profit de la subjectivité des personnages permet au texte de témoigner de l'impact de cette réalité sociale, politique et culturelle, comme le montre l'ouvrage d'Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*¹³, et plus récemment la thèse de Xavier Le Brun sur la réalité en tant que *Lebenswelt* husserlien¹⁴.

Enfin, la théorie que Virginia Woolf esquisse au sujet de la « fiction moderne » mériterait d'être lue « contre elle-même », « *against the grain* » (« Character in Fiction », *Essays* III, 435), ou du moins nuancée et complétée. Si elle espère un avenir où l'écriture procéderait d'une intuition personnelle, sans que l'écrivain ait à se soucier de la convention de l'époque¹⁵, et redonnerait toute leur valence aux sentiments et impressions qui nouent le rapport du sujet au monde et ses relations avec autrui, son œuvre trahit également son intérêt pour ce qui se situe en dehors des contours de l'identité. Nombreux sont les textes qui explorent les « choses », « *the fabric of things* » (« Character in Fiction », *Essays* III, 432), non pas dans leur rapport de contiguïté avec l'humain mais au contraire comme partie du monde qui échappe à la sagacité humaine mais ne cesse pas d'exister. De minutieux examens du non-humain, objets ou animaux, éléments naturels ou maisons vides, visent à rendre compte de la persistance obstinée, indifférente, du monde qui excède la sphère de la perception et de l'entendement, « *the vast inattentive, impersonal world* » (« A Summing Up » 204).

of conveying the true reality? » (*Diary* II, 19 juin 1923, 248) (voir Susan Dick, « Literary Realism in *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves* », in Sue Roe et Susan Sellers [dir.], *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 51-52).

¹¹ Liesl M. Olson, « Virginia Woolf's 'Cotton Wool of Daily Life' », in *Journal of Modern Literature*, vol. 26, n° 2, 2003, p. 42-65, p. 48. Liesl Olson explore la poésie du quotidien comme constitutif du *character* dont l'expérience intime et personnelle d'événements apparemment sans importance permet de construire un rapport au monde qui est également social.

¹² Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley : University of California Press, 1979, p. 2.

¹³ « *Woolf's account of this complex relationship between the interior life and the life of society* » (Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley : University of California Press, 1986, p. 3).

¹⁴ Xavier Le Brun, « L'idée de monde de la vie et la représentation du réel dans la fiction tardive de Virginia Woolf ». Thèse de doctorat, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2017. Il propose d'ailleurs une définition du « réel moderniste » comme réconciliation 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 » (*id.*, p. 159).

¹⁵ « *[I]f a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style* » (« Modern Fiction », *Essays* II, 160).

J'emploie ici le terme « monde » dans son acception courante, à savoir l'ensemble des êtres et des choses qui existent sur terre ; il m'incombe toutefois d'établir une distinction, qui guidera l'ensemble de ma réflexion, entre « monde » et « réel ». Défini comme l'« ensemble constitué des êtres et des choses créés », « ensemble de tout ce qui *existe* sur terre, *perçu* par l'homme et le plus souvent en opposition avec lui »¹⁶, le monde est donc une entité indissociable de l'être humain¹⁷. Le monde est entendu ici comme un « système », il organise le réel qui *fait monde* dès lors qu'il est vu sous le prisme de la conscience qui en fait l'expérience, le pense et l'ordonne. Le monde est de l'ordre de « l'expérience partageable et susceptible de faire l'objet d'un récit »¹⁸. À l'inverse, le « réel » échappe. Il cesse dès que l'on cherche à s'en saisir : pris dans un système de pensée, conceptualisé, le réel fait toujours déjà monde, de sorte qu'en dépit de l'organisation rassurante du monde familier qui nous entoure selon des catégories bien établies auxquelles il résiste, le « réel » nous demeure inaccessible. Il se distingue ainsi de la « réalité », qui en serait déjà une image mentale constituée par les phénomènes ayant une existence pour le sujet capable d'appréhender son environnement par les sens et la connaissance¹⁹, et refuse de se laisser prendre au piège du langage. La psychanalyse de Lacan, à laquelle j'emprunte le terme²⁰, distingue trois ordres : l'imaginaire (projection visuelle qui correspond à la réalité perçue), le symbolique (dans le langage), et le réel (qui échappe aux deux autres catégories, ineffable, insupportable, impossible). Entre l'*Unheimlich* freudien et le recul de l'étant heideggerien, le réel est « ce quelque chose devant quoi tous les mots s'arrêtent et

¹⁶ Définition donnée par le *Trésor de la langue française informatisé*, URL : <<http://atilf.atilf.fr>>.

¹⁷ Dans sa distinction entre « réel » et « monde », Michaël Fœssel associe également le monde à la finitude qui caractérise l'humain, c'est-à-dire l'espace et le temps qui en conditionnent l'existence. « [L]e monde, s'il désigne quelque chose qui peut-être "perdu", renvoie à une capacité humaine beaucoup plus qu'à un ensemble de choses ou à un ordre objectif » : la capacité de « faire monde » correspond au « pouvoir humain de se rapporter [au réel] de manière signifiante » (*Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*. Paris : Seuil, 2012, p. 15).

¹⁸ *Id.*, p. 158.

¹⁹ Xavier Le Brun fait une distinction entre « réalité » et « réel » qui diffère de la mienne : il associe la « réalité » au roman réaliste auquel Woolf reproche l'exhaustivité de la « référence au monde extérieur [...] reposant sur le mythe de la transparence du discours » ; à l'inverse, le « réel » de Woolf « n'a pas pour stratégie l'illusion, le semblant de cohérence, mais bien la transposition de l'expérience même » (Le Brun, « L'idée de monde de la vie », p. 36-37, je souligne). Les deux termes instaurent donc un rapport différent avec un même référent : le réel « appart[ient] en propre au sujet, [constitue] sa relation au monde, laquelle ne se confond pas avec l'ordre, commun à tous, de la réalité » (*id.*, p. 38). Ce que Xavier Le Brun désigne avec le terme « réel » correspond donc à ce que je définis comme « monde », et qu'il associe au « monde de la vie » selon Husserl.

²⁰ Il n'est pas question de procéder à la psychanalyse de Virginia Woolf au travers de son œuvre, et si j'emprunte le concept de Lacan, c'est pour l'éclairage qu'il offre, y compris dans son évolution : de l'ordre de l'infigurable qui échappe, le réel est dans les écrits plus tardifs de Lacan lié au trauma – ma propre réflexion s'attachera d'abord au monde sans personne, impossible à envisager, avant de s'intéresser à la dimension plus sombre qu'il dissimule (voir Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973, p. 49 à 75). Par ailleurs, la place de l'exploration de l'intériorité des personnages de Virginia Woolf justifie une approche qui utilise les outils fournis par la psychanalyse – même s'il n'est évidemment pas non plus question de faire la psychanalyse des personnages, ce qui serait un non-sens.

toutes les catégories échouent »²¹. Une reconfiguration poétique du *monde* permettrait-elle ainsi d'accéder, même furtivement, à une forme de *réel*²² ?

C'est en tout cas ce que Virginia Woolf semblait espérer. À plusieurs reprises, elle distingue deux formes de réalité : d'une part la réalité *perçue*, individuelle, conditionnée par la perception que chacun a de soi, du monde et des autres, médiée par les sens physiques, mais également compliquée et investie par tout ce qui constitue la conscience humaine ; d'autre part, une *autre* réalité. Pour Woolf, le voile cotonneux de la vie habituelle doit se déchirer pour laisser advenir autre chose : « *we are sealed vessels afloat on what it is convenient to call reality; and at some moments, the sealing matter cracks; in floods reality* » (MB 142). Ce qui m'intéresse est la distinction qu'elle fait entre « *what it is convenient to call reality* » et « *reality* », démontant le mécanisme de la fonction référentielle du langage. L'accès à cette *autre* « réalité » ne semble possible que lorsque la matière cède – celle des apparences et celle des mots – faute de quoi, la « réalité » reste de l'ordre de l'imperceptible et de l'inexprimable. Le cinéma offre à Woolf un autre exemple qui lui permet de préciser la nature paradoxale de cette réalité « différente » : « *[things] have become [...] shall we call it (our vocabulary is miserably insufficient) more real, or real with a different reality from that which we perceive in daily life? We behold them as they are when we are not there. We see life as it is when we have no part in it* » (« The Cinema » [1926], *Essays IV*, 349).

De son propre aveu, Virginia Woolf se sentait investie d'un devoir, chargée d'une quête qu'elle n'a cessé de poursuivre tout au long de son œuvre et qui concerne cette « autre réalité » :

[...] what I call 'reality': a thing I see before me; something abstract; but residing in the downs or sky; beside which nothing matters; in which I shall rest & continue to exist. Reality I call it. And I fancy sometimes it is the most necessary thing to me: that which I seek. But who knows – once one takes a pen & writes? How difficult not to go making 'reality' this & that, whereas it is one thing. Now perhaps it is my gift; this perhaps is what distinguishes me from other people; I think it may be rare to have so acute a sense of something like that – but again, who knows? I would like to express it too.²³

²¹ Le rêve d'une patiente de Freud fournit à Lacan un exemple saisissant : « La première [partie du rêve] aboutit au surgissement de l'image terrifiante, angoissante, de cette vraie tête de Méduse, à la révélation de ce quelque chose d'à proprement parler innommable, le fond de cette gorge, à la forme complexe, insituable, qui en fait aussi bien l'objet primitif par excellence, l'abîme de l'organe féminin d'où sort toute vie, que le gouffre de la bouche où tout est englouti, et aussi bien l'image de la mort où tout vient se terminer. [...] Il y a donc apparition angoissante d'une image qui résume ce que nous pouvons appeler la révélation du réel dans ce qu'il a de moins pénétrable, du réel sans aucune médiation possible, du réel dernier, de l'objet essentiel qui n'est plus un objet, mais ce quelque chose devant quoi tous les mots s'arrêtent et toutes les catégories échouent, l'objet d'angoisse par excellence » (Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre II : Le Moi dans la théorie de Freud* [1954-1955]. Paris : Seuil, 1986, p. 196).

²² « *But how to approach that nameless object which cannot be seen in the mirror, how to put in words the silent call of the invisible body passing far out?* » (Josiane Paccaud-Huguet, « The moment of being and the voice of melancholy in Virginia Woolf's *The Waves* », in *EREA*, vol. 4, n° 1, 2006, p. 28-36, p. 30).

²³ *Diary III*, 10 sept. 1928, 196. Maurice Blanchot note que Woolf sent une conviction « intimement liée à la vérité de sa tâche : il lui faut rencontrer le vide ("la grande agonie", "la terreur de la solitude", "l'horreur de contempler

Le passage insiste sur le besoin de transmettre l'intuition presque mystique de cette réalité persistante, inatteignable et implacable, abstraite et essentielle, omniprésente et fugitive. Le désir irrépressible se double de la difficulté d'« exprimer » une « réalité » qu'elle affuble de guillemets comme pour tenter de la protéger puisque l'écriture ne peut que la dénaturer, l'investir de ce qui n'y est pas, en faire « ceci et cela », au lieu de laisser être la « chose » même, intacte, réelle²⁴. En effet, parce qu'elle échappe à la fois à la perception habituelle de la réalité des apparences et à l'ordre symbolique et syntactique de l'écriture, ce que Woolf désigne comme étant une « autre réalité » s'apparente en fait à ce que je désigne avec Lacan comme le « réel ». La quête du réel est d'autant plus irrésistible qu'elle fait la promesse paradoxale d'un repos éternel qui conjurerait la mort, offrant un lieu où l'on pourrait mourir sans cesser d'exister.

L'expression de réel s'articule autour d'un double paradoxe, phénoménologique et linguistique. Le réel pose en premier lieu un problème de perception : comment décrire ce que l'on ne peut pas voir ? Le problème est redoublé dans la langue : comment contenir et préserver la fugacité insaisissable que la rigidité du langage ne peut que piéger et figer ?

FIGURER L'INFIGURABLE

L'abstraction dont parle Virginia Woolf, qui « réside dans les collines et le ciel » apparaît de la façon la plus évidente dans des textes comme les interludes en italiques de *The Waves*. Ces interludes figurent entre chaque section consacrée aux soliloques des personnages et décrivent la lente progression du soleil dans le ciel, les mouvements à peine perceptibles sous la brise et les subtils changements de couleurs dus à la lumière. Bien que le paysage qu'ils évoquent soit constitué d'une maison avec jardin, au bord de la mer, ces interludes sont déserts : il s'agit de décrire le monde lorsque personne n'est là pour le voir, de transmettre à la lectrice la vision paradoxale de lieux qui lui sont familiers et qui deviennent alors légèrement étranges.

Véritable prouesse de l'imagination, les interludes semblent avoir vocation à dépasser une contradiction phénoménologique en donnant à voir à la lectrice ce qui, par définition, lui

le fond du vase»), pour à partir de ce vide commencer de voir, fût-ce les choses les plus humbles, et saisir ce qu'elle appelle *la réalité* – l'attrait du pur moment, l'insignifiante scintillation abstraite qui ne dure pas, ne révèle rien et retourne au vide qu'elle éclaire » (Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 124).

²⁴ La mission que Virginia Woolf entreprend s'inscrit dans ce que Slavoj Žižek appelle la « passion » du XX^e siècle pour le réel : contrairement aux utopies du XIX^e, les artistes tâchent alors de percer les couches superficielles de réalité afin d'atteindre « la Chose » même : « *the Real in its extreme violence [is] the price to be paid for peeling off the deceptive layers of reality* » ; « *The authentic twentieth-century passion for penetrating the Real Thing (ultimately, the destructive Void) through the cobweb of semblances which constitutes our reality* » (Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*. Londres : Verso, 2002, p. 6 et 12).

est interdit. Les textes mettent en lumière les restrictions de la perspective humaine en autorisant une vision inédite d'une dimension infigurable qui demeure habituellement toujours en excès des limites de l'individualité. Le sujet étant prisonnier de ses propres projections et ne voyant le monde, même dans l'imagination, qu'au travers du prisme trompeur de ses souvenirs, désirs et erreurs de jugement, les interludes le libèrent momentanément en lui offrant un aperçu d'une réalité auquel il n'a pas accès mais que pourtant il partage, au moins avec la communauté des lecteurs de Woolf. Par ailleurs, le paysage des interludes est de l'ordre de l'infigurable que le sujet ne peut pas envisager puisqu'il renvoie l'image impossible à voir de lieux déserts qui furent pourtant habités, ce qui revient à révéler à la lectrice l'horizon de sa propre disparition à venir, de la mort inéluctable.

Les textes opèrent alors une forme de figuration paradoxale qui rappelle le travail du rêve freudien où la figuration donne une forme à ce qui ne pourrait être appréhendé autrement : la mise en exergue formelle des italiques donne une structure à ce qui échappe à la lectrice, donnant au texte un visage qui lui fait face et la confronte. La description apparemment anodine que les interludes feignent d'offrir, comme s'il s'agissait d'une représentation fidèle de la réalité, est minée par des détails incongrus et des incohérences logiques. Je parlerais même d'« infiguration », car ils mettent en œuvre une supercherie, un processus paradoxal de non-représentation : s'ils transforment bien en images visuelles l'idée insupportable de l'absence d'êtres humains, comme le ferait un rêve, les interludes ne le font qu'en prenant le contrepied de la perspective anthropocentrique habituelle. Les figures qu'ils proposent ne s'inscrivent dans un rapport ni métaphorique ni métonymique avec ce qu'elles évoquent : une maison est une maison, une fleur est une fleur – une chose est une chose, sans que le sujet puisse rien y faire, et c'est cela qui est insupportable.

Glissés entre les soliloques de *The Waves*, comme pour en combler les interstices, les interludes tentent en quelque sorte de résoudre le « scandale »²⁵ d'un monde qui persiste en dehors de la sphère personnelle du sujet et qui pourra lui survivre. L'idée est résumée dans l'injonction d'Andrew Ramsay, qui explique la philosophie de son père à la peintre Lily Briscoe dans *To the Lighthouse* : « *Think of a kitchen table [...] when you're not there* » (TL 22). La table fantôme démontre en outre l'incapacité du sujet à interagir directement avec les objets du quotidien sans les investir d'une charge utilitaire, émotionnelle ou intellectuelle qui lui en

²⁵ Comment résoudre « le scandale d'une table qui puisse être là quand nous n'y sommes pas » ? (Jean-Michel Theroux, « La valeur des objets pour la conscience : une question de traduction », communication, « Trans-Woolf », 2-3 juil. 2015, Paris Diderot et Sorbonne Nouvelle – Paris 3).

interdit l'accès direct, remplaçant la chose par une représentation mentale de celle-ci²⁶, comme si la chute de l'homme dans la « prison » du langage²⁷ et le foisonnement des images que ce dernier provoque équivalaient à une perte, une disparition, une dissolution baudrillardienne du réel. Comment Virginia Woolf parvient-elle néanmoins à faire parler « les choses mêmes, du fond de leur silence »²⁸, et à saisir le cœur ineffable d'un réel dissimulé sous les couches des apparences et de la surface des mots ?

L'IMPOSSIBLE TRADUCTION DU REEL

Malgré sa vocation, Virginia Woolf peine à coucher le réel sur le papier. Au bout de sa plume, il devient « *this & that* » : le problème est que chaque mot piège son référent, le fige à sa place et en limite la signification. Comment dépasser les limites du langage pour y saisir un réel qui, par définition, ne peut que lui échapper ? Le caractère infigurable immanent au réel semble vouer à l'échec toute tentative visant à le traduire sur le versant du langage. Pourtant, c'est justement la multiplication des stratégies que Virginia Woolf met en place au fil de son œuvre qui en donne l'intuition, non pas directement dans le texte mais au-delà. La résistance du langage, rendu inadéquat par le décalage insurmontable entre le mot et la chose et par la *différance* infinie d'un sens qui refuse de se laisser domestiquer, lui permet paradoxalement de faire écran.

La page du livre, la superposition des couches d'écriture et de réécriture, le tissage des mots et des phrases, ainsi que l'immense réseau des œuvres de Woolf, constituent autant d'écrans qui révèlent obscurément ce qu'ils ont vocation à dissimuler, dévoilent ce qu'ils éludent. C'est alors, pour reprendre les termes de Merleau-Ponty, le *visible* qui permet d'appréhender l'invisible²⁹. Ce fonctionnement paradoxal fait du réel à la fois le schème

²⁶ La table n'est pour le philosophe qu'un support lui permettant d'élaborer une théorie, mais la remarque d'Andrew implique qu'elle n'est également qu'un outil pour la femme qui cuisine, et un modèle pour l'artiste : « *living matter loses its nature and is replaced by representation, of which symbolization is but an aspect* » (Carole Rodier, « Apprehending the World: Surface, Substance, and the True Experience of Things in Virginia Woolf's Novels », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Things in Virginia Woolf's Works. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1999, p. 19-27, p. 20). Il s'agit pour Claire Joubert d'une caractéristique de la modernité : « *the still current dogma of modernity: the idea that the transitivity between subject and the objective world has been lost, and that art is the place where we can experience, or mournfully celebrate this loss, and the tragic autonomization of both* » (Claire Joubert, « From 'the real thing' to 'character': Virginia Woolf's Poetics of 'life' », in *Things in Virginia Woolf's Works*, p. 137-149, p. 138).

²⁷ Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton : Princeton University Press, 1972.

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1988, p. 18.

²⁹ Emily Dalgarno rappelle que Virginia Woolf était consciente des limites du regard par rapport au visible, dans une perspective platonicienne qui est également celle de Lacan : « *Lacan's interest in optics and his structuralist*

invisible qui sous-tend la réalité superficielle, accessible, et le *secret* que le texte doit garder à tout prix. La seule présence du texte ne suffit néanmoins ni à garantir l'intégrité d'un tel secret, ni à en suggérer la présence hors de notre portée. Il est donc nécessaire d'en revenir à une lecture attentive des textes qui s'avèrent jonchés d'éléments qui défient les lois de la *mimesis*, inscrivent dans le paysage la trace indélébile d'une absence, et font advenir l'infigurable au cœur de la figure.

Complément et envers nécessaire de la conscience et de la perception³⁰, le réel infigurable attire l'attention sur la rupture entre le sujet et le monde qu'il semblait avoir, sur une béance que l'écriture tente de combler et accentue, qu'elle révèle en tâchant de la camoufler. C'est pourquoi Virginia Woolf s'évertue à réformer et à re-former le roman, comme elle l'écrit à Clive Bell :

I think a great deal of my future, and settle what book I am to write – how I shall re-form the novel and capture multitudes of things at present fugitive, enclose the whole, and shape infinite strange shapes. I take a good look at woods in the sunset, and fix men who are breaking stones with an intense gaze, meant to sever them from the past and the future – all these excitements last out my walk, but tomorrow I know, I shall be sitting down to the inanimate old phrases. (*Letters I*, 19 août 1908, 356)

L'équilibre que Virginia Woolf cherche est fragile et rappelle ses remarques au sujet de l'écriture de Marcel Proust : il lui faut renouveler un langage qu'elle juge inapte, réinjecter du mouvement et de la bizarrerie dans une langue inerte, afin de la rendre capable de capter l'évanescence du réel sans le figer ni le trahir. Ce que Woolf voudrait, c'est « trouver un style qui communique autrement, à défaut de communier sur l'autel des semblants, qui répare l'abus du langage »³¹.

Le double paradoxe que je notais plus haut, qui conditionne et empêche l'écriture du réel, correspond aux contradictions inhérentes aux deux ordres définis par Lacan : l'impossibilité phénoménologique s'inscrit dans l'imaginaire, l'impossibilité linguistique

account of the relation of the subject to the gaze, to painting, and to light make it possible to identify in Woolf's work an interpretation of the same psychic phenomena from the perspective of fiction. [...] It is significant that in the work of both writers the subject is lodged precisely at the intersection of two specular realms where, following Plato, the invisible is situated in the perspective of a larger, potential, visible that becomes apparent only at the expense of the unitary self » (Emily Dalgarno, *Virginia Woolf and the Visible World*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001, p. 17-18).

³⁰ Le réel est ce qui, parce qu'il manque, provoque le besoin de Virginia Woolf d'aller à sa rencontre – semblable en ce sens au « noyau » qui déclenche le discours mais ne s'y laisse pas contenir : « Comment inclure dans un discours, quel qu'il soit, cela même qui, pour en être la condition, lui échapperait par essence ? Si la non-présence, noyau et ultime raison de tout discours, se fait parole, peut-elle, – ou doit-elle – se faire entendre dans et par la présence à soi ? » (Nicolas Abraham et Maria Török, *L'Écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1987, p. 209).

³¹ Josiane Paccaud-Huguet, « *The Waves*, ou la cinquième saison du langage », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Virginia Woolf. Le Pur et l'impur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 135-147, p. 138.

perturbe le symbolique. Mais à ces deux impossibilités s'ajoute un ultime paradoxe, qui fait la jonction entre les deux : le problème de la subjectivité. S'il ne suffit pas au sujet de s'extraire de la sphère intime pour atteindre une vision universelle, objective, désencombrée de sa propre personnalité ; il ne suffit pas non plus de façonner un nouveau roman dont le langage s'obstinera à déformer le propos. Il faut en outre renoncer à l'autorité que le sujet exerce dans le langage :

The strange notion of unobserved *sensibilia* [...] motivates Woolf's equally strange 'world seen without a self', an unseen vision which reflects the abolition of the subject but not of its object. It presents a reality unaffected by human agency whose literary correlate is the disappearance of the author, even the shadowy, featureless feminine *persona non grata* in the quad in *Jacob's Room*, a disappearance not simply a theme of the novels but a stylistic principle. (Banfield 53)

ÉTAT DE LA RECHERCHE

L'œuvre de Virginia Woolf a longtemps été abordée sous l'angle désormais convenu de la révolution « moderniste », dont la technique dite du « courant de conscience »³² ou les « stratégies » visant à retranscrire l'expérience intime des personnages sont caractéristiques. « [A]lmost everything stated appears by way of reflection in the consciousness of the dramatic personae », explique ainsi Erich Auerbach ; « exterior events have actually lost their hegemony, they serve to release and interpret [...] the much more significant inner process »³³. Si l'on considère les trois termes de la philosophie de Mr Ramsay, « subject and object and the nature of reality » (TL 22), la critique associe largement l'œuvre de Woolf à l'aspect « subjectif »³⁴ – même si l'intérêt s'est porté plus récemment sur la place des « objets » dans sa fiction, notamment grâce aux travaux de Bill Brown et de Douglas Mao. Ils considèrent tous deux que Virginia Woolf présente un monde « radicalement autre »³⁵, qui dépasse l'entendement et l'ordre humains et dont la libération violente menace l'intégrité du sujet³⁶.

³² « stream of thought, of consciousness, or of subjective life » (William James, *Principles of Psychology*. New York : Holt, 1890, p. 239).

³³ Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2003, p. 434 et 438. Il ajoute néanmoins que la multiplication des points de vue permet d'atteindre une forme de « réalité objective » : « The multiplicity of persons suggests that we are here after all confronted with an endeavor to investigate an objective reality » (*id.*, p. 436).

³⁴ Voir Timothy Mackin, « Private Worlds, Public Minds: Woolf, Russell, and Photographic Vision », in *Journal of Modern Literature*, vol. 33, n° 3, 2010, p. 112-130, p. 114.

³⁵ Douglas Mao, *Solid Objects*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1998, p. 10.

³⁶ « [Woolf] render[s] a life of things that is irreducible to the history of human subjects [...]. [R]eevaluating the material world seems to depend on its re-use and on some violence that violates the coherence of the object » (Bill Brown, « The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism) », in *Modernism/Modernity*, n° 6, 1999, p. 1-28, p. 12 et 14). Woolf envisage « an object beyond the manipulation of consciousness » (Mao, *Solid Objects*, p. 11). « [Woolf] envisions the natural world set free of its human interpreters » (Michael Levenson, *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 207).

Le troisième terme, « la nature de la réalité », dépasse la dichotomie entre sujet et objet pour se concentrer sur leurs relations ; et dans une perspective phénoménologique ou politique, la critique contemporaine analyse généralement l'œuvre de Virginia Woolf remise dans son contexte social et historique et se penche sur la place du sujet dans le monde objectal et des individus dans la société afin d'évaluer les rapports entre les considérations éthiques et esthétiques de l'époque et de révéler les prémisses de considérations qui continuent de nous occuper. Un tour d'horizon de la critique récente montre ainsi l'importance du contexte dans les études woolfiennes, qu'il s'agisse des thèmes des conférences internationales annuelles qui s'intéressent à la réalité artistique, sociale ou politique de l'entre-deux-guerres, à la négociation de Woolf par rapport au passé, littéraire, historique ou personnel, et à l'héritage de son œuvre³⁷ ; ou des sujets de thèses de doctorat des dix dernières années. Outre les nombreuses thèses en littérature comparée, qui montrent la place de Virginia Woolf dans un paysage littéraire qui est loin d'être limité au modernisme britannique, ces travaux universitaires concernent des aspects plus ou moins spécifiques du contexte³⁸, notamment en termes de rapports entre la littérature, les arts visuels et les nouveaux media³⁹, mais également les écrits non-fictionnels de Woolf⁴⁰ et la réception de son œuvre⁴¹.

Par ailleurs, la quête d'une « phrase féminine » et la revendication de la nécessité d'avoir « une chambre à soi » traduisent un positionnement qui valut à Virginia Woolf d'être considérée comme une figure de proue du féminisme⁴². S'il ne fait aucun doute qu'elle défendait la condition des femmes, il apparaît également que l'« écriture du féminin » telle que Woolf la conçoit présente une notion du « féminin » qui dérange et suspend les oppositions binaires traditionnelles au profit d'une figure évasive qui, selon Frédéric Regard, refuse de se laisser assigner à la place qui lui était réservée⁴³. Jean-Jacques Lecercle, qui parle d'écriture

³⁷ Les thèmes des cinq dernières années des *Annual International Conferences on Virginia Woolf* étaient par exemple : *Woolf and Social Justice* [2019], *Virginia Woolf, Europe and Peace* [2018], *Virginia Woolf's World of Books* [2017], *Woolf and Heritage* [2016] et *Woolf and Her Contemporaries* [2015].

³⁸ Alexandra Pedinielli-Feron, « La représentation psycholinguistique de la psyché dans *Night and Day*, *Mrs Dalloway* et *Flush* de Virginia Woolf : essai de typologie », Aix-Marseille, 2018 ; Abdelmadjid Yesref, « Virginia Woolf et la Physique Quantique », Montpellier 3, en cours depuis 2013.

³⁹ Julie Chevaux, « L'«esthétique pratique» du Bloomsbury Group : Parentés artistiques et recherches génériques chez E. M. Forster, Roger Fry, Clive Bell et Virginia Woolf », Sorbonne Paris Cité, en cours depuis 2014 ; Adèle Cassigneul, « Voir, observer, penser : Virginia Woolf et la photo-cinématographie », Toulouse 2, 2014 ; Laureyne Ramboz, « Voix ancestrales et voix modernes – Virginia Woolf et la radio », Sorbonne Paris Cité, en cours depuis 2014.

⁴⁰ Lingxiang Ke, « Les Lettres de Virginia Woolf comme laboratoire d'écriture », Montpellier 3, 2015.

⁴¹ Olivier Hercend, « Le rapport au lecteur dans les textes de T. S. Eliot, Virginia Woolf et James Joyce », Sorbonne Université, 2019.

⁴² Voir par exemple Jane Goldman, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

⁴³ Voir Frédéric Regard, *La Force du féminin. Sur trois essais de Virginia Woolf*. Paris : La fabrique, 2002.

« féminine », y associe de même la mise en crise du « contrôle exercé par l'énonciateur et/ou le narrateur », de « l'arbitraire du signe » et de « la fonction informative-communicative »⁴⁴. Le caractère élusif du sujet qu'ils notent tous les deux comme étant typique de l'écriture woolfienne correspond à l'évanescence du réel que l'autrice convoite.

Virginia Woolf se situe en effet au cœur du projet moderniste qui résiste à la définition assignée par la prégnance du lieu, dans le contexte d'une société hautement hiérarchisée et ritualisée. Il ne s'agit pas uniquement pour elle de libérer les femmes de la place à laquelle l'organisation patriarcale voudrait les soumettre, ni de s'émanciper de la chronologie d'une intrigue linéaire et de la stabilité trompeuse des personnages de la tradition littéraire, mais également de faire du texte le même non-lieu que celui qu'elle cherche à évoquer dans les interludes – de débarrasser l'écriture du sujet comme elle débarrasse le paysage de personnages.

Face à des textes qui mettent des escargots, chiens, vagues et fleurs sur le devant de la scène, la critique s'est tournée en dernier lieu vers la place du non-humain dans la fiction de Virginia Woolf – les animaux et les éléments naturels⁴⁵, mais également les objets et les choses⁴⁶. Les études woolfiennes bénéficient en effet depuis peu de l'influence de l'évolution de la critique plus générale sur le modernisme, et des théories émergentes concernant l'ontologie des objets⁴⁷ et la « vibrance » de la matière⁴⁸. Le contexte actuel est en outre caractérisé par des crises sociales, politiques et écologiques qui favorisent l'avènement de l'écocritique⁴⁹ et d'une littérature, y compris critique et philosophique, spéculative⁵⁰ – ce qui rend la perspective de ma recherche d'autant plus pertinente que la question que pose réellement Virginia Woolf n'est pas seulement celle de la place du sujet dans le monde, mais également celle de son impact, de la trace qu'il laissera derrière lui, et la possibilité de sa survie. La première partie du vingtième siècle est en effet marquée par les trois « coups » portés au « narcissisme de l'humain » qui correspondent selon Lyotard à une triple révolution :

⁴⁴ Jean-Jacques Lecercle, « L'écriture féminine selon Virginia Woolf », in *Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 16-29, p. 26.

⁴⁵ Voir Kristin Czarnecki et Carrie Rohman (dir.), *Virginia Woolf and the Natural World*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011.

⁴⁶ Le thème du troisième colloque international de la Société des Études Modernistes était par exemple consacré aux « Modernist Objects » (13-16 juin 2018, Sorbonne Université) ; voir également Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Things in Virginia Woolf's Works*. *Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1999.

⁴⁷ Voir Levi Bryant, Nick Srnicek et Graham Harman (dir.), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne : re.press, 2011 ; Richard Grusin (dir.), *The Nonhuman Turn*. Minneapolis : The University of Minnesota Press, 2015.

⁴⁸ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham : Duke University Press, 2010.

⁴⁹ Justyna Kostkowska, *Ecocriticism and Women Writers: Environmentalist Poetics of Virginia Woolf, Jeannette Winterson, and Ali Smith*. Londres : Palgrave Macmillan, 2013.

⁵⁰ Quentin Meillassoux, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris : Seuil, 2006.

« l'homme n'est pas au centre du cosmos (Copernic), il n'est pas le premier des vivants (Darwin), il n'est pas le maître du sens (Freud) »⁵¹. Mais l'atmosphère qui suit la Première Guerre mondiale est en outre caractérisée par un nouveau paradigme, selon lequel l'être humain est potentiellement l'artisan de sa propre destruction – une perspective dont la probabilité est confirmée à l'aube du vingt-et-unième siècle où l'issue de l'Anthropocène se fait jour, désignant l'homme comme responsable de la détérioration de son propre environnement.

The Phantom Table, d'Ann Banfield⁵², est l'ouvrage de référence évaluant l'influence de la théorie de la connaissance développée par G. E. Moore et Bertrand Russell sur l'œuvre de Virginia Woolf ainsi que les échos entre cette dernière et le passage de l'impressionnisme au postimpressionnisme que Roger Fry théorise avec Cézanne. Si la richesse et la précision de son travail ont informé le mien, Ann Banfield confronte la fiction de Woolf aux théories philosophiques et esthétiques qui lui sont contemporaines à l'aide de nombreuses citations qui lui servent essentiellement d'illustration. L'ouvrage ne peut qu'appeler à reprendre l'analyse de l'œuvre woolfienne plus en profondeur à l'aune de l'éclairage qu'il fournit : il appelle à l'exploration des « vides de la fiction woolfienne, ce qu'Ann Banfield a décrit, avec beaucoup de finesse, comme des espaces passés inaperçus et que personne n'a investis, ouvrant des perspectives où tout est à bâtir »⁵³. En se penchant à la place que Woolf accorde à la matière, aux animaux, et au non-humain en général, Derek Ryan explore une de ces perspectives dans son ouvrage *The Materiality of Theory*⁵⁴.

Sans avoir la prétention de faire une lecture inédite ou controversée de l'œuvre de Virginia Woolf qui est déjà largement étudiée, j'espère néanmoins que mon travail permettra de combler une infime partie du vide que la critique a laissé en proposant une analyse approfondie, et qui me semble être à date la seule de cette ampleur en France, sur un sujet dont la complexité a limité son étude à des articles brillants de Catherine Lanone, Josiane Paccaud-Huguet, Chantal Delourme, Naomi Toth ou André Topia, qui abordent tous une partie de la fiction de Virginia Woolf. Ma volonté n'est pas de compiler les travaux existants en un seul volume ni de revenir sur la totalité d'une littérature critique nécessairement foisonnante : je me suis attachée à explorer ce qui, dans la fiction de Woolf, résistait aux interprétations dominantes,

⁵¹ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain, causeries sur le temps*. Paris : Galilée, 1988, p. 54.

⁵² Ann Banfield, *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000 ; référence désormais abrégée en Banfield.

⁵³ Mark Hussey, « 'Thoughts without words': Silence, Violence, and Memorial in Woolf's Late Works », in *Woolf parmi les philosophes. Le Tour Critique*, n° 2, 2013, p. 87-98, p. 89, trad. française de Nicolas Boileau.

⁵⁴ Derek Ryan, *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life*. Édimbourg : Edinburg University Press, 2013.

même si les travaux de recherche française récents ont informé mon analyse, m'ouvrant des perspectives variées qui n'ont fait que confirmer la nécessité de mon travail, comme les travaux de Christine Reynier sur les nouvelles et ceux de Floriane Reviron-Piégay sur la biographie, les recherches d'Adèle Cassigneul sur le cinéma et de Liliane Louvel sur la peinture, ainsi que les analyses de Frédéric Regard sur les essais de Virginia Woolf.

DEFINITION DU CORPUS

Les interludes de *The Waves* sont les exemples les plus frappants des tentatives de représentation du monde sans personne. Néanmoins, s'ils sont au cœur de mon analyse, le travail entrepris au fil de cette thèse me permettra de montrer que la perspective dans laquelle ils s'inscrivent ne concerne pas uniquement certains textes délimités précisément, mais informe l'ensemble de la fiction de Virginia Woolf, comme si les textes étaient tissés ensemble. Sans aucune prétention d'exhaustivité, mon corpus est donc composé de l'intégralité des œuvres de fiction de Virginia Woolf.

Romans et nouvelles présentent de nombreux passages saturés de traces qui figurent paradoxalement l'absence du sujet et de sa conscience autoréflexive, percevante et organisatrice, signalant l'évanouissement des structures de sens, de toute autorité comme de toute intentionnalité. Souvent réduits à de simples contrepoints quasi musicaux, les interludes sont loin d'être des exemples isolés et de tels passages « inhabités » hantent toute la fiction de Woolf. L'évocation d'une dimension qui échapperait au sujet et qui traduirait l'intuition d'un réel infigurable est la plus évidente dans certaines nouvelles comme « Kew Gardens » (1919), qui adopte le point de vue d'un escargot (comme Woolf adoptera plus tard le point de vue d'un chien dans *Flush* [1933]), « In the Orchard » (1923) ou « The Lady in the Looking-Glass: A Reflection » (1929), dans lesquelles les limitations de la perspective individuelle occupent le cœur du propos. Comme *The Waves*, *To the Lighthouse* (1927) met en exergue formellement, dans sa section centrale « Time Passes », la description d'une maison inoccupée pendant une dizaine d'années, tandis que chaque chapitre de *The Years* (1937) est introduit par un paragraphe panoramique, quasi météorologique. Toutefois, dans *Jacob's Room* (1922), *Mrs Dalloway* (1925), *Orlando* (1928) ou *Between the Acts* (1941), ces passages sont d'autant plus déconcertants que leur présence se fond dans la trame romanesque où ils sont entrelacés avec des passages directement concernés par les personnages.

Je ne laisse pas non plus de côté les premiers écrits de Virginia Woolf et me pencherai sur ses premiers romans, *The Voyage Out* (1915) et *Night and Day* (1919), encore pris dans les conventions victoriennes d'un réalisme qu'elle commence à rejeter et que je tâcherai de mettre en regard avec l'expérimentation plus nette dans les nouvelles écrites à la même période et rassemblées en partie dans le recueil *Monday or Tuesday* (1921). Celles-ci marquent les prémises de la destitution du sujet dans un paysage urbain, domestique ou naturelle étrangement délocalisé – il s'agit alors avant tout de défamiliariser les constructions habituelles ancrées dans le passé. Si le format de la nouvelle en fait un vecteur d'expérimentation moderniste idéal, Woolf s'en sert comme laboratoire : véritables tentatives, poèmes en prose à la limite de la cohérence, elles sont souvent en avance en termes de méthode et de format sur les romans. De la même manière, Woolf concevait ces derniers comme des textes de la limite, refusant les barrières génériques traditionnelles littéraires et plus généralement artistiques.

Analyser l'ensemble de l'œuvre permet alors de mettre au jour une évolution progressive, d'autant plus subtile que les échos et différences d'un roman à l'autre sont redoublés par des nouvelles toujours plus inclassables et inattendues. Il s'y dessine une redéfinition de l'être, une investigation littéraire de la conscience humaine qui se joue dans les descriptions contrastées des *moments of being* et des *moments of non-being*, ainsi que dans les modalités d'un regard qui régit le rapport au monde du sujet percevant. Si les lectures phénoménologiques de Woolf se concluent généralement sur une ontologie du sujet⁵⁵, son œuvre démontre aussi une volonté de plus en plus marquée d'effacer le sujet, de révéler son intégration corporelle dans la chair du monde⁵⁶, mais également de le soustraire du texte. C'est en tout cas ce qui se dégage de ses essais : ils dessinent, explicitement dans *A Room of One's Own* et généralement de manière plus discrète dans ses essais plus courts, les contours d'une subjectivité paradoxale qui déterminera les modalités de la voix narrative dans sa fiction. Face à un monde de plus en plus hétérogène et dispersé, qui « ne se donne plus à lire », « l'entreprise cognitive fait elle-même faillite », écrit Catherine Bernard. « Tolérer l'informe impose en effet une expérience de renoncement, impose que le sujet lui-même défaille [et fasse] l'expérience

⁵⁵ Sur l'ouverture du sujet, voir Naomi Toth, *L'Écriture Vive : Woolf, Sarraute, une autre phénoménologie de la perception*. Paris : Classiques Garnier, 2016.

⁵⁶ Pour Ariane Mildenberg, l'ouverture sur le monde que met en œuvre la fiction de Virginia Woolf contribue à l'expérience d'un sujet qui doit lui-même accepter l'indécision – y compris lorsque ce sujet est la lectrice, invitée à participer par sa propre expérience (voir *Modernism and Phenomenology*. Londres : Palgrave, 2017, p. 104-137). Woolf rejette la division cartésienne du corps et de l'esprit : « [She questions] what constitutes the boundary between the subject and the other, and between the self and what we conventionally see as the world outside the self » (Justine Dymond, « 'The Outside of its Inside and the Inside of its Outside': Phenomenology in To the Lighthouse », in Jessica Berman et Jane Goldman [dir.], *Virginia Woolf Out of Bounds: Selected Papers from the Tenth Annual Conference on Virginia Woolf*. New York : Pace University Press, 2001. 140-145, p. 140-141).

de son propre épuisement »⁵⁷. La quête que Woolf met en œuvre dans sa fiction et qui semble commune aux auteurs modernistes confrontés aux crises de la modernité, s'élabore ainsi également dans toute sa spécificité au travers de ses nombreux essais qui, s'ils ne font pas partie de mon corpus, constituent une ressource inestimable qui n'a cessé de nourrir mon travail.

La pensée et le projet artistique de Virginia Woolf sont très largement repris, développés et commentés dans ses essais et critiques ainsi que dans sa correspondance et son journal. Woolf y est souvent incisive et sa volonté de se positionner par rapport à d'autres artistes pourraient remettre en cause la fiabilité de ses déclarations, si ce n'était qu'elle y exprime aussi et surtout des doutes et interrogations qui témoignent d'une véritable recherche en profondeur, et permettent à Woolf de préciser peu à peu quelque chose comme une théorie littéraire paradoxale, ou plutôt une « pensée du littéraire ».

DECONSTRUIRE LE TEXTE

L'œuvre de Virginia Woolf présente un dilemme : la « philosophie proprement littéraire [...] inhérente à son écriture s'offre au lecteur sur un mode non-philosophique »⁵⁸, estime Xavier Le Brun. Jesse Matz considère que les essais de Woolf n'articulent qu'une « vague théorie de la fiction » volontairement ambiguë, qui invite à une lecture philosophique alors même que toute comparaison avec des courants de pensée spécifiques s'avère contradictoire⁵⁹. Comme le notent Le Brun et Matz, ce que Virginia Woolf rejette n'est « en aucun cas la *pensée* philosophique en tant que telle » mais « une certaine rigidité de la philosophie »⁶⁰, comme elle l'écrit de D. H. Lawrence et, de manière plus explicite encore, de George Meredith :

⁵⁷ Catherine Bernard, « Virginia Woolf essayiste ou l'écriture sans pedigree », in *Le Pur et l'impur*, p. 247-257, p. 252.

⁵⁸ « [L]e texte woolfien exprime une philosophie qui n'a rien de *strictement* philosophique, [...] 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 » (Le Brun, « L'idée de monde de la vie », p. 108).

⁵⁹ « *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. 175-176).

⁶⁰ Le Brun, « L'idée de monde de la vie », p. 110.

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 [...] It's the preaching that rasps me. [...] What a discovery that would be – a system that did not shut out. (*Diary* IV, 2 oct. 1932, 126-127)

[P]hilosophy should not be separable from fiction⁶¹. 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 the profundity and their fire and their humility and their patience, assimilate it so completely that nothing is left unconsumed. [On the contrary,] the teaching sticks out from the body of [Meredith's] 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. (« The Novels of George Meredith » [1928], *Essays* IV, 531-532)

Si la position de Virginia Woolf fluctue au rythme de ses questionnements, et qu'elle s'affirme par opposition plutôt qu'elle n'énonce un programme clairement défini, cela tient davantage à la cohérence de sa démarche et à son refus d'un dogmatisme qui n'est pas que politique et qui s'inscrit jusque dans la pensée philosophique traditionnelle. Ses intuitions concernant les limites de la représentation et du langage et les rapports entre le sujet et le monde sont à la fois le produit de la société dans laquelle elle vivait et nettement en avance sur son époque, ne trouvant parfois d'écho que dans des travaux ultérieurs, reflétant une pensée théorique qui ne s'exprima qu'au milieu voire durant la seconde moitié du vingtième siècle. Ceci me pousse à supposer que les difficultés que rencontrait Woolf à exprimer la nature de sa quête artistique étaient autant liées au fait qu'elle n'avait pas bénéficié de l'enseignement universitaire traditionnel, ce contre quoi elle éprouvait du ressentiment, qu'au fait qu'elle manipulait des idées qui, bien que déjà en germe, n'avaient pas encore été articulées par ses contemporains.

Ma thèse n'a pas vocation à appliquer de manière systématique une grille de lecture théorique, qu'elle soit philosophique ou littéraire, aux textes de Virginia Woolf. Une telle méthode contredirait l'intention derrière les textes de Woolf qui résiste justement à l'idée même d'une structure rigide et refuse de se soumettre à la réalité et à l'ordre que l'on cherchait à lui imposer – en tant qu'écrivaine et en tant que femme⁶². Cette méthode irait également à

⁶¹ Virginia Woolf met cette idée directement en application, en particulier dans sa fiction plus tardive :

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. [...] I see in Woolf's work the perfect aesthetic integration of abstract complexity. It is rather paradoxical that it is was this seamless incorporation that has prevented her work from being accorded the adequate philosophically pre-disposed reading that it warrants. [...] 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 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, *The Philosophy of Virginia Woolf: A philosophical Reading of the Mature Novels*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2001, p. 11-12)

⁶² À ces deux dimensions s'ajoute celle de sa maladie qui apparaît dans « On Being III » (1926). L'essai décrit une expérience phénoménologique inhabituelle qui ressemble à, ou semble avoir guidé l'écriture de certains de ses textes de fiction. Je préfère néanmoins ne pas médicaliser l'œuvre de Woolf ni réduire son autrice à cette condition.

l'encontre de ma propre démarche, puisque je souhaite en revenir aux textes, les relire et les interroger sans chercher à leur imposer à tout prix le cadre théorique parfois anachronique des penseurs que je convoque au cours de mon analyse. Ces penseurs me permettront au contraire de mettre au jour un geste typiquement woolfien : la transmission paradoxale du réel, grâce à la double modalité non moins paradoxale d'un dénuement narratif et d'un camouflage scriptural qui piègent la lectrice. Ce geste passe trop souvent inaperçu lorsque les grilles de lectures spécifiques laissent de côté les angles morts de la fiction : ainsi, l'exploration de l'intériorité des personnages et de leur conscience du monde phénoménal ne fait en réalité qu'accentuer l'hermétisme d'une sphère intime de l'humain qui interdit l'accès au réel. La disparition de l'autorité littéraire du « je » est associée à un dessein politique ou poétique que la critique rattache presque toujours à l'humain, tandis que le désir woolfien de parvenir à une écriture androgyne, anonyme, impersonnelle, dépasse un sujet qui n'est pas seulement un individu genré et social, mais qui correspond en fait à tout sujet *humain*.

Mon approche s'inscrit néanmoins dans une pratique post-structuraliste « derridienne » à plusieurs titres. L'écriture de Virginia Woolf est en premier lieu une écriture de la « proto-déconstruction » dès lors qu'elle ne cesse de remettre en question les postulats traditionnels de la fiction (ce qui correspond à l'élan moderniste mettant à bas les conventions victoriennes et réalistes) mais également d'interroger l'instabilité du langage et de mettre à mal les dichotomies artificielles qui régissent la négociation du sens : elle entreprend d'« écrire pour désécrire »⁶³ au cours d'une quête pour retrouver un « *little language* »⁶⁴ originel qui ne serait plus encombré par aucune valeur symbolique et pointerait vers l'« autre réalité » que Woolf qualifie de « plus réelle » que la réalité habituelle. Tout se passe comme si Woolf tâchait de récupérer un sens qui aurait été perdu ou étouffé sous des couches de significations arbitraires, un sens devenu inaccessible mais dont elle fournit des indices en saturant ses paysages de traces incompréhensibles, d'éléments incongrus dont il s'agirait de recouvrer le sens primitif. S'il s'agit indéniablement d'une tentative de refaire sens dans un monde défiguré par les atrocités de la guerre autant que par la perte des valeurs qu'elle entraîne, et de redonner corps à un langage fragmenté par l'émergence de nouveaux media (dont la publicité), cette « mise à nu » du langage ne recrée finalement pas véritablement de sens mais s'adonne à une forme de récréation sous forme de jeux de langage qui remplacent le « je » du sujet.

⁶³ « as if in the process of writing the poem would be completely unwritten » (O 113).

⁶⁴ « I need a little language such as lovers use, words of one syllable [...]. I have done with phrases » (W 226).

Le travail de déconstruction des structures existantes par Virginia Woolf joue aussi sur le statut ambigu de la voix narrative et provoque l'effacement progressif du « je » dans un cadre ontologique et phénoménologique : on assiste à la mise en place d'une écriture de plus en plus impersonnelle, qui vise à débarrasser le sujet de son individualité. Grammaticalement, l'écriture de Virginia Woolf s'évertue à désencombrer peu à peu le texte du « je » et de son autorité, ce qui engendre la création d'un réseau de signifiants fait de répétitions avec variations qui, certes, redouble la surface du texte et ne fait qu'en différer le sens. « *Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained* », écrivait-elle dans « Modern Fiction » : en dénonçant l'infinie différence du sens, Virginia Woolf se joue de la lectrice en lui dérobant à son tour la signification qui lui échappe. L'autrice ne cesse de diriger et de duper le regard de la lectrice à l'aide d'éléments discursifs et non-discursifs, en dénonçant le fonctionnement de sa propre écriture : en insistant sur l'intuition de ses personnages qui sentent l'existence de quelque chose qui leur est caché, une présence derrière le voile familier des habitudes et de la réalité des apparences, elle tisse une toile textuelle qui filtre la vision de la lectrice et lui donne l'impression qu'il y a, également, quelque chose d'inatteignable derrière le voile du langage.

En second lieu, je souhaite re-littéraliser la fiction de Woolf et la reprendre au pied de la lettre, notamment en ce qui concerne des textes comme les interludes qui sont presque toujours analysés en contrepoint de l'exploration de l'intériorité des personnages ou bien pris dans un réseau métaphorique, esthétique ou politique, qui les condamne à demeurer dans une perspective anthropocentrique et les empêche d'être lus comme la manifestation de la révolution copernicienne que Virginia Woolf s'efforce de mettre en œuvre. Je tenterai de débarrasser les textes que j'analyse des hypothèses que la critique considère comme des acquis et qui finissent par *remplacer* le texte même : à force de lire *sous le prisme* phénoménologique ou féministe, de lire *à la lumière* de questions sociales ou politiques – qui ont certes tout leur intérêt dans une autre perspective que la mienne – il me semble que l'œuvre de Virginia Woolf, qui fait l'objet d'innombrables articles et travaux, ne fait plus l'objet d'une *lecture* pure et simple. C'est pourquoi ma démarche vise à extraire sa fiction du système dans laquelle la critique l'a enfermée, afin d'y révéler des mécanismes inattendus, voire contradictoires.

La table de cuisine lorsque l'on n'est pas là, perdue dans le désert d'un monde vu sans personne : les images et expressions employées par Virginia Woolf pour évoquer le réel sont devenues familières, galvaudées, expédiées dans leur association aux interludes et à « Time Passes » qui empêchent les textes d'être réellement creusés. Les interludes en particulier

dérangé au point d'être seulement analysés en passant voire esquivés, réduits à n'être qu'une métaphore de la vie des personnages, du lever du soleil jusqu'à la tombée de la nuit, de la naissance à la mort, ou bien des intermèdes musicaux en contrepoint des soliloques, dotés d'une importance purement structurelle. Ma propre intuition est que ces textes sont laissés de côté parce que leur lecture attentive révèle un monde impossible, où les perspectives spatio-temporelles se superposent, s'entrechoquent et se contredisent au point que l'on ne peut rien en faire – or tout est là. Il me semble que Virginia Woolf intègre volontairement à sa fiction des éléments qui résistent à la lecture, qui sont autant d'écarts, de « *clocheries* » du langage, de « *béances* »⁶⁵ ouvertes dans et par le texte, et qui méritent toute notre attention – qu'il s'agisse de portes ou de fenêtres qui s'ouvrent et se ferment dans l'espace de la fiction, de tableaux ou de miroirs en trompe-l'œil vertigineux, ou de ruptures, lorsque le tissu du langage cède, lorsqu'il y a un trop grand « jeu » dans la mécanique du texte, que l'appareil énonciatif fait défaut et que les stratégies de représentation ne fonctionnent plus.

C'est en dernier lieu le texte de Virginia Woolf qu'il faut déconstruire et lire *contre lui-même*. Les écarts de sa fiction fonctionnent comme des pièges qui minent la lecture et requièrent que l'on ré-évalue les stratégies d'écriture qu'elle met en place tout au long de son œuvre. Ils signalent l'inadéquation du langage et la faillite du sujet, et tiennent en échec jusqu'à la lecture et l'analyse que l'on voudrait en faire. Tandis que l'exemple du chien *Flush* montre que c'est la structure même du langage qui encombre notre vision, il apparaît que les stratégies de Woolf restent malgré tout engluées dans un langage qui de fait *figure* et *reconfigure* le réel *infigurable*. Tout son art réside en réalité dans cette tension : puisqu'il est impossible de traduire le réel sans le trahir et ainsi le détruire, l'écriture devient le seul moyen d'en préserver le secret.

Outre Derrida, dont la pratique informe la façon dont j'aborde l'œuvre de Virginia Woolf, et Lacan, à qui j'emprunte la notion de « réel », mon analyse bénéficie des réflexions articulées dans la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty et notamment en ce qui concerne sa réversibilité, que je confronte à l'épistémologie de G. E. Moore et Bertrand Russell qui théorise déjà la possibilité d'une existence extra-subjective bien avant le *speculative turn* et les théories des objets. L'héritage de la pensée de Martin Heidegger informe également ma réflexion, et les tentatives d'écriture du réel par Virginia Woolf trouvent écho dans de nombreuses notions élaborées plus récemment, qu'il s'agisse de l'imprésentable de Jean-François Lyotard, des questions liées à la présence spectrale soulevées par Georges Didi-Huberman, ou du principe de monstration que Roland Barthes reconnaît à la photographie, qui

⁶⁵ Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux*, p. 30.

révèlent chacun une facette du fonctionnement de l'écriture woolfienne⁶⁶. En mettant la fiction de Woolf à l'épreuve de la théorie, j'espère ainsi éclairer l'exploration woolfienne d'un réel qu'elle s'efforce de dissimuler selon les modalités d'une « théorie » littéraire paradoxale, insubordonnée, réticente aux catégorisations, qui invite la lectrice à lire entre les lignes et à investir les interstices et les marges des textes.

L'ÉCRITURE AU SECRET

Le monde, même lorsqu'il est rendu proche et accessible en apparence par la perception, reste irrémédiablement à distance, toujours relégué derrière les schémas de signification figés dans le langage et les systèmes d'interprétation du sujet. Il est à plus forte raison un fantôme, ou un fantasme, lorsqu'il n'est pas directement perçu. Virginia Woolf, à défaut d'appréhender pleinement le réel, en inscrit la hantise dans le texte, notamment dans l'épaisseur de la langue qui permet d'y ressaisir comme l'écho d'un « quelque chose » qui résiste, mais que l'existence même d'une telle quête poétique trahit. À l'extrême limite du langage, mais de l'autre côté, persiste quelque chose dont on ne sait rien : en ce sens, le réel fonctionne comme un secret dont Virginia Woolf voudrait dévoiler l'existence tout en le gardant secret.

L'écriture woolfienne expose le fonctionnement d'un langage qui fait écran, des textes qui révèlent obscurément ce qu'ils occultent. Au lieu de l'abolir, les mots semblent redoubler la rupture entre le sujet et le « réel » et ne désignent cette « béance », pour reprendre le terme lacanien, que pour mieux la suturer. Au lieu d'effiloche le tissu aveuglant de la subjectivité, l'écriture sature la surface du texte, redouble l'écran, engage un processus de dissimulation qui s'avère la seule façon de désigner ce qui se dérobe. L'écriture est alors en quelque sorte mise au secret : rendue hermétique, privée de sa vocation de communication, elle ne dit pas ce qu'elle sait, elle ne laisse rien paraître de ce qu'elle cache. Mais l'écriture est aussi le moyen de mettre le réel au secret : en le maintenant irrémédiablement à l'écart, en le dissimulant, l'écriture devient la gardienne d'un réel inconnaissable. Ce faisant, elle établit néanmoins une complicité avec la lectrice qu'elle met dans la confiance. Si les pièges que Virginia Woolf sème en feignant de *traduire* le réel trahissent la confiance de la lectrice, ce n'est que pour lui signaler le secret de l'écriture – son mécanisme caché. L'écriture, enfin, *trahit* le réel dans les deux sens

⁶⁶ Si ses travaux ne sont pas absents de mon travail, je ne développerai pas les liens entre Virginia Woolf et Gilles Deleuze, qui font l'objet de travaux remarquables, voir Ryan, *The Materiality of Theory* et Juliana Lopoukhine, *Poétiques et politiques des espaces urbains dans la fiction féminine des années 1910-1930 en Angleterre : La différence sexuelle à l'épreuve de la ville. Rose Macaulay, Katherine Mansfield, Virginia Woolf & Jean Rhys*. Thèse de doctorat, Paris 10, 2011.

du terme : à la fois au sens de « *betray* », puisque le langage inadéquat ne peut que faire défaut au réel, le dénaturer et en détruire l'essence même ; et au sens de « *give away* », puisque la présence même du texte livre l'existence du secret du réel.

Si le réel est par définition infigurable, résistant au régime de visibilité habituel, à l'ordre symbolique que le langage impose au monde et à l'autorité du sujet, comment Virginia Woolf parvient-elle malgré tout à en donner l'intuition ? Les multiples stratégies d'écriture qu'elle met en place permettent-elles en fait de sauvegarder le secret du réel et d'en trahir l'existence, à défaut de le traduire sur le versant du langage et de la fiction ?

Je tâcherai de répondre à ces questions en commençant par évaluer les prémisses de la quête du réel, sous forme de « la chose lorsque nous ne sommes pas là »⁶⁷, dans les œuvres de jeunesse de Virginia Woolf qui lui permirent de s'extraire des codes rigides de la tradition littéraire qui a bercé son enfance. Les nouvelles expérimentales renversent déjà la perspective dans une sorte de révolution copernicienne qui déplace l'homme et le sujet à la marge, et se concentrent sur un escargot dans un parterre de fleurs (« *Kew Gardens* »), délocalisent la perspective en présentant une même situation sous plusieurs angles (« *In the Orchard* ») ou sont constituées de bribes énigmatiques, de morceaux de phrases et de jeux de sonorités désarticulés (« *Monday or Tuesday* », « *Blue and Green* »). Les premiers romans introduisent quant à eux une invasion graduelle des objets qui changent de statut : au départ, ils apparaissent comme les reliques du passé victorien et de l'écriture réaliste qui utilisait les objets comme moyens de caractériser les personnages comme par métonymie. Je m'intéresserai surtout à l'évolution du rapport entre les hommes et les objets qui leur appartiennent, et à la façon dont les objets du quotidien sont investis par la conscience et la personnalité des personnages au point de les y absorber complètement, de les aliéner et de les remplacer, inversant la polarité entre sujet et objet. Les objets ainsi « défamiliarisés » deviennent *autres* et sont restitués à l'ordre des *choses*. Je terminerai cette première partie sur la lettre et la matérialité de l'écriture comme façon de *se* représenter, de s'écrire et de se fictionnaliser. Cette incarnation dans l'écriture et dans la matière du texte et le papier constitue à la fois une disparition de « soi » et un moyen de persister au-delà de la mort, de subsister dans les écrits.

Je consacrerai ensuite un interlude à la table comme hiatus, à la fois support d'écriture (bureau) et mobilier trivial du quotidien (table de cuisine), considérée tantôt comme objet qui

⁶⁷ « *the thing that exists when we aren't there* » (*Diary III*, 30 oct. 1926, 114).

cristallise le social et le familial et comme chose, symbole du monde qui persiste autour de nous, preuve d'une existence autre que la nôtre, d'une forme d'« être » absolu, permanent et différent de l'« existence » qui se déroule dans le temps. La table est interface de création et écran entre la réalité (perçue) et le réel. Au centre de l'injonction d'Andrew, « *Think of a kitchen table then [...] when you're not there* », elle est inséparable du déictique « *there* », qui ponctue l'œuvre woolfienne comme une charnière entre *ici* et *ailleurs*. En tant que référent, il ne pointe que vers lui-même et non vers un objet de l'expérience directe ; il affirme quelque chose sans lui donner de lieu et rend ainsi apparent linguistiquement ce quelque chose qui nous échappe – révélant en définitive les fluctuations du sens. Une telle analyse constituera en outre une transition entre les deux premières parties de ma thèse. La première sera donc consacrée aux signes de la défiguration du monde, à la façon dont le « monde » tel que la conscience l'appréhende et le construit est progressivement évidé de l'homme en tant que centre de la perspective. Si j'analyse les différentes modalités de transfert entre l'homme et ses objets, une telle approche prend toujours la mesure de l'homme en tant qu'il est absent. La deuxième partie s'attachera à évaluer ce qu'est le « monde » sans l'homme.

J'envisagerai donc dans une deuxième partie la figuration de ce « *there* » d'où l'être humain aurait disparu, des descriptions de pièces désertées à l'émergence de paysages impossibles. Les présences/absences fantomatiques qui hantent les pièces vides de la fiction de Woolf donnent une dimension élégiaque à son écriture, et de telles descriptions brisent l'appréhension habituelle du monde par le biais des sens, offrant à la lectrice une vision spectrale, où des sensations désincarnées donnent ses contours à un monde déconnecté de, ou retournant comme un gant, la perception phénoménologique. Ainsi, cette absence parvient paradoxalement à recréer un observateur absent ou du moins à susciter l'émergence d'une perspective vide. Je considérerai également la présence de tableaux et d'*ekphraseis*, peintures, miroirs et fenêtres, qui révèlent le fonctionnement de la fiction dès lors qu'ils reflètent et déforment la réalité, donnent un cadre arbitraire au monde, filtrent la vision en trompant le regard dans une dialectique piègeuse de surface et de profondeur, et ouvrent vers un paysage qui s'élabore en dépit du bon sens, défiant perspective, proportions et chronologie, ne prenant plus la mesure de l'homme : les repères spatio-temporels sont mis à mal, les natures mortes prennent vie et les choses subissent d'étranges métamorphoses que personne ne voit, entre changement et permanence ; le temps passe sans que personne n'en fasse l'expérience.

Un deuxième interlude me permettra d'évaluer les limitations d'un langage toujours en décalage par rapport au monde et à plus forte raison aux choses, incapable d'évoquer un réel

qui semble ne pouvoir se dire que dans le silence. La déhiscence et l'inadéquation du langage au monde apparaissent explicitement dans *Orlando*, qui opère le passage entre l'androgyné et l'anonymat impersonnel. La perspective du chien Flush donne alors à Woolf l'occasion de surmonter provisoirement ces limites en mettant en œuvre un devenir-animal de l'écriture, comme si le statut de Flush faisait de lui un agent double, capable d'ouvrir la possibilité d'une pensée sans langage, d'un langage sans signification, comme moyens de « résoudre le problème de la réalité » (F 32) – comme si la structure même du langage encombrait notre vision et que la chute dans le langage constituait une perte de la réalité objective.

La dernière partie de ma thèse sera consacrée à l'écriture comme moyen, au contraire, de garder le secret du réel. Je commencerai par explorer le feuilletage des brouillons et réécritures de la fiction woolfienne qui témoignent d'un effacement progressif du sujet à la faveur d'une écriture impersonnelle ou multi-personnelle qui vise à destituer l'autorité d'un sujet égocentrique, voire à donner l'impression que les textes se généreraient eux-mêmes. L'exaspération du sujet en passe également par une quête linguistique : après avoir tenté d'élaborer une grammaire qui ne serait plus subjective, Virginia Woolf tâche de rebrousser le chemin du langage afin de retrouver une expression originelle plus pure, entre le langage monosyllabique des enfants, les cris des animaux, et les vociférations préverbales préhistoriques dont le sens ne serait plus corrompu. Le contexte historique, combiné au développement concomitant de nouveaux media, influence énormément la fiction de Woolf qui tente de refaire sens dans un monde défiguré par les atrocités de la guerre autant que par la perte des valeurs qu'elle entraîne et qui est encore accentuée par la montée du fascisme et de la propagande. Elle tente également de redonner corps au langage fragmenté par l'émergence de la publicité et l'échec de la machine du progrès. Mais les écritures et réécritures de Woolf contribuent finalement à renforcer l'épaisseur du langage pour l'empêcher, à tout prix, de céder : il y va de la protection du réel, certes, mais aussi et surtout de la survie du sujet.

I. « LA CHOSE QUI EXISTE LORSQUE NOUS NE SOMMES PAS LÀ »

L'œuvre de Woolf est rythmée par ces passages où le monde continue d'exister sans personne. Ce sont alors les animaux, la nature et les objets qui nous regardent, ou plutôt ne nous regardent pas. Il faut donc, pour aborder ces textes, opérer une révolution de la perspective et s'attacher aux choses et aux éléments tels qu'ils préexistent à toute conceptualisation, tels qu'ils sont lorsqu'ils ne sont pas contraints, ou filtrés, par des schémas herméneutiques. Dans son journal, Woolf évoque ce désir de considérer les choses en l'absence d'observateur, de saisir « la chose qui existe lorsque nous ne sommes pas là » (« *the thing that exists when we aren't there* », *Diary III*, 30 oct. 1926, 114). Dans *To the Lighthouse*, l'injonction d'Andrew Ramsay à Lily Briscoe s'inscrit dans cette même logique lorsqu'il lui demande de penser à une table « fantôme »⁶⁸ : « *Think of a kitchen table then [...] when you're not there* » (TL 22). Les personnages sont donc eux aussi contaminés par la curiosité que suscite cette intuition d'un monde qui nous échappe (« *the sense of a world continuing without us* » dit Rhoda dans *The Waves*, W 91), par la prise de conscience d'une existence qui excède la nôtre, existence indéfinissable comme le montrent les hésitations et biffages que l'on trouve dans les brouillons du roman : « aware of ~~some un-existence not ours ; some presence, there in the flat marsh~~ »⁶⁹. Toute l'œuvre de Woolf semble s'efforcer de cristalliser cette réalité non-perçue des choses, cette sorte d'inconscient du visible. Avant de m'intéresser aux moyens de cette représentation paradoxale, je souhaite explorer l'au-delà de la perception : Qu'y a-t-il lorsque personne n'est là pour le voir ? Quels sont ces objets qui nous échappent ? Qui est là où je ne suis pas ?

Dans une telle tentative de représenter ce qui échappe à la conscience humaine, la première tentation serait de doter le non-humain d'une forme de conscience qui prendrait le relais de la perception. Cette dernière, déplacée sur les animaux et les éléments, pourrait provisoirement pallier l'absence d'être humain et ainsi combler un manque proprement inimaginable. L'attention est certes régulièrement portée sur les animaux, figures parfois

⁶⁸ « *a phantom kitchen table* » (TL 22).

⁶⁹ Virginia Woolf, *The Waves: The Two Holograph Drafts*. J. W. Graham (éd.), Toronto : University of Toronto Press, 1976, p. 258.

allégoriques ou dotées d'intentions trop humaines (comme c'est le cas dans les nouvelles « The Shooting Party » et « Lappin and Lapinova » ainsi que dans le roman *Flush*, j'y reviendrai), et les éléments naturels associés à des verbes d'action deviennent souvent plus que de simples agents grammaticaux. Pour autant, ce type de projection anthropocentriste s'apparenterait à une forme de narration omnisciente plaçant le monde sous le joug d'une conscience universelle, tandis que c'est plutôt l'indifférence du non-humain envers l'humain et la rupture entre les deux que Woolf, à mon sens, cherche à mettre en évidence par le truchement d'un escargot, d'un héron, ou du vent dans les branches d'un pommier.

On assiste par ailleurs à une prolifération des objets qui portent en eux la mémoire d'une vie passée, finissent par remplacer les individus qui les ont possédés ou collectionnés, et prennent vie à leur tour, envahissant ainsi un espace fictionnel qu'ils se réapproprient à travers le langage. Peut-on voir cette primauté des mots et des choses sur l'humain comme une mort de l'humanisme ? Les personnages remplacés par des objets deviennent-ils simplement vivants, sans forme de conscience, des animaux ? La disparition d'Andrew, précisément celui qui avait soufflé l'image de la table à Lily, pourrait confirmer cette hypothèse, et je reviendrai ultérieurement au contexte historique où l'atrocité de la guerre a développé la mécanisation de l'horreur en masse, anonyme, laissant présager l'avènement d'un monde d'où l'être humain, auteur de sa propre destruction, aurait disparu.

Ses premiers romans montrent une jeune Virginia Woolf s'efforçant de trouver sa propre voix autant que sa propre voie, tâchant de mettre en œuvre la technique narrative naissante dont elle trace les contours théoriques dans ses essais. Si *The Voyage Out* et *Night and Day* restent largement ancrés dans la tradition victorienne qu'elle rejette, ses œuvres expérimentales de jeunesse, notamment *Jacob's Room* et, avant cela, les nouvelles écrites entre 1917 et 1921, contribuent déjà à la construction d'une identité littéraire moderniste remettant en question les conventions établies. Il semble bien que ces textes lui aient permis de trouver une voix propre, comme elle l'écrit dans son journal : « *There's no doubt in my mind that I have found out how to begin (at 40) to say something in my own voice* » (*Diary II*, 26 juil. 1922, 14). Toutefois, dans *The Voyage Out*, la conversation entre Rachel et Hewet fait déjà le lien entre le désir woolfien d'offrir une forme d'écriture différente, accompagnée d'une expérience de lecture non moins différente, par l'observation silencieuse du monde qui persiste sans nous :

'I like walking in Richmond Park and singing to myself and knowing it doesn't matter a damn to anybody. I like seeing things go on – as we saw you that night when you didn't see us – I love the freedom of it – it's like being the wind or the sea. [...] What novels do you write?' she asked.

'I want to write a novel about Silence,' he said; 'the things people don't say. But the difficulty is immense. [...] All you read a novel for is to see what sort of person the writer is, and, if you know him, which of his friends he's put in. As for the novel itself, the whole conception, the way one's seen the thing, felt about it, made it stand in relation to other things, not one in a million cares for that. And yet I sometimes wonder whether there's anything else in the whole world worth doing. [...] What you said just now is true: one doesn't want to be things; one wants merely to be allowed to see them.' (VO 248-249)

Il s'agirait donc de débarrasser le texte de l'identité de l'autrice afin d'écrire un roman sur le rapport au monde et aux choses, au risque de s'y abandonner et de s'y fondre, « d'être les choses », d'être « le vent ou la mer ».

I.1. EXPÉRIENCES PRÉLIMINAIRES

Si les deux premiers romans publiés de Woolf restent empreints d'une tradition littéraire dont les personnages, comme Rachel Vinrace et Katharine Hilbery, tentent de se défaire autant que l'auteur en s'arrachant à la monotonie des conventions, les nouvelles écrites au même moment sont des tentatives à la marge, plus expérimentales. Cette expérimentation fait très tôt l'objet d'un aveu explicite de Virginia Woolf, en témoigne cette lettre à David Garnett : « *Novels are frightfully clumsy and overpowering of course; still if one could only get hold of them it would be superb. I daresay one ought to invent a completely new form. Anyhow it is very amusing to try with these short things, and the greatest mercy to be able to do what one likes* » (*Letters II*, 26 juil. 1917, 167). La brièveté de ces nouvelles ouvre une fenêtre de possibilités en perçant le tissu des conventions dont Woolf parvient à se libérer de manière plus radicale, presque « illégitime » (« *an intoxicating sense of illegitimate freedom* », « *The Mark on the Wall* »¹ 80). En 1930, en repensant à ces nouvelles, elle écrit d'ailleurs à Ethel Smith :

[They] were treats I allowed myself when I had done my exercise in the conventional style. I shall never forget the day I wrote *The Mark on the Wall* – all in a flash, as if flying, after being kept stone breaking for months. The *Unwritten Novel* was the great discovery, however. That – again in one second – showed me how I could embody all my deposit of experience in a shape that fitted it – not that I have ever reached that end; but anyhow I saw, branching out of the tunnel I made, when I discovered that method of approach, *Jacob's Room*, *Mrs Dalloway* etc – How I trembled with excitement; and then Leonard came in, and I drank my milk, and concealed my excitement, and I wrote I suppose another page of that interminable *Night and Day* (which some say is my best book). (*Letters IV*, 16 oct. 1930, 231)

Les nouvelles peuvent donc être lues comme des graines à partir desquelles germeront les romans plus modernistes de Woolf, et leur espace comme le laboratoire d'une exploration secrète. Roman conventionnel (sans doute est-ce pour cette raison précise qu'il est d'ailleurs considéré comme le meilleur par certains et semble interminable à Woolf), *Night and Day* présente toutefois des personnages qui, dans une sorte de mise en abyme, avancent à tâtons dans les méandres d'une fiction qui peine à résoudre le problème de la représentation :

Together they groped in this difficult region, where the unfinished, the unfulfilled, the unwritten, the unreturned, came together in their ghostly way and wore the semblance of the complete and the satisfactory. (*ND* 42)

¹ Les références à « *The Mark on the Wall* » seront ci-après abrégées en « *The Mark* ».

David Bradshaw ajoute à cette liste « le fragmentaire et l'absent », qui figurent en bonne place dans les nouvelles². C'est d'ailleurs ce que note également Christine Reynier³, qui analyse la forme de la nouvelle woolfienne comme combinant totalité, unité et fragmentation, faisant du texte un « espace paradoxal et dynamique » où se joue une tension entre complétude et inachèvement, unité et fragmentation – tension qui assure l'intensité de l'émotion⁴. *Night and Day* dévoile la vanité et la futilité de la fiction qui tente de donner forme à la réalité. À l'inverse, les nouvelles tentent d'en ressaisir les discontinuités en tant que telles. La notion de réalité subissant déjà, au début du vingtième siècle, une métamorphose sous l'effet des bouleversements apportés par Freud ou Einstein et de l'émergence de leurs concepts d'inconscient, de refoulé et de relativité, il apparaissait à des auteur.e.s comme Joyce ou Woolf que notre accès à la réalité était limité, et, de fait, que la fiction ne pouvait se faire l'écho que d'une partie de la réalité⁵.

Dès 1908, Virginia Woolf fait part à Clive Bell de son envie d'écrire à l'avenir sous une forme « étrange », qui contiendrait la totalité du monde : « *[I'm thinking] a great deal of my future [...] how I shall [...] capture multitudes of things at present fugitive, enclose the whole, and shape infinite strange shapes* » (*Letters I*, 19 août 1908, 356). La forme de la nouvelle offre une réponse à cette aspiration, que Woolf reprend des années plus tard dans son journal :

Yet I am now & then haunted by some semi mystic very profound life of a woman, which shall all be told on one occasion; & time shall be utterly obliterated; the future shall somehow blossom out of the past. One incident – say the fall of a flower – might contain it. My theory being that the actual event practically does not exist – nor time either. But I don't want to force this. (*Diary III*, 23 nov. 1926, 118)

L'oblitération du temps, ou du moins de la temporalité habituelle qui fait se succéder lundi et mardi, et l'évanescence de l'événement lui-même se retrouvent inscrites dans le titre du recueil *Monday or Tuesday* (1921). Les nouvelles qui y sont publiées traitent de sujets inhabituels, susceptibles d'être considérés comme peu intéressants par les contemporains de Woolf en raison de la fugacité presque sans substance des « incidents » dont il est question, plus proches de la peinture impressionniste ou d'une mélodie que d'une véritable histoire. Certains critiques ont depuis observé qu'il s'agissait là d'un trait moderniste, commun à d'autres auteur.e.s

² David Bradshaw, « Introduction », in Virginia Woolf, *The Mark on the Wall, and Other Short Fiction*. Oxford : Oxford University Press, 2001, p. xii-xiii.

³ Les répétitions au début et à la fin de chacune des parties de la nouvelle encadrent un moment de fiction « isolé » (Christine Reynier, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*. Londres : Palgrave Macmillan, 2009, p. 52).

⁴ Voir *id.*, p. 55-59. Christine Reynier fait ici référence à *L'Absolu littéraire*, de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy ainsi qu'à Walter Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama*, pour appuyer son analyse des nouvelles woolfiennes comme « fragments » littéraires.

⁵ David Bradshaw établit ce même constat, en ajoutant : « *narratorial omniscience was merely an outmoded fallacy* » (Bradshaw, « Introduction », in *The Mark on the Wall*, p. xix).

comme James Joyce, Katherine Mansfield ou Gertrude Stein. Clare Hanson note ainsi qu'une des caractéristiques de la nouvelle moderniste est le rejet de l'acception traditionnelle de l'« histoire » (*story*), encadrée par une narration cohérente et détachée de son sujet, au profit d'un instant exacerbé : « *a single moment of intense or significant experience* »⁶. Des nouvelles comme « The Mark on the Wall » ou « An Unwritten Novel » témoignent bien de cette concentration en une expérience intense, de cette subsumption du temps en un seul moment, ainsi que de la potentialité de l'imagination et sa possible contradiction avec la réalité. « In the Orchard » (1923) va plus loin, explorant un bref moment en présentant la même scène trois fois, de trois manières différentes, selon trois points de vue différents, ce qui d'une part contredit l'impression que l'art refléterait une réalité unique, et d'autre part suggère que la « réalité » est « aussi arbitraire que changeante »⁷. En se concentrant sur un escargot dans un parterre de fleurs dans « Kew Gardens » ou en ne présentant que des bribes inarticulées dans « Monday or Tuesday » et « Blue and Green », les nouvelles de Woolf présentent une réalité *autre* que celle à laquelle la lectrice pourrait s'attendre, un lieu différent, inattendu⁸, un ailleurs qui la transporte dans des régions qui dépassent précisément le cadre rassurant des histoires conventionnelles et des limites de notre perception. Ces nouvelles marquent le début d'une écriture « non-figurative », ainsi que l'écrivait un critique contemporain de Woolf :

'Monday or Tuesday' is an example of the 'unrepresentational' art which is creeping across from painting to see what it can make of words. It sounds beautiful; it suggests beautiful, or at least life-full things – the heron flying, the busy street, the fire-lit room [...].⁹

La précision du critique retient mon attention : au-delà d'un dessein purement esthétique, les textes semblent avoir vocation à porter leur attention sur des « choses pleines de vie » – la vie n'étant évidemment pas limitée à l'humain, mais pas non plus limitée au règne animal, ni même au « vivant ». Le texte donne ou rend donc vie aux choses qui échappent à l'exercice de notre perception et de notre conscience, et c'est là le premier objet de mon étude.

⁶ Clare Hanson, *Short Stories and Short Fictions, 1880-1980*. Londres et Basingstoke : Macmillan, 1985, p. 55.

⁷ David Bradshaw, in Woolf *The Mark on the Wall*, p. xv.

⁸ Ces lieux inattendus sont également le prolongement de ceux que Woolf admirait dans la fiction russe, ainsi qu'elle l'écrit à propos de Tchekov : « *The emphasis is laid upon such **unexpected places** that at first it seems as if there were no emphasis at all; and then, as the eyes accustom themselves to twilight and discern the shapes of things in a room, we see how complete the story is, how profound, and how truly in obedience to his vision Chekhov has chosen this, that, and the other, and placed them together to compose something new* » (« Modern Fiction », *Essays II*, 162).

⁹ Critique non-signée [de Harold Child], *Times Literary Supplement* (7 avril 1921), p. 227. Réimpr. in Robin Majumdar et Allen McLaurin (dir.), *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Londres : Routledge, 1997, p. 87.

I.1.A. L'espace inattendu de la fiction

Les nouvelles « The Mark on the Wall » et « An Unwritten Novel » amorcent une réflexion sur la fiction de manière explicite, chacune introduisant une figure de narratrice intradiégétique dont les pensées vagabondes déverrouillent un lieu non-commun, en périphérie de la vie humaine, à partir d'une situation apparemment ordinaire. L'incident banal devient alors le point de départ de l'imagination et la matière première à partir de laquelle le récit fictif se construit. La mystérieuse marque sur le mur ou une compagne de voyage dans le compartiment d'un train deviennent chacune prétexte à s'exporter hors de la sphère personnelle afin de créer un lien entre soi et le monde, entre soi et l'autre : c'est là qu'intervient le pouvoir créateur de l'imagination, qui tente de combler l'espace béant entre les deux. L'appareil de la fiction apparaît alors dans toute son ambiguïté : il est à la fois barrage et passerelle, à la fois rempart contre la réalité qu'il court-circuite pour en offrir une autre version (fidèle mais fictive), et moyen d'y accéder. En effet, les réflexions de la narratrice de « The Mark on the Wall » trahissent son désir d'atteindre le monde et la « chose réelle », au-delà de sa propre personne¹. Dans les deux nouvelles, les narratrices ne se contentent pas d'observer passivement l'objet de leur désir, mais tentent de se l'approprier par la fiction, qui ouvre un espace où les personnages leur appartiennent. Ce nouvel espace n'est pas géographique : dans les deux cas, les personnages sont pris dans des espaces clos (salon ou compartiment de train) desquels ils s'exportent en pensée. L'espace de la fiction est donc métaphorique, autre dimension où il devient possible de saisir un objet grâce à l'incessante navette du langage, qui tisse un réseau, puise dans les réservoirs de l'imagination pour donner substance aux apparences et en remplir les contours, pour percer la surface des choses, et des autres, qui empêche d'accéder à leur essence.

¹ Brian Phillips voit ainsi la nouvelle comme une « étape » du mysticisme woolfien, qui ne chercherait pas à « transcender » le monde, mais simplement à l'atteindre : « *to get beyond the self in discovering the real world. [The] mark becomes an emblem for the susceptibility of reality to the subjective consciousness; and yet at the end of the story, before discovering what the mark really is, the narrator reflects that she likes to look at it, because it is a real thing, something separate from herself. [...] Woolf's notion of diffuse impersonality is not merely a theoretical condition for artistic creativity; it is the beginning of a mystical idea, an attempt to escape the cell of self-knowledge, a longing for real things* » (Brian Phillips, « Reality and Virginia Woolf », in *The Hudson Review*, vol. 56, n° 3, 2003, p. 415-430, p. 425-426). Dans la nouvelle, le désir de saisir la « chose vraie » serait en outre un moyen de dénoncer la rigueur victorienne. Claire Joubert écrit en effet à ce sujet : « *The 'real thing' is in fact only 'the standard thing': the Victorian semiotic system that she criticizes in 'The Mark on the Wall' has replaced the 'real' with the 'rule' of consensus [...] which can so easily ossify into ideology; where meaning is deadened and institutionalized into naming* » (Claire Joubert, « Virginia Woolf's Poetics of 'life' », p. 142).

Les deux textes commencent par une évocation du contexte spatio-temporel², suivie d'une description physique plutôt neutre de l'objet³. L'observation de ce dernier stimule et cristallise la pensée : « *How readily our thoughts swarm upon a new object* » (« The Mark » 77). C'est exactement ce qui se passe dans les deux textes qui enveloppent chacun l'objet de couches successives de discours en une série de reprises, chaque paragraphe offrant une nouvelle précision qui complète et réajuste la description précédente :

I don't believe it was made by a nail after all (« The Mark » 77)

And yet the mark on the wall is not a hole at all (« The Mark » 78)

In certain lights that mark on the wall seems actually to project from the wall (« The Mark » 80)

Chaque précision ouvre à son tour un éventail de possibilités : c'est le langage tâtonnant qui finit par déclencher l'idée, de sorte que l'objet du discours est déplacé *dans* le langage et devient le langage, s'éloignant un peu plus de la réalité à chaque nouvel élan de la pensée. Ceci conforte la narratrice dans son impression que la vie est un « accident »⁴ qui échappe à notre contrôle, et que les romanciers à venir exploreront davantage les profondeurs de la pensée, la fiction devenant reflet (et réflexion) du monde, peuplée des fantômes des choses réelles⁵. La narratrice de « An Unwritten Novel » trempe quant à elle sa plume dans l'encrier de l'imagination, puits de vie (« *I dipped into my great reservoir of life* », « An Unwritten Novel » 106) dans lequel elle pioche différentes hypothèses à faire essayer comme des vêtements à sa protagoniste, pour voir celui qui ira le mieux⁶. Des actions anodines deviennent des signes qui la trahissent : « *What she rubs on the window is the stain of sin. Oh, she committed some crime!* » (« An Unwritten Novel » 109). C'est la phrase précédente qui induit l'assomption de la narratrice : ici aussi, l'imagination procède par étapes, se nourrissant d'elle-même, tandis que la narratrice feint d'être surprise d'une découverte qu'elle s'est fournie à elle-même. Son héroïne désormais coupable d'un crime, elle prend le temps d'en sélectionner un parmi d'autres (« *I have my*

² « *Perhaps it was the middle of January in the present year [...] Yes it must have been the winter time* » (« The Mark » 77), « *we rattled through Surrey and across the border into Sussex. [...] Here was Three Bridges station* », « An Unwritten Novel » 107).

³ « *The mark was a small round mark, black upon the white wall, about six or seven inches above the mantelpiece* » (« The Mark » 77). Le visage de la femme dans le train est d'abord caractérisé par son air extérieur (« *an expression of unhappiness* », « An Unwritten Novel » 106). Je parle d'objet car il s'agit dans les deux cas d'objets du discours et des objets de désir pour les narratrices des nouvelles respectives.

⁴ « *an accidental affair* » (« The Mark » 78).

⁵ Voir « The Mark » 79-80.

⁶ Elle l'affuble d'un patronyme, « Minnie Marsh », ainsi que d'une abominable belle-sœur, « Hilda ». Une brève analyse onomastique indique immédiatement que la narratrice s'aventure en eaux marécageuses, terrain hostile et trompeur. Le choix du prénom « Hilda » est également loin d'être anodin, puisque c'est le prénom de l'héroïne d'Arnold Bennett, à partir duquel Virginia Woolf écrit « Mr Bennett et Mrs Brown ». Force est de constater, ici, les similitudes entre l'essai et la nouvelle.

choices of crime. [...] Vows broken? Not Minnie's! », « An Unwritten Novel » 109), et la majeure partie de la nouvelle se poursuit sur ce schéma.

La façon dont l'imagination permet de tisser le voile de la fiction apparaît donc clairement. Pourtant, l'objet ne cesse de faire retour et de couper le fil : la résistance se situe soit dans l'obstination d'un syntagme immuable, figé, « *the mark on the wall* », qui refuse de céder aux assauts de l'imagination et l'oblige à dévier de sa course, soit dans l'intrusion répétée de l'autre dont la persistance dans la réalité du monde contredit la narratrice. Ainsi, « An Unwritten Novel » met en scène un interrogatoire silencieux, un dialogue tacite (« *'Yes,' she seems to nod to me* », « An Unwritten Novel » 109) qui devient monologue de sourd de la narratrice avec l'autre en elle-même (« *who was saying that eggs were cheaper? You or I? Oh, it was you who said it on the way home, you remember [...] Yes* », « An Unwritten Novel » 111) et qui s'articule sur la page, faisant bégayer une narration constamment interrompue par des émendations, tirets, parenthèses et crochets.

« *The best thing to do against life was to fold the papers so that it made a perfect square, crisp, thick, impervious even to life [...] a shield* » (« An Unwritten Novel » 107) : s'il faut replier le *Times* pour se protéger de la vie et des faits divers du quotidien⁷, la fiction doit être dépliée afin de prévenir le choc du contact avec la réalité (« *I want to sink deeper and deeper, away from the surface, with its hard separate facts*⁸ » ; « *a book in self-protection* », « The Mark » 79). Bouclier ou écran, la page d'un livre serait une surface plane où dessiner un « portrait » fidèle du monde tout en en atténuant la brutalité. Il s'agit par exemple de reproduire sur ce canevas le visage de Minnie qui doit poser, immobile, pour la narratrice :

Have I read you right? But the human face – the human face at the top of the fullest sheet of print holds more, withholds more. Now, eyes open, she looks out; and in the human eye – how d'you define it? – there's a break – a division – so that when you've grasped the stem the butterfly's off [...] fragments of eggshell – fragments of a map – a puzzle. I wish I could piece them together! If you would only sit still. [...] [Minnie you must promise not to twitch till I've got this straight.] (« An Unwritten Novel » 111)

La question initiale révèle le subterfuge de la nouvelle : si le visage de Minnie est comme un « livre » qui doit être correctement déchiffré et recopié dans la fiction, c'est bien que « Minnie » est déjà un être fictif. En outre, le regard clivé, entre voir et ne pas voir, voir et ne pas être vu,

⁷ D'une certaine manière, le nom même du journal, *The Times*, rappelle la subsomption du temps ambitionnée par Woolf, indiquant qu'il faudrait replier les pages du temps sur elles-mêmes, le passé et le futur sur le présent, pour se prémunir de la vie – et surtout de la mort.

⁸ Les « faits » bien distincts vont selon Woolf à l'encontre de la fluidité de la fiction associée à la vie, elle écrit ainsi : « *facts are a very inferior form of fiction. Thus the desire grows upon us to have done with half-statements and approximations; to cease from searching out the minute shades of human character, to enjoy the greater abstractness, the purer truth of fiction* » (« How Should One Read a Book? », *Essays* V, 388).

se situe au cœur de notre rapport au monde, et de notre rapport aux autres : « *Alone, unseen; seeing all so still down there, all so lovely. None seeing, none caring. The eyes of others our prisons; their thoughts our cages. Air above, air below. And the moon and immortality...* » (« An Unwritten Novel » 111). Le regard serait ce qui nous empêche de voir. Le regard des autres nous confond. À force de retours, la marque sur le mur suscite elle aussi une forme de retournement, comme en miroir : le mouvement centrifuge devient centripète, et c'est le clou qui regarde le monde : « *the head of a gigantic old nail, driven in two hundred years ago, [...] taking its first view of modern life* » (« The Mark » 81). La narratrice, de voyante, devient objet du regard, objet regardé parmi les objets du monde, et en perd la certitude de la connaissance : « *What is knowledge?* » (« The Mark » 81). Je reviendrai plus loin, avec Merleau-Ponty, sur les implications d'un tel regard, du visible et de l'invisible.

Chaque tentative de saisir l'objet se solde ainsi par un échec. « *Whether you did, or what you did, I don't mind; it's not the thing I want* » (« An Unwritten Novel » 109-110) : ce n'est pas ça, et c'est bien là la définition du désir, qui se reporte toujours ailleurs. Dès lors, est-il vain de chercher à percer le mystère⁹ des choses, toujours déjà inatteignable ? La fiction devient dans ces deux nouvelles un lieu où se déploie un autre monde – un ailleurs nourri par l'imagination, qui tranche avec la réalité à laquelle la narratrice tente vainement de se raccrocher.

En effet, la réalité, avec ses faits bien solides, apparaît comme un garde-fou contre les pièges de l'imagination, une limite d'ailleurs évoquée au début et au terme de la nouvelle, comme pour l'y endiguer : « *rather to my relief the sight of the mark interrupted the fancy* » (« The Mark » 77), « *there's no harm in putting a full stop to one's disagreeable thoughts by looking at a mark on the wall* » (« The Mark » 82). Ainsi, la réalité mettrait un point final à la fiction en offrant une issue à l'enfermement dans ses propres pensées, enfermement en soi :

But when the self speaks to the self, who is speaking? – the entombed soul, the spirit driven in, in, in to the central catacomb; the self that took the veil and left the world – a coward perhaps, yet somehow beautiful, as it flits with its lantern restlessly up and down the dark corridors. (« An Unwritten Novel » 114)

La « beauté » du « lâche » qui se réfugie hors du monde justifie-t-elle le geste d'écriture ? « An Unwritten Novel » se conclue sur l'aveu d'un échec face au « monde adorable » qui vient détruire le château de carte de la fiction (« *my world's done for* », « An Unwritten Novel » 115), lorsque la « vraie » Minnie se révèle bien différente de son *alter ego* fictif. Une telle réflexion

⁹ Les « figures mystérieuses » sont au cœur de la nouvelle (« *mysterious figures* », « An Unwritten Novel » 115).

n'a pourtant pas avorté la production littéraire de son autrice, et conditionne au contraire une façon de penser la fiction comme devant sans cesse se frotter au monde. En fournissant un point d'ancrage dans le monde, le sens de la réalité (« *a satisfying sense of reality* ») offre à la narratrice la preuve d'une existence hors de la sienne et lui permet, sans avoir besoin d'en atteindre l'essence, d'en avoir une intuition presque sacrée : « *worshipping reality, worshipping the impersonal world which is proof of some existence other than ours* » (« The Mark » 82). Derrière la solidité rassurante des apparences (« *something definite, something real* », (« The Mark » 82), se trouve un « au-delà » mystérieux, informe, un réseau de couloirs remplis de formes indéfinissables :

But after life? The slow pulling down of thick green stalks so that the cup of the flower, as it turns over, deluges one with purple and red light. Why, after all, should one not be born there as one is born here, helpless, speechless, unable to focus one's eyesight, groping at the roots of the grass, at the toes of the Giants? As for saying which are trees, and which are men and women, or whether there are such things, that one won't be in a condition to do for fifty years or so. There will be nothing but spaces of light and dark, intersected by thick stalks, and rather higher perhaps, rose-shaped blots of an indistinct colour – dim pinks and blues – which will, as time goes on, become more definite, become – I don't know what... (« The Mark » 78)

Cet ailleurs, ce « je ne sais quoi », marque le point de départ de la quête woolfienne qui fait l'objet de mon étude.

La surprise finale fait éclater l'image de l'objet sur le mur et les représentations et réflexions qui y étaient associées en révélant qu'il s'agit d'un escargot. Plusieurs critiques voient en l'escargot le symbole d'une vérité objective, figée, au terme d'hypothèses successives et de réflexions qui n'aboutissent pas et marquent l'incertitude ontologique¹⁰. Michael Whitworth analyse la nouvelle comme une exploration comparative de la conscience et des objets extérieurs, à l'aune d'une société victorienne hautement genrée, où la hiérarchie masculine est contrebalancée par un monde intérieur libéré des normes – sans pour autant associer l'escargot à l'un ou à l'autre¹¹. Bien plus qu'un représentant de la dichotomie entre la réalité et l'imagination, entre la certitude et l'incertitude, ou entre l'objet tangible et la conscience, la lenteur de l'escargot en fait à mon sens un signe mouvant à peine perceptible, une marque de l'évanescence de la perception et de l'instabilité du sens. L'incongruité de la découverte de la véritable nature de la marque injecte un élément à la fois humoristique et

¹⁰ Nóra Séllei y voit ainsi une métaphore de l'affirmation du sens (« The Snail and The Times: Three Stories 'Dancing in Unity' », in *Hungarian Journal of English and American Studies*, vol. 3, n° 2, 1997, p. 189-198), tandis que Joanne Trautman Banks en fait un représentant de la réalité de la Nature (« Through a Glass, Longingly », in Kathryn Benzel et Ruth Hoberman (dir.), *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*. Londres : Palgrave Macmillan, 2004, p. 17-24).

¹¹ Michael Whitworth, *Virginia Woolf [Authors in Context]*. Oxford : Oxford University Press, 2005, p. 119.

vaguement inquiétant, puisque ce qui semblait immobile, incrusté dans le mur, a bougé sans que l'on s'en aperçoive. Ceci ouvre la voie de Woolf vers des nouvelles comme « Kew Gardens » et « In the Orchard », qui interrogent la fixité anthropocentrique de la perspective.

I.1.B. Le point de vue de l'escargot

C'est en effet encore d'un escargot qu'il est largement question dans « Kew Gardens », et sa lente progression, entre errance et quête, fait l'objet d'une description extrêmement précise. L'escargot devient le point focal de la nouvelle, et toute la perspective s'en trouve métamorphosée, comme renversée. Les mouvements humains deviennent aussi aléatoires que ceux des papillons, et leurs paroles sont réduites à des bribes de conversation dont la lectrice n'aura ni le début ni la fin – signe du flot ininterrompu de la parole qui ne cesse de répéter la même chose, de la vacuité des conversations mondaines, et de l'impossibilité de communiquer, comme le montrent les échanges suivants :

'Nell, Bert, Lot, Cess, Phil, Pa, he says, I says, she says, I says, I says, I says –
'My Bert, Sis, Bill, Grandad, the old man, sugar,
Sugar, flour, kippers, greens
Sugar, sugar, sugar.' (« Kew Gardens » 87)¹

Le langage humain est réduit à sa plus simple expression – une juxtaposition de signes qui perdent progressivement leurs articles, en conséquence d'une dissolution des liens opérés par la syntaxe et la grammaire – jusqu'à se condenser en un seul référent, « *it* », isolé, à la fois vide de sens et concentrant à lui seul toutes les significations possibles :

'What's "it" – what do you mean by "it"?'
'O anything – I mean – you know what I mean.' (« Kew Gardens » 88)

Un tel procédé montre la solitude de chaque individu par rapport aux autres, mais également la solitude de l'être humain face au monde qui évolue sans lui, et par rapport auquel il n'est plus la référence. C'est ainsi que l'escargot, en tant que non-humain, est généralement analysé par

¹ Dans sa lecture de la nouvelle comme intuition prophétique de plusieurs découvertes philosophiques, psychanalytiques et même neuroscientifiques majeures du vingtième siècle, Mathilde La Cassagnère analyse ce dialogue comme une expérience poétique lacanienne (« *listening to the poem as that borderline world lying between the symbolic and the real* ») à la fois symptomatique de la « pulsion de mort » freudienne et des vacillations du signe impotent (voir Mathilde La Cassagnère, « Heavy Nothings in Virginia Woolf's 'Kew Gardens' », in *Journal of the Short Story in English* [En ligne], n° 60, 2013, n. p. URL : <<http://jsse.revues.org/1341>>, consulté le 28/08/2017).

la critique comme une figure neutre, figure impersonnelle prenant la place du conventionnel narrateur omniscient², contrebalançant et remettant en question la centralité et l'importance de l'humain dans la fiction³.

Le tout premier mot de la nouvelle, « *From* », indique déjà la provenance et marque immédiatement l'inversion de la perspective par rapport aux êtres humains habituellement agents de la vision :

From the oval-shaped flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into heart-shaped or tongue-shaped leaves half way up and unfurling at the tip red or blue or yellow petals marked with spots of colour raised upon the surface; and from the red, blue or yellow gloom of the throat emerged a straight bar, rough with gold dust and slightly clubbed at the end. The petals were voluminous enough to be stirred by the summer breeze, and when they moved, the red, blue and yellow lights passed one over the other, staining an inch of the brown earth beneath with a spot of the most intricate colour. The light fell either upon the smooth, grey back of a pebble, or, the shell of a snail with its brown, circular veins, or falling into a raindrop, it expanded with such intensity of red, blue and yellow the thin walls of water that one expected them to burst and disappear. Instead, the drop was left in a second silver grey once more, and the light now settled upon the flesh of a leaf, revealing the branching thread of fibre beneath the surface, and again it moved on and spread its illumination in the vast green spaces beneath the dome of the heart-shaped and tongue-shaped leaves. Then the breeze stirred rather more briskly overhead and the colour was flashed into the air above, into the eyes of the men and women who walk in Kew Gardens in July. (« *Kew Gardens* » 84)

La multiplication de verbes comme « *rose* », « *raised upon the surface* », « *emerged* », « *flashed* », indique un processus d'apparition des couleurs qui jaillissent du parterre de fleurs, révélées par la lumière. Le paragraphe semble décrire une peinture se mouvant au gré du vent. Les strates successives, ordonnées par les prépositions « *up* », « *beneath* », « *above* », superposent les touches de couleurs impressionnistes : tout se passe comme si les plantes surgissaient du sol, comme si les couleurs remontaient à la surface de la toile – ou de la page – de leur propre chef, convoquées par aucune voix narrative mais par le soleil. Cette absence d'autorité affleure dans l'incertitude introduite par « *perhaps* » et « *or* » dès la première phrase. L'œil n'est plus l'organe qui dirige la vue, bien au contraire, et ce sont les couleurs qui irradiant jusqu'à venir percer et s'incruster dans les yeux des promeneurs.

La dimension organique des éléments végétaux les apparente en outre à des parties du corps (« *heart* », « *tongue* ») dont le soleil révèle la chair (« *flesh* ») et le réseau veineux (« *veins* ») sous la surface. À l'inverse, les jeunes gens qui se promènent dans le jardin deviennent semblables à des fleurs à peine écloses :

² Voir Séllei, « *The Snail and The Times* ».

³ Voir Michelle Levy, « *Virginia Woolf's Shorter Fictional Explorations of the External World: 'closely united ... immensely divided'* », in *Trespassing Boundaries*, p. 139-155 ; et Whitworth, *Virginia Woolf*.

They were both in the prime of youth, or even in that season which precedes the prime of youth, the season before the smooth pink folds of the flower have burst their gummy case, when the wings of the butterfly, though fully grown, are motionless in the sun. (« Kew Gardens » 88)

L'assimilation de la vie humaine au rythme des saisons successives annonce le parallèle entre le cycle de la nature et celui de la vie qui régit *The Waves*. La délicatesse des ailes de papillon confirme l'attention portée tout au long de la nouvelle sur l'infiniment petit : quelques centimètres de terre, des feuilles et pétales de fleur, un galet, la coquille d'un escargot, une goutte d'eau, autant d'éléments naturels et potentiellement insignifiants que le regard survole habituellement sans s'y attarder. Ils subissent ici les effets d'une perspective déformée qui les magnifie par un effet de loupe (« *expanded* »). Ainsi, ce qui est minuscule est décrit comme infiniment grand : « *vast green spaces beneath the dome of the [...] leaves* ». L'absence d'observateur modifie également la temporalité : la succession et la simultanéité attendues sont remplacées par différentes potentialités entre lesquelles le texte ne choisit pas : « *either... or ... or* », jusqu'à l'utilisation particulière, et sur laquelle je reviendrai plus en détail, d'un « *now* » qui souligne la prégnance d'un présent universel.

Le point de vue est d'emblée situé dans le parterre de fleurs le long duquel les promeneurs de Kew Gardens passent, en arrière-plan. Leurs interventions sont réduites à de brefs interludes et leurs mouvements sont aussi aléatoires que ceux des papillons :

The figures of these men and women straggled past the flower-bed with a *curiously* irregular movement not unlike that of the white and blue butterflies who crossed the turf in zig-zag flights from bed to bed. (« Kew Gardens » 84, je souligne)

L'errance irrégulière de ces silhouettes non-identifiées traduit la perte des repères spatiaux et l'éclatement de l'espace mis à mal par la perturbation de la perspective⁴, tandis que la singularité d'un tel mouvement est rendue par le biais de l'adverbe « *curiously* », qui trahit

⁴ Frank Stevenson analyse avec finesse les rapports complexes entre les perspectives multiples de ce qu'il appelle une « esthétique de la disproportion et de la discontinuité » en insistant sur l'interface entre le(s) espace(s) visuel-esthétique et verbal-linguistique ainsi que sur la transmutation de la discontinuité temporelle en irrégularité et désordre à la surface spatio-linguistique. Ainsi, les incongruités présentes dans l'espace et le temps et projetées sur l'espace bidimensionnel de la page deviendraient des « trous », des discontinuités perturbant la surface continue de l'espace visuel et de l'espace linguistique (Frank Stevenson, « Enclosing the Whole: Woolf's 'Kew Gardens' as Autopoetic Narrative », in *Journal of the Short Story in English* [En ligne], n° 50, 2008, n. p. URL : <<http://jsse.revues.org/721>>, consulté le 22/09/2017). Ainsi, les questions de perspective et de point de vue ne sont jamais limitées à la sphère psychologique chez Woolf, qui tâchait de représenter les dimensions physique et esthétique dans le langage, comme le note Allen McLaurin : « *In many ways Virginia Woolf tries to right the balance between the literary and the visual by allowing a great deal of the spatial element in her art – as much, indeed, as words can accomplish in this direction. She never forgets the visual, spatial metaphor involved in speaking of 'point of view' or 'perspective'; they are never merely psychological* » (Allen McLaurin, *Virginia Woolf: The Echoes Enslaved*. Cambridge : Cambridge University Press, 1973, p. 91).

malgré tout la présence d'une forme d'autorité narrative signalant à la lectrice l'anormalité ou l'anomalie d'une telle flânerie sans but. L'adjectif est repris quelques pages plus loin :

The elder man had a *curiously* uneven and shaky method of walking, jerking his hand forward and throwing up his head abruptly, rather in the manner of an impatient carriage horse tired of waiting outside a house; but in a man these gestures were irresolute and pointless. (« Kew Gardens » 86, je souligne)

La comparaison avec un cheval prolonge l'association de l'humain avec le non-humain, mais cette fois la précision « *in a man* » souligne explicitement le manque de direction et l'inutilité (« *pointless* ») du mouvement humain. Face à cette agitation, l'escargot, dont le chemin semé d'embûches ne le détourne pas de son objectif précis, est plus humain que les humains :

In the oval flower bed the snail, whose shell had been stained red, blue, and yellow for the space of two minutes or so, now appeared to be moving very slightly in its shell, and next began to *labour* over the crumbs of loose earth which broke away and rolled down as it passed over them. It **appeared** to have a definite *goal* in front of it, differing in this respect from the singular high stepping angular green insect who attempted to cross in front of it, and waited for a second with its antenna trembling **as if** in *deliberation*, and then stepped off as rapidly and strangely in the opposite direction. Brown cliffs with deep green lakes in the hollows, flat bladelike trees that waved from root to tip, round boulders of grey stone, vast crumpled surfaces of a thin crackling texture – all these objects lay across the snail's *progress* between one stalk and another to his *goal*. Before he had *decided* whether to circumvent the arched tent of a dead leaf or to breast it there came past the bed the feet of other human beings. (« Kew Gardens » 85-86, je souligne)

Ici encore, la modulation de la perspective est particulièrement évidente et les mottes/miettes de terre deviennent, à travers le prisme de l'escargot, d'immenses falaises lui barrant la route⁵. L'obstination de l'escargot transparaît en outre dans le grand nombre de références à des manifestations anthropomorphiques d'une forme de conscience de plus en plus affirmée : la tâche (« *labour* ») de l'escargot conditionne ainsi le travail du texte qui s'en imprègne de plus en plus. Celui-ci est d'abord désigné par le référent « *it* » avant de devenir « *he* »⁶, les nuances apportées par « *it appeared* » et « *as if* » disparaissent lorsque l'escargot passe de la « délibération » à la prise de décision. Presque investi d'une mission, le voyage de l'escargot

⁵ Joseph Kreutziger étend ce changement de perspective au temps qui s'étend et ralentit le rythme de l'existence à la lenteur de l'escargot, à un rythme « darwinien » (« *Darwinian pace* ») : « [*The short story*] also registers the temporal process external to human will, an expanded time, which slows existence to a snail's pace that has occupied all organic forms for millions of years » (Joseph Kreutziger, « Darwin's Temporal Aesthetics: A Brief Sketch in Time from Pater to Woolf », in *Woolf in the Real World*, p. 64-69, p. 68).

⁶ Mathilde La Cassagnère note la surprise que provoque la réapparition de la coquille d'escargot mentionnée en passant dans le premier paragraphe, membre d'une « trilogie invisible » avec un galet gris et une goutte d'eau minuscule et déjà oubliée par la lectrice, comme si l'escargot s'était matérialisé *ex nihilo* (« *As if it had materialized out of the thin air inside the empty shell* »). Elle montre de quelle manière l'art de Woolf donne du poids et de la substance à la conscience silencieuse, « lilliputienne », de l'escargot, mollusque minuscule qui devient une synecdoque du monde (« *synecdoche of a whole world making mountains out of nothings* » (La Cassagnère, « Heavy Nothings »).

en fait un pèlerin se frayant un passage à travers une jungle hostile⁷, forêt vierge, espace labyrinthique tout en circonvolutions qui reflètent la structure de la nouvelle, elle-même cyclique et dont le texte ne cesse de faire retour sur lui-même.

Pèlerin ou pionnier, l'escargot pourrait, comme je l'ai évoqué plus haut, être conçu comme une figure de narrateur expérimental, à la fois objet et sujet de la nouvelle. Frank Stevenson assimile la nouvelle à une expérience quasi scientifique, faisant de l'escargot un microphone dissimulé dans un jardin, enregistrant des fragments de conversations, et un observateur à l'intérieur du système de la nouvelle⁸. Melba Cuddy-Keane⁹ et Kuo Chia-chen¹⁰ considèrent elles aussi le point focal de l'escargot comme proche d'un microphone ou d'une caméra, tandis Mathilde La Cassagnère remarque qu'il est à la fois l'objet difficile à voir et à saisir que la « fiction moderne » doit appréhender¹¹, et le sujet de la vision. Frank Stevenson souligne le caractère autonome du monde de l'escargot et, de même, de chaque être humain dont les paroles se fondent dans le « bruit » du langage entendu tantôt de très près, tantôt de très loin, points sonores perdus dans le spectre acoustique, inintelligibles, incapables de mener à bien leur vocation de communication. Mathilde La Cassagnère complète une telle remarque lorsqu'elle ajoute que l'escargot sert d'amplificateur, permettant aux sons qui échappent généralement à la perception humaine de résonner jusqu'à nous au travers d'un jeu d'assonances et d'allitérations, comme : « *vast crumpled surfaces of a thin crackling texture* » (« Kew Gardens » 86)¹².

⁷ L'escargot rappelle la tortue à laquelle Woolf compare sa famille la veille d'un départ en vacances : « *our family moves with the unwieldiness & extreme deliberation of the 300 year old tortoise at the zoo. [...] But that tortoise must in reality have anything but an easy time of it – if his weekly excursions in search of cabbage are precluded by any of the flurry & discomfort which are our lot at these seasons* » (PA, 30 juil. 1903, 185-186). Les deux phrases renversent le sens de l'analogie, chacun des deux éléments étant successivement comparé à l'autre de sorte qu'il devient impossible de déterminer avec certitude si l'être humain est à l'image de l'animal ou vice versa.

⁸ Il analyse en revanche la fin de la nouvelle comme trahissant l'existence d'un observateur omniscient, extérieur, faisant de la nouvelle un « système » au sens cybernétique du terme, « *self-enclosed, self-creating, autopoietic* » (Stevenson, « Enclosing the Whole »).

⁹ Melba Cuddy-Keane compare la nouvelle à une composition de sons et de préceptes et affects non-humains : « *there is, too, a non-traditional perception of wholeness – comprehensive but not unified around a center – and a nontraditional sense of pattern – neither humanly ordered nor anthropocentric* » (« Virginia Woolf, Sound Technologies, and the New Aurality », in Pamela L. Caughie (dir.), *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. New York : Garland, 2000, p. 69-96, p. 85).

¹⁰ Kuo Chia-chen propose une analyse du « rythme cinématographique » de la nouvelle, convoquant le concept deleuzien de « quatrième personne du singulier » (Kuo Chia-chen, « A Cinematic Reading of Virginia Woolf's 'Kew Gardens' », in *Concentric: Literary and Cultural Studies*, vol. 35, n° 1, mars 2009, p. 181-201. URL : <<http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Affect/9.pdf>>, consulté le 20/09/2017).

¹¹ « *For the moderns 'that', the point of interest, lies very likely in the dark places of psychology. At once, the accent falls a little differently; the emphasis is upon something hitherto ignored; at once a different outline of form becomes necessary, difficult for us to grasp, incomprehensible to our predecessors* » (« Modern Fiction » 162).

¹² « *[N]oises which only a miniature consciousness should perceive become audible to us via a delicate interplay of consonances and alliterations* » (La Cassagnère, « Heavy Nothings »).

La critique s'accorde pour souligner le caractère indépendant et l'autonomie mystérieuse de l'escargot. Elisa Kay Sparks suit la trace de ce « véhicule miniature » dans la fiction, la correspondance et le journal de Virginia Woolf, où il est associé d'une part à la sensibilité¹³ et à la vulnérabilité¹⁴, et d'autre part au confort autonome (« *self-sufficient* ») qu'assure la vie à l'intérieur d'une coquille. La coquille protège donc une forme de fragilité, et sa forme complexe peut être lue comme une métaphore de l'effort humain et de l'architecture même de la civilisation¹⁵. Comparable à un monument, la coquille d'escargot pourrait ainsi abriter la fiction, sa spirale étant une figure woolfienne de manifestation de la créativité artistique comme c'est le cas dans « *The String Quartet* ».

La nouvelle est elle-même conçue en spirale : la fin reprend en effet l'image des couleurs du premier paragraphe :

the colour was flashed into the air above, into the eyes of the men and women (« *Kew Gardens* » 84)
the petals of myriads of flowers flashed their colours into the air (« *Kew Gardens* » 89)

La variation en chiasme se combine d'une part au passage de la voix passive à la voix active, conférant aux pétales de fleurs le pouvoir d'agir au moins grammaticalement, et d'autre part à l'omission de la mention des yeux des promeneurs. Le regard est ainsi vidé de la substance de la vision et la nouvelle dénuée de son ancrage spatio-temporel (puisque la précision, « *who walk in Kew Gardens in July* », « *Kew Gardens* » 84, a également disparu). Alors que les formes et couleurs révélées par la lumière donnaient substance au monde de l'escargot au début de la nouvelle, les promeneurs sont tachetés de couleurs irrégulières (« *trembling irregular patches* », « *Kew Gardens* » 84) qui justifient ou s'accordent à leurs mouvements irréguliers (« *irregular aimless movement* », « *Kew Gardens* » 89) dont le manque de direction les fait disparaître, comme absorbés par le vide :

They walked on [...] and soon diminished in size among the trees and looked half transparent as the sunlight and shade swam over their backs [...]. (« *Kew Gardens* » 85)

¹³ Elle écrit à Violet Dickinson : « *[A] very sensitive snail* » (*Letters I*, 1 oct. 1905, 209) ; « *you strange sensitive creature with horns flickering like a snail* » (*Letters I*, 12 avril 1907, 292).

¹⁴ La vulnérabilité de la figure de l'escargot apparaît nettement dans les interludes de *The Waves*, où les oiseaux-prédateurs le tuent en perçant sa coquille. Elisa Kay Sparks y voit une forme d'anthropomorphisation pleine de compassion lorsqu'elle relie ces images à celle des personnages passant à l'âge adulte et à leur tour comparés à des escargots (« *To be loved by Susan would be to be impaled by a bird's sharp beak* », W 90 ; « *We who have been separated by our youth (the oldest is not yet twenty-five), who have sung like eager birds each his own song and tapped with the remorseless and savage egotism of the young our own snail-shell till it cracked (I am engaged)* », W 92). Voir Elisa Kay Sparks, « 'The curious phenomenon of your occipital horn': Spiralling around Snails and Slugs in Virginia Woolf », in *Virginia Woolf Miscellany*, vol. 84, 2013, p. 22-25.

¹⁵ « *their spiral shells evoke architectural references that associate snails with the greater houses of civilization* », (*ibid.*).

Thus one couple after another [...] were enveloped in layer after layer of green blue vapour, in which at first their bodies had substance and a dash of colour, but later both substance and colour dissolved in the green-blue atmosphere. [...] shapes of all these colours, men, women, and children were spotted for a second upon the horizon, and then, seeing the breadth of yellow that lay upon the grass, they wavered and sought shade beneath the trees, dissolving like drops of water in the yellow and green atmosphere, staining it faintly with red and blue. (« Kew Gardens » 89)

Les corps humains perdent forme et substance à mesure que les couleurs se fondent sous l'ombre des arbres, comme s'ils s'évanouissaient dans l'atmosphère¹⁶, évaporés comme des gouttes d'eau – qui évoquent la goutte de pluie magnifiée du premier paragraphe. Ainsi, la vue aérienne de Kew Gardens qui clôt la nouvelle suggère l'infinité potentielle de l'espace, tandis que le style impressionniste de la description initiale signalait déjà la subsomption de l'infiniment petit et de l'infiniment grand qui deviennent quasi interchangeables. Pour Mathilde La Cassagnère la disparition de l'escargot s'explique par la structure du texte : s'il a disparu en tant que *mot*, c'est qu'il est *devenu* la nouvelle¹⁷. À l'inverse, la perspective humaine a disparu avec lui.

La vanité du mouvement humain et les limites de la communication qui apparaissent en filigrane dans la nouvelle semblent indiquer que le projet humain est voué à manquer son but tandis que la complexité de la quête de l'escargot et la progression en spirale de la nouvelle, faite de retours avec variations et de déplacements, ouvrent la perspective et permettent d'avancer. Oliver Taylor remarque d'ailleurs la manière dont Woolf utilise les lieux et structures comme métaphores de différents systèmes de pensée afin de montrer en quoi le franchissement des frontières spatiales et textuelles par le corps (et l'esprit) nous rapproche en définitive des « faits »¹⁸. Le « *from* » initial devient le point de départ à la fois autour duquel la

¹⁶ Mathilde La Cassagnère attribue cette « évaporation » à l'irréalité de leur existence : la nouvelle les présente en effet comme des « géants irréels » ne proférant qu'un babillage insensé qui, lorsqu'il fait sens, n'évoque que des fantômes ou des ombres disparues : « *while the snail is intent on pursuing his aim and entirely future-bound, the strollers are regressing into the past of the ghosts that haunt them, so much so that they themselves are becoming insubstantial, as if they were about to evaporate* » (La Cassagnère, « Heavy Nothings »).

¹⁷ « [T]he story's composition is spiral-shaped due to its regular return – albeit with a modulation each time – to the shimmering trio of colours red, blue and yellow. [...] As the story comes to a close, it seems as though the snail and the text have merged: this slow, dense text coils upon itself in the compact short story format just like a snail's flesh in its shell. [...] The snail is all the story's spectacularly divergent tales about nothings – mountains made of nothings, the Sartrean dialectic of being and nothingness, the return to the nothing of Freud's death instinct, the Lacanian impossible real, the 'dying' of jouissance, the illusions of the brain – coiled up and woven together into a 'neat narrative' [Jonah Lehrer, *Proust Was a Neuroscientist*. Boston et New York : Mariner, 2008, p. 179]. *But he is also the whole body of the story's diverging and contradictory interpretations, as many 'neat narratives' produced by countless readers and critics on whom it keeps impressing itself in their impossible quest for its centre. As a metaphor for how our illusory selves 'instinctively explain away our divisions [and] innate contradictions' (ibid.), Woolf's tell-tale snail, and the hyperbolic spiral of its shell, are this constricted and yet infinitely open text* » (La Cassagnère, « Heavy Nothings »).

¹⁸ Voir Oliver Taylor, « 'What's "it" – What do you mean by "it"?': Lost Readings and getting lost in 'Kew Gardens' », in *Journal of the Short Story in English* [En ligne], n° 50, 2008, n. p. URL : <<http://jsse.revues.org/728>>, consulté le 08/11/2014.

fiction de Woolf s'enroule, et à partir duquel elle rayonne. La nouvelle offre certes un texte ouvert, qui invite la lectrice à penser le monde autrement, comme monde où l'humain n'est plus au centre, et où la lectrice est en quelque sorte forcée de se confronter à une expérience autre, celle de l'escargot¹⁹. Pour autant, la coquille de l'escargot est comme l'écran du langage, dont les circonvolutions barrent l'accès direct au monde :

The snail had now considered every possible method of reaching his goal without going round the dead leaf or climbing over it. Let alone the effort needed for climbing a leaf, he was doubtful whether the thin texture which vibrated with such an alarming crackle when touched even by the tip of his horns would bear his weight; and this determined him finally to creep beneath it, for there was a point where the leaf curved high enough from the ground to admit him. He had just inserted his head in the opening and was taking stock of the high brown roof and was getting used to the cool brown light when two other people came past outside on the turf. (« Kew Gardens » 87-88)

La confrontation avec le monde qui se cache sous la surface des choses, quand bien même le soleil donnait au début de la nouvelle l'illusion d'en découvrir les couleurs et la chair, nécessite bien de sortir de sa coquille et de pénétrer, à tâtons, dans l'obscurité caverneuse, absorbé dans le trou noir d'un *réel* lacanien qui subsume toute catégorie, obscurité à laquelle l'œil n'a pas le temps de s'habituer que déjà il est interrompu par l'intrusion de deux personnages aux voix monocordes (« *toneless and monotonous* », « Kew Gardens » 88). Dans le projet de Woolf, c'est donc autant le langage que la voix qu'il s'agira de renouveler.

I.1.C. Délocaliser la perspective

Avant de m'intéresser plus en détail à ce renouvellement de la voix et du langage, une brève exploration, non plus d'un parterre de fleurs mais d'un verger, permettra de confirmer l'ouverture de la perspective opérée dans les nouvelles de Woolf. Dans le titre de la nouvelle, « In the Orchard », la préposition « *in* » insiste d'emblée sur la localisation. Portés par le vent,

¹⁹ Diana L. Swanson note ainsi que la nouvelle nous invite à *être* dans le jardin plutôt qu'à le traverser, en nous concentrant sur l'expérience sensorielle du monde plutôt que sur une narration linéaire. Voir Diana L. Swanson, « Woolf's Copernican Shift: Nonhuman Nature in Virginia Woolf's Short Fiction », in *Woolf Studies Annual*, n° 18, 2012, p. 108-125 ; et « Woolf and the Unsayable: The Roar on the Other Side of Silence », in Jane de Gay et Marion Dell (dir.), *Voyages Out, Voyages Home*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 92-96. Elle propose en outre une lecture éco-critique de la nouvelle : « *'Kew Gardens' suggests that what has been viewed instrumentally as 'natural resources' has its own presence and subjectivity, lives alongside us and with us even as we use and study it for our own purposes whether commercial or aesthetic* » (Diana L. Swanson, « 'The Real World': Virginia Woolf and Ecofeminism », in Kristin Czarnecki et Carrie Rohman [dir.], *Virginia Woolf and the Natural World*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 24-34, p. 31).

les sons qui traversent les branches de pommier transportent pourtant immédiatement la lectrice hors du verger, et la construction même de la nouvelle complique la notion apparemment évidente de ce « *in* » trompeur.

Divisée en trois parties, la nouvelle propose trois versions d'une même « scène », trois variations sur un même thème ou les trois panneaux d'un triptyque, à partir de l'anaphore « *Miranda slept in the orchard* » (« *In the Orchard* » 143). La jeune fille s'est en effet assoupie à l'ombre d'un pommier, sombrant dans un espace qui défie les lois de la gravité. Ce n'est pas la pomme proverbiale de Newton mais le livre qu'elle lisait qui est tombé dans l'herbe, dévoilant une phrase pointée du doigt par Miranda et mise en exergue par l'irruption du français dans la nouvelle : « *Ce pays est vraiment un des coins du monde où le rire des filles éclate le mieux...* »¹. Outre la mise en abyme évidente, ce n'est pas le rire des filles mais l'espace tridimensionnel qui éclate en dépit de la précision des mesures qui le balisent (« *four feet above her head* », « *thirty feet above the earth* », « *two hundred feet above* », *ibid.*) et qui rendent visibles la stratification de l'air et la superposition de couches jusqu'alors transparentes. La lumière du soleil et les sons portés par le vent apparaissent eux aussi comme des corps solides, matière opaque ou liquide poisseux : « *The opals on her finger flushed green, flushed rosy, and again flushed orange as the sun, oozing through the apple trees, filled them* » ; « *[t]he sound floated out and was cut into atoms by a stock of fieldfares flying at an enormous speed* » (*ibid.*). Les notes détachées les unes des autres ne peuvent plus former de mélodie, et la cacophonie de sons ainsi propagés de pomme en pomme fait des branches un carillon : « *as if they were gongs of cracked brass beaten violently irregularly and brutally* » ; « *the very topmost leaves of the apple tree [...] chimed with a pensive and lugubrious note* » ; « *bells thudded, intermittent, sullen, didactic* » (*ibid.*). Le corps de Miranda, immobile et pris dans un réseau de cloches aux accents macabres, est assimilé aux éléments naturels qui l'entourent et l'ensevelissent presque : « *Then, when the breeze blew, her purple dress rippled like a flower attached to a stalk ; the grasses nodded ; and the white butterfly came blowing this way and that just above her face* » (*ibid.*), à tel point que l'on pourrait se demander si elle est réellement endormie ou s'il s'agit là d'une Ophélie ou d'une Dormeuse du Val. C'est finalement le grondement sourd du vent, au-dessus de tout le reste, qui tire Miranda de sa torpeur. Est-ce parce qu'il n'a ni œil ni conscience (« *eyeless, brainless* »², *id.*, 144) que le vent étire l'espace à l'infini et bouscule la perspective ?

¹ La citation est extraite de *Ramuntcho* (1897) de Pierre Loti.

² Rossana Bonadei assimile la vision de la première partie au vent qui balaye le paysage du regard et offre un « point de vue panoramique ». Elle suggère que Miranda serait elle-même une sœur du vent, qui voit le monde les yeux fermés, comme le poète (« *what the poet saw with his eyes shut when the landscape had melted indistinguishably into the mood* » [Virginia Woolf, « *Flumina Amem Silvasque* », *Essays II*, 162]) (Rossana Bonadei, « *Glimpses*

« *Above everything else it droned, above the woods, the meadows, the hills, miles above Miranda lying in the orchard asleep. [...] Miles below, in a space as big as the eye of a needle* » (*ibid.*) : par la construction antithétique qui suggère l’interchangeabilité de l’immense et du minuscule, Miranda – et l’être humain, évidemment – est à la fois un point minuscule et le pivot autour duquel tourne la nouvelle, qui se poursuit dans la deuxième partie par le trou de la lorgnette, comme si la lectrice regardait elle aussi à travers l’« œil » d’une aiguille.

L’intrusion d’un doute au début de la deuxième partie (« – *or perhaps she was not asleep* », *ibid.*) marque l’instabilité de la description et fait pénétrer la perspective à l’intérieur de la rêverie de Miranda. Au moment où elle sombre dans le sommeil, son corps sombre dans la terre (« *let her body sink* », *ibid.*), et la narration sombre dans ses pensées, bercées par les bruits environnants qui font retour comme des échos, métamorphosés par les impressions de Miranda. Cette deuxième version de la scène montre bien le décalage de la perception, et chaque son perçu déclenche une pensée vagabonde. De même que Miranda se trouve au seuil du sommeil, à la limite de l’inconscient, le texte oscille entre discours indirect et discours indirect libre, comme si la répétition, en français qui plus est, « éclate ... éclate ... éclate ... »³, avait fait éclater le point de vue adopté par la narration. Celle-ci hésite entre les pronoms de première et troisième personnes, et joue avec une ponctuation faite de virgules, guillemets, parenthèses, qui brouillent les distinctions entre les niveaux du discours :

the enormous earth which rises, she thought, to carry *me* on its back
or, Miranda went on, *I* might be lying
(‘Ah, *I* have only to wait!’ she sighed)
Miranda jumped up and cried: ‘Oh, *I* shall be late for tea!’ (*ibid.*, je souligne)

Le glissement des pronoms entremêle rêve et réalité, tandis que Miranda se perd dans un espace rendu impossible par les prépositions de localisation contradictoires : « *it seemed to her that everything had already begun moving, crying, riding, flying round her, across her, towards her in a pattern* » ; « *she traced out the lines that the men, the carts, the birds, and the rider made over the countryside until they all seemed driven **out, round, and across** by the beat of her own heart* » (*ibid.*, je souligne). Pour autant, la voix narrative se détache petit à petit du corps de

into a system: ‘In the Orchard’ with Virginia Woolf», en cours de publication in *TEXTUS – Rivista dell’Associazione Italiana di Anglistica*, vol. 2, 2006, n. p.).

³ La répétition, et le livre abandonné dans l’herbe, pourraient rappeler le célèbre « *Tolle, lege* » (« prends et lis ») de Saint Augustin. Les mots, répétés comme une comptine par un enfant dont il entend la voix par hasard, deviennent une injonction à reprendre sa lecture, mettent un terme à ses hésitations et jouent un rôle capital dans sa conversion (voir *Les Confessions*, livre VIII, chapitre XII). Ici, la tension ne se joue pas entre plaisirs terrestres et rédemption divine mais entre narration conventionnelle et expérimentale ; il devient alors possible de lire la répétition comme une injonction à la voix narrative d’en éclater le format habituel et rigide.

Miranda. « *I might be lying* », semble-t-elle dire à la lectrice depuis la polysémie du verbe – duperie d’une narration couchée sur l’espace bidimensionnel de la page.

Introduite par une hésitation interrogative qui questionne la certitude et la construction du langage (« *Miranda slept in the orchard, or was she asleep or was she not asleep?* », *ibid.*), la dernière partie relègue l’humain à l’arrière-plan, fait taire les différents sons de cloches, et enferme l’unique évocation de Miranda dans une parenthèse⁴. « *The whole was compacted by the orchard walls* » (*id.*, 145) : la description très précise (« *There were twenty-four apple-trees* », *ibid.*) ressemble à une *ekphrasis*, un tableau du monde encadré par les murs du verger et les pages de la nouvelle, organisé de manière parfaitement harmonieuse, respectant à la lettre les rapports dictés par la proportion : « *Each apple-tree had sufficient space. The sky exactly fitted the leaves* » (*ibid.*). L’oiseau ne fait pas voler la musique en éclat comme au début de la nouvelle, mais unifie l’espace en créant un motif : « *A wagtail flew diagonally from one corner to another* », « *across the corner of the orchard the blue-green was slit by a purple streak* » (*ibid.*). La diagonale anticipe le coup de pinceau final de Lily Briscoe à son tableau quasi abstrait tandis que la répétition de « *slanting slightly* » y ajoute un mouvement à peine perceptible, faisant de la scène un tableau mouvant qui annonce « *The Lady in the Looking-Glass* » ou les interludes de *The Waves*.

La nouvelle présente donc une triple description de l’espace qui s’étire et se rétracte, tantôt mesuré soigneusement, presque scientifiquement, tantôt perçu dans son rapport aux ondes lumineuses ou sonores qui s’y propagent ou encore démultiplié à l’infini dans la caisse de résonance de la conscience. Pour Miranda, l’espace du verger devient une synecdoque du monde, parcouru du brouhaha de la vie même : « *she thought she heard life itself crying out from a rough tongue in a scarlet mouth, from the wind, from the bells, from the curved green leaves of the cabbages* » (*id.*, 144). Pour la lectrice, l’image de la langue émergeant de la bouche rouge, associée à la pomme et sifflant aux oreilles de la jeune fille ouvre un autre espace, espace intertextuel et lieu commun culturel, celui du serpent dans le jardin d’Eden⁵. Cette combinaison kaléidoscopique de l’espace multiple remet en question la centralité de l’humain dans le monde

⁴ Amy Bromley voit les parenthèses comme un moyen de recadrer la perspective en jouant sur le système de référence : « *referring back and recalling another frame of reference* » (Amy Bromley, « ‘Flying Round Her, Across Her, Towards Her in a Pattern’: Towards a Materialist Historiography of Virginia Woolf’s Short Fiction », in *Journal of the Short Story in English* [En ligne], n° 64, 2015, n. p. URL : <<http://jsse.revues.org/1559>>, consulté le 02/05/2017).

⁵ Cette référence est au cœur de l’étude d’Amy Bromley, qui analyse les liens entre le contexte de publication et les questions de canon littéraire : les publications successives de « *In the Orchard* » dans *The Criterion* (avril 1923) et dans *Broom* (1923) juxtaposent, dans une même revue, artistes modernistes et œuvres de l’avant-garde surréaliste. Amy Bromley indique donc que les résonances bibliques de la nouvelle sont accentuées par la présence, dans *The Criterion*, du poème « *Le Serpent* » de Paul Valéry (voir *ibid.*).

et, par ailleurs, souligne la place de la « fille » dans une société qui ne souffrira aucun retard à l'heure du thé⁶. Federico Sabatini exploite l'image du « prisme » afin de rendre compte de la déformation opérée à la fois par la conscience et par le langage⁷. Il analyse la nouvelle en tant que représentative de « l'omnispatialité »⁸ développée dans les nouvelles de Woolf qui ne tranche jamais l'ambivalence entre le « cadre de référence cartésien » mesurable et l'espace « traversé, interprété, et même *recréé* et métamorphosé par la conscience des personnages et par leur perception changeante »⁹. Il lit ainsi dans la structure de « In the Orchard » une juxtaposition d'une vision matérialiste de la réalité héritée de l'humanisme et d'une vision phénoménologique, représentant les « forces opposées qui agissent *dans* et *sur* l'esprit »¹⁰. Rossana Bonadei parle quant à elle d'une « dysphorie de la perception » proche d'une illusion d'optique à la limite de la sphère de l'intelligible, dans la mesure où la narration interrompt la vision et se retourne sur elle-même, rejouant la scène pour embarquer le personnage et la lectrice dans une « aventure cognitive ». « In the Orchard » serait donc le « texte épistémologique par excellence », puisque la seule histoire qui y est racontée est en fait celle du rapport entre le sujet et l'espace¹¹. Sans doute la nouvelle nous place-t-elle autant « *In Miranda's mind* » que « *In the Orchard* », mais cette juxtaposition révèle plutôt ce qui se trouve *hors* de la conscience de Miranda et que Virginia Woolf ressaisit *dans* l'espace de la nouvelle.

La nouvelle délimite un espace *textuel* plutôt que géographique. Amy Bromley précise que chacune des « parties » de la nouvelle était séparée par une ligne vierge lors de sa publication dans *The Criterion*, lignes qui divisent et unissent chacune des réécritures de la

⁶ Rossana Bonadei rappelle que, même si la vie sociale est mise entre parenthèses, il revient à la femme de répondre à son appel : « *A feeble but significant gender vibration wavers in the text, introduced right in the very first lines, where a sentence in French poses a female figure [...] at the centre of narration and at the centre of the spatial processing [...]. The girl's name – Miranda – and the given spatial context – in a locus amoenus, on the grass, under the trees – inscribe the fille in a rich and well recognisable literary genealogy: a Shakespearean Miranda or a modern Alice in Wonderland, Woolf's Miranda revives the myth of the young girl who faces the world, while boldly imagining other worlds* » (Bonadei, « Glimpses into a system »).

⁷ « [C]onsciousness (and language) cannot recreate a stable immutable space nor can they fully grasp the measurably physical space in their mental or artistic 'recreations' » (Federico Sabatini, « 'Dark pours over the outlines of houses and towers': Virginia Woolf's Prismatic Poetics of Space », in Elizabeth F. Evans et Sarah E. Cornish (dir.), *Woolf and the City*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 77-86, p. 78).

⁸ Sabatini reprend le terme d'Erich Auerbach, « *omnitemporality* », qu'il adapte à l'espace (voir Auerbach, « The Brown Stocking », in *Mimesis*, p. 525-553, p. 544).

⁹ Sabatini, « Virginia Woolf's Prismatic Poetics of Space », p. 77.

¹⁰ *Id.*, p. 80. Federico Sabatini fait explicitement référence à la phénoménologie développée par Merleau-Ponty, et insiste sur l'amalgamation de l'espace dans le corps autant que dans l'esprit de Miranda. Cette dernière est le point d'observation central, à partir duquel rayonnent la description du narrateur et les mesures de l'espace, tout en restant passive. L'espace permettrait donc d'amorcer le processus d'exploration de la conscience humaine comme élément passif ou actif, en confrontant réalisme et symbolisme, omniscience et interprétation (*id.*, p. 78-79).

¹¹ Bonadei, « Glimpses into a system ».

même scène¹². La disparition de ces blancs dans la version publiée quelques mois plus tard dans *Broom* fait du texte un espace piégeux. Notre expérience de lecture s'en trouve modifiée, sans cesse interrompue et reprenant comme le mouvement de la pensée même, de telle sorte qu'il s'agirait de « lire en levant la tête »¹³, comme Miranda dont le livre glisse des mains.

I.1.D. « *Wild outbursts of freedom* »

Deux nouvelles furent rétrospectivement décrites par Woolf en termes apparemment peu flatteurs, dans une lettre à Ethel Smyth : « *Green and blue and the heron were the wild outbursts of freedom, inarticulate, ridiculous, unprintable, mere outcries* » (*Letters IV*, 16 oct. 1930, 231). Le choix des termes attire cependant mon attention : il ne s'agit pas ici de dénigrer purement et simplement des textes « ridicules, impubliables », dans la mesure où ceux-ci constituent surtout des prises de liberté. La répétition du préfixe « *out-* », la négation introduite par les préfixes « *in-* » et « *un-* », et l'insistance sur l'absence d'articulation de ces « cris » en font des écarts de la norme, des éclats préverbaux qui indiquent qu'il s'agit bien de franchir les limites des structures établies du langage.

Si « *Blue and Green* » fut en effet laissé de côté en 1944 lors de la réédition posthume des nouvelles de Virginia Woolf par Leonard Woolf, qui justifie ce choix dans la préface¹, « *Monday or Tuesday* » donna en revanche son titre au recueil publié en 1921. En dépit de la réévaluation *a posteriori* dont témoigne la remarque précédente, ce choix trahit l'importance pour Woolf d'une nouvelle qui exprime le projet énoncé dans « *Modern Fiction* » (1925) : « *Let us record the atoms as they fall upon the mind* », « *as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday* » (« *Modern Fiction* », *Essays II*, 160, je souligne). Woolf reprend plus tard l'image de l'atome et précise :

The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of

¹² Bromley, « *Towards a Materialist Historiography* ». Elle interroge le texte à la lumière de ces séparations, évoquant la possibilité qu'il s'agisse de trois scènes différentes en série et non dans une seule et même nouvelle.

¹³ Christine Reynier reprend l'expression de Roland Barthes dans « *Écrire la lecture* » (Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais Critiques*. Paris : Seuil, 1984, p. 33, cité dans Reynier, *Woolf's Ethics of the Short Story*, p. 160).

¹ « *I am practically certain that she would not have included 'Blue and Green'* » (Virginia Woolf, *A Haunted House and Other Stories*. Londres : Hogarth Press, 1944).

things that don't belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. (*Diary* III, 28 nov. 1928, 209)

Il ne s'agit plus seulement de rendre compte de la multitude d'« atomes » qui nous assaillent de toutes parts, mais d'en percer le noyau. Ce complément explique en outre la clocherie introduite par « *or* », qui fait des deux jours habituellement successifs des entités interchangeables. « Monday *or* Tuesday » dénonce l'artifice des intrigues suivant la chronologie imposée par l'ordre trivial et arbitraire qui fait se succéder le déjeuner et le dîner. L'absurdité d'une vie suivant son cours au fil des jours transparaît de même de manière évidente dans *The Waves*, où les répétitions et inversions perturbent la procession des jours de la semaine :

Life is pleasant. Life is good. The mere process of life is satisfactory. [...] Tuesday follows Monday; Wednesday Tuesday. (W 201)

After Monday, Tuesday comes. (W 206)

Life is pleasant; life is good. After Monday comes Tuesday, and Wednesday follows. (W 208)

Tuesday follows Monday; Wednesday, Tuesday. Each spreads the same ripple. (W 217)

On pourrait ajouter que le titre « Blue and Green » n'est pas moins trompeur : l'ordre créé par la conjonction de coordination n'est qu'une illusion puisque le vert est évoqué en premier et précède le bleu. Bribes inarticulées ou élans de liberté, les deux nouvelles prolongent le tourbillon des couleurs de « Kew Gardens », et opèrent une re-catégorisation, voire une dé-catégorisation, du cadre spatio-temporel habituel. Ce chamboulement passe par les jeux du langage dans la syntaxe discontinue de « Monday or Tuesday » et jongle avec les sonorités colorées de « Blue and Green ».

Katherine N. Benzel lit dans les deux nouvelles une nouvelle forme de narration qui subsume la dichotomie conventionnelle entre la raison et l'émotion, et qui établit une connexion entre la lectrice et l'autrice². Selon elle, le partage de la créativité entre ces derniers ne passe pas par une accumulation de détails, comme c'est le cas dans une intrigue conventionnelle, mais par l'expérience d'un moment de vision fait d'émotions, de sensations et de connaissances³. Au premier abord en effet, « Monday or Tuesday » semble bien transmettre une forme de vision faite d'une « myriade d'impressions » dont chaque terme apparemment disparate est à la fois singularisé et relié aux autres par la ponctuation, les nombreux tirets et parenthèses, et par le format du texte qui crée du lien entre les éléments en les rassemblant sur une même page. Shuli Barzilai insiste quant à elle sur la tension entre la passivité d'un sujet qui reçoit la perception

² « Woolf connects the reader and the writer in a shared moment of creativity » (Katherine N. Benzel, « Verbal Painting in 'Blue and Green' and 'Monday or Tuesday' », in *Trespassing Boundaries*, p. 157-174, p. 164 et 171).

³ « [T]o read these pieces is not to accumulate details in the conventional narrative sense of plot and characterization, but to experience a visionary moment [...] one that replicates an immediate emotion, a sense of perception, some heightened sensibility or cognition » (*id.*, p. 157-158).

sensorielle des objets qui l'entourent et qui ont une existence indépendante, et la capacité de l'esprit à organiser son environnement selon des schémas précis⁴. La vision esquissée dans la nouvelle, qui ressemble davantage à un poème en prose, se veut pourtant objective et amorce la destitution du sujet autant que des émotions et raisonnements qui lui sont attachés.

La nouvelle s'ouvre bien sur l'existence indépendante d'un héron qui connaît le chemin et dont le vol définit l'espace à tire d'aile, traçant un trait entre le ciel et la terre :

Lazy and indifferent, shaking space easily from his wings, knowing his way, the heron passes over the church beneath the sky. **White and distant**, absorbed in itself, endlessly the sky covers and uncovers, moves and remains. A lake? Blot the shores of it out! A mountain? Oh, perfect – the sun gold on its slopes. Down that falls. Ferns then, or **white** feathers, for ever and ever – (« Monday or Tuesday », 131)

Dès la deuxième phrase, le texte trompe la lectrice en reprenant la même structure, créant l'illusion qu'il s'agit toujours du même héron indifférent. L'accumulation de précisions retarde la révélation du glissement qui s'est opéré sous nos yeux : c'est désormais le ciel qui est plongé en lui-même, comme s'il s'était replié sur le héron qu'il avait absorbé, n'en laissant plus que quelques plumes. Le texte est lui aussi « *absorbed in itself* » et se replie comme un origami à l'infini (« *for ever and ever* – »), superposant le blanc du ciel au blanc des plumes, et additionnant les sonorités, comme si *ferns + then = feathers*. Le bruissement de feuilles et le bruissement d'ailes se confondent donc et secouent autant l'espace géographique que l'espace textuel (« *shaking space* »). Le ciel met par ailleurs en place une dialectique du voilement et du dévoilement qui écrase la perspective et le relief, brouille les contours, et met à mal la syntaxe. Les interrogatives nominales, interruptions brutales, questionnent la certitude des apparences. Les remarques de plus en plus expéditives (« *Down that falls* ») et l'ironie (« *Oh, perfect* ») indiquent la vanité de l'existence face à un sort qui ne discrimine pas et saborde l'arrangement esthétique de la lumière dorée tout autant que la montagne, habituellement associée à l'immuable solidité. Le tiret qui clôt le paragraphe ne ferme pas la phrase et ouvre vers l'éternité, renforcée par la répétition du mot « *ever* ». Le paragraphe déploie donc un paysage à la lectrice – une église, une montagne, un lac, autant de repères familiers – qui disparaît finalement dans les replis du ciel et du texte. En réalité, ce n'est pas le paysage qui disparaît mais la vision que nous en avons – non pas le visible, mais le voyant. Comme « Kew Gardens », la nouvelle nous invite à adopter un point de vue différent du nôtre, à nous oublier en tant que sujet, pour suivre le chemin aérien tracé par le héron.

⁴ Shuli Barzilai, « Virginia Woolf's Pursuit of Truth: 'Monday or Tuesday,' 'Moments of Being' and 'The Lady in the Looking-Glass' », in *The Journal of Narrative Technique*, vol. 18, n° 3, 1988, p. 199-210, p. 202.

La suite du texte confirme cette éliision d'un sujet :

Desiring truth, awaiting it, laboriously distilling a few words, *for ever desiring* – (a cry starts to the left, another to the right. Wheels strike divergently. Omnibuses conglomerate in conflict) – *for ever desiring* – (the clock asseverates with twelve distinct strokes that it is midday; light sheds gold scales; children swarm) – *for ever desiring truth*. Red is the dome; coins hang on the trees; smoke trails from the chimneys; bark, shout, cry 'Iron for sale' – *and truth?*

Radiating to a point men's feet and women's feet, black or gold-encrusted – (This foggy weather – Sugar? No, thank you – The commonwealth of the future) – the firelight darting and making the room red, save for the black figures and their bright eyes, while outside a van discharges, Miss Thingummy drinks tea at her desk, and plate-glass preserves fur coats –

Flaunted, leaf-light, drifting at corners, blown across the wheels, silver-splashed, home or not home, gathered, scattered, squandered in separate scales, swept up, down, torn, sunk, assembled – *and truth?* (*Ibid.*, je souligne)

La syntaxe elliptique fait disparaître les sujets grammaticaux, absorbés par les compléments circonstanciels et prépositions (« *home* », « *down* ») et par les verbes qui les trahissent grâce aux aspects continu et perfectif (« *radiating* », « *flaunted* »). Les sujets absents se multiplient, secoués par un désir toujours en cours (comme le montre l'aspect continu de « *desiring* »), sans cesse interrompu et sans cesse renaissant. Si « la vérité a structure de fiction », les bégaiements du texte entrecoupé de tirets et de parenthèses, intrusions du quotidien, déconstruisent la quête de la vérité qui procède par à-coups et tous azimuts (« *to the left* », « *to the right* »), tour à tour centrifuge et centripète (« *divergently* », « *conglomerate* »), processus à la fois laborieux et passif (en témoigne le nombre de gérondifs et de participes passés). Le texte assemble des bouts de phrases comme un jeu de dominos fait de faux-départs, de reprises et de fuites en avant, au terme duquel la vérité et la certitude s'effondrent : « *and truth?* ». Perdue au milieu du rythme effréné, des mouvements erratiques, du bruit et de la fureur de la ville où les bribes de conversation mêlent trivialités météorologiques, politesse et politique, la vérité est noyée par la syntaxe hachée, et le signifiant emporté par le courant des mots ne refait surface qu'ici et là avant d'y être englouti. La vérité ne peut qu'être mise à mal dans le cadre d'une nouvelle dont le titre même refuse la fiction en tant que narration ordonnée, chronologique.

Le retour du héron à la fin de la nouvelle accentue le contraste entre la sagesse indifférente d'un monde qui suit son cours ininterrompu et la quête jamais satisfaite de l'être humain pris au piège d'un vain désir, tandis que le ciel, qui encadre la nouvelle, couvre et découvre ses étoiles, comme autant d'étincelles entraperçues mais jamais saisies, illuminations éphémères (« *in the momentary sparks* », *ibid.*).

Diane L. Swanson voit dans la juxtaposition du non-humain et de l'humain une remise en question de la centralité de ce dernier, notamment en tant qu'unique possesseur d'une forme

de subjectivité⁵. Elle voit dans la figure du héron, comme dans celle de l'escargot, une synecdoque du monde non-humain. Le héron conserve tout de même une présence matérielle propre, dans son caractère fondamentalement « autre » et doté d'une forme de subjectivité⁶. Pour autant, les particularités du langage de la nouvelle vont au-delà d'une telle remise en question, comme le confirme la « double » nouvelle « Blue and Green », véritable « esquisse »⁷ faite de moments fugaces, de touches de couleurs et d'associations d'idées, libres et inattendues, qui rappellent d'une part les tableaux impressionnistes, d'autre part les portraits d'objets de Gertrude Stein dans *Tender Buttons* (1914)⁸.

Pour le moins surprenantes, les couleurs de la nouvelle se fondent autant dans la matière des objets évoqués que dans la texture du langage. Ainsi, les gouttes de verre du lustre de « Green » projettent au sol des gouttes de vert lumineuses. La diffraction de la lumière à travers leur prisme n'en déploie pas le spectre multicolore mais la transmute en liquide (« *a pool of green* », « Blue and Green », 136). Semblables à des mains, que l'on pourrait assimiler à celles de l'autrice, le lustre qui ouvre la nouvelle pointe du doigt (« *the pointed fingers* », *ibid.*) la structure du texte, comme le montre la syntaxe réduite au minimum : « *the ten fingers of the lustre drop green* » (je souligne). Subissant pareille diffraction, la couleur bleue du monstre marin de « Blue » émerge à la surface de l'eau et du texte depuis les profondeurs pour répandre une multitude de gouttelettes (« *a fringe of blue beads* »), comme si la matière était disséminée, par le langage, en perles colorées et en touches sonores, jusque dans l'œil vitreux, globe opaque d'un regard aveugle, « *the polished pebbles of his eyes* », qui reprend le son /b/ pour faire basculer l'occlusive sonore en multiples occlusives sourdes /p/.

⁵ « Woolf questions the centrality of human concerns, the human point of view, and the exclusive ownership of subjectivity by humans » (Swanson, « Woolf's Copernican Shift », p. 68).

⁶ Voir *id.*, p. 70.

⁷ « It was her custom, whenever an idea for one occurred to her, to sketch it out in a very rough form and then to put it away in a drawer. Later, if an editor asked her for a short story, and she felt in the mood to write one (which was not frequent), she would take a sketch out of her drawer and rewrite it, sometimes a great many times. Or if she felt, as she often did, while writing a novel that she required to rest her mind by working at something else for a time, she would either write a critical essay or work upon one of her sketches for short stories » (Leonard Woolf, « Foreword », in Virginia Woolf, *A Haunted House and Other Stories*. Londres : Penguin, 1944, p. 7).

⁸ Isabelle Alfandary qualifie *Tender Buttons* de « texte de jouissance et non pas de plaisir au sens où l'entend Roland Barthes, la poésie de Gertrude Stein arrête la lecture », « met en état de perte, [...] déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973, p. 25-26). Isabelle Alfandary explique en quoi c'est « la substance des choses quotidiennes, la quiddité du monde domestique qui cherche à se dire ». « Exploration aléatoire en forme d'inventaire lacunaire et bégayant », le poème « éprouve le langage comme substance [...], presque indépendamment des signifiés et du monde. Par son épaisseur visuelle, par la matière phonique des mots et des séquences verbales, le langage, frisant la "lalangue", devient à lui-même sa propre fin » (voir Isabelle Alfandary, « Dire la substance ou la substance du dire dans "Tender Buttons" de Gertrude Stein », in *Revue française d'études américaines*, vol. 93, n° 3, 2002, p. 54-64).

« *The feathers of parakeets – their harsh cries – sharp blades of palm trees – green, too; green needles glittering in the sun* ». Si les images convoquées par la couleur verte peuvent sembler choisies au hasard, c'est parce qu'elles sont appelées par le jeu des mots et des sonorités. Le langage devient ainsi mimétique, presque performatif : davantage que la couleur des plumes ou des feuilles, c'est le redoublement de la voyelle « ee », rappel visuel et assonance, qui opère le lien entre « green », « parakeet », « palm trees » et « needles ». Le texte est conditionné par l'énumération colorée, et l'impulsion donnée à chaque élément est conditionnée par le sens autant que la forme : la douceur de la plume du perroquet est taillée autant par les tirets acérés de la ponctuation que par l'évocation violente des cris et des lames : « harsh cries », « sharp blades ». Le rythme est ralenti par la combinaison de l'allitération en /ʃ/ et de l'assonance en [a] qui enferme la répétition des sons dans une structure en chiasme, assonance compliquée par le passage du [a] long aux diphtongues [ai] et [ei]. « *But the hard glass drips onto the marble* » : la phrase est interrompue par les gouttes de verre/vert, gouttes monosyllabiques posées sur la page comme des points de suspension, marques éphémères qui gravent dans le marbre les eaux marécageuses et les sables mouvants du langage (« *the desert sand* », « *weeds clog them* »). Chaque goutte recèle un monde qui en excède les limites, peuplé de chameaux et de grenouilles qui sont emportés par leurs échos : « *the camels lurch through them* », « *the frog flops over* ». Finalement, dans la solitude de la nuit qui clôt « Green », l'onde du langage n'est parcourue par aucun vaisseau porteur de message : « *No ships come; the aimless waves sway beneath the empty sky* ». La progression du texte ne passe pas par une quelconque signification, mais par les ricochets des dentales et des plosives qui amènent finalement le mot, plus que la couleur qu'il traduit, « blue » : « *the needles drip blots of blue* ».

Les longues phrases de la deuxième partie de ce diptyque sont ponctuées par le retour du mot « blue » (qui apparaît huit fois en à peine une dizaine de lignes) comme le ressac incessant, bercé par la répétition de sibilantes (*s* nub, surface, spouts, strokes, slushing, sinks). Enveloppé de bleu, le corps du monstre échoué sur la plage perd sa peau morte (« *shedding blue scales* ») et se mue en épave de bateau en même temps que le squelette apparent de cette dernière expose l'exosquelette de la langue : « *Blue are the ribs of the wrecked rowing boat* ». L'épine dorsale du texte est bien le signifiant « blue », véritable pivot autour duquel la langue s'enroule en litanies : les écailles deviennent des gammes musicales (« *blue scales* ») qui, combinées à la couleur métallique de la rouille (« *Their metallic blue stains the rusty iron* »), deviennent des cloches (« *blue bells* ») ; l'association semble dictée implicitement par le terme désignant des jacinthes, *bluebells*). Celles-ci résonnent en silence dans la cathédrale où leur

écho, étouffé par l'encens (« *incense laden* »), est traduit, encore une fois, en couleurs et en sons, de sorte que le voile bleuté des vierges (« *faint blue with the veils of madonnas* ») proviendrait de la proximité entre « *blue bells* » et « *blue veils* ». Les mots se sont comme métamorphosés dans les interstices du langage pour rendre vie aux couleurs.

Woolf reprend l'image des voiles dans *Orlando*, lorsque le jeune poète se désespère de la tromperie du langage, de l'inadéquation du mot au monde :

'The sky is blue,' he said, 'the grass is green.' Looking up, he saw that, on the contrary, the sky is like the veils which a thousand Madonnas have let fall from their hair; and the grass fleets and darkens like a flight of girls fleeing the embraces of hairy satyrs from enchanted woods. (*O* 102)

Le constat d'un tel décalage provoque chez Orlando une sorte d'aphasie qui l'empêche d'écrire⁹. Pour surmonter la rupture arbitraire des termes « *blue* » et « *green* », véritables voiles du langage sur le monde, il semble falloir leur redonner de la couleur à travers la résonance du signe. Rythme, assonances et allitérations permettent de convoquer non plus des images métaphoriques ou des synecdoques du monde, mais une sorte de rayonnement textuel : « *From ivory depths words rising shed their blackness, blossom and penetrate* » (« Monday or Tuesday » 131). Le langage qui fleurit à la surface de la page nous ouvre ainsi l'accès au monde.

J'espère avoir montré par ces remarques préliminaires et l'analyse détaillée de ces quelques textes la façon dont les nouvelles expérimentales de Virginia Woolf ouvraient la voie aux singularités qui intéressent ma recherche. On y voit en effet, selon différentes modalités, l'émergence d'une voix narrative impersonnelle, qui se construit par les jeux du langage, et d'une fiction qui se donne pour objet littéralement les *objets* du monde, refusant à l'être humain la centralité qu'il y occupait. Je souhaite désormais consacrer la suite de cette partie aux rapports qu'entretiennent les personnages aux objets qu'ils possèdent, afin de montrer l'ambiguïté des relations entre l'humain et le monde et la destitution progressive du sujet qu'opère la fiction de Woolf.

⁹ « *After that, of course, he could write no more. Green in nature is one thing, green in literature another* » (*O* 17) ; « *he despaired of being able to solve the problem of what poetry is and fell into a deep dejection* » (*O* 102).

I.2. L'INVASION DES OBJETS

The furniture was mid-Victorian, bought at Maples, perhaps, in the forties. The carpet was covered with small purple dots. And a white circle marked the place where the slop pail had stood by the washstand.
(BA 65)

Dernière relique de l'époque victorienne, le mobilier défraîchi hante encore l'ultime roman de Virginia Woolf, *Between the Acts* comme trace poussiéreuse du réalisme dépassé d'une littérature où les personnages étaient représentés par rapport aux objets de leur environnement – rapport qui les définissait et auquel ils étaient réduits. Les objets domestiques sont ainsi associés à la tradition victorienne : « *Victorian life is thick with things* »¹. Hermione Lee consacre plusieurs pages de sa biographie de Virginia Woolf à la maison des Stephen, Hyde Park Gate, propriété familiale présentée comme une incarnation de l'air du temps victorien, et dont les objets et le mobilier furent traduits dans la fiction, devenant caractéristiques du climat patriarcal étouffant pour les héroïnes comme Katharine Hilbery ou Elizabeth Barrett (Lee 44-48). Les listes incongrues d'objets victoriens ne manquent pas sous la plume de Woolf², qu'il s'agisse de la description des « hordes » d'objets contenus dans les tiroirs de Hyde Park Gate³ ou des accessoires de *Freshwater*⁴, pièce absurde écrite pendant sa jeunesse. Ces drôles de listes

¹ Hermione Lee, *Virginia Woolf*. Londres : Vintage, 1996, p. 46. Les références à la biographie de Virginia Woolf par Hermione Lee seront désormais abrégées en Lee.

² Il n'est d'ailleurs pas innocent que, lorsqu'elle parle des images associées à la reine Victoria et suscitées par l'imagination dans « The Sun and the Fish » (1928), Virginia Woolf utilise le terme d'« objets » : « *When one says Queen Victoria, one draws up the most heterogeneous collection of objects, which it will take a week at least to sort* » (« The Sun and the Fish », *Essays IV*, 519).

³ « *One never knew when one rummaged in the many dark cupboards and wardrobes whether one would disinter Herbert Duckworth's barrister's wig, my father's clergyman's collar, or a sheet scribbled over with drawings by Thackeray [...] Old letters filled dozens of black tin boxes. One opened them and got a terrific whiff of the past. There were chests of heavy family plate. There were hoards of china and glass* » (MB 198-199).

⁴ Exception faite des personnages, la liste pourrait être celle des costumes et accessoires, y compris l'âne, du pageant de Miss La Trobe dans *Between the Acts* : « *Bowls of soapsuds. Copy of Maud. Chest containing clothes etc. Tripod camera. Turkeys' wings. Beard for Tennyson. Beard for Watts. Skull cap. Cape for Tennyson. Smock for Watts. Reticule for Mrs Cameron. Donkey to bray. Bags. Luggage. Lens. Clock to strike. Coronet. Paper and Pencil. Order of Merit. Brandy bottle. Record God Save the King. Whiskers. Porpoise. Rocks. Clouds. Curtains for window. Cameron Photos* » (« Memo Book » de *Freshwater*, Monk's House Papers, University of Sussex Library Manuscript Collection).

rassemblent des objets qui pourraient avoir été accumulés selon une succession de hasards, et leur absurdité « surréaliste » en devient « grotesque »⁵ dans *Orlando* :

But what was her surprise when, as it struck the earth, the sunbeam seemed to call forth, or to light up, a pyramid, hecatomb, or trophy (for it had something of a banquet-table air) – a conglomeration at any rate of the most heterogeneous and ill-assorted objects, piled higgledy-piggledy in a vast mound where the statue of Queen Victoria now stands! Draped about a vast cross of fretted and floriated gold were widow's weeds and bridal veils; hooked on to other excrescences were crystal palaces, bassinets, military helmets, memorial wreaths, trousers, whiskers, wedding cakes, cannon, Christmas trees, telescopes, extinct monsters, globes, maps, elephants, and mathematical instruments – the whole supported like a gigantic coat of arms on the right side by a female figure clothed in flowing white; on the left by a portly gentleman wearing a frock-coat and sponge-bag trousers. (*O* 232)

Face à cette prolifération de listes prenant l'espace textuel, il ne serait pas surprenant de voir les objets envahir l'espace fictionnel au point d'y remplacer les humains.

Dans *Night and Day*, les « choses » victoriennes sont enveloppées de l'aura cérémonielle associée aux reliques du passé, ce qui les rend chères à la mère de Katharine : « *'Dear things!' she exclaimed. 'Dear chairs and tables! How like old friends they are – faithful, silent friends [...]'* » (*ND* 14). Point d'ancrage de l'attachement sentimental de Mrs Hilbery ou signe rassurant de la perpétuation de la tradition, le mobilier *familier* instille pour elle une compagnie intime. À l'inverse, le point de vue du chien Flush *défamiliarise* la maison des Barrett :

Mixing with the smell of food were further smells – smells of cedarwood and sandalwood and mahogany; scents of male bodies and female bodies; of men servants and maid servants; of coats and trousers; of crinolines and mantles; of curtains of tapestry, of curtains of plush; of coal dust and fog; of wine and cigars. Each room as he passed it – dining-room, drawing-room, library, bedroom – wafted out its own contribution to the general stew; while, as he set down first one paw and then another, each was caressed and retained by the sensuality of rich pile carpets closing amorously over it. (*F* 15)

Les domestiques sont inclus dans la liste du mobilier de *Flush* : la fiction de Woolf survole la présence de ces derniers qui font littéralement partie des meubles (et dont la présence implicite n'apparaît qu'à travers l'agent grammatical absent de tournures passives, comme : « *The dinner was brought in, and had to be set by the fire to keep hot* », *ND* 237)⁶. Le début du vingtième

⁵ Ce sont les termes utilisés par Hermione Lee pour qualifier la liste : « *grotesque, magnificent, surrealist erection [...], with the same comical serendipity as her fictional collections of Victoriana* » (Lee 46).

⁶ Si Virginia Woolf est réputée pour l'engagement politique féministe qui transparait nettement dans ses écrits, peu de critiques s'intéressent réellement à la manière dont les domestiques sont évoqués dans sa fiction. Liesl M. Olson fait un constat similaire, et note l'importance de la classe sociale dans la détermination des actions de la vie quotidienne : « *women who work out of necessity have a much different experience each day than women who take walks and throw parties. [...] How does the everyday in Woolf's novel account for characters who are not agents of their own habits (who cannot decide to buy the flowers themselves) but whose habits are imposed upon them? While every individual's life necessarily entails certain routines of self-maintenance, the ordinary also has an economic, cultural, and gendered specificity that defies simple totalizing, a point that many theorists who valorize the everyday's revolutionary potential often overlook. [...] Woolf's representation of everyday moments no doubt tends to favor the perspectives of the upper class. Even Woolf's depiction of servants – often quite sympathetic –*

siècle marque une évolution qui brouillait la définition de la place de chacun – cause de déboires que Woolf raconte dans son journal et sa correspondance lorsqu'elle se plaint de sa cuisinière, un exemple qu'elle prend d'ailleurs dans « Mr Bennett and Mrs Brown ». Si la mobilité sociale est le signe de l'impossibilité de réduire un être à une seule catégorie, il en est de même pour la fiction moderniste qui contrarie une caractérisation simple. L'énumération pêle-mêle des objets et des corps humains introduit une forme de réification de l'humain qui contrebalance la personnification des chaises et des tables « amies », ce qui suggère une porosité de la distinction entre l'humain (au-delà de considérations liées à la classe sociale) et la matière inanimée, entre sujet et objet.

La récurrence de ces objets marque en outre le décalage entre deux générations, le caractère absurde des objets dépassés étant un signe que les réponses traditionnelles de l'époque victorienne ne sont plus pertinentes pour la nouvelle génération à laquelle Virginia Woolf appartient, comme l'analyse Hermione Lee :

But looking at houses and their solid objects is, in fact, an eloquent method of 'thinking the matter out' (ND 265), the 'matter' of what use the traditional Victorian answers – the old mental furniture – can be for the next generation. In *The Years*, the whole story of the middle-class daughter's servitude to her father and her brothers is embodied in the objects on the writing table which she has inherited from her mother:

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. (Y 25)

The walrus-brush takes on a recurring life, turning up in the novel long after the house had been emptied and left. (Lee 45)

Comme la brosse de *The Years*, les objets du passé refont surface dans la vie de Virginia Woolf autant que dans ses textes : « *A hunter's hoof on the writing table – a favourite horse* » (W 59). Le sabot de cheval recyclé en encrier gigantesque fait partie du décor victorien de la maison de la famille de Clive Bell⁷, et concentre aux yeux de Virginia Woolf et de sa sœur Vanessa toute l'horreur du souvenir de l'autorité patriarcale : « *[It] brought out the sisters' snobbery and their horror of going back under patriarchal authority* » (Lee 233). Plus que les objets eux-mêmes, ce sont l'accumulation et le manque de goût qui frappent Virginia Woolf,

is nonetheless limited to how servants are related to the people for whom they work. [...] Woolf's novels – which always mark the disparities between the upper and lower classes and especially between men and women – seem to acknowledge rather than overlook the radical differences in how the everyday is experienced » (Olson, « Virginia Woolf's 'Cotton Wool of Daily Life' », p. 58-59). Elle rappelle également la volonté contrariée de Woolf de représenter la « vie de n'importe qui » dans *The Waves* : « *[she] realized that she could replicate only the upper-class voices with which she was familiar. In her drafts, she included the voices of the working-class, but omitted them in the published text for fear of being condescending* » (ibid., voir Woolf, *The Waves Holograph*).

⁷ « *a Victorian pile masquerading as a Jacobean baronial mansion* » (Frances Spalding, *Vanessa Bell*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1983, p. 67).

pour laquelle l'arrangement harmonieux de la décoration intérieure était source d'un véritable plaisir esthétique⁸.

Le poids de cet héritage rend nécessaire l'évolution de la littérature au début du vingtième siècle. S'il fallait avoir une chambre (et, par extension, une table) « à soi » pour écrire sans dépendre de l'autorité masculine, il s'agissait aussi de s'émanciper de la tradition littéraire. Les essais de Woolf que j'ai déjà évoqués, en particulier « Modern Fiction » et « Mr Bennett et Mrs Brown », notent l'importance des objets et d'une forme de contextualisation matérielle des personnages pour les auteurs « édouardiens » que Woolf oppose aux auteurs russes et aux nouveaux auteurs « géorgiens ». Ces derniers devaient donc sortir du formalisme victorien qui faisait de l'accumulation des objets un gage de réalisme⁹, une manière de représenter et de définir les personnages de fiction.

Dans *The Modes of Modern Writing*, David Lodge reprend l'étude de Roman Jakobson, « Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances »¹⁰, qui relie les troubles de l'aphasie aux deux dimensions du langage : l'axe paradigmatique et l'axe syntagmatique. L'axe paradigmatique obéit à une règle de sélection reposant sur la multitude de signifiants de la langue, dont un seul est choisi parmi tous les autres qui sont donc implicites et absents de l'énoncé, selon un principe de similarité. L'axe syntagmatique est quant à lui régi par la

⁸ Dès 1903, Virginia Stephen exprime dans son journal sa déception lorsqu'elle visite Wilton House : « *If they had resolved to keep the whole place in the style of one period – if the chairs & tables had been uniformly old instead of all styles & ages – the character of the rooms would have been distinct & beautiful. As it is your eye is distracted by a confusion of chintzes & leather chairs & handsome writing tables which are all out of character with the old chimney pieces and moulded walls* » (PA, 196). Aimee Gasston rappelle plusieurs anecdotes similaires : la déception de découvrir une belle pièce « défigurée » (« *disfigured horribly with velvet curtains, gigantic purple cushions, & the usual swarm of gilt & lemon coloured objects. [...] The drawing room, in particular, [...] made your eyes start with innumerable, discordant, hideous small things* », *Diary I*, 11 jan. 1915, 15), ou le caractère « claustrophobique » de la maison d'Ottoline Morrell (« *too many nick nacks for real beauty, too many scents & silks and a warm air which was a little heavy* », *Diary I*, 19 nov. 1917, 78). En revanche, lorsqu'elle déménage avec sa sœur Vanessa, Woolf remarque la manière dont les objets familiers prennent une nouvelle splendeur dans un espace dégagé (« *Things one had never seen in the darkness there [at Hyde Park Gate] – Watts pictures, Dutch cabinets, blue china – shone for the first time in the drawing room at Gordon Square* », *MB* 187), et parle du plaisir d'accrocher un tableau ou de chercher la bonne teinte de tissu en harmonie avec la pièce (*Letters II*, 15 juil. 1918, 259). Voir Aimee Gasston, « Phenomenology Begins at Home: The Presence of Things in the Short Fiction of Katherine Mansfield and Virginia Woolf », in *Journal of New Zealand Literature: JNZL*, n° 32, 2^e partie, « Special Issue: Katherine Mansfield Masked and Unmasked », 2014, p. 31-51.

⁹ Catherine Lanone parle d'un réalisme « mimétique » qui représente le monde vu de l'extérieur, comme au travers d'une vitrine : « L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité » (Zola, cité dans Philippe Hamon, *Expositions : Littérature et architecture au XIX^e siècle*. Paris : José Corti, 1989, p. 78). Le réalisme que Woolf associe à Arnold Bennett « s'inscrit dans un système de production et de reproduction, collectionnant les détails à la manière des objets exposés dans les vitrines. La mimésis postule une vérité, un rapport entre apparence et essence, et une taxonomie qui prend fonction d'assignation, notamment en termes de rôles sexués » (Catherine Lanone, « Virginia Woolf ou l'opacité de la transparence », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 44, 2013, n. p. URL : <<http://ebc.revues.org/463>>, consulté le 21/10/2015).

¹⁰ Roman Jakobson, « Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances » [1953], trad. française de Nicolas Ruwet, *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit, 1963, p. 43-67.

combinaison de signifiants présents dans l'énoncé, et repose sur leur signification par contiguïté. Roman Jakobson associe par la suite la similarité à la métaphore, figure de style typique de la poésie, et la contiguïté, spatiale ou temporelle, à la métonymie, utilisée majoritairement dans la prose.

David Lodge identifie une évolution entre les deux pôles chez les modernistes : « *a 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* ». Cette tendance se retrouve dans la fiction de Woolf si l'on considère la dissolution des modalités traditionnelles d'intrigue et de caractérisation des personnages au profit d'une écriture qui « interroge l'expérience » plus qu'elle ne l'imité¹¹. David Lodge reprend l'expression de Walter Pater pour caractériser l'écriture de Woolf qui « aspire à la condition de la poésie lyrique » afin de s'extirper du dénuement du sens de l'existence¹². Le passage de la métonymie à la métaphore est selon lui graduel. Malgré l'absence d'intrigues clairement identifiables¹³ et de véritables « fins »¹⁴ dans l'œuvre de Woolf, ses premiers romans restent « structurellement métonymiques » : en dépit de l'évolution indéniable entre les deux romans, l'évocation des événements disparates de *The Voyage Out* ne semble être dictée que par la

¹¹ « *It is obvious how the structure of the traditional novel, with its rounded characters, logically articulated plot, and solidly specified setting, melts away; how the climaxes of plot are progressively pushed to the margins of the discourse, mentioned in asides and parentheses; how the author's voice, narrating, explaining, guaranteeing, fades away as the discourse locates itself in the minds of characters with limited knowledge and understanding; how the unity and coherence of the narratives comes increasingly inhere in the repetition of motifs and symbols, while the local texture of writing becomes more and more densely embroidered with metaphor and simile* » (David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1977, p. 217).

¹² « *All art constantly aspires towards the condition of music* » (Walter Pater, *The Renaissance*. Oxford : Oxford University Press, 1988, p. 86). David Lodge applique l'expression à la « méthode mythique » de Joyce (voir T.S. Eliot, « Book Reviews: Ulysses, Order, and Myth », in *The Dial*, 1923), et écrit, au sujet de Woolf : « *Either life is meaningless, or death makes it so: Virginia Woolf's fiction is the trace of her efforts to extricate herself from this existential double-bind* » (Lodge, *The Modes of Modern Writing*, p. 217-218). Woolf elle-même considérait sa fiction comme comprenant une dimension nouvelle, potentiellement élégiaque : « *I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant 'novel'. A new – by Virginia Woolf. But what? Elegy?* » (*Diary III*, 27 juin 1925, 34).

¹³ « *Don't bother about the plot: the plot's nothing* », semble indiquer la pièce de Miss La Trobe (BA 82).

¹⁴ « *Woolf's mature novels [...] are essentially plotless. Their endings are false endings, or non-endings [despite affirmative up-beat [closing sentences]]* » (Lodge, *The Modes of Modern Writing*, p. 220). Woolf résiste déjà à la tradition romanesque du XIX^e en avortant la promesse d'union entre les héros de *The Voyage Out*, refusant de préserver un ordre social harmonieux : « *The Voyage Out in many ways resembles a well-built Victorian novel the foundations of which are sinking into the morass of modern scepticism [...]. [T]he plot that might unite [the characters] into a single pattern never transpires [...], the random collision of disparate characters is 'realistic' enough, but what they are all doing in the book, apart from demonstrating the infinite variety of human nature, is not easy to say* » (*id.*, 222). Nick Smart analyse également l'ambiguïté du roman : « *Appropriating the unmistakable tone of ending with which Austen insists upon happiness, Woolf insists upon the death of Dionysian dreams, of the heroine's will, and of the love story when this is what it costs one to live or write it. [...] Woolf marries Rachel not to Terence but to the tradition that won't let the heroine develop a subjectivity that defies the preferred alignment of theme and form* » (Nick Smart, « 'Never see Rachel again': Virginia Woolf and the End of Domestic Fiction », in *Voyages Out, Voyages Home*, p. 62-69, p. 68).

« chaîne » de succession à laquelle ils appartiennent les uns par rapport aux autres, selon le même principe de contiguïté qui régit les descriptions de *Jacob's Room* (et ce malgré les nombreux éléments laissés de côté d'une part, et la perspective particulière adoptée par rapport aux éléments qui sont effectivement inclus d'autre part). David Lodge note que ce n'est que plus tard, à partir de *Mrs Dalloway* en particulier, que « l'abandon d'une structure narrative linéaire » et le « plongeon dans le courant de conscience » font basculer la fiction de Woolf dans la catégorie « métaphorique »¹⁵.

Le rapport aux objets se présente selon la même double modalité. Dans son analyse de « Mr Bennett and Mrs Brown », Frédéric Regard qualifie la représentation « métonymique » des personnages par les réalistes victoriens, à travers les vêtements ou objets qui leur sont associés, d'« outil fantasmagorique mortel, puisque le glissement par contiguïté finit par perdre de vue l'objet initial », comme le montrent les « aboutissements hallucinatoires auxquels Woolf fait systématiquement référence »¹⁶. Le passage à un ordre métaphorique est alors décrit par Frédéric Regard comme un « véritable acte de piratage [...] provoquant un écart catastrophique »¹⁷. La date approximative de 1910 évoquée dans l'essai de Woolf marque le moment où le « caractère humain » aurait changé et, de fait, bien plus que l'évolution des relations entre les personnes – et entre les personnages – ce changement marque l'instabilité du *soi* autant que l'instabilité du *signe*, tous deux substituables à l'infini. Le « *character* » pluriel n'est donc plus « prétexte référentiel » mais « puissance hétérogène » aux multiples figures possibles, « instables, nomades, inassignables »¹⁸. « L'écart métaphorique » introduit par Woolf « permet au romancier de se rapprocher non seulement de son *character*, mais également

¹⁵ Voir *id.*, p. 224 sq.

¹⁶ Regard, « Clapham Junction 1910 », p. 39-40. Frédéric Regard remarque avec Woolf l'influence néfaste du contexte capitaliste et du « fétichisme de la marchandise qui explique pourquoi on pense pouvoir parler d'un personnage en parlant des objets qui l'entourent, de la maison dans laquelle il habite ». En ce sens, l'analyse de Woolf « recentre la question du réalisme sur une sémiotique du savoir qui annonce nombre de réflexions contemporaines : le réalisme ne peut prétendre à l'objectivité d'une description neutre et transparente de la vie, puisque le vraisemblable se fonde toujours sur un système de valeurs, puisque le réel est toujours déjà le fruit d'une réécriture du réel. » (*id.*, p. 35).

¹⁷ *Id.*, p. 41.

¹⁸ *Id.*, p. 53, 51. Frédéric Regard parle ainsi de « trace énigmatique, hiéroglyphique » lorsque le *character* « ne s'inscrit plus dans un rapport de connexion logique, mais de substitutions insensées qui introduisent une "inquiétante étrangeté" dans l'ordre discursif ». Dès lors que le *character* devient figure de style, « 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 » (*id.*, p. 43-44) : nous n'avons plus affaire à une description ou à une histoire, mais à la « vision » moderniste, trope « sauvage et instable » de la « métaphore woolfienne » qui déplace le sujet de la vision en multipliant à l'infini des substitutions qui s'approchent du *character* sans l'atteindre, et remplacent son « unicité » par une « individuation hétérogène », une « *heccéité* » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1980, p. 318 sq) (*id.*, p. 47).

de son lecteur, conférant à l'ambition éthique de cette esthétique une dimension et une direction inattendues »¹⁹.

De manière tout aussi inattendue, l'abandon progressif de la représentation du contexte matériel des personnages par contiguïté, gage d'un « réalisme » typique de la littérature victorienne et que Woolf condamne dans ses essais, se fait également au profit d'un ordre symbolique des objets qui semblent devenir, dans un premier temps, des *corrélats objectifs*, puis des réceptacles de projections de la conscience. L'investissement est tel que les objets aliènent parfois la conscience jusqu'à inverser la polarité habituelle de la perception, avant de se fondre eux-mêmes dans un langage qui les promène au fil du texte, faisant ressurgir un signifiant plutôt qu'un autre à la surface de la page.

I.2.A. Les reliques du passé

'Everything in our house', she exclaimed, 'comes from somewhere! It's full of old furniture, not really old, Victorian, things mother's family had or father's family had, which they didn't like to get rid of, I suppose, though we've really no room for them. It's rather a nice house,' she continued, 'except that it's a little dingy – dull I should say.' She called up before her eyes a vision of the drawing-room at home; it was a large oblong room, with a square window opening on the garden. Green plush chairs stood against the wall; there was a heavy carved book-case, with glass doors, and a general impression of faded sofa covers, large spaces of pale green, and baskets with pieces of wool-work dropping out of them. Photographs from old Italian masterpieces hung on the walls, and views of Venetian bridges and Swedish waterfalls which members of the family had seen years ago. There were also one or two portraits of fathers and grandmothers, and an engraving of John Stuart Mill, after the picture by Watts. It was a room without definite character, being neither typically and openly hideous, nor strenuously artistic, nor really comfortable. Rachel roused herself from the contemplation of this familiar picture. (VO 243)

En dépit de la distance géographique qui la sépare de l'Angleterre depuis l'Amérique du Sud, la force du souvenir – et donc de la tradition victorienne – est telle que Rachel est immédiatement happée par l'emprise de la vision qu'elle invoque et dont elle est forcée de s'extirper. Le « tableau familial » n'a pourtant rien d'original et énumère les objets ayant perdu leur éclat comme autant de clichés, faisant de la maison victorienne un véritable « lieu commun », insipide et entre-deux : héritage à la fois maternel et paternel, ni laid, ni beau, vieux mais pas vraiment, *memorabilia* d'encombrants passés et du passé (autant « *faded* » que

¹⁹ *Id.*, p. 49.

« *past* ») exposés dans la maison comme les livres dans la bibliothèque. Le mobilier transforme presque la maison en un musée du souvenir au travers duquel le texte dirige la lectrice, qui accompagne les visites guidées de la maison des Hilbery :

‘I’m sure Mr Denham would like to see our things, Katharine. I’m sure he’s not like that dreadful young man, Mr Ponting, who told me that he considered it our duty to live exclusively in the present. After all, what *is* the present? Half of it’s the past, and the better half, too, I should say’ (ND 7)
Mrs Hilbery [...] suggested that, perhaps, it was now time that Mrs Bankes should be shown ‘our things’. (ND 168)

Dans ces deux citations, l’insistance sur le temps révèle l’ambiguïté du présent et soulève la question du devoir de mémoire face au passé. Les injonctions contraires de Mr Ponting et de Mrs Hilbery soulignent l’importance relative de la tradition héritée qu’il serait grand temps soit d’oublier, soit de préserver.

Katharine obéit à l’obligation morale dictée par sa mère et guide ses invités à la manière d’une conservatrice de musée :

The smaller room was something like a chapel in a cathedral, or a grotto in a cave, for the booming sound of the traffic in the distance suggested the soft urge of waters, and the oval mirrors, with their silver surface, were like deep pools trembling beneath starlight. But the comparison to a religious temple was the more apt of the two, for the little room was crowded with relics.
As Katharine touched different spots, lights sprang here and there, and revealed a square mass of red-and-gold books, and then a long skirt in blue-and-white paint lustrous behind glass, and then a mahogany writing-table, with its orderly equipment, and, finally, a square picture above the table, to which special illumination was accorded. [...]
‘This is his writing table. He used this pen,’ and she lifted a quill pen and laid it down again. The writing-table was splashed with old ink, and the pen dishevelled in service. There lay the gigantic gold-rimmed spectacles, ready to his hand, and beneath the table was a pair of large, worn slippers [...]. (ND 8)

Mises en valeur par un éclairage particulier, les « reliques » du poète Richard Aldaryce, le grand-père de Katharine, inscrivent la maison dans une longue tradition, dont les portraits des ancêtres et les visages des albums photos retracent la lignée (ND 9, 95). Lorsqu’elle pénètre dans ce qui ressemble à un mausolée, l’extrême révérence de Mrs Bankes ne s’exprime que par une préterition (« *I cannot tell you what a privilege I feel* », ND 269) qui suscite à l’inverse un malaise proportionnel chez Katharine : « *The ceremony of ancestor-worship had been more than usually oppressive for her* » (ND 271). Ce sentiment la pousse à s’interroger, comme Rachel dans *The Voyage Out* : « *But was there room for it?* » (ND 271). Le passé est-il encombrant, voire superflu ? Cette question ne se limite évidemment pas aux objets : malgré la proximité signalée par la plume et les lunettes à portée d’une main fantomatique, comme s’il s’agissait d’instruments permettant de remonter le temps et prêts à être saisis afin de perpétuer le travail de Richard Aldaryce, à la fois patriarche et poète, c’est justement toute la tradition littéraire victorienne et masculine qui est remise en cause. De la même manière, l’aménagement

d'une « cabine téléphonique » dans une alcôve reproduit à moindre échelle la collision entre deux époques :

The alcove on the stairs, in which the telephone was placed, was screened for privacy by a curtain of purple velvet. It was a pocket for superfluous possessions, such as exist in most houses which harbour the wreckage of three generations. Prints of great-uncles, famed for their prowess in the East, hung above Chinese teapots, whose sides were riveted by golden stitches, and the precious teapots, again, stood upon bookcases containing the complete works of William Cowper and Sir Walter Scott. (*ND* 262)

Le choix de l'emplacement du téléphone, vecteur de modernité, ne manque pas d'ironie, puisque le petit espace est envahi d'un bric-à-brac qui mêle, ici encore, le passé historique et littéraire, essentiellement masculin, entre les exploits de l'Empire colonial et les poètes, dont la gloire est diminuée par cette contiguïté avec des objets triviaux.

La présence de tous ces objets conditionne l'espace domestique, mais également le rôle de ceux qui l'occupent, comme le remarque Ralph Denham :

'It must be a bore, though, showing your things to visitors,' he added reflectively.
'Not if the visitors like them.'
'Isn't it difficult to live up to your ancestors?' he proceeded. [...] 'I couldn't bear my grandfather to cut me out. And, after all,' Denham went on, glancing round him satirically, as Katharine thought, 'it's not your grandfather only. You're cut out all the way round. I suppose you come of one of the most distinguished families in England. [...]'
Denham looked at her as she sat in her grandfather's arm-chair, drawing her great-uncle's malacca cane smoothly through her fingers, while her background was made up equally of lustrous blue-and-white paint, and crimson books with gilt lines on them. (*ND* 10-11)

En prenant la place laissée par son grand-père, Katharine s'inscrit dans le tableau familial, sa silhouette délimitée par les objets qui l'encadrent à l'arrière-plan. En tant qu'héritières du travail de Richard Aldaryce, les femmes de la famille Hilbery s'adonnent – plus ou moins volontiers – à une entreprise biographique qui est elle-même conditionnée par les objets qui entourent le poète :

All the books and pictures, even the chairs and tables, had belonged to him, or had reference to him, even the china dogs on the mantelpiece and the little shepherdesses with their sheep had been bought by him for a penny a piece from a man who used to stand with a tray of toys in Kensington High Street (*ND* 92)

L'anecdote est ici évoquée par contiguïté, de manière typiquement métonymique, rappelant l'essai « Mr Bennett and Mrs Brown ». Woolf y condamne l'attachement aux détails extérieurs comme synecdoques du personnage qu'il s'agit de définir, et qui n'apparaît qu'en creux – ou plutôt n'apparaît justement pas. Le glissement par contiguïté reproché aux auteurs édouardiens reporte l'attention du « contenu » vers le « contenant » et s'attarde sur l'environnement au

détriment du personnage¹. Le point de départ est le même dans *Night and Day*, comme dans l'exemple mentionné ci-dessus, mais un glissement se fait progressivement dans le sens inverse, c'est-à-dire du contenant vers le contenu : « *The room, with its combination of luxury and bareness, its silk dressing-gowns and crimson slippers, its shabby carpet and bare walls, had a powerful air of Katharine herself* » (ND 291). Les objets sont en effet soumis à deux grilles de lecture dans le roman, tantôt incarnations de l'esprit victorien qui incarne Katharine dans son rôle, tantôt prétextes d'échappatoire lorsqu'ils sont filtrés par un regard « algébrique ». L'individualité de la maison (« *the individuality of the house* », ND 263) tient aussi à la juxtaposition de deux espaces de travail : l'ancien bureau du poète et la chambre de Katharine, dans laquelle elle étudie en secret les mathématiques (« *her own upper room, with its books, its papers pressed between the leaves of dictionaries, and the table that could be cleared for work* », ND 263).

Les descriptions successives des appartements de Ralph Denham, William Rodney et Mary Datchet subissent le même retournement. Au départ moyen d'inscrire le personnage dans un cadre « réaliste », défini par les détails non pas de son intériorité mais de son intérieur, c'est finalement le lieu d'habitation qui prend les traits de son occupant. L'appartement exigu de Denham est le reflet un peu caricatural de sa situation sociale difficile qui contraste avec la maison des Hilbery :

He went up a great many flights of stairs, and he noticed, as he had very seldom noticed, how the carpet became steadily shabbier, until it ceased altogether, how the walls were discoloured, sometimes by cascades of damp, and sometimes by the outlines of picture-frames since removed, how the paper flapped loose at the corners, and a great flake of plaster had fallen from the ceiling. The room itself was a cheerless one to return to at this inauspicious hour. A flattened sofa would, later in the evening, become a bed; one of the tables concealed a washing apparatus; his clothes and boots were disagreeably mixed with books which bore the gilt of college arms; and, for decoration, there hung upon the wall photographs of bridges and cathedrals and large, unprepossessing groups of insufficiently clothed young men, sitting in rows one above another upon stone steps. There was a look of meanness and shabbiness in the furniture and curtains, and nowhere any sign of luxury or even of a cultivated taste, unless the

¹ Voir l'article de Frédéric Regard : « L'analyse se concentre sur un extrait du roman d'Arnold Bennett, *Hilda Lessways* [1911]. Woolf remarque que le personnage de Hilda n'est jamais décrit pour lui-même, mais pour la réalité extérieure qu'il indexe [...]. Le *character* réaliste est peint dans le monde, dans l'intégralité de sa situation sociale, et seul l'ensemble de tous ces liens constitue la "singularité individuelle" du personnage (pour reprendre une expression utilisée par Sartre pour parler du héros de cinéma), qui se définit surtout comme l'effet d'un complexe de déterminations extérieures (Voir Jean-Paul Sartre, « Théâtre et cinéma » (1958), *Un théâtre de situation*. Paris : Gallimard, 1973, p. 93-99). Dans le système d'écriture "édouardien" le monde est inscripteur des actions humaines.

Woolf voit dans cette inscription particulière du *character* une sorte de formule de politesse [...] et non quelque gage d'authenticité réaliste : la description établit une universalité de référence, un ensemble de déterminations communes » (Regard, « Clapham Junction 1910 », p. 33) ; « Woolf suggère bien que les réalistes adoptent toujours les mêmes stratégies discursives : ils s'emparent de quelque détail synecdochique propre au *character*, 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 » (*id.*, 39).

cheap classics in the book-case were a sign of an effort in that direction. The only object that threw any light upon the character of the room's owner was a large perch, placed in the window to catch the air and sun, upon which a tame and, apparently, decrepit rook hopped dryly from side to side. (ND 17)

La dernière phrase montre bien l'artificialité d'une évocation des personnages par contiguïté, qui évite tout effort d'imagination et pourtant ne *dit rien* des personnages eux-mêmes qui apparaissent comme des ombres chinoises. La duplicité de chacun des objets (qu'il soit multifonctionnel, en dissimule ou soit mêlé à d'autres) signale l'indigence d'un personnage défini par son environnement, mais fait en même temps de chaque objet un signe potentiellement substituable à un autre, ce qui introduit une dimension métaphorique. La chambre de Rodney bénéficie quant à elle d'une description volontairement vague qui repose, non pas sur les objets eux-mêmes, mais sur leur arrangement, comme un tableau :

Rodney's room was the room of a person who cherishes a great many personal tastes, guarding them from the rough blasts of the public with scrupulous attention. His papers and his books rose in jagged mounds on table and floor [...]. On a chair stood a stack of photographs of statues and pictures which it was his habit to exhibit [...]. The books on his shelves were as orderly as regiments of soldiers and the back of them shone like so many bronze beetlewings; though, if you took one from its place you saw a shabbier volume behind it, since space was limited. An oval Venetian mirror stood above the fireplace, and reflected duskily in its spotted depth the faint yellow and crimson of a jarful of tulips which stood among the letters and pipes and cigarettes upon the mantelpiece. A small piano occupied a corner of the room, with the score of 'Don Giovanni' open upon the bracket. (ND 58)

Comparable au portrait de Mae West par Salvador Dali, le portrait de William Rodney apparaît dans la vaste mise en scène qui se joue dans l'espace. Chaque élément du mobilier ou de la décoration révèle son apparence trompeuse, étudiée, comme une façade – et comme le sentiment contrefait qui sous-tend les fiançailles conventionnelles entre William et Katharine. Cette dernière remet à plusieurs reprises en question la « réalité » du mobilier du passé, comme signalant au niveau diégétique l'artificialité du procédé supposé « réaliste »² :

The house in Russell Square, for example, with its noble rooms, and the magnolia-tree in the garden, and the sweet-voiced piano, and the sound of feet coming down the corridors, and other properties of size and romance – had they any existence? (ND 83)

² Le passage suivant opère la jonction entre l'im/matérialité des objets et la convention des sentiments, y compris amoureux :

Here she sighed, and, putting the thought of marriage away, fell into a dream state, in which she became another person, and the whole world seemed changed. Being a frequent visitor to that world, she could find her way there unhesitatingly. If she had tried to analyse her impressions, she would have said that there dwelt the realities of the appearances which figure in our world; so direct, powerful, and unimpeded were her sensations there, compared with those called forth in actual life. There dwelt the things one might have felt, had there been cause; the perfect happiness of which here we taste the fragment; the beauty seen here in flying glimpses only. No doubt much of the furniture of this world was drawn directly from the past, and even from the England of the Elizabethan age. However the embellishment of this imaginary world might change, two qualities were constant in it. It was a place where feelings were liberated from the constraint which the real world puts upon them; and the process of awakenment was always marked by resignation and a kind of stoical acceptance of facts. (ND 116)

La question met en doute l'existence des objets solides du monde comme traces d'un fantôme non seulement du passé, mais de la vie elle-même. Woolf montre l'inefficacité de la description des appartements de ses personnages tout en utilisant ces mêmes descriptions pour situer ces derniers. Cette ambiguïté se retrouve dans la réaction de Katharine qui, lorsqu'elle rend visite à la famille de Ralph, ne peut empêcher son jugement en fonction de la décoration intérieure, malgré son désir d'émancipation des valeurs de sa propre famille :

[...] Katharine decided that Ralph Denham's family was commonplace, unshapely, lacking in charm, and fitly expressed by the hideous nature of their furniture and decorations. She glanced along a mantelpiece ranged with bronze chariots, silver vases, and china ornaments that were either facetious or eccentric. (ND 317)

Si la chambre de William Rodney montre la vanité tout en apparence de la figure de l'intellectuel, les objets qui se trouvent dans la chambre de Mary Datchet sont présentés comme des moyens de transgression, de libération, offrant un accès à une vie qui ne serait plus soumise aux diktats de la société, mais qui reste interdite à Katharine : « *No. Katharine was to be happy; Katharine was to be ignorant; Mary was to keep the knowledge of the impersonal life for herself* » (ND 229). Privée de la pomme de la connaissance, Katharine ne peut échapper au « paradis » victorien, malgré la tentation :

The green-shaded lamp burnt in the corner, and illuminated books and pens and blotting-paper. The whole aspect of the place started another train of thought and struck her as enviably free; in such a room one could work – one could have a life of one's own. (ND 229)

L'expression est évidemment annonciatrice de « *a room of one's own* ». Dans son article consacré aux allusions saphiques dans *Night and Day*, Mary C. Madden évoque les sentiments contradictoires liés à des questions de classe (et nécessairement de genre) chez Woolf, et à la manière dont ceux-ci sont présents dans le roman. Katharine Hilbery y est prise entre, d'une part, son désir de s'émanciper des codes restrictifs de la société, en particulier de la charade du salon et des fiançailles, pour vivre une existence indépendante (comme celle de Mary Datchet, suffragette qui travaille), et d'autre part le plaisir qu'elle prend au maintien des privilèges de la classe à laquelle sa famille appartient, qui lui confèrent une forme de supériorité sur les hommes qui la courtisent et lui assurent un « style de vie privilégié grâce au soutien matériel des servants ». Pour autant, elle ne trouve pas sa place dans le cadre de l'aristocratie intellectuelle qui se veut la « gardienne du passé littéraire et culturel britannique » tout en s'impliquant dans le « maintien idéologique et pratique de l'Empire »³ et la connaissance qu'elle recherche est

³ Mary C. Madden, « Woolf's Interrogation of Class in *Night and Day* », in *Woolf in the Real World*, p. 56-63, p. 57. M.C. Madden continue son exploration de la classe en ces termes : « *Woolf appears to deconstruct the category*

d'ordre scientifique plutôt que littéraire – une manière explicite de se détacher de la tradition littéraire serait donc de se détacher totalement de la littérature. La question du « genre » comme « classe » s'esquisse également à travers la description du mobilier dans *Orlando* : Floriane Reviron note que celui-ci est directement inspiré de véritables objets qui se trouvaient dans le domaine ancestral de la famille de Vita Sackville-West, Knole. Sans doute un moyen d'ancrer la biographie ludique de cette dernière dans un monde paradoxalement « réaliste » en dépit de sa fantaisie, Floriane Reviron y voit un moyen de rendre le domaine à Vita qui, en tant que femme, ne pouvait en hériter⁴.

I.2.B. « Corrélats objectifs » ?

« *There was the green linoleum and a tap dripping* » (MD 26). C'est ainsi qu'est décrite la salle de bain de Clarissa Dalloway alors que cette dernière vient d'apprendre qu'elle n'avait pas été conviée à déjeuner chez Lady Bruton. Isolée, la phrase est anodine. Le texte continue avec une description apparemment purement factuelle :

Women must put off their rich apparel. At midday they must disrobe. She pierced the pincushion and laid her feathered hat on the bed. The sheets were clean, tight stretched in a broad white band from side to side. Narrower and narrower would her bed be. The candle was half burnt down (MD 26-27).

Le ton neutre des phrases courtes et simples, combiné à des considérations d'ordre général sur les devoirs des femmes, renforce cette impression et place la chambre sous le même regard détaché et indifférent que Clarissa elle-même, quelques lignes plus haut, « *against the stare of this matter-of-fact June morning* » (MD 26). Une telle description révèle en réalité l'émotion sous-jacente du personnage, articulée aux objets familiers de son intimité qui deviennent des *memento mori* discrets : ni la jalousie, ni la frustration, mais le temps qui passe accable Clarissa du poids de l'âge et de la mort à venir (« *she feared time itself* », MD 26).

L'évier qui goutte et la bougie à moitié brûlée rappellent les *corrélats objectifs* tels que les a définis T.S. Eliot :

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*

of class along several fault lines, suggesting that it may not be simplistically determined by one's socioeconomic status at birth but may involve gender, education, and even health issues » (id., p. 61)

⁴ Voir Floriane Reviron, « The Nature of Things in *Orlando* », in *Things in Virginia Woolf's Works*, p. 91-105.

emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.¹

Représentations extérieures de l'intériorité d'un personnage, les éléments de son environnement ne sont alors pas des marqueurs de réalisme mais au contraire un moyen de réifier, de rendre visible et accessible à la lectrice, comme par l'entremise d'un rébus universel, une émotion particulière qu'il serait autrement difficile à évoquer précisément. La réussite d'un tel procédé dépend donc d'une correspondance, ou adéquation, entre l'émotion et son expression artistique, et implique une sorte de communauté de lecteurs permettant le partage de l'émotion².

Au début du vingtième siècle, l'attention aux détails du monde devient prétexte à amorcer l'exploration de la conscience pour les modernistes. Dès *The Voyage Out*, l'évocation d'objets inanimés permet une telle transposition littéraire des sentiments intimes des personnages, une reconfiguration spatiale d'émotions dés-incarnées au travers des descriptions de paysages urbains ou naturels, de Londres ou de la mer. La surface du monde porte alors l'inscription paradoxale d'une perception subjective ; le texte ouvre à la lectrice une vision du monde corrélée aux émotions du personnage qui y sont projetées. Le premier chapitre du roman trahit par exemple l'émotion de Helen Ambrose alors qu'elle longe la Tamise :

It is always worth while to look down and see what is happening. But this lady looked neither up nor down; the only thing she had seen, since she stood there, was a circular iridescent patch slowly floating past with a straw in the middle of it. The straw and the patch swam again and again behind the tremulous medium of a great welling tear, and the tear rose and fell and dropped into the river. (VO 4)

¹ En comparant la façon dont Lady Macbeth et Hamlet s'expriment, T.S. Eliot interroge l'adéquation entre le langage et les émotions des personnages de Shakespeare : « [*Hamlet*] is dominated by a state of mind which is inexpressible, because it is in excess of the facts as they appear » (voir T. S. Eliot, « Hamlet and his Problems », in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York : Alfred A. Knopf, 1921).

² Cette théorie s'inscrit dans une tradition philosophique qui pense le monde extérieur dans sa relation avec le sujet : « nous n'avons accès qu'à la corrélation de la pensée et de l'être, et jamais à l'un de ces termes pris isolément » (Meillassoux, *Après la finitude*, p. 5). La corrélation est au centre de la philosophie moderne depuis Kant (l'esprit est miroir d'une réalité qu'il structure activement, et dont les apparences nous empêchent de connaître la « chose en soi ») : corrélation entre l'être et la pensée (Descartes), entre l'ego transcendantal, le corps et le monde (phénoménologie), entre l'être et le langage (Wittgenstein, Derrida et Lacan), entre le savoir et le pouvoir (Foucault). Une telle perspective comporte selon Quentin Meillassoux des limites indépassables, puisque même l'idée d'un monde sans pensée reste de l'ordre de la pensée, donc de la corrélation (voir « Speculative Realism », in *Collapse III*, Urbanomic, 2007, p. 409). Je reviendrai sur la théorie de la connaissance de Bertrand Russell qui tâchait de résoudre cette impossibilité en désolidarisant le sujet de ces propriétés subjectives pour introduire la possibilité de « perspective vide ». Le réalisme spéculatif tente de surmonter l'inextricabilité du paradoxe en postulant la préexistence des objets.

La théorie de T. S. Eliot témoigne de l'intérêt moderniste pour l'exploration de la conscience. L'utilisation d'objets extérieurs comme moyen d'évoquer une émotion intérieure apparaît alors comme une des modalités d'expérimentation artistique. D'autre part la possibilité même du « corrélat objectif » implique une expérience en partage d'un monde commun. Il existerait donc une forme de corrélation universelle : l'on n'aurait, certes, accès qu'aux apparences et non à la chose « en soi », mais le phénomène serait similaire d'un individu à un autre – ce qui rend le voile des apparences d'autant plus opaque et difficile à percer.

L'indifférence aveugle de la femme par rapport à « ce qu'il se passe » est rendue explicite lorsque son regard est à la fois filtré par ses propres larmes et captivé par l'objet flottant énigmatique. À l'aube d'un long voyage en mer, la similitude entre la paille flottant sur son embarcation de fortune et Helen Ambrose est évidente³, mais la portée symbolique de l'objet est plus complexe et révèle à la lectrice, comme grâce à une formule magique, le sentiment de solitude et d'abattement du personnage. Le roman multiplie les exemples de ce type, de manière plus ou moins explicite, par le truchement d'adjectifs qui glissent depuis les personnages (« *A fine rain now made her still more dismal* », VO 6) vers leur situation ou leur environnement (« *The voyage had begun, and had begun happily with a soft blue sky, and a calm sea. [...] The table was **cheerful** with apples and bread and eggs* », VO 20, je souligne). Plus loin, lorsque Terence propose à Rachel qu'ils s'appellent par leur prénom, la joie de la jeune femme teinte tout le paysage de tons pastel : elle voit littéralement *la vie en rose*. Pourtant, tout se passe comme si le filtre de l'émotion lui dessillait le regard au lieu de le voiler :

She looked up with a sudden rush of delight, and in looking at Terence with eyes widened by pleasure she was struck by the change that had come over the sky behind them. The unsubstantial blue day had faded to a paler and more ethereal blue; the clouds were pink, far away and closely packed together; and the peace of the evening had replaced the heat of the southern afternoon. (VO 252)

La théorie d'Eliot présente des échos avec le traitement des émotions dans la fiction de Woolf, qu'il m'incombe de nuancer. Ce que j'assimilais à des « corrélats objectifs » ne présente qu'une correspondance illusoire et imparfaite, et la corrélation entre l'objet et l'émotion est au contraire le fruit très personnel, intraduisible et incommunicable, d'une expérience unique – et c'est en décrivant, non plus l'objet ou la situation, mais le processus de corrélation lui-même, que l'émotion est transmise à la lectrice avec succès. L'enchevêtrement de l'émotion et de la situation opère par exemple une sorte de cristallisation :

She looked at him against the background of flowering magnolia. There was something curious in the sight. [...] It was a beautiful bush, spreading very widely, and all the time she had sat there talking she had been noticing the patches of shade and the shape of the leaves, and the way the great white flowers sat in the midst of the green. She had noticed it half-consciously, nevertheless the pattern had become part of their talk. (VO, 235)

L'enroulement du dialogue autour de la branche de magnolia en fait un objet complexe, un « corrélat *subjectif* » effaçant la distinction entre individu et objet, discours et motif. Dans « Kew Gardens », un procédé similaire promeut une libellule au statut de marqueur pour la

³ L'analyse de Claudia Olk va justement dans ce sens : « *Tears become a prismatic multiplication of the object perceived, and a merging of the individual with the outside world. The patch and the straw floating on the river, which capture Helen's gaze, also metonymically prefigure the ship's journey across the ocean. The image links together Helen's present grief with life's flow, and anticipates the journey on the river which awaits her at the end of the novel* » (Claudia Olk, *Virginia Woolf and the Aesthetics of Vision*, Berlin : De Gruyter, 2014, p. 87).

mémoire. Parmi les promeneurs, un homme se souvient en secret d'une demande de mariage ratée :

How the dragonfly kept circling round us: how clearly I see the dragonfly and her shoe with the square silver buckle at the toe. All the time I spoke I saw her shoe and when it moved impatiently I knew without looking up what she was going to say: the whole of her seemed to be in her shoe. And my love, my desire, were in the dragonfly [...]. (« Kew Gardens » 84-85)

À la fois corrélat *subjectif* et déclencheur du souvenir, le vol de la libellule stimule les réminiscences du personnage, dans un retour qui annonce les *moments of being* des romans de Virginia Woolf.

« *The rooms are shapely, the ceilings high; over the doorway a rose, or a ram's skull, is carved in the wood* » (JR 93-94). La phrase est analysée en profondeur par Makiko Minow-Pinkney dans son ouvrage *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*. Si l'image du crâne est depuis le début du roman associée à Jacob, la mâchoire du mouton cristallisant l'intensité de son être dès l'enfance, Makiko Minow-Pinkney part du constat purement descriptif que ces deux objets sont *a priori* difficiles à confondre, et lit la phrase comme la trace du caractère autoréflexif du roman. *Jacob's Room* interroge selon elle le processus fictionnel entre allégorie et symbole⁴ et montre la perspicacité de Virginia Woolf qui, par l'hésitation entre une rose et un crâne, exprime la fin du symbole et la faillite de la vérité. En effet, l'ambiguïté souligne la distance entre le symbole et son origine, et la perte du monde dans le langage⁵. La proximité créée syntaxiquement entre deux éléments apparemment antithétiques évoque aussi la brièveté de la vie, tout particulièrement celle de Jacob, tandis que l'incertitude de la narration ouvre l'interprétation lorsque Jacob est absent, comme si son départ du texte marquait la disparition de l'autorité, comme si les objets étaient, ici encore, interchangeables ou insaisissables.

⁴ « *The hesitation [...] points to a central polarity in Woolf's aesthetic: the opposition of allegory and symbol. The question at stake in Jacob's Room is whether the novel can transform the scattering of inert objects in, say, Jacob's empty room at Cambridge into an organic unity, a skull into a rose or symbol* » (Makiko Minow-Pinkney, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2010, p. 28 sq). Makiko Minow-Pinkney rappelle la différence ontologique entre le symbole et l'allégorie : par le symbole et sa « translucence », évoquée par Coleridge, la substance matérielle devient le reflet d'une unité originelle, d'un idéal qui n'existe pas dans le monde matériel, mais qui fait partie d'une forme de « cohérence organique » semblable à la synecdoque. Elle emprunte les termes de Frank Lentricchia pour définir l'allégorie qui est, en revanche, totalement arbitraire, « décision pure de l'esprit » qui n'offre qu'une « illusion de l'être » tandis que sa signification originale est dépourvue de toute substance.

⁵ « *[Woolf's] clear-sighted awareness that the symbolist dream of organic unity is no longer easily attainable; truth and sign have fallen asunder. By a significant ambiguity – ram's skull or rose – the novel suggests that a distance has opened between Woolf's aspirations to totality and what the text actually shows. The novel early on inscribes a dour awareness of the impossibility of the symbol, with the sign now radically dis severed from the origin* » (*ibid.*).

Claire Joubert nous encourage à considérer la présence des « choses » dans la fiction de Woolf dans une perspective théorique et critique différente de la métaphysique platonicienne qui entérine une opposition conceptuelle entre la chose et le signe : « *Yet we need to take Woolf away from the seduction of this critical Lethe which associates formalism and a poetics of melancholy: a vision of language as the locus of absence and literature as the mourning process of Freudian denegation* »⁶. Une telle lecture contredit le fonctionnement même de la métaphore classique, qui procède d'un saut entre le lieu du langage et un ailleurs, réalité extralinguistique nécessairement absente et à laquelle le signe immuable renvoie symboliquement⁷. Ceci participe de l'élaboration woolfienne d'une langue poreuse, comme trouée, laissant dans les interstices du langage la possibilité d'une circulation du sens, d'une « fluidification des frontières entre la fiction et la vie » – la vie étant ce qui n'a « pas encore été pris dans le langage »⁸. Woolf elle-même n'encourage pas une lecture symbolique de son œuvre, du moins l'écrit-elle à Roger Fry, au sujet du phare de *To the Lighthouse* :

I meant *nothing* by *The Lighthouse*. One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together. I saw that all sorts of feelings would accrue to this, but I refused to think them out, and trusted that people would make it the deposit for their own emotions, which they have done, one thinking it means one thing another another. (*Letters III*, 27 mai 1927, 385)⁹

Si ce genre de déclaration n'est pas forcément à prendre au pied de la lettre, se dessine néanmoins l'idée que les éléments sont *a priori* considérés pour eux-mêmes et que la valeur symbolique n'est pas intrinsèque aux choses – c'est la lectrice qui projette ou non ses propres émotions. Roberta Rubinstein attire l'attention sur la centralité d'un discours « négatif » et tout particulièrement du terme « *nothing* » dans l'œuvre woolfienne, à la lumière d'une expression récurrente dans son journal : « *a sense of nothingness rolls about the house; what I call the*

⁶ Joubert, « Virginia Woolf's Poetics of 'life' », p. 140.

⁷ Selon Jakobson, la poésie, traditionnellement métaphorique, accentue cet effet : « *the poetic function, by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects* » (Roman Jakobson, « Closing Statement: Linguistics and Poetics », in T. S. Sebeok (éd.), *Style in Language*. Cambridge : M.I.T. Press, 1960, p. 356). Pour I. A. Richards, c'est plutôt la collusion et la tension entre deux signifiants (le *tenor* et le *vehicle*) qui produisent la métaphore (I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* [1936]. Oxford : Oxford University Press, 1964, p. 96). Paul Ricœur considère la métaphore comme étant un processus, un mouvement relevant d'une heuristique de la pensée (*La Métaphore Vive*. Paris : Seuil, 1975, p. 32).

⁸ Joubert, « Virginia Woolf's Poetics of 'life' », p. 138, 146. Claire Joubert précise que Woolf s'éloigne de façon décisive de la mimesis par une substitution de termes : « *by relinquishing the critical category of 'reality' to bring in her own, typically ambiguous term: 'life'. 'Life escapes' from Mr Bennett's novels, she writes, despite his 'magnificent apparatus for catching' it; '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,' she realizes, 'but we scarcely better the matter by speaking, as critics are prone to do, of reality'* » (« Modern Fiction », *Essays II*, 159) » (*id.*, 141).

⁹ Réponse à Roger Fry, citée par Roberta Rubenstein : « *Shortly after To the Lighthouse was published in May 1927, she received a congratulatory letter from her friend, the art critic Roger Fry, who expressed his admiration for the novel while confessing that he did not understand it: 'arriving at the Lighthouse has a symbolic meaning which escapes me'* (*Letters III*, 385, note 2) » (« 'I Meant Nothing by the Lighthouse': Virginia Woolf's Poetics of Negation », in *Journal of Modern Literature*, vol. 31, n° 4, Indiana University Press, 2008, p. 36-53, p. 38).

*sense of 'Where there is nothing' » (Diary III, 15 juin 1929, 233, je souligne). Une telle remarque renforce l'impression d'une sorte de négativité positive ou d'une présence de l'absence, qui sous-tend le ton élégiaque de *Jacob's Room* ou de la troisième section de *To the Lighthouse*, et rend compte de cet espace en creux, de ce néant où nous ne sommes pas (« *when you're not there* ») et qui pourtant nous définit¹⁰ : « *the huge blackness of what is outside of us, of what we are not* » (W213). Ce trait n'est pas spécifique à Virginia Woolf, comme le remarque Colleen Jaurretche, selon qui la négation et « ses états corrélatifs, l'absence, le vide, le rien » sont le « cœur métaphysique obscur de la littérature moderne »¹¹ en prise avec le monde apparemment dénué de sens au lendemain de la Première Guerre mondiale. Nommer le néant serait ainsi une façon de se le réapproprier pour pouvoir s'en défaire. Une telle perspective m'encourage cependant également à voir la déclaration de Woolf comme symptomatique d'un renouvellement du symbole qui, libéré de la rigidité des lois de la rhétorique, (ne) voudrait *rien* dire, c'est-à-dire qu'il renverrait au *rien* du langage, plus précisément à ce qui n'a pas encore été saisi par les mots, à la « vie » qui échappe à la fiction – cette « réalité » différente de la « réalité » habituelle et qui s'apparenterait au *réel* lacanien.*

Ce renouvellement du langage symbolique passe donc par une nouvelle modalité de représentation des objets de telle sorte que, de la même manière que Mrs McNab fait le ménage dans la maison vide de *To The Lighthouse*, l'œuvre de Woolf dépoussière le vieux mobilier victorien du langage de la fiction, balayant ainsi le travail de ses prédécesseurs. L'image est explicite dans *Night and Day*, lorsque Mrs Hilbery part en « pèlerinage » sur les traces de Shakespeare à Stratford-Upon-Avon :

The house was oddly different without [Mrs Hilbery]. Katharine found the maids already in possession of her room, which they meant to clean thoroughly during her absence. To Katharine it seemed as if they had brushed away sixty years or so with the first flick of their damp dusters. It seemed to her that the work she had tried to do in that room was being swept into a very insignificant heap of dust. The china shepherdesses were already shining from a bath of hot water. The writing-table might have belonged to a professional man of methodical habits. (ND 364-265)

[...] Cassandra exclaimed:

'Don't you think everything looks quite different?'

'You've moved the sofa?' he [William] asked.

'No. Nothing's been touched,' Katharine said. 'Everything's exactly the same.' But as she said this, with a decision that seemed to make it imply that more than the sofa was unchanged, she held out a cup into which she had forgotten to pour any tea. (ND 371)

¹⁰ Roberta Rubenstein compare le fonctionnement d'un tel discours à l'« espace négatif » en termes d'art visuel : « *the areas that surround the subject matter and therefore define it* » (*id.*, p. 39).

¹¹ Colleen Jaurretche, *Beckett, Joyce and the Art of the Negative*. New York : Rodopi, 2005, p. 11.

Manquement à son devoir de maîtresse de maison en l'absence de sa mère, ou bien acte manqué trahissant le désir d'émancipation de Katharine, oublier de servir le thé fait de la tasse vide un réceptacle prêt à recueillir le changement de modalité de représentation.

I.2.C. Les couverts du quotidien

'Happiness is in it,' said Neville, 'and the quiet of ordinary things. A table, a chair, a book with a paper-knife stuck between the pages. And the petal falling from the rose, and the light flickering as we sit silent, or, perhaps, bethinking us of some trifle, suddenly speak. [...]' (W 109)

Qu'il s'agisse du mouvement caractéristique de Peter Walsh tripotant sans cesse son couteau de poche¹ ou de la pulsion œdipienne de James Ramsay qui voudrait transpercer le cœur de son père², le tranchant acéré des couteaux ne cesse d'entailler le tissu de la fiction, la « chair » du texte³, comme le signe d'un élément caché ou refoulé et qui ne pourrait être ni contenu ni rendu explicite. Ils rappellent ainsi « l'arbitraire aussi du coupe-papier » de Derrida, coupe-papier qui « ouvre la lecture indifféremment ici ou là, le tranchement de l'écriture qui commence par la lecture d'une phrase ici ou là découpée, la répétition hasardeuse et nécessaire

¹ Le couteau de Peter Walsh mesure ses émotions et s'inscrit dans le souvenir des autres, comme le montrent ces quelques exemples : « *it was his sayings one remembered; his eyes, his pocket-knife* » (MD 3) ; « *he actually pared his nails with his pocket-knife. For Heaven's sake, leave your knife alone! she cried to herself* » (MD 39) ; « *stealthily fingering his pocket-knife he started after her* » (MD 45) ; « *the soul must brave itself to endure. He opened the big blade of his pocket-knife* » (MD 140) ; « *That was his old trick, opening a pocket-knife, thought Sally, always opening and shutting a knife when he got excited* » (MD 159) (voir également MD 34, 68, 133). Liesl M. Olson analyse le couteau de Peter comme un accessoire viril : « *a symbol of his sexual energy, the fear Clarissa felt about marrying him, and his sadly tamed danger* ». Toutefois, elle insiste sur le caractère « ordinaire » et non symbolique de l'habitude : « *Woolf wants to depict the way habits function, the way habits compose a life* » (Olson, « Virginia Woolf's 'Cotton Wool of Daily Life' », p. 50).

² « *I shall take a knife and strike him to the heart* » (TL 150). La pulsion de James contre ce qu'il perçoit comme la tyrannie de son père se poursuit dans l'adolescence, teintée du souvenir de sa mère et de la peur de l'abandon :

He had always kept this old symbol of taking a knife and striking his father to the heart. Only now, as he grew older, and sat staring at his father in an impotent rage, it was not him, that old man reading, whom he wanted to kill, but it was the thing that descended on him – without his knowing it perhaps: that fierce sudden black-winged harpy, with its talons and its beak all cold and hard, that struck and struck at you (he could feel the beak on his bare legs, where it had struck when he was a child) and then made off, and there he was again, an old man, very sad, reading his book. That he would kill, that he would strike to the heart. (TL 150)

[...] [I]f there had been an axe handy, a knife, or anything with a sharp point he would have seized it and struck his father through the heart. [His mother] had gone stiff all over, and then, her arm slackening, so that he felt she listened to him no longer, she had risen somehow and gone away and left him there, impotent, ridiculous, sitting on the floor grasping a pair of scissors. [...] A rope seemed to bind him there, and his father had knotted it and he could only escape by taking a knife and plunging it... (TL 153)

³ « À toute la nature apparentée et se rapprochant ainsi de l'organisme dépositaire de la vie, le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair ; et, dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer » (Jacques Derrida, *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1974, p. 312).

du déjà-là d'un (autre texte), la lame de la décision en général, décision décidée, subie autant que décidante »⁴. Les différents types de couverts dont les mentions récurrentes sont dispersées dans la fiction de Virginia Woolf sont symptomatiques de son entreprise littéraire d'expérimentation moderniste visant à recouvrir une autre forme de réalité en inscrivant un rappel de cette coupure ou discontinuité, ouvrant une brèche pour faciliter l'avènement du sens. L'attention portée aux couverts témoigne en effet de son exploration de « l'immensité intime des petites choses »⁵ du quotidien, pour reprendre l'expression de Gaston Bachelard, afin de percer le voile des apparences familières et trompeuses et ainsi de déchiffrer le « rébus »⁶ des choses⁷. La solution de ce rébus pourrait selon Lacan ouvrir un accès à la vérité dont le langage et la pensée nous auraient séparés – c'est d'ailleurs une idée que Woolf implique au travers de personnages comme Mr Ramsay dans *To the Lighthouse*.

Détails du mobilier victorien de la maison, les tasses et saucières de *Night and Day* apparaissent comme les réceptacles des attentes sociales lorsque les codes liés au genre sont servis avec le thé⁸. Services de famille ou argenterie héritée des ancêtres, ces objets de la vie quotidienne ne sont pas que des reliques du réalisme victorien, loin s'en faut. La relation complexe que Katharine Hilbery entretient avec la société à laquelle elle appartient est, et j'y reviendrai, exprimée grâce à ses atermoiements romantiques et à son rejet de la littérature en faveur des mathématiques. Dès la première page toutefois et de manière plus discrète, la tension

⁴ *Id.*, p. 365.

⁵ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité* [1948]. Paris : José Corti, 1988, p. 14.

⁶ « Le commerce au long cours de la vérité ne passe plus par la pensée : chose étrange, il semble désormais que ce soit par les choses : rébus, c'est par vous que je communique, comme Freud le montre à la fin du premier paragraphe du sixième chapitre, consacré au travail du rêve » (Jacques Lacan, *Écrits*. Paris : Seuil, 1966, p. 410).

⁷ Josiane Paccaud Huguet explore ce rébus complexe et énigmatique en interrogeant les multiples facettes des « choses » qui *con-sistent* (se tiennent ensemble et en elles-mêmes), *ré-sistent* (en tant que « surface érigée contre l'innommé et l'informe »), *per-sistent* (le monde indifférent continue d'exister après notre mort), *in-sistent* (en traduisant « la vérité cryptée des affects refoulés » de la subjectivité humaine) et *ex-sistent* (« *The Thing, then, can be defined as that which is expelled by the very interference of form: it is to the semblance of things what the shapeless real is to the illusory realities we construct* ») (Josiane Paccaud Huguet, « *To the Lighthouse: the Jarring Rebus of Subjectivity* », in *Things in Virginia Woolf's Works*, p. 45-60, p. 46-47).

⁸ Les allumettes remplissent la même fonction : Patrizia Muscogiuri s'intéresse à leur présence « esthétique et récréative » dans les évocations de Virginia Woolf de sa propre vie quotidienne, ainsi qu'à leur fonction sociale et politique, tout particulièrement après la guerre, dans sa fiction (« *Matchsticks out of their Boxes: from Arthur Melbourne-Cooper to Virginia Woolf* », communication, « *Modernist Objects* »). La production et l'utilisation d'allumettes sont un marqueur de genre : leur fabrication est essentiellement féminine, tandis que ce sont des hommes qui les vendent et les utilisent. Patrizia Muscogiuri souligne le lien entre la virilité et le fait de craquer une allumette :

'Why do people marry?' Rachel asked.

'That's what you're going to find out,' Clarissa laughed.

Rachel followed her eyes and found that they rested for a second, on the robust figure of Richard Dalloway, who was engaged in striking a match on the sole of his boot [...]. (*VO* 62)

Tout comme les couverts, les allumettes participent à la construction du sujet, comme le suggère la citation de Michel Serres mise en exergue par Bill Brown : « Le sujet naît de l'objet » (« *Thing Theory* », in *Critical Inquiry*, vol. 28, n° 1, 2001, p. 1-22).

entre la domesticité victorienne et un féminisme naissant émerge à l'heure du thé (« *the tiresome business of teacups and bread and butter* », ND 3), dans une société où servir le thé correctement, en boire ou au contraire le refuser, sont d'une importance indiscutable⁹. L'importance du rituel est d'ailleurs explicite dans le roman :

Her mother gave a little cry as she came in; a cry which conveyed to Katharine the fact that she was late, that the teacups and milk-jugs were in a conspiracy of disobedience, and that she must immediately take her place at the head of the table and pour out tea for the guests. (ND 267)

Le bien-servir du thé faisant partie des obligations des femmes envers les hommes, elles doivent se reposer sur l'autorité de leurs conseils¹⁰, et la mère de Katharine se soumet volontiers à cette mondanité triviale, se rabaissant et appelant Mr Fortescue le bien nommé à la rescousse, en dépit de la réponse apportée par sa fille :

'Would it be the Battle of Trafalgar or the Spanish Armada, Katharine?' her mother demanded.
'Trafalgar, mother.'
'Trafalgar, of course! How stupid of me! Another cup of tea, with a thin slice of lemon in it, and then, dear Mr Fortescue, please explain my absurd little puzzle.' (ND 6-7)

C'est donc le thé qui doit être servi en premier, et la tasse remplie avec une précision qui compense l'imprécision lacunaire des connaissances historiques de Mrs Hilbery. La persistance d'un respect presque atavique envers la cérémonie du thé met un frein à l'investissement politique croissant des femmes, comme le montre la suffragette Mrs Seal qui s'y accroche obstinément malgré un optimisme mis en péril par les assiettes et tasses qui hachent sa diction :

'It'll be such a great day,' said Mrs Seal, with a toss of her locks. 'A great day, not only for us, but for civilization. [...]'
She was carrying plates and cups from the cupboard as she spoke, so that her sentences were more than usually broken apart. [...]
'You mustn't wear yourself out, Sally, if you want to see the great day,' [Mary] said, rising and trying to take a plate of biscuits from Mrs Seal's hands.
'My dear child, what else is my old body good for?' she exclaimed, clinging more tightly than before to her plate of biscuits. 'Shouldn't I be proud to give everything I have to the cause? – for I'm not an intelligence like you. There were domestic circumstances – I'd like to tell you one of these days – so I say foolish things [...]' (ND 141)

⁹ Ainsi, oublier ou refuser le thé deviennent des actes fortement chargés au regard des hôtes et des invités : « *If one forgot to pour out a cup of tea they rushed to the conclusion that she was engaged to Ralph Denham* » (ND 373); « *Mrs Milvain had given her cup a little push, which seemed to indicate some momentary displeasure. But she did not want any more tea* » (ND 394).

¹⁰ Katharine s'en amuse apparemment (« *'Let me see,' Katharine said, 'one puts hot water into the cups first, doesn't one? You have some dodge of your own, haven't you, William, about making tea?'* » (ND 144), mais sa question montre que les attentes soulevées par cette véritable cérémonie du thé n'épargnent pas les hommes :

Katharine stirred her tea, and seemed to speculate, so Denham thought, upon the duty of filling somebody else's cup, but she was really wondering how she was going to keep this strange young man in harmony with the rest. She observed that he was compressing his teacup, so that there was danger lest the thin china might cave inwards. She could see that he was nervous [...]. (ND 4-5)

Pourtant, dans certaines « circonstances domestiques », entreprendre la tâche rébarbative peut devenir un moyen de s'affirmer et de regagner une forme de contrôle sur les autres, comme c'est le cas de Katharine chez Mary : « *She seemed to have taken possession of Mary's room, and to handle the cups as if they belonged to her* » (ND 144).

Marqueurs sociaux¹¹, donc, les objets sont en outre plus que des gages de réalité ou de « l'effet de réel » de Barthes, plus qu'une simple modalité de caractérisation des personnages. Dès *The Voyage Out*, la vaisselle devient emblématique du chagrin qu'ils suscitent au moment de la mort de Rachel, fonctionnant comme des corrélats objectifs qui pourraient traduire le *ravissement* ambivalent de Terence. Juste après le sentiment extatique provoqué par la compréhension que l'union parfaite des amants ne peut être atteinte que dans la mort, le deuil révèle une autre forme de ravissement de la défunte, qui est *enlevée* au monde :

As he saw the passage outside the room, and the table with the cups and the plates, it suddenly came over him that here was a world in which he would never see Rachel again.
'Rachel! Rachel!' he shrieked, trying to rush back to her. (VO 413)

La douleur devient brutalement plus vive dès lors que le vide des tasses et des assiettes lui démontre le caractère irrémédiable de la perte de l'être aimé en présageant la persistance indifférente du monde après la finitude de l'être humain.

Ce moment d'illumination est toutefois différent des *moments of being*, moments de vision comme celui qui envahit la scène du dîner dans *To the Lighthouse*, lorsque la table devient une sorte d'autel sur lequel l'harmonie, à la fois domestique et artistique, est momentanément atteinte autant que sacrifiée. Après s'être demandé ce qu'elle avait accompli au cours de sa vie, Mrs Ramsay, grande prêtresse à la tête d'une table recouverte d'assiettes comme autant d'auréoles dégradées qui sont tout ce qu'elle possède¹², se délecte de la vue d'un plateau de fruits. L'arrangement coloré suggère une nature morte, une peinture dévoilant un monde insoupçonné, *invu*, comme une corne d'abondance ouvrant de nouvelles perspectives :

Now eight candles were stood down the table, and after the first stoop the flames stood upright and drew with them into visibility the long table entire, and in the middle a yellow and purple dish of fruit. What had she done with it, Mrs Ramsay wondered, for Rose's arrangement of the grapes and pears, of the

¹¹ Dans *The Voyage Out*, toute l'histoire personnelle de Mr Perrott est ainsi trahie par la seule manière dont il tient ses couverts :

Mr Perrott again knew that he was not 'quite,' as Susan stated in her diary; not quite a gentleman she meant, for he was the son of a grocer in Leeds, had started life with a basket on his back, and now, though practically indistinguishable from a born gentleman, showed his origin to keen eyes in an impeccable neatness of dress, lack of freedom in manner, extreme cleanliness of person, and *a certain indescribable timidity and precision with his knife and fork which might be the relic of days when meat was rare, and the way of handling it by no means gingerly.* (VO 152, je souligne)

¹² « *all the plates making white circles on it* » (TL 68) ; « *only this – an infinitely long table and plates and knives* » (TL 68).

horny pink-lined shell, of the bananas, made her think of a trophy fetched from the bottom of the sea, of Neptune's banquet, of the bunch that hangs with vine leaves over the shoulder of Bacchus (in some picture), among the leopard skins and the torches lolloping red and gold... 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 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. (TL 79)

No, she said, she did not want a pear. Indeed she had been keeping guard over the dish of fruit (without realising it) jealously, hoping that nobody would touch it. Her eyes had been going in and out among the curves and shadows of the fruit, among the rich purples of the lowland grapes, then over the horny ridge of the shell, putting a yellow against a purple, a curved shape against a round shape, without knowing why she did it, or why, every time she did it, she felt more and more serene; until, oh, what a pity that they should do it – a hand reached out, took a pear, and spoilt the whole thing. (TL 88)

L'espace d'un instant, dans le partage de la vision du plateau, dont la description se lit presque comme une *ekphrasis* postimpressionniste juxtaposant formes et touches de couleurs, une sorte d'interconnexion ou de communauté « unit » Mrs Ramsay et Augustus Carmichael, même si cela ne dure qu'un instant. L'intensité du moment est exprimée dans une longue phrase qui culmine dans le plat en terre cuite d'où émanent les vapeurs du bœuf en daube autant que celles d'une harmonie « éternelle » :

Everything seemed possible. Everything seemed right. 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; all of which rising in this profound stillness (she was helping William Bankes to one very small piece more, and peered into the depths of the earthenware pot) seemed now for no special reason to stay there like a smoke, like a fume rising upwards, holding them safe together. Nothing need be said; nothing could be said. There it was, all round them. *It partook, she felt, carefully helping Mr Bankes to a specially tender piece, of eternity*; as she had already felt about something different once before that afternoon; there is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change, and shines out (she glanced at the window with its ripple of reflected lights) in the face of the flowing, the fleeting, the spectral, like a ruby; so that again tonight she had the feeling she had had once today already, of peace, of rest. Of such moments, she thought, the thing is made that remains for ever after. This would remain. (TL 85, je souligne)

David Lodge remarque que les parenthèses rappellent la banalité de la situation¹³. Elles mettent toutefois en place un simulacre de prétériorité et prétendent faire passer inaperçus les gestes

¹³ David Lodge souligne l'ambiguïté de l'évocation du moment of being : « *Woolf's modernist insistence on the relativity and subjectivity of experience undermines the redeeming power of the privileged moment, because the moment is never shared. [It] does not stand up to very close logical scrutiny; but it is intimated, and celebrated, in a cunningly woven web of verbal nuances which deliberately keeps the reader's analytical intelligence at bay [thanks to] the paratactic syntax, adding clause to clause in the loosest fashion, seems perpetually to postpone the moment when the sentence will commit itself to something final. [The] parenthetical references to banal events outside consciousness [...] break into the stream of reflection, mitigate the tendency to metaphysical pretentiousness and make the point that the miraculous joy of the moment arises out of the commonplace, not from some transcendental source* » (Lodge, *The Modes of Modern Writing*, p. 220).

triviaux du quotidien. Ces derniers ne cessent de faire intrusion, prolongent le moment et culminent dans le « morceau particulièrement tendre[,] d'éternité » : l'expression cocasse (cela ne dépend que d'une virgule) souligne le paradoxe de ce moment d'éternité fugace qui sera consommé comme un bout de viande ou de vie, indiquant le caractère inattendu de la révélation presque mystique provenant de ce qui pourrait bien être le dernier repas de Mrs Ramsay¹⁴. L'intensité du moment tient à une double ambivalence : d'une part il se situe au-delà de la dichotomie entre « *everything* » et « *nothing* » et, malgré la multiplication des propositions et la longueur de la phrase, sa particularité provient d'autre part de la non-actualisation des potentialités : « *Everything seemed possible. Everything seemed right* ». Ici, précisément, « rien ne se passe », et ce « rien » échappe à la formalisation du langage : « *Nothing need be said; nothing could be said* ». Paradoxalement, « *nothing* » court-circuite le langage et devient sujet de la phrase, ce qui rend désormais possible et nécessaire de *dire le rien* : « *There it was* », continue le texte, le déictique « *there* » figure cet ailleurs omniprésent, à la fois nulle part (*Nothing was there*, déictique vide qui ne renvoie qu'à lui-même) et ailleurs du langage, hors de notre portée, proche du *réel* de Lacan qui échappe par définition. D'autre part les « *moments of being* » de Woolf concentrent *l'être* (universel) en tant qu'il s'extrait de *l'existence* (conditionnée par le passage du temps), et c'est bien là ce qu'il se passe au cours du dîner : la transsubstantiation désacralisée opérée par le morceau de bœuf en daube fait du moment éphémère un petit bout d'éternité comme par dilution. Tout se passe comme si la consommation de la viande qui a mijoté pendant des heures permettait aux personnages d'atteindre un état qui ne serait plus soumis à la finitude qui conditionne l'existence humaine.

De la même manière, c'est un objet apparemment anodin qui déclenche un moment de vision chez Lily Briscoe. La peintre fait l'expérience d'une épiphanie artistique au moment où elle déplace la salière sur la table, décidant de déplacer l'arbre de son tableau au milieu du canevas afin de résoudre sa propre quête esthétique – un objectif qu'elle n'atteindra qu'à la toute fin du roman. Sa tentative artistique apparaît comme un moyen de se libérer de l'emprisonnement féminin et de l'injonction morale de se marier :

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. She took up the

¹⁴ Au cours d'un repas dans *Night and Day*, Cassandra remarque quant à elle : « *The pattern of the soup-plates, the stiff folds of the napkins, [...] the silver dishes and the sea-coloured champagne glasses [...] – all these details [...] contributed to her exhilaration, which must be repressed, however, because she was grown up, and the world held no more for her to marvel at* » (ND 293). Culmination esthétique pour la femme dont l'univers est limité à l'espace domestique, les couverts ne sont pour William Rodney que des objets incompatibles avec des considérations plus nobles, l'empêchant de parler sérieusement : « *Rodney was frequently seen to hold his fork suspended before him, while he debated the first principles of the art* » (ND 295).

salt cellar and put it down again on a flower pattern in the table-cloth, so as to remind herself to move the tree. (TL 70)

She had done the usual trick – been nice. She would never know him. He would never know her. Human relations were all like that, she thought, and the worst (if it had not been for Mr Bankes) were between men and women. Inevitably these were extremely insincere she thought. Then her eye caught the salt cellar, which she had placed there to remind her, and she remembered that next morning she would move the tree further towards the middle, and her spirits rose so high at the thought of painting tomorrow that she laughed out loud at what Mr Tansley was saying. Let him talk all night if he liked it. (TL 76)
For at any rate, she said to herself, catching sight of the salt cellar on the pattern, she need not marry, thank Heaven: she need not undergo that degradation. She was saved from that dilution. She would move the tree rather more to the middle. (TL 83)

Pour autant, le bonheur et la certitude fournis par de tels instants sont brefs et ne réduisent pas la distance qui nous sépare de la chose même. La ligne au milieu, qu'il s'agisse d'un arbre, d'une salière, ou de la section centrale du roman *To the Lighthouse*, fournit un « *design* » à la « *vision* » de l'artiste (les termes sont ceux utilisés par Roger Fry lorsqu'il commente la peinture de Cézanne et le postimpressionnisme), mais ne font qu'éviter (« *avoid th[e] awkward space* ») ou, comme le dit Josiane Paccaud-Huguet, « obstruer » l'espace vide de la chose manquante¹⁵.

Cet inventaire de la vaisselle se poursuit dans *The Waves*, au cours duquel les couverts subissent d'étranges métamorphoses sous les rayons de la vision et de la lumière intransigeante du soleil. Les instruments de consommation triviaux sont dé-familiarisés à plusieurs reprises au cours de réunions mondaines, de retrouvailles au restaurant ou de petits déjeuners intimes, d'une manière troublante qui culmine dans les interludes, et qui souligne le caractère protéiforme des choses, infiniment substituables et donc impossibles à saisir dans la fixité du langage.

Le personnage de Neville le note explicitement lorsqu'il tente de trouver les mots pour exprimer la transfiguration induite par l'amour, qui change autant l'être que l'être au monde et les modalités de l'expérience des objets :

But when you come everything changes. The cups and saucers changed when you came in this morning. There can be no doubt, I thought, pushing aside the newspaper, that our mean lives, unsightly as they are, put on splendour and have meaning only under the eyes of love. (W 135)

Si c'est la perception subjective qu'en prend Neville qui change, et non la chose elle-même¹⁶, cette altération contribue à une défamiliarisation du familier qui révèle l'altérité intrinsèque des choses. Alors qu'il attend l'arrivée de Percival au restaurant, l'intensité de son désir inaugure

¹⁵ « *ob-struct the central void, the Thing missing from the picture* » (Paccaud-Huguet, « To the Lighthouse: the Jarring Rebus of Subjectivity », p. 53).

¹⁶ Comme le note explicitement Rhoda : « *Wherever she [Miss Lambert] goes, things are changed under her eyes; and yet when she has gone is not the thing the same again?* » (W 32).

un sentiment de perception accrue qui se répand sur tous les objets *a priori* familiers qu'il méconnaît et re-connaît, comme s'il les voyait pour la première fois ou qu'ils étaient seulement sur le point de commencer à exister :

This is the place to which he is coming. This is the table at which he will sit. Here, incredible as it seems, will be his actual body. This table, these chairs, this metal vase with its three red flowers are about to undergo an extraordinary transformation. Already the room, with its swing-doors, its tables heaped with fruit, with cold joints, wears the wavering, unreal appearance of a place where one waits expecting something to happen. Things quiver as if not yet in being. The blankness of the white table-cloth glares. [...] If he should not come I could not bear it. I should go. Yet somebody must be seeing him now. He must be in some cab; he must be passing some shop. And every moment [Percival] seems to pump into this room this prickly light, this intensity of being, so that things have lost their normal uses – this knife-blade is only a flash of light, not a thing to cut with. The normal is abolished. (W 88-89)

L'abolition de l'ordre habituel du monde provient de l'absence d'une instance organisatrice, comme le montre sa récupération dès que Percival arrive :

'But here he is.'

'Now,' said Neville, 'my tree flowers. My heart rises. All oppression is relieved. All impediment is removed. The reign of chaos is over. He has imposed order. Knives cut again.' (W 92)

Bernard à son tour savoure la beauté des petites choses, comme s'il redécouvrait ce qui allait jusque-là de soi :

When I look down from this transcendancy, how beautiful are even the crumbled relics of bread! What shapely spirals the peelings of pears make – how thin, and mottled like some sea-bird's egg. Even the forks laid straight side by side appear lucid, logical, exact; and the horns of the rolls which we have left are glazed, yellow-plated, hard. I could worship my hand even, with its fan of bones laced by blue mysterious veins and its astonishing look of aptness, suppleness and ability to curl softly or suddenly crush – its infinite sensibility. (W 223-224)

La référence à la main rappelle la réversibilité du toucher chez Merleau-Ponty et le chiasme de la chair qu'il évoque dans *Le Visible et l'invisible*. Ici, Bernard semble retrouver la vue, comme si l'être-au-monde provenait d'un être-en-contact. La vision qui s'ensuit ressemble à une expérience de déréalisation l'éloignant davantage des objets de la vie quotidienne. Les fourchettes « lucides, logiques, exactes » pourraient être assimilées à des instruments de torture ou aux barreaux d'une prison enfermant chaque personnage dans un rôle bien défini, dans la triste pantomime d'une société rigide dont les rituels mondains sont absurdes et au sein de laquelle la communication, et la communion, sont impossibles¹⁷. Les ustensiles de la consommation ne sont pas seulement des bâillons qui coupent le son de la voix, ils sont

¹⁷ Susan Rubinow Gorsky remarque également le pouvoir social (et lié au genre) de la nourriture : « *the most obvious and horrific example of food used as a tool of masculine power is when meat is 'crammed down [the] throat' (Y 170) of the suffragist Rose in The Years. [F]irst seen 'laying forks severely straight by the side of knives' (VO 9), Rachel is trapped in a paternalistic world whose 'rigid bars' are the established daily meals (VO 241) » (« The Mask/Masque of Food: Illness and Art », in *Woolf in the Real World*, p. 50-55, p. 52-53).*

également changés en instruments sacrificiels. Ainsi, les reliques de miettes de pain et les restes des « oiseaux morts » montrent l'échec de la transsubstantiation dans une Eucharistie désacralisée et inefficace :

Lord, how unutterably disgusting life is! What dirty tricks it plays us, one moment free; the next, this. Here we are among the breadcrumbs and the stained napkins again. That knife is already congealing with grease. Disorder, sordidity and corruption surround us. We have been taking into our mouths the bodies of dead birds. It is with these greasy crumbs, slobbered over napkins, and little corpses that we have to build. Always it begins again; always there is the enemy; eyes meeting ours; fingers twitching ours; the effort waiting. Call the waiter. Pay the bill. We must pull ourselves up out of our chairs. We must find our coats. We must go. Must, must, must – detestable word. (W 225)

La description crue fait de l'action habituelle de manger une expérience troublante, morbide, soulignant la fragilité de la civilisation dont elle dénonce l'artificialité de rites arbitraires et basement violents.

La description traduit également le désir de Woolf de dé-familiariser le familier, de débarrasser le quotidien et la domesticité du feuillage des habitudes (« *thick leaves of habit* », W 223), afin de saisir les choses dans leur réalité toute nue, ainsi que l'exprime Carole Rodier : « *their bare and everyday reality as they pre-exist intellectual or philosophical speculation* »¹⁸ :

How much better is silence; the coffee-cup, the table. How much better to sit by myself like the solitary sea-bird that opens its wings on the stake. Let me sit here for ever with *bare things, this coffee-cup, this knife, this fork, things in themselves, myself being myself*. (W 227, je souligne)

La dissolution des liens qui associent les objets aux personnages rend d'une part leur unicité aux choses, et permet d'autre part d'appréhender l'identité du personnage pour elle-même.

Lorsque le quotidien se manifeste dans la fiction de Woolf, il n'est pas source d'ennui mais au contraire d'inquiétante étrangeté – littéralement *unheimlich*, le familier devient Autre, et le « fait divers » de la fiction traduit cette intrusion de l'anomalie dans la normalité de la vie domestique. La résistance des couverts introduit une discontinuité dans le paysage du quotidien supposé insaisissable et depuis lequel ils surgissent à la surface du texte. C'est ce qui se passe dans les interludes, dont les métamorphoses inquiétantes privent les assiettes et les couteaux de leur apparence « lucide, logique, exacte ». L'absence de témoin donne aux choses une « existence fanatique » :

Whatever the light touched became dowered with a fanatical existence. A plate was like a white lake. A knife looked like a dagger of ice. Suddenly tumblers revealed themselves upheld by streaks of light. [...] Everything was without shadow. (W 82)

¹⁸ Carole Rodier compare cela à la suggestion de Merleau-Ponty concernant les choses, qu'il faudrait « laisser être et assister à leur être continué » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 138) (voir Rodier, « Apprehending the World, Surface, Substance, and the True Experience of Things », p. 24).

En dépit de la lumière, les choses perdent leur ombre¹⁹ et révèlent leur existence pure, au-delà des apparences, comme si leur véritable essence ne pouvait être exposée que lorsqu'ils étaient libérés de la tyrannie de l'œil humain. « *Everything became softly amorphous, as if the china of the plate flowed and the steel of the knife were liquid* » (W 20) : la solidité est menacée par un jeu d'ombre et de lumière ; les formes, matières et couleurs familières des objets du quotidien défient la logique de la physique et dénoncent l'habitude de la vision comme étant trompeuse et erronée. Le processus inverse, dans *The Years*, montre la même chose :

The room was full of a queer pale light. Objects seemed to be rising out of their sleep, out of their disguise, and to be assuming the sobriety of daily life. The room was making ready for its use as an estate agent's office. The tables were becoming office tables; their legs were the legs of office tables, and yet they were still strewn with plates and glasses, with roses, lilies and carnations. (Y 315)

« *Here lay knife, fork and glass, but lengthened, swollen, and made portentous* » (W 160) : alors même qu'ils perdent leur substance, « couteau, fourchette et verre » perdent tout article grammatical pouvant les définir, leur utilité initiale, et jusqu'à leur délimitation en tant qu'objet (« *glass* » pouvant faire référence à l'objet autant qu'à la matière), ce qui remet la vie humaine en perspective. En effet, non plus perçus dans leur instrumentalisation par rapport à la main humaine qui les manie, ils gagnent une sorte d'importance et de signification qui leur est propre, devenant des traces de mauvais augure, traces de la disparition de l'humain et de la persistance du monde. Tout se passe comme si les objets s'étaient « brisés sous le poids du réel informe »²⁰, comme si les catégories s'écroulaient en l'absence d'un esprit et d'un « soi » qui organiseraient le monde. Bien plus qu'un simple bruit de fond domestique à l'arrière-plan de l'activité humaine, le « cliquetis » familier des couverts²¹ ne cesse de résonner comme la

¹⁹ Le phénomène rejoint paradoxalement ce que Bernard remarque à plusieurs reprises : « *We are all swept on by the torrent of things grown so familiar that they cast no shade* » (W 166) ; « *We are swept on by the torrent of things grown so familiar that they cast no shadow* » (W 198). Un excès d'habitude est précisément ce qui défamiliarise le quotidien.

²⁰ « *broken under the weight of the shapeless real* » (Paccaud-Huguet, « *To the Lighthouse: the Jarring Rebus of Subjectivity* », p. 48). Voir par exemple les fissures dans la matière du monde : « *The blind hung red at the window's edge and within the room daggers of light fell upon chairs and tables making cracks across their lacquer and polish. The green pot bulged enormously, with its white window elongated in its side* » (W 125).

²¹ « *The clatter of knives and forks* ». Le bruit accompagne la fresque *The Years*, comme l'arrière-plan de la société et de l'histoire qui encadrent et ont formé les personnages du roman :

She put out her hand to touch the big bed next hers. But it was empty. She listened. She heard **the clatter of knives** and the chatter of voices in the day nursery across the passage. But she could not sleep. [...] There was dead silence everywhere. **The clatter of knives and forks** in the next room had ceased. She was alone with something horrible. (Y 29)

He listened; there was no sound in particular; but, as he stood looking out, the building hummed with life. There was a sudden roar of laughter; then the tinkle of a piano; then **a nondescript clatter and chatter – of china partly**; then again the sound of rain falling, and the gutters chuckling and burbling as they sucked up the water. (Y 37)

The girl made a clatter laying the table with the knives and forks she held in a bunch. (Y 230)

Edward did not seem to be listening. He was raising his eyeglass and letting it fall, as he looked at the queer jumble. There his head rested with the chin thrown up, on the back of his chair. The crowd, the noise, **the clatter of knives and forks**, made it unnecessary to talk. North stole another glance at him. The past and poetry, he said to himself, that's what I want to talk about, he thought. He wanted to say it aloud. But Edward was too formed and

« parole non parlante qui est le doux bruissement humain en nous, autour de nous », rumeur insidieuse et « inapparente »²² perturbant l'organisation rassurante du monde dans les romans de Virginia Woolf qui cherche à en renouveler l'écho, dérangeant la fixité conventionnelle de la table bien mise de la fiction.

En évoquant les couverts, Woolf inscrit dans le texte la matérialité du quotidien qui par définition « ne se laisse pas saisir » selon Maurice Blanchot²³, « il échappe ». Ces rappels de la « vie résiduelle » et « spontanée » qui constituent l'arrière-plan informel de la fiction sont remis en avant comme autant de traces de la vie quotidienne qui tout à la fois « se dérobe aux formes » et donne de l'épaisseur au langage « stagnant », jusqu'à ce que le texte « se confond[e] avec le *courant* de la vie ». L'attention portée par Woolf aux objets du quotidien en maintient l'ambiguïté : loin d'en figer le mouvement ou d'y relever l'accomplissement d'un quelconque événement, son écriture est parsemée de signes qui passeraient presque inaperçus, marqueurs de cette « région » où « rien ne se passe » et qui, lorsqu'elle devient manifeste, suscite « l'ennui » en en révélant le vide, la « tragédie de la nullité », comme c'est le cas pour Neville. Au contraire, les couverts, lorsqu'ils sont considérés au premier plan, perdent leur familiarité superficielle et s'extraient de la banalité pour recouvrer leur étrangeté « amorphe » : non plus ustensiles du quotidien, ils redeviennent des objets intrinsèquement *autres* et dont la présence rendue manifeste est aussi inexplicable qu'un miracle, un de ces « petits miracles quotidiens » (« *little daily miracles* », TL 133) : « *to be on a level with ordinary experience, to feel simply that's a chair, that's a table, and yet at the same time, It's a miracle, it's an ecstasy* » (TL 164).

I.2.D. La collection

« Renouveler le monde – c'est là l'instinct le plus profond dans le désir qu'éprouve le collectionneur d'acquérir de nouveaux objets »¹. Dans son essai « Je déballe ma bibliothèque », Walter Benjamin souhaite « permettre un regard sur la relation d'un collectionneur à ses

idiosyncratic; too black and white and linear, with his head tilted up on the back of his chair, to ask him questions easily. (Y 299)

²² Voir Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969, p. 355-365.

²³ *Id.*, p. 357.

¹ Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*. Trad. française de Philippe Ivernel, Paris : Payot et Rivages, 2000, p. 44.

richesses, un regard sur l'acte de collectionner plutôt que sur la collection »² et implique que le collectionneur tente de rétablir un ordre du monde plus significatif grâce à un nouveau système d'objets, selon une logique qui serait pertinente au moins à ses yeux. Les collections cristallisent l'inextinguible désir de tout acquérir et de surmonter l'angoisse suscitée par le désordre environnant : faire collection devient dès lors une « lutte contre la dispersion et l'éparpillement des choses dans le monde »³, le collectionneur cherchant à saisir ce monde en tant qu'il est présent dans chacun des objets de sa collection. Cependant, alors que les objets possédés intègrent un système de sens intime et presque sacré, ils deviennent également les réceptacles des émotions de leur propriétaire, émotions dont ils sont dotés et qu'ils extériorisent à leur tour. Si l'on trouve bien des collections dans la fiction de Virginia Woolf, le désir initial de « renouveler le monde » est progressivement remplacé par un renouvellement de « soi », et la tentative de s'emparer du monde donne ainsi lieu à la capture du collectionneur, pris au piège dans un système irrationnel qu'il a créé et auquel il est soumis⁴.

The Voyage Out introduit un nouveau type de relation aux objets, par le biais de collections triviales, souvent troublantes, d'objets qui pourraient n'avoir été rassemblés que par le hasard, comme c'est le cas des « étranges décorations » de Mrs Chailey :

The world no longer cared about her, and a ship was not a home. [...] It was not home. Meanwhile, she arranged her ornaments in the room which she had won too easily. They were strange ornaments to bring on a sea voyage – china pugs, tea-sets in miniature, cups stamped floridly with the arms of the city of Bristol, hair-pin boxes crusted with shamrock, antelopes' heads in coloured plaster, together with a multitude of tiny photographs, representing downright workmen in their Sunday best, and women holding white babies. (VO 26)

La répétition de la négation est dérangée par le glissement linguistique de « *a home* » à « *home* », qui empêche autant le personnage que le langage de s'approprier la pièce. La contradiction met en évidence une impossibilité : les objets familiers exposés investissent la chambre occupée par Mrs Chailey mais ne réarrangent l'espace que pour en faire un lieu non-domestiqué, *unhomely*, voire *unheimlich*. De la même manière, les coquillages qui décorent la cheminée (« *twisted shells with red lips like unicorn's horns [which] ornamented the mantelpiece* », VO 13) ne parviennent pas à transformer le palier où viennent s'asseoir Rachel

² *Id.*, p. 42.

³ Catherine Coquio, « Walter Benjamin et ses bibliothèques : collections et passages », in *Vox poetica* [En ligne], 2011, n. p. URL : <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/coquio.html>>, consulté le 04/11/2015.

⁴ Ruth Hoberman analyse le contraste entre le collectionneur et le consommateur. Les nouvelles de Woolf présentent en effet l'isolement du collectionneur, tandis que la consommation apparaît comme un acte social et un moyen d'interagir avec autrui, « *a redemptive purchase* » (« Collecting, Shopping, and Reading: Virginia Woolf's Stories About Objects », in *Trespassing Boundaries*, p. 81-98, p. 92-93). « *Woolf enacts an anticollecting aesthetic that [...] also redefines the act of reading as a kind of shopping* », « *in favor of the "common reader," who creates meaning and value as she interacts with the text* » (*id.*, p. 81 et 96).

et Helen en une pièce à part entière (« *it's more of a landing than a room* », VO 13) et accentuent plutôt qu'ils n'allègent la gêne entre les deux femmes. En revanche, les coquillages inondent l'intérieur du bateau, comme s'ils y avaient fait entrer la mer :

Happily, the tropical suns had bleached the tapestries to a faded blue-green colour, and the mirror with its frame of shells, the work of the steward's love, when the time hung heavy in the southern seas, was quaint rather than ugly. (VO 14)

Cette remarque annonce la présentation à venir de la collection de poissons de Mr Grice. Le miroir qu'ils encadrent résume le rôle ambigu des coquillages, baromètres creux dans lesquels on entend la mer, concentrant en quelque sorte le monde maritime et météorologique extérieur, tout en reflétant l'intériorité de l'intendant. Associé au temps qui (ne) passe (pas), le cadre est le résultat d'une oisiveté devenue « amour », comme si le mésusage des coquilles avait à la fois traduit et transformé les émotions de Mr Grice. Non plus les armures protectrices de mollusques, les coquilles vidées ont été détournées de leur utilité initiale et sont devenues les vaisseaux d'une passion proche de l'obsession, qui pourrait avoir par la suite *encadré* l'intendant lui-même, emprisonnant son corps et faisant de lui une créature invertébrée⁵.

En effet, Mr Grice devient aux yeux de Clarissa Dalloway, quelques pages plus tard, un « fanatique » (« *a fanatical man* », VO 54) exposant sa collection maritime :

As he talked, he kept opening drawers and moving little glass jars. Here were the treasures which the great oceans had bestowed upon him – pale fish in greenish liquids, blobs of jelly with streaming tresses, fish with lights in their heads, they lived so deep.

'They have swum about among bones,' Clarissa sighed.

'You're thinking of Shakespeare,' said Mr Grice, and taking down a copy from a shelf well lined with books, recited in an emphatic nasal voice:

Full fathom five thy father lies,

'A grand fellow, Shakespeare,' he said, replacing the volume. (VO 55)

De la même manière que les eaux lui ont généreusement offert cette collection, Mr Grice obéit au besoin compulsif de l'offrir à son tour à la vue de son invitée. L'indétermination dédaigneuse de termes comme « *greenish* » ou « *blobs* » contredit la fierté du collectionneur qui revendique la qualité de « trésor » de sa collection, et le tiret juxtapose les points de vue des deux personnages. L'enchantement de Mr Grice détourne même l'allusion morbide de Clarissa pour en faire une référence poétique : une fois piégés dans des pots en verre, les poissons morts prennent l'éclat magique des perles aux yeux de leur propriétaire comme s'ils avaient eux aussi

⁵ Une image similaire et plus explicite introduit la courte nouvelle « The Watering Place » dans laquelle les hommes sont explicitement comparés aux coquilles vides qui servent à décorer les cadres : « *The toy shops were full of shells, varnished, hard yet fragile. Even 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. The old men [...] 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 Watering Place » 285).

subi un *sea-change* justifiant l'acte même de collectionner⁶. Collectionner est en outre contagieux, et l'emprisonnement qu'il provoque s'infiltré dans le texte : tandis que Mr Grice collectionne peut-être aussi les livres arrangés sur son étagère, le vers de Shakespeare qu'il cite collectionne les allitérations.

Ces premiers exemples montrent déjà le double geste qui accompagne la collection ; le mouvement centripète d'origine qui consistait à acquérir des objets est immédiatement converti en mouvement centrifuge, de sorte qu'il faut ensuite faire étalage de la collection. Une telle exposition participe de la volonté du collectionneur de garantir son être-au-monde et de tromper la mort, même si elle échoue en définitive à recréer un espace rassurant au sein du monde, tout en devenant un moyen de *se* présenter aux autres. La collection est à la fois intime et destinée à être montrée : ce qui est partagé n'est donc pas tant les objets eux-mêmes que l'émotion du collectionneur qu'ils contiennent implicitement. Le geste d'exposition assimile la collection à un autoportrait qui dévoilerait l'intériorité d'un personnage. Le *leitmotiv* revient dans les écrits ultérieurs de Woolf, que la collection soit le résultat d'une logique réfléchie ou d'associations aléatoires. Cette invasion des objets remplace peu à peu les personnages, comme si leurs émotions humaines se matérialisaient, comme si la contemplation de leurs objets emprisonnait leur regard, à tel point que le dessein initial du collectionneur d'ordonner le monde le mène à sa perte, voire à sa disparition.

To the Lighthouse s'ouvre sur une scène qui illustre parfaitement la proposition de Walter Benjamin selon laquelle l'enfant serait le « modèle primitif du “vrai collectionneur” qui, en acquérant des objets, “renouvelle le monde” – comme le fait aussi celui le “nomme” »⁷. Le jeune garçon James Ramsay feuillète le catalogue illustré de *The Army and Navy Store* comme un livre d'images : celles-ci se succèdent comme pour un rébus ou une charade et nécessitent d'être « démasquées » dans la lignée des hiéroglyphes⁸. En décryptant les images du livre, les enfants apprennent à nommer les objets, de telle sorte que leur représentation semble s'élever de la page imprimée pour s'intégrer au paysage du monde. James découpe et collectionne en effet des images du catalogue, ce qui lui permet de saisir une part du monde et de lui donner du sens en l'appréhendant au travers de ces représentations, interfaces qui font écran tout en dévoilant paradoxalement au jeune garçon à la fois son environnement et ses propres sentiments naissants :

⁶ La chanson d'Ariel continue d'ailleurs ainsi : « *Those are pearls that were his eyes* » (William Shakespeare, *The Tempest*, I.2).

⁷ Catherine Coquio, « Walter Benjamin et ses bibliothèques : collections et passages ».

⁸ « Vue perspective sur le livre pour enfant », in Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque*, p. 98.

Since he belonged, even at the age of six, to that great clan which cannot keep this feeling separate from that, but must let future prospects, with their joys and sorrows, cloud what is actually at hand, since to such people even in earliest childhood any turn of the wheel of sensation has the power to crystallize and transfix the moment upon which its gloom or radiance rests, James Ramsay, sitting on the floor cutting out pictures from the illustrated catalogue of the Army and Navy Stores, endowed the picture of a refrigerator as his mother spoke with heavenly bliss. It was fringed with joy. The wheelbarrow, the lawn-mower, the sound of poplar trees, leaves whitening before rain, rooks cawing, brooms knocking, dresses rustling – all these were so coloured and distinguished in his mind that he had already his private code, his secret language [...]. (TL 7)

La brouette et la tondeuse, qu'il est difficile de définir avec certitude comme appartenant au décor de James ou au catalogue, tissent avec les sonorités, couleurs et lumières alentour un réseau de significations teinté par la joie du garçon. La fusion synesthétique de sensations et d'émotions se concentre sur l'image d'un réfrigérateur qui devient la clé du « langage secret » de James. Après la réaction antagoniste de Mr Ramsay qui remet en doute la possibilité d'aller au phare le jour suivant, Mrs Ramsay tente de détourner l'attention de son fils et de combler le trou que la déception infligée par son père a percé dans ses attentes :

All she could do now was to admire the refrigerator, and turn the pages of the Stores list in the hope that she might come upon something like a rake, or a mowing-machine, which, with its prongs and its handles, would need the greatest skill and care in cutting out. [...] looking down at the book on her knee [she] found the picture of a pocket-knife with six blades which could only be cut out if James was very careful [...]. (TL 16-17)

La découverte de Mrs Ramsay ne se contente pas de nourrir la collection d'images de James et devient plutôt une analepse, qui fournit rétrospectivement à James la lame qu'il avait cherchée inconsciemment quelques pages auparavant, puisque l'image d'un couteau de poche à six lames fait écho à la pulsion œdipienne de son fils :

Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father's breast and killed him, there and then, James would have seized it. Such were the extremes of *emotion* that Mr Ramsay excited in his children's breasts by his mere presence (TL 7)

Découper le couteau jouerait donc métaphoriquement la réaction violente face à la frustration enfantine, et l'ajout d'un élément à sa collection pourrait satisfaire, bien que provisoirement, le besoin d'accomplissement du collectionneur⁹.

La relation mystérieuse que chaque collectionneur entretient avec sa collection tient à la propension de cristallisation inhérente à chacun de ses objets, qui recèlent autant de souvenirs que de promesses. Toujours dans *To the Lighthouse*, la perte de la broche de Minta, héritée de sa grand-mère, déclenche les larmes de la jeune femme (« *tears running down her cheeks* », « *a*

⁹ La satisfaction du désir ne peut être par définition qu'illusoire, et malgré l'image du couteau découpée, la pulsion de James ne sera ni soulagée, ni assouvie.

sound of lamentation in her voice », TL 63, 80), comme si la forme en saule *pleureur* de la broche canalisait son émotion et qu'en perdant l'objet elle avait également perdu la capacité de se contrôler (« *she had no control over her emotions* », TL 64). La valeur sentimentale de la broche est évidente puisque l'objet élégiaque prolonge l'attachement de Minta à la défunte : « *the sole ornament she possessed [...] the brooch which her grandmother had fastened her cap with till the last day of her life* » (TL 63). La singularité du bijou en fait un objet déconnecté de sa parure, comme privé de la collection qui permettrait une forme d'ordre ou de classification. Il n'est donc guère surprenant qu'il concentre des mouvements temporels contradictoires : « *it was lost: she knew that: she had had a presentiment when she put it on that afternoon* » (TL 64). La série de deux-points crée une succession d'événements en chaîne qui échappe à la logique en un va-et-vient, superposant la perte qui a eu lieu et la perte anticipée, le souvenir et le pressentiment. La narration subsume le temps, entre la soirée au cours de laquelle les personnages racontent leurs mésaventures de la journée, et le souvenir de Minta qui évoque le moment, désormais révolu, qui présageait l'incident à venir. La perturbation de la temporalité rationnelle fait littéralement perdre la notion du temps aux personnages, qui ne le voient pas passer jusqu'à ce que la marée commence à remonter, menaçant de leur barrer le passage et leur rappelant la précarité de la vie.

« *It was her grandmother's brooch; she would rather have lost anything but that, and yet Nancy felt, it might be true that she minded losing her brooch, but she wasn't crying only for that* » (TL 64). La broche incarne l'héritage maternel de Minta, mais sa perte en fait un symbole de l'innocence de la jeune femme qui glisse, par ses fiançailles avec Paul, dans l'expérience. Il s'agit également d'un gage de l'amour de Paul qui cherche le bijou « comme un fou » (« *like a madman* », TL 64) et promet de revenir le chercher. De la même manière, lorsque les deux jeunes amoureux expliquent leur retard, le pronom commun qu'ils utilisent résonne comme la preuve de leur engagement aux oreilles de Mrs Ramsay : « *We went back to look for Minta's brooch* » (TL 81, je souligne). Plus tard, en entendant Lily Briscoe s'enquérir des circonstances de la perte, le sourire de Paul est significatif : « *he smiled the most exquisite smile, veiled by memory, tinged by dreams* » (TL 83). L'objet perdu représente à la fois la déhiscence du temps tout en permettant à l'intrigue amoureuse de Paul et Minta de se dérouler dans le temps.

La précision de ce tressage complexe d'émotions et de temporalités conflictuelles contraste avec la surface lisse des galets qui constituent la collection des enfants dans *Mrs Dalloway* : « *little Elise Mitchell, who had been picking up pebbles to add to the pebble*

collection which she and her brother were making on the nursery mantelpiece » (MD 55). Étagère bien pratique, la cheminée participe aussi du caractère presque sacré des objets ramassés et exposés comme sur un autel, comme s'ils étaient des pépites de vérité : « *nugget[s] of pure truth to [...] keep on the mantelpiece for ever* » (AROO 4). Semblables à des galets eux aussi, perçus petit à petit comme des « pépites de vérité » qui font l'objet d'une ruée vers l'or, ou plutôt d'une fuite en avant, les « objets solides » que John se met à collectionner dans la nouvelle du même nom, « Solid Objects », sont si érodés qu'ils en sont devenus méconnaissables, passant de presse-papiers inutilisés à décorations inhabituelles, jusqu'à ce que le temps les prive, eux autant que John, de toute utilité¹⁰. Sa première trouvaille est le fruit du hasard plutôt que d'une quête, au moment même où il s'exclame, de manière ironiquement prophétique, « *Politics be damned* » :

John [...] began burrowing his fingers down, down, into the sand. As his hand went further and further beyond the wrist, so that he had to hitch his sleeve a little higher, his eyes lost their intensity, or rather the background of thought and experience which gives inscrutable depth to the eyes of grown people disappeared, leaving only the clear transparent surface, expressing nothing but wonder, which the eyes of young children display. (« Solid Objects » 96-97)

L'ensevelissement progressif de la main du personnage annonce l'enterrement à venir de sa carrière politique, de même que sa propre absorption dans une quête fanatique. Déjà sous l'emprise d'un charme qui tamise sa perspicacité d'adulte et lui donne un regard d'enfant, John explore les profondeurs de la terre à tâtons, à l'aveugle. Au lieu de lui donner l'« expression hantée » du collectionneur de Walter Benjamin¹¹, la collusion des regards d'adulte et d'enfant recouvre les yeux de John devenus aussi vitreux que l'objet trouvé.

La fouille presque archéologique ouvre initialement un « canal sacré » vers la mer maternelle (« *He remembered that, after digging for a little, the water oozes round your fingertips; the hole then becomes a moat; a well; a spring; a secret channel to the sea* », « Solid Objects » 97), un retour vers le liquide amniotique où retrouver ce qui a été perdu ou oublié, un bout de matière (« *something hard – a full drop of solid matter* », « *a large irregular lump* », « Solid Objets » 97) qui deviendrait le point de départ d'une réflexion introspective. La récupération d'un objet mystérieux, enfoui sous le sable et ressemblant à une œuvre d'art façonnée par la nature, pourrait par ailleurs être vue comme une « allégorie du processus de

¹⁰ Judith Allen voit dans la cheminée un espace privilégié d'exposition où le choix des objets révèle le sujet qui les y dispose comme une nature morte, les réinterprète et présente à travers eux une nouvelle façon de regarder le monde (Judith Allen, « The Mantelpiece as Blank Canvas », communication, « Modernist Objects »).

¹¹ « Benjamin poursuivait le rêve d'une fusion de l'écriture et de l'image qui avait pour tâche, là aussi, de produire une rencontre idéale entre le regard de l'adulte et celui de l'enfant. C'est de cette rencontre idéale que naît le regard *hanté* du collectionneur » (Coquio, « Walter Benjamin et ses bibliothèques »).

création », comme le propose Julia Briggs¹². Pourtant, alors même que cela permet l'exhumation de ce qui avait été enterré et peut-être refoulé, le geste enfantin de John n'entraîne pas de retour au centre de l'être mais rajoute plutôt une couche de surface, dissimulant la dépossession de soi à venir.

Le « morceau de verre » informe est « si épais qu'il en est presque opaque » (« *so thick as to be almost opaque; the smoothing of the sea had completely worn off any edge or shape* », « Solid Objects » 97) et cette épaisseur de la carapace le rend impossible à percer ou à pénétrer. Nulle fissure dans l'écorce de l'objet ne permet l'accès à son *noyau* (pour reprendre la terminologie d'Abraham et Török). L'essence de l'objet, sa *quiddité* est indéfinissable : « *It was impossible to say whether it had been bottle, tumbler or window-pane; it was nothing but glass; it was almost a precious stone* ». L'indétermination est renforcée grammaticalement par l'absence d'articles déterminants, et la nouvelle multiplie les hypothèses quant à l'origine de l'objet : « *Perhaps after all it was really a gem* », « *[an emerald from] a sunk Elizabethan treasure-chest* » (« Solid Objects » 97). On pourrait presque imaginer que la broche de Minta est condamnée à rester perdue sans jamais pouvoir être retrouvée parce qu'elle aurait déjà été trouvée par John dans cette histoire antérieure, dans un mouvement à rebours déconstruisant encore davantage le temps. En spéculant au sujet des différents passés possibles du « morceau », c'est comme si John autant que la voix narrative essayaient de le reconnecter à l'histoire (humaine) et d'en justifier l'existence par une forme d'ordre chronologique rétabli. Symptôme de la société de la première moitié du vingtième siècle, le « morceau » pourrait être identifié comme un résidu témoignant de la guerre. Dans une telle perspective, la réaction de John traduirait un état de choc en conséquence de la Première Guerre mondiale similaire à l'expérience de Septimus. Face à la panique suscitée par un sentiment d'apathie (« *the table was all strewn with feathers, spangles, silks, ribbons; scissors were rapping on the table; but*

¹² « *a solid object that is almost fluid, an object shaped by nature to resemble a work of art, brought to the surface after burrowing deep into consciousness to the watery place beneath, for by now the recovery of this mysterious object has become an allegory of the creative process that Woolf elsewhere described in terms of diving or fishing* » (Julia Briggs, « 'Like a Shell of a Sandhill', Woolf's Images of Emptiness », in *Reading Virginia Woolf*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2006, p. 142). Voir par exemple « *I want you to imagine me writing a novel in a state of trance. I want you to figure to yourselves a girl sitting with a pen in her hand, which for minutes, and indeed for hours, she never dips into the inkpot. The image that comes to my mind when I think of this girl is the image of a fisherman lying sunk in dreams on the verge of a deep lake with a rod held out over the water. She was letting her imagination sweep unchecked round every rock and cranny of the world that lies submerged in the depths of our unconscious being. Now came the experience [...]. The line raced through the girl's fingers. Her imagination had rushed away. It had sought the pools, the depths, the dark places where the largest fish slumber. And then there was a smash. [...] The imagination had dashed himself against something hard* » (« Professions for Women », *Essays VI*, 482).

something failed him; he could not feel », MD 74), les objets offrent au personnage un point d'ancrage dans la réalité tangible du monde :

He began, very cautiously, to open his eyes, to see whether a gramophone was really there. But real things – real things were too exciting. He must be cautious. He would not go mad. First he looked at the fashion papers on the lower shelf, then, gradually at the gramophone with the green trumpet. Nothing could be more exact. And so, gathering courage, he looked at the sideboard; the plate of bananas; the engraving of Queen Victoria and the Prince Consort; at the mantelpiece, with the jar of roses. None of these things moved. All were still; all were real. (MD 120)

Dans tous les cas, la découverte de John fait de lui un pêcheur de perles à l'aube d'une quête au trésor obsessionnelle. La quête monomaniaque de John, qui est littéralement « hanté », est notée avec insistance tout au long de la nouvelle¹³.

Alors qu'ils n'étaient que les simples débris du passé des êtres humains, rebuts de leur capacité d'action qui ne serait plus pertinente, les objets abandonnés deviennent « remarquables », dotés d'une existence propre : « *stuff that command[s] attention in its own right, [...] existents in excess of their association with human meanings, habits, or projects* »¹⁴. L'impulsion initialement puérile qui avait poussé John à saisir le morceau de verre l'a en réalité dépourvu de sa propre volonté :

John after looking at the lump for a moment, as if in hesitation, slipped it inside his pocket. That impulse, too, may have been the impulse which leads a child to pick up one pebble on a path strewn with them, promising it a life of warmth and security upon the nursery mantelpiece, delighting in the sense of power and benignity which such an action confers, and believing that the heart of the stone leaps with joy when it sees itself chosen from a million like it, to enjoy this bliss instead of a life of cold and wet upon the high road. 'It might so easily have been any other of the millions of stones, but it was I, I, I!' (« Solid Objects » 97-98)

La phrase entre guillemets attribue une émotion humaine à un élément minéral, y transférant la joie du collectionneur au moment de la découverte pour en faire un sentiment paradoxalement inanimé d'accomplissement du « destin » de la pierre au moment de son élection arbitraire. Lorsqu'il trouve sa place dans la collection, l'objet « renaît »¹⁵ véritablement. De plus, la phrase rejoue symboliquement l'élection parlementaire, comme si le galet avait été élu à la place de John. Dans la nouvelle, les presse-papiers n'empêchent pas les feuilles de s'envoler, bien au

¹³ La détermination du personnage le « consume » :

John was determined to possess it [...]. (« Solid Objects » 98-99)

He now began to haunt the places which are most prolific of broken china, such as pieces of waste land [...]. (« Solid Objects » 99)

[...] the determination to possess objects [...] tormented the young man. He devoted himself more and more resolutely to the search. (« Solid Objects » 100)

[...] consumed by ambition and convinced that one day some newly-discovered rubbish heap would reward him, [...] he ransacked all deposits of earth [...]. (« Solid Objects » 100)

¹⁴ Bennett, *Vibrant Matter*, p. 4.

¹⁵ Le collectionneur est, selon Walter Benjamin, « interprète du destin » de l'objet, dont l'acquisition « équivaut à sa renaissance » (Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque*, p. 43-44).

contraire, et la nouvelle met en scène l'effeuillage progressif des documents parlementaires qui constituent le feuilletage de la carrière politique et de la vie de John.

Le fait de collectionner est généralement perçu comme une manière d'appréhender le monde au travers du prisme de l'objet, d'organiser le chaos en en prenant possession, ce qui donne une illusion de totalité. Toutefois, l'expérience de John infirme cette hypothèse :

[H]e held it to the light; he held it so that its irregular mass blotted out the body and extended right arm of his friend. The green thinned and thickened slightly as it was held against the sky or against the body. It pleased him; it puzzled him; it was so hard, so concentrated, so definite an object compared with the vague sea and hazy shore. (« Solid Objects » 97)

La tension entre opacité et transparence qui est intrinsèque à l'objet, mi-galet, mi-verre, en fait une lentille aveuglante à travers laquelle le seul horizon visible est l'objet lui-même : la focalisation contre-nature du regard du collectionneur atteint un degré de précision qui l'empêche de voir au-delà. À peine l'objet en main, le collectionneur « semble le traverser du regard pour atteindre leur lointain », écrit Benjamin¹⁶. Ici, l'absence de « *translucence* » coleridgienne interdit à l'objet le statut de symbole, et barre l'accès à une forme de transcendance métaphorique à John, qui se retrouve avec un objet tautologique : loin de filtrer sa vision du monde, l'objet bloque purement et simplement la perception de John et y supplante une vision de lui-même :

John found himself attracted to the windows of curiosity shops when he was out walking, merely because he saw something which reminded him of the lump of glass. Anything, so long as it was an object of some kind, more or less round, perhaps with a dying flame deep sunk in its mass, anything – china, glass, amber, rock, marble – even the smooth oval egg of a prehistoric bird would do. (« Solid Objects » 98)

L'attraction irrésistible des objets, leur « rayonnement froid » (« *it radiated cold* », « Solid Objects » 100) révèle leur vivacité, leur « potentialité chosale » (« *thing-power* »), ainsi que l'appelle Jane Bennett dans son ouvrage *Vibrant Matter*, la « vitalité de la matière en elle-même » (« *vitality of materiality per se* ») qui devient un « actant » à part entière¹⁷.

L'étrange collection de John est constituée d'objets qui ont perdu leur forme et leur utilité d'origine après avoir été jetés : « *thrown away, of no use to anybody, shapeless, discarded* » (« Solid Objects » 98)¹⁸. Éclats, brisures ou matière érodée, ces objets inutiles

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Bennett, *Vibrant Matter*, p. 10. Jane Bennett précise : « *What I am calling impersonal affect or material vibrancy is not a spiritual supplement of 'life force' added to the matter said to house it. Mine is not a vitalism in the traditional sense; I equate affect with materiality, rather than posit a separate force that can enter and animate a physical body* » (*id.*, p. xiii).

¹⁸ Dès le début de la nouvelle, le morceau de verre est d'ailleurs rejeté par Charles : « *he saw immediately that it was not flat* » (« Solid Objects » 97), impliquant qu'il lui serait inutilisable pour faire des ricochets sur l'eau.

semblent être venus au monde par accident. L'énigme de leur présence malgré tout rappelle les mots de Benjamin : « Ce qui est décisif, dans l'art de collectionner, c'est que l'objet soit détaché de toutes ses fonctions primitives, pour nouer la relation la plus étroite possible avec les objets qui lui sont semblables. Celle-ci est diamétralement opposée à l'utilité et se place sous la catégorie remarquable de la complétude. [Cette complétude est une] tentative grandiose pour dépasser le caractère parfaitement irrationnel de la simple présence de l'objet dans le monde, en l'intégrant dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin, la collection »¹⁹. La suspension engendrée par l'impossibilité de résoudre le mystère de l'existence des objets est le socle de l'obsession de John. Par l'attention qu'il leur porte, les objets abandonnés recouvrent une forme de « vie », mais c'est celle-là même qui hypnotise son regard et l'aspire. L'unicité de chacun des objets explique le plaisir illusoire du collectionneur qui se délecte du réseau de significations que leur association tisse autour de lui comme un piège : les objets « irréguliers » disposés sur la cheminée de John « ressemblent presque » à autre chose, tout en conservant leur spécificité (« *irregular but unmistakable* », « Solid Objects » 98). Leur « être-au-monde » est perturbé par leur caractère « d'un autre monde »²⁰ (« *it was evidently alien to the earth and had its origin in one of the dead stars* », « Solid Objects » 100). Cette anomalie est justement ce qui pousse John à les percevoir comme des œuvres d'art uniques, sculptées par la nature et le temps. En la dotant d'une dimension artistique, le collectionneur tâche de justifier l'existence de la chose étrange, voire inquiétante, afin de la forcer à redevenir un simple objet, si l'on considère la distinction entre « objet » et « chose » établie par W. J. T. Mitchell dans la lignée d'Heidegger²¹ : « *objects are the way*

¹⁹ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*. Trad. française de J. Lacoste d'après l'édition de R. Tiedemann (*Das Passagenwerk*. Suhrkamp, 1982). Paris : Éditions du Cerf, 1989, p. 222.

²⁰ La beauté accidentelle de l'objet est aussi gracieuse et furtive que celle d'une étoile filante : « *the star shape was accidental, which made it all the more strange, and it seemed unlikely that there should be another such in existence. Set at the opposite end of the mantelpiece from the lump of glass that had been dug from the sand, it looked like a creature from another world – freakish and fantastic as a harlequin. It seemed to be pirouetting through space; winking light like a fitful star. The contrast between the china so vivid and alert, and the glass so mute and contemplative, fascinated him, and wondering and amazed he asked himself how the two came to exist in the same world* » (« Solid Objects » 99, je souligne).

²¹ Dans « La chose », Heidegger prend l'exemple de la cruche pour expliquer ce qu'est « la chose comme chose, pour que jamais encore son être n'ait pu apparaître[.] La chose n'est-elle jamais arrivée assez près, de sorte que l'homme n'ait pas encore appris suffisamment à faire attention à la chose en tant que chose ? » (Martin Heidegger, *Essais et Conférences*. Trad. française d'André Préau, Paris : Gallimard, 1980, p. 194-204, p. 202). La chose « tient », devant nous, mais pas en tant que simple objet qui n'existerait que pour nous, objet de la perception ou de la pensée : elle « se tient » en elle-même, autonome, en dehors de nous. La chose d'Heidegger n'est pas l'objet dépourvu de sa fonction : si la chose de la cruche tient au creux qui l'habite, vide auquel elle donne forme et qui en retour la forme, c'est parce qu'il lui donne sa fonction. Ainsi la cruche est indissociable du « versement » et, de même, la chose réunit l'objet et l'usage qui lui donne son sens (c'est en cela que la chose est définie par sa production, la fabrication qui lui donne vie). Pour autant, la chose n'est pas réduite à cet usage : elle est une part du monde, et elle est manifestation particulière du monde qui la traverse. Ainsi, Heidegger montre en quoi l'existence même de la chose est témoignage d'une réalité plus large à laquelle elle est reliée.

things appear to a subject – that is, with a name, an identity, a Gestalt or stereotypical template. [...] Things, on the other hand, [signal] the moment when the object becomes the Other, when the sardine can look back, when the mute idol speaks, when the subject experiences the object as uncanny »²². De la même manière, lorsque l'objet se brise ou est mal utilisé, il perd sa valeur sociale et gagne, par cette suspension de l'habitude, une forme de présence inédite.

Afin de montrer comment les « objets solidifient le monde », Mary Ann Caws cite également les courts poèmes de D.H. Lawrence qui ressemblent à de brèves « méditations sur les Choses »²³ :

Things Men Have Made

Things men have made with wakened hands, and put soft life into are awake – thorough with transferred touch, and so on glowing for long years. And for this reason, some odd things are lovely warm still with the life of forgotten men who made them.

Things Made by Iron

Things made by iron and handled by steel
are born dead, they are shrouds, they soak life out of us
Till after a long time, when they are old and have steeped in our life
they begin to be soothed and soothing; then we throw them away.
New houses, new clothes
New houses, new furniture, new sheets, new clothes,
Everything new and machine-made sucks life out of us
And makes us cold, makes us lifeless
The more we live.²⁴

La transformation des « objets » fabriqués par les hommes et les femmes en « choses » semble provenir d'un transfert de température. Ainsi, davantage que de solidifier le monde, les objets prennent vie et deviennent les « choses étranges » pleines de la chaleur de la vie, vidant le corps humain d'énergie jusqu'à ce qu'il devienne un cadavre glacé. C'est également en termes de température et de chaleur que Bill Brown commence son article « Thing Theory »²⁵, titre

²² W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*. Chicago : University of Chicago Press, 2005, p. 156-157.

²³ Mary Ann Caws, « Taking our Time with Things, Virginia Woolf's Object Lessons », in *Things in Virginia Woolf's Works*, p. 151-164, p. 161-162.

²⁴ D. H. Lawrence, *Collected Poems*. New York : Viking Press, 1964, p. 448.

²⁵ « *Why not let things alone? Let them rest somewhere else – in the balmy elsewhere beyond theory. From there, they might offer us dry ground above those swirling accounts of the subject, some place of origin unmediated by the sign, some stable alternative to the instabilities and uncertainties, the ambiguities and anxieties, forever fetishized by theory. Something warm, then, that relieves us from the chill of dogged ideation, something concrete that relieves us from unnecessary abstraction* » (Brown, « Thing Theory », p. 1). Bill Brown souligne la différence entre « objet » et « chose », nous invitant à réimaginer la chose : « *first, as the amorphousness out of which objects are materialized by the (ap)perceiving subject, the anterior physicality of the physical world emerging, perhaps, as an after-effect of the mutual constitution of subject and object, a retroprojection[.] You could imagine things, second, as what is excessive in objects, as what exceeds their mere materialization as objects or their mere utilization as objects – their force as a sensuous presence or as a metaphysical presence, the magic by which objects become values, fetishes, idols, and totems. Temporalized as the before and after of the object, thingness amounts to a latency (the not yet formed or the not yet formable) and to an excess (what remains physically or*

antithétique puisque Brown suggère que les « choses » pourraient nous libérer de la froideur de la théorie, si tant est que nous arrivions à les voir sans les traverser du regard :

As they circulate through our lives, we look *through* objects (to see what they disclose about history, society, nature, or culture – above all, what they disclose about *us*), but we only catch a glimpse of things. We look through objects because there are codes by which our interpretive attention makes them meaningful, because there is a discourse of objectivity that allows us to use them as facts. A *thing*, in contrast, can hardly function as a window. We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us [...].²⁶

Ce qui est remarquable dans la nouvelle de Woolf, c'est que les objets, ayant été jetés, ont déjà perdu leur utilité « sociale », de telle sorte que tout rapport à l'humain et à sa force d'action a déjà été dissout. En dépit de sa tentative de les soumettre à un nouveau système ordonné, John échoue et *se* perd. Si John estime au départ que le morceau de verre ferait un « excellent presse-papier » (« *an excellent paperweight* », « Solid Objects » 98) et que ses acquisitions suivantes sont « utiles également » (« *useful, too* », où l'ajout de « *too* » indique néanmoins que ce n'est déjà plus leur véritable raison d'être), le simulacre d'une utilisation pratique des objets devient rapidement superflu :

The finest specimens he would bring home and place upon his mantelpiece, where, however, their duty was more and more of an ornamental nature, since papers needing a weight to keep them down became scarcer and scarcer. (« Solid Objects » 99)

« Négligés » ou « exécutés distraitemment », les devoirs de John et ses chances d'être élu au Parlement sont écrasés sous le poids des presse-papiers. Son ambition uniquement motivée par sa chasse au trésor fait progressivement de sa vie et de sa carrière politique²⁷ des « choses du passé » (« *thing[s] of the past* », « Solid Objects » 100). Selon Mary Ann Caws, le choix linguistique du terme « *lump* » pour parler du premier objet permet une forme de concentration qui concrétise l'obsession de la nouvelle²⁸, et tout se passe comme si l'objet avait aspiré la

metaphysically irreducible to objects). But this temporality obscures the all-at-onceness, the simultaneity, of the object/thing dialectic and the fact that, all at once, the thing seems to name the object just as it is even as it names some thing else ». Les choses seraient à la fois à portée de main et au-delà du champ théorique, « *as a recognizable yet illegible remainder or as the entifiable that is unspecifiable. Things lie beyond the grid of intelligibility, [...] outside the order of objects* » (*id.*, p. 5). Voir également Brown, « The Secret Life of Things ».

²⁶ Brown, « Thing Theory », p. 4.

²⁷ La cinglante remarque de Virginia Woolf dans son journal le 10 septembre 1938 pourrait au contraire indiquer qu'une telle manie obsessionnelle serait un trait caractéristique des politiciens : « *What's the use of war? We don't want it. That's Louie's verdict. But our candidate, our little Mr Black who dined here the other night, has the brains of a rabbit, reminds me of Tisdall, will only talk of his daughter's pet mice [...] while he himself collects matchboxes – well, he's the average politician, I suppose: & he's all for war, at once. Why? to build a new state... & what kind of new state? One in which mice & matchboxes are collected* » (*Diary V*, 10 sept. 1938, 168). Dans les deux cas, les hommes sont éloignés de la politique – ou de la meilleure politique – par un problème de focalisation et de mise en perspective qui les empêche de voir au-delà de leur collection.

²⁸ « *[T]he lump as solid or tangible object gives concreteness and concentration to the story of obsession* » (Caws, « Taking our Time with Things », p. 158).

solidité de la vie de John jusqu'à ce que ce dernier perde toute substance, le laissant exsangue, figé, sans expression (« *something fixed and distant in his expression* », « Solid Objects » 101). Le regard absent de John rappelle évidemment ses yeux « vitreux » au début de la nouvelle, comme s'ils avaient été remplacés par des morceaux de verre, comme si le relief en profondeur du personnage avait été aplani par l'accumulation des objets. En investissant toute son énergie dans sa collection, c'est tout l'être de John qui y a été aliéné : c'est là l'impasse de la possession, considérée par Walter Benjamin en ces termes : « pour le collectionneur, [...] la possession est la relation la plus profonde que l'on puisse entretenir avec les choses : non qu'alors elles soient vivantes en lui, c'est lui-même au contraire qui habite en elles »²⁹. La collection s'avère finalement destructrice puisqu'elle mène à une double dé-possession – à la fois de l'essence de l'objet et du « soi » du sujet. La vanité du désir de totalité par la possession va de pair avec l'« aura » de l'objet qui nous en sépare même lorsque nous y sommes au plus près, selon Walter Benjamin. Le monde nous est irrémédiablement à distance, de telle sorte qu'il n'est guère surprenant que toute tentative de le saisir se solde par une distanciation de soi à soi.

Christine Reynier lit par ailleurs la nouvelle comme un commentaire métafictionnel sur le choix de Woolf de privilégier le modèle de la « conversation silencieuse » pour ses propres nouvelles, dans la mesure où elle laisse de côté le monde prosaïque incarné par la sphère politique, au profit de la quête de pierres et de beauté de John, qui le place dans un monde onirique³⁰. Elle souligne le caractère évolutif et autoréflexif de la nouvelle woolfienne qui, comme l'« objet solide » de John, constitue le centre autour duquel s'enroulent des réflexions, se noue une multitude de significations possibles³¹.

²⁹ Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque* », p. 55-56. Sa déclaration rappelle Spinoza : « nous n'affirmons, ne nions jamais quoi que ce soit de quelque chose ; mais c'est la chose elle-même qui en nous affirme ou nie quelque chose d'elle-même » (*Court traité sur Dieu, l'homme et la béatitude*, II, XVI, 5, trad. française de Paul Janet, 1878).

³⁰ « *Although John is depicted as obsessed with lumps of glass and disconnected from reality, the very limited space devoted to John and Charles's spoken words points to the writer's preference for the richness and complexity of John's silent inner world. [...] '[The] ideal shape which haunts the brain' (« Solid Objects » 98) [...] seems to materialise thought, the world of silence which in turn re-shapes it, idealises it. While making a statement about beauty and the subjective perception of beauty, this sentence also refers to the rich interaction between object and thought, to the silent conversation taking place between outer and inner world* » (Reynier, *Woolf's Ethics of the Short Story*, p. 117-118).

³¹ « *For Woolf, fiction, and short stories especially, are not static objects to be looked at but evolutionary works of art. This is what Woolf synthesises in 'The Russian Background' when she writes: 'inconclusive stories are legitimate; [...] somehow or other they provide a resting point for the mind – a solid object casting its shade of reflection and speculation' (Essays III, 84). [...] Indeed, the phrase 'solid object' reverberates on th[e] somewhat cryptic short story and reveals a possible metafictional meaning. In their respective literal and etymological meaning, the words 'reflection and speculation' suggest a mirror-effect that can be read as the expression of the short story's self-reflectivity or as an allusion to the images the solid object sends back. The short story is thus presented as a core surrounded by reflections, a solid object whose meaning is duplicated or multiplied. In any case, the short story appears as a resting point from where the reader's mind can start speculating, drifting, interpreting, thus expanding the solid object into a plastic and dynamic one* » (id., p. 59).

Plusieurs autres personnages sont si investis dans les objets qui leur sont associés qu'ils se retrouvent projetés sur leur surface, ou même qu'ils s'y incarnent. C'est le cas par exemple de Robert Browning tel qu'il apparaît aux yeux de l'épagnole d'Elizabeth Barrett. Ce dernier observe sa maîtresse arrangeant les fleurs offertes par son prétendant comme si elles formaient un portrait arcimboldien du poète, que Flush réduit par ailleurs à une paire de gants (« *yellow gloves* », F 38, 40, 41, 43, 57, 67) :

she took the flowers that Mr Browning had brought her and began to put them in a vase. [...] 'This rose is from him,' she seemed to say, 'and this carnation. [...]' And, setting one flower with another, she stood back to gaze at them *as if he were before her – the man in the yellow gloves – a mass of brilliant flowers.* (F 43, je souligne)

Tout son être est concentré dans ces accessoires, soulignant une *chositude* chez l'être humain³². Ce type de transfert est encore plus évident dans deux nouvelles dans lesquelles on assiste à une forme de commémoration par les objets, ou de (ré)incarnation en eux, de personnages manquants ou décédés. L'objet dépourvu de son utilité d'origine devient alors le réceptacle d'une présence absente, comme s'il s'agissait d'une urne funéraire. Dans ce cas, les collections ne sont pas assemblées par le collectionneur mais sont le résultat d'une aliénation par les autres : les possessions d'un personnage subissent une métamorphose qui les inscrit dans un « tout », soit aux yeux des autres personnages, soit à travers la voix narrative.

Les souvenirs de la « dame dans le miroir », supposément réunis au cours de ses voyages passés (« *she travelled – she bought rugs in Turkey and blue pots in Persia* », « The Lady in the Looking-Glass: A Reflection »³³ 218) deviennent un intermédiaire permettant de compenser son absence et apparaissent comme l'un des moyens explorés par la nouvelle pour ressaisir son être. « Les tapis, les chaises, les placards » sont énumérés comme autant de faits avérés au sujet d'Isabella. Ils jouent pourtant un rôle d'écran, leur opacité rendant la « dame » impossible à voir : « *[s]ometimes it seemed as if they knew more about her than we, who sat on them, wrote on them, and trod on them, were allowed to know* » (« The Lady » 216). Le choix du pronom « *we* » inclut de fait la lectrice qui est ainsi invitée au milieu des chaises et des tapis, comme si l'écriture elle-même créait une collection, ou plutôt une communauté, de lecteurs. Le mobilier collectionné au fil de voyages peut être perçu comme autant de « joies » que la voyageuse a trouvées au hasard, mais cette accumulation d'objets ne parvient pas à assurer un bonheur durable :

³² Voir *Vibrant Matter*, où Jane Bennett développe l'idée que les humains *partagent* la « vitalité matérielle » avec les éléments non-humains.

³³ Les références à « The Lady in the Looking-Glass: A Reflection » seront ci-après abrégées en « The Lady ».

Here with a quick movement of her scissors she snipped the spray of traveller's joy and it fell to the ground. As it fell, surely some light came in too, surely one could penetrate a little farther into her being. Her mind then was filled with tenderness and regret... To cut an overgrown branch saddened her because it had once lived, and life was dear to her. Yes, and at the same time the fall of the branch would suggest to her how she must die herself and all the futility and evanescence of things. (« The Lady » 218)

Isabella n'échappera ni à sa véritable mort, ni à une forme de mort littéraire – la mort du personnage que la fiction ne parvient pas à saisir. Tout comme Isabella est parvenue à échapper aux dangers de piqûres mortelles ou de maladies exotiques (« *poisonous stings and Oriental diseases* » (« The Lady » 216), elle nous échappe, visiblement hors de portée tandis que la voix narrative collectionne les suppositions à son sujet jusqu'à ce que le personnage même devienne un objet : un objet de l'imagination et du discours, qui s'avère en définitive *vide*. Il semble en effet être impossible de comprendre un personnage à travers ses objets, sans doute car « le phénomène de la collection, en perdant le sujet qui en est l'artisan, perd son sens »³⁴.

À première vue, le titre de la nouvelle « The Legacy » fait référence aux biens de la défunte Angela. Les objets qu'elle possédait sont divisés et éparpillés, chacun d'entre eux offert en gage d'affection à une personne spécifique, comme si elle savait qu'elle allait mourir (et de fait) :

Yes, he went on, as he sat there waiting, it was strange that Angela had left everything in such order. Every friend had been left some little token of her affection. Every ring, every necklace, every little Chinese box – she had a passion for little boxes – had a name on it. And each had some memory for him. (« The Legacy » 275)

Aux yeux de son mari, ces objets sont ceux qui résument la vie d'Angela et conservent ses propres souvenirs d'elle, de telle sorte que chaque cadeau divise et éparpille tout autant sa vie à *lui*. Pourtant le noyau de la vie d'Angela n'est pas enfermé dans les petites boîtes mais consigné dans le journal intime qu'elle lègue à son mari (« *as her legacy* », « The Legacy » 275). Les quinze volumes d'un tel héritage textuel forment une collection de souvenirs d'une trivialité trompeuse. L'ultime mystère de la vie – et de la mort – d'Angela est paradoxalement révélé par les initiales énigmatiques « B. M. » (« *Who was B. M.? He could not fill in the initials* », « The Legacy » 279) qui saturent les pages et dévoilent finalement la vérité. La charade de cette collection d'initiales traduit la liaison d'Angela, lève le voile sur le véritable motif de sa mort – le suicide – et transfère son sentiment de désespoir à son mari.

Comme je l'ai évoqué plus haut, on trouve également une sorte d'invasion progressive des objets dans *Orlando*, qui retrace autour de la biographie du personnage éponyme une

³⁴ Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque*, p. 54.

extravagante collection d'objets, de mobilier, d'anecdotes et de siècles. L'inventaire incomplet du mobilier de la maison en est un exemple particulièrement parlant :

Orlando came to reckon the matter of furnishing with rosewood chairs and cedar wood cabinets, with silver basins, china bowls, and Persian carpets every one of the three hundred and sixty-five bedrooms which the house contained. (O 108)

Let us glance at an inventory of what he bought at this time, with the expenses totted up in the margin – but these we omit.

'To fifty pairs of Spanish blankets, ditto curtains of crimson and white taffeta; the valence of them of white satin embroidered with crimson and white silk. . . .

'To seventy yellow satin chairs and sixty stools, suitable with their buckram covers to them all. . . .

'To sixty-seven walnut tree tables. . . .

'To seventeen dozen boxes containing each dozen five dozen of Venice glasses. . . .

'To one hundred and two mats, each thirty yards long. . . .

'To ninety-seven cushions of crimson damask laid with silver parchment lace and footstools of cloth tissue and chairs suitable. . . .

'To fifty branches for a dozen lights apiece. . . .'

Already – it is an effect lists have upon us – we are beginning to yawn. But if we stop, it is only that the catalogue is tedious, not that it is finished. There are twenty-nine pages more of it and the total sum disbursed ran into many thousands – that is to say millions of our money. [...] And so on and so on.

The tale, we say, is tedious, for one cupboard is much like another, and one molehill not much different from a million. (O 109-110)

La liste d'objets, à leurs tours transformés en mots, n'est que partiellement retranscrite et brutalement interrompue avec humour³⁵. Tout ceci montre bien que le désir du collectionneur est insatiable et que toute collection est condamnée à demeurer un lieu vacant en attente de l'objet toujours à venir. Même s'il ne s'agit pas une collection à proprement parler, la volonté de meubler sa propriété vise à remplir l'espace vide jusqu'à ce qu'il soit saturé à tout prix – bien que les prix soient ironiquement omis de la liste :

At length, however, there was no room in the galleries for another table; no room on the tables for another cabinet; no room in the cabinet for another rose-bowl; no room in the bowl for another handful of potpourri; there was no room for anything anywhere; in short the house was furnished. (O 110-111)

La maison d'Orlando est donc pleine, il n'y manque plus que des invités, qui brillent par leur absence au milieu du luxe et de la splendeur qui ont été préparés pour les accueillir, comme s'ils avaient été engloutis ou remplacés par les objets inanimés – dans un geste presque féérique rappelant les contes pour enfants, comme « La Belle et la Bête ». La répétition de « *no room* » juxtapose sur la page une mise-en-abyme à l'infini, comme un jeu de poupées gigognes, et joue

³⁵ Le même humour caractérise quelques lignes plus bas la prétention concernant les aventures au cours desquelles Orlando est entré en possession de telle comode : « *The tale, we say, is tedious, for one cupboard is much like another, and one molehill not much different from a million. Some pleasant journey it cost him; and some fine adventures [...] and the story of his adventure with a Moor in Venice of whom he bought (but only at the sword's point) his lacquered cabinet, might, in other hands, prove worth the telling* » (O 110). L'allusion au Maure de Venise ouvre un espace intertextuel en référence à *Othello*.

sur la polysémie du substantif : il n’y a plus de place – ni pour d’autres objets, ni pour les invités – mais il n’y a finalement plus de pièce non plus.

Biographie fictionnelle de Vita Sackville-West, *Orlando* n’est pas le seul exemple de reconfiguration littéraire des amis de Virginia Woolf. Tandis que le texte transfère les émotions humaines du sujet vers l’objet, ce dernier est libéré de « la servitude d’être utile »³⁶ tout en gardant le souvenir de ce dont il a été investi. Simultanément, l’écriture de Woolf prive le collectionneur de son humanité, ce qui mène à sa disparition. Cette double aliénation de l’essence du sujet et de l’objet entraîne une absorption littéraire de l’être humain dans la matière inanimée, ce qui fait de la collection une œuvre d’art exposant l’intériorité d’un personnage ou réincarnant les défunts dans un objet littéraire.

Les yeux bandés d’humilité (« *with my eyes filmed, not with pride, but with humility rather* »), Bernard s’écrit dans *The Waves* comme celui qui perpétuera la tradition, « *the continuer [...], the person miraculously appointed to carry on* ». Le miracle serait bien de redonner un visage aux personnages, de rendre à l’individu une singularité dont Bernard lui-même est dépourvu, en dépit de ses tentatives répétées de dire le monde et surtout de *se* dire lui-même. Son identité est remplacée par un « *one* » – comme son œil/*eye*, son « je »/*I* est filtré – alors qu’il pénètre la maison de la fiction :

now one enters; one goes into the house, the dry, uncompromising, inhabited house, the place with all its traditions, its objects, its accumulations of rubbish, and treasures displayed upon tables. [...] People turned up in great quantities, not cut out, like the first faces [...] but *confused, featureless, or changed their features so fast that they seemed to have none.* (W 195, je souligne)

Maison musée, envahie par des objets à la fois déchets et trésors sur lesquels ne se penchent plus les visages lisses d’aucun des personnages qui sont passés par là et qu’il aurait fallu saisir tant qu’il était encore temps, comme l’observe Jinny :

Let us decorate our Christmas tree with facts and again with facts. *People are so soon gone; let us catch them.* That man there, by the cabinet; he lives you say, surrounded by china pots. Break one and you shatter a thousand pounds. And he loved a girl in Rome and she left him. Hence the pots, old junk found in lodging-houses or dug from the desert sands. And since beauty must be broken daily to remain beautiful, and he is static, his life stagnates in a china sea. It is strange though; for once as a young man, he sat on damp ground and drank rum with soldiers. (W 132, je souligne)

Noyé dans cette mer de porcelaine, devenu semblable à l’eau stagnante au fond des cruches qui l’encerclent, l’homme ressemble étrangement au John de « Solid Objects », et sa vie est comme lui « brisée » par le poids des objets. Leur invasion conclut d’ailleurs *The Voyage Out*, dont la dernière phrase décrit la procession somnambule qui défile sous les yeux de St John Hirst :

³⁶ Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, p. 227.

« *Across his eyes passed a procession of objects, black and indistinct, the figures of people picking up their books, their cards, their balls of wool, their work-baskets, and passing him one after another on their way to bed.* » (VO 437). La syntaxe de la phrase brouille la distinction entre les gens et leurs objets, silhouettes sombres qui apportent chacune leur pierre à l'édifice.

Le jeu métaphorique qui fait se substituer des référents qui n'appartiennent *a priori* pas à la même catégorie complique la relation sujet-objet, mettant les deux entités sur le même plan, et en fait une relation objet-objet, et l'interchangeabilité des *characters* est prolongée par une réciprocité entre l'humain et l'inanimé. Pour empêcher les personnages de glisser dans une mer d'indistinction, il faut malgré tout les inscrire à tout prix sur le papier. Hermione Lee remarque d'ailleurs la tendance de Virginia Woolf à « faire collection de ses amis » dans sa fiction³⁷. La fiction pourrait donc être vue comme une forme de « collection littéraire », dans laquelle le langage lui-même deviendrait objet de collection. Les répétitions font bien d'un mot ou d'une expression un objet linguistique sur lequel notre regard se pose au détour des pages, sur la cheminée de la fiction, sans pour autant en faire des « pépites de vérité ». En effet, les variations d'une occurrence à l'autre méritent souvent un examen minutieux, j'en veux pour exemple le sujet de la recherche de Mr Ramsay auquel il est fait référence à plusieurs reprises dans des termes sensiblement identiques : « *the influence of something upon somebody* ». Pourtant, la répétition glisse progressivement vers une inversion des termes : « *the influence of somebody upon something* », comme si les deux termes étaient interchangeables – preuve linguistique de la réciprocité du rapport entre sujet et objet. Ces remarques me poussent à m'interroger sur la valeur du texte comme support où s'incarner, où (d)écrire les personnages, et comme interface entre l'abstraction du langage et la matérialité du monde.

³⁷ Woolf « *began to collect her friends on paper like possessions* » (Lee 380).

I.3. INSCRIPTIONS DE LETTRE

La publication des volumes rassemblant les lettres et le journal de Virginia Woolf témoigne de son besoin constant d'écrire et surtout de s'écrire : correspondance et journal littéralement *intimes*, dans lequel elle se raconte et, dans une certaine mesure, se fictionnalise. Je souhaite ici évaluer l'inscription du « soi » et du monde dans la matérialité du texte, et m'interroger sur une possible figuration de *l'être* déplacé et paradoxalement incarné dans la *lettre* comme survivance : « je » suis tout de même là où je ne suis pas, « je » persiste aussi dans le monde qui continue à exister sans moi. Par ailleurs, la place occupée par la matérialité de l'objet-livre dans le monde de Virginia Woolf est d'autant plus importante qu'elle a fondé avec son mari Leonard Woolf une maison d'édition, Hogarth Press, dont les publications furent initialement imprimées « manuellement »¹. En outre, les publications originales des œuvres de Virginia Woolf étaient accompagnées de nombreuses illustrations, souvent non-figuratives, dessinées par sa sœur Vanessa et constituant des indices matériels de la dimension abstraite, excédant la réalité concrète des objets familiers, qui caractérise son œuvre.

J'ai précédemment évoqué les listes d'objets comme symptômes de leur présence obstinée. Elles apparaissent comme de vaines tentatives d'ordonner le chaos, et l'énumération qu'elles mettent en place répond à la prétention forcément irréalisable d'inscrire une forme d'exhaustivité. Au lieu de cela, elles accumulent les mots comme autant de couches, de voiles posés sur le monde et en barrant l'accès, chaque liste exhibant nécessairement, en creux, tous les termes qui n'y apparaissent pas. Faudrait-il, pour rendre compte de l'infini du monde, adopter un autre langage, voire un alphabet différent ? Avant de m'intéresser aux manuscrits et lettres dont il est question dans la fiction de Woolf, je souhaite faire un excursus du côté des mathématiques, qui permettent une conceptualisation de la matière et de l'organisation du monde. L'utilisation des symboles de la logique, en lien avec la philosophie d'un Cambridge essentiellement masculin, est confrontée à une sorte d'intuition mystique qui provoque un court-circuit et fait basculer le monde dans le langage scientifique, comme si l'alphabet grec

¹ Hermione Lee décrit en détail la collaboration des Woolf dans le processus d'imprimerie, l'acquisition de caractères qu'ils disposaient eux-mêmes dans une presse manuelle, et le passage des « amateurs » au statut de véritables « professionnels » (Lee, 362 sq).

utilisé en mathématiques et les principes de l’algèbre offraient un accès à un des univers « parallèles » et autrement inaccessibles de la physique quantique.

I.3.A. « *Sacred pages of symbols and figures* » (ND 386)

Si le lien entre mathématiques et grec ancien n’est pas *a priori* évident, il est tout à fait naturel si l’on considère brièvement l’histoire des mathématiques. Les mathématiques, à l’origine appliquées de manière très concrète afin de faciliter le commerce, la mesure de surfaces ou la gestion des récoltes, ont acquis au cours de la civilisation grecque¹, et sous l’influence de la philosophie, une dimension plus abstraite, devenant un moyen de dévoiler les secrets cachés de l’univers grâce aux théorèmes de Pythagore ou de Thalès et au Nombre d’Or. Il n’est donc pas surprenant que le terme même provienne du grec (μάθημα [*máthēma* : science, connaissance, puis, au pluriel, les sciences mathématiques], devenu l’adjectif μαθηματικός [*mathematikos*] qui a donné *mathematicus* en latin). Contrairement aux autres sciences, les mathématiques présentent un rapport particulier au monde dans la mesure où les objets sur lesquels elles portent ne sont pas directement des objets physiques mais des objets conceptuels, nombres, figures et structures, articulés entre eux à l’aide de raisonnements logiques, structurés comme un véritable langage. Outil initialement pratique, les mathématiques ont donc introduit des connaissances abstraites permettant d’appréhender les éléments naturels, le monde immédiatement tangible et l’immensité infinie de l’univers, en opérant un déplacement des « objets solides » vers les « objets » du langage mathématique, dont les signes sont instruments de la pensée et empruntent largement à l’alphabet de la Grèce Antique.

Les mathématiques et le grec apparaissent dans *The Voyage Out*, *Night and Day* et *Jacob’s Room* comme deux systèmes de signifiants, deux langages avec chacun leur alphabet alternatif, et sont tous deux envisagés comme d’autres moyens d’appréhender le monde sensible, voire de le révéler. Le recours à ces deux systèmes différents de l’anglais participe de la multiplication des stratégies d’écriture envisagées par Virginia Woolf dans sa tentative de saisir l’infigurable. Dans une certaine mesure, on pourrait presque voir en Cassandra un double

¹ Le premier exemple de traité mathématique et géométrique connu, présentant définitions et axiomes à partir desquels des démonstrations systématiques permettent d’établir des théorèmes, serait les *Éléments* d’Euclide (environ 300 avant notre ère).

de l'autrice, non dénué d'une ironie peut-être déjà synonyme d'un échec², lorsque son propre intérêt pour les mathématiques se trouve ravivé par la découverte des feuillets confidentiels de sa cousine Katharine :

She had worshipped architecture and music, natural history and humanity, literature and art, but always [...] she changed her mind and bought, surreptitiously, *another grammar*. [...] She had once had a passion for geometry herself. (ND 290, je souligne)

C'est d'ailleurs cette même ingénue Cassandra qui trouve l'alphabet grec « absolument fascinant »³. L'innocence du regard que la jeune fille pose sur ces deux systèmes est faussement naïf, teinté d'envie et de séduction ; toujours est-il que le commentaire implicite sur la frivolité des passions successives de Cassandra pour telle ou telle science font bel et bien des mathématiques « une autre grammaire ». Par ailleurs, le choix du terme « fascinant », qui témoigne d'une forme d'enchantement partagée par Virginia Woolf⁴, rend bien compte du pouvoir de subjugation qui à la fois attire et hypnotise, capte le regard et l'entrave, piège l'œil et l'aveugle à la manière d'un « charme »⁵. Sans rien enlever à l'intérêt de l'autrice pour le grec et les grands auteurs de la Grèce Antique, ces derniers semblent déjà, par cette « fascination », refuser ce qu'ils promettent. Ces « autres grammaires » permettraient-elles tout de même d'appréhender et d'articuler le monde ? Les signes « occultes », « figures écrites » plutôt que « figures de style »⁶, qui la construisent offrent-ils une nouvelle forme d'éloquence pure, pré-

² Alors qu'elle apprend l'espagnol, Virginia Woolf écrit dans son journal : « *I am glad to find that I dont forget Greek & read Thucydides which is tough, as easily as I ever did. I am going to throw my Spanish grammar over board, I think, & start reading – & see how the plan works. I believe it is the only way, I at any rate can learn a language – Grammar is hopelessly dull, & infects the whole language* » (PA, 2 fév. 1905, 231). Je reviendrai dans la seconde partie de cette thèse sur les stratégies explorées par Woolf pour pallier cette « infection » grammaticale.

³ Tantôt entre guillemets ou souligné, le terme est ironiquement mis en exergue par Virginia Woolf elle-même : « *[S]he asserted, half seriously, that she had learnt the Greek alphabet, and found it 'fascinating'. The word was underlined. Had she laughed when she drew that line? Was she even serious?* » (ND 270).

'I see no harm,' William blurted out, 'in helping her – with Greek for example – if she really cares for that sort of thing.'

'There's no reason why she shouldn't care,' said Katherine, consulting the pages once more. 'In fact – ah here it is – "The Greek alphabet is absolutely fascinating." Obviously she does care.' (ND 273)

Ces remarques peuvent être rapprochées de celle d'Evelyn à St John : « *there can be nothing quite so thrilling as mathematics* » (VO 356). L'enthousiasme des deux femmes est de l'ordre de la coquetterie et plus proche de celui de Clarissa Dalloway, dont il sera question plus loin, que de celui de Katharine Hilbery.

⁴ « *I have taken a plunge into tough Greek, and that has so much attraction for me – Heaven knows why – That I dont want to do anything else* » (Letters 1, 216 to Violet Dickinson, fév. 1905). Cette fascination contamine son entourage, partagée par son neveu Julian, en témoigne une lettre de Woolf à sa sœur alors qu'elle s'apprête à garder les enfants de cette dernière : « *But the thing Julian wants to do almost most of all is to learn the Greek alphabet!* » (Letters II, 31 déc. 1918, 312).

⁵ « *How powerful that spell is still – Greek* » (Diary IV, 29 oct. 1934, 257, je souligne).

⁶ La distinction entre « *figures of the written word* » et « *figures of speech* » est opérée par Jack Goody dans *The Domestication of the Savage Mind* (Cambridge : Cambridge University Press, 1977, p. 17) dans lequel il insiste sur l'importance de ces instruments d'une utilisation non-discursive du langage dans la manipulation et la construction cognitive qui déterminent notre appréhension du monde.

verbale voire non-verbale, en dépit de – ou au contraire grâce à – l'impossibilité de clarté absolue⁷ ?

Patricia Oudek Laurence avance l'idée que les romans de Woolf mettent en œuvre une « rhétorique du silence », nouvelle forme d'écriture qui échapperait à l'alphabet⁸. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, ce n'est pas le cas des signes mathématiques dont l'abstraction, généralement traduite en chiffres, est finalement retraduite en lettres. La seule « formule » mathématique qui apparaît dans *Night and Day* n'est d'ailleurs qu'une parodie :

A plus B minus C equals x y z (ND 411)

Les signes algébriques sont remplacés par des mots (*plus, minus, equals*) et les lettres qui indiquent habituellement des variables forment ici un abécédaire absurde dans lequel le début de l'alphabet serait égal à la fin de l'alphabet, et dont la typographie (majuscules = minuscules en italiques) serait aussi fantaisiste que l'équivalence est inexacte (un calcul égal à trois variables). La formule est, il est vrai, imputée à Mrs Hilbery lorsqu'elle tente de dénoncer l'impropriété des mathématiques et l'absurdité de l'intérêt de sa fille pour une discipline par ailleurs « terriblement laide » (« *dreadfully ugly* »), discipline peu esthétique et d'emblée radicalement exclue de la sphère artistique. Loin de convaincre, la formule n'offre qu'une version erronée et simplifiée des mathématiques, et en dissimule les subtilités sous une couche de langage qui, au contraire, révèle les limites de l'alphabet traditionnel qui ne parvient pas à rendre compte de la complexité mathématique – et par extension de la complexité du monde. À moins qu'il ne s'agisse au contraire d'une manière de montrer la substituabilité qui se cache sous les lettres de l'alphabet, que les mathématiques transforment justement en « variables » capables de renvoyer à une infinité de valeurs⁹. Les premières lettres de l'alphabet sont d'ailleurs dans *Between the Acts* les gammes d'un autre langage :

They had left the greenhouse door open, and now music came through it. A.B.C., A.B.C., A.B.C. – someone was practicing scales. C.A.T. C.A.T. C.A.T. ... Then the separate letters made one word 'Cat'. Other words followed. It was a simple tune, like a nursery rhyme – [...] (BA 103)

⁷ Sur l'utilisation de la Grèce dans la littérature woolfienne, voir Theodore Koulouris, *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*. Londres : Routledge, 2010 ; et Rowena Fowler, « Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf's Greece », in *Comparative Literature*, vol. 51, n° 3, 1999, p. 217-242.

⁸ Patricia Oudek Laurence, *The Reading of Silence: Virginia Woolf in the English Tradition*. Stanford : Stanford University Press, 1991, p. 4.

⁹ Jocelyn Rodal associe d'ailleurs ce même fonctionnement à la présence des mathématiques dans le roman : « [M]athematics – frequently referred to as form but hardly ever endowed with any evident content – operates like an algebraic variable, because it can be shuffled whole from page to page even as its meaning remains unknown » (« Virginia Woolf on Mathematics: signifying opposition », in Derek Ryan et Stella Bolaki (dir.), *Contradictory Woolf*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2012, p. 202-208, p. 205).

Le saut d'un système à un autre se fait par une anagramme imparfaite, alors que l'esprit impose une signification intelligible au langage sans parole qu'est la musique. La reprise de la même gamme, quelques pages plus loin, souligne en outre le glissement de sens d'un esprit à un autre, puisque Bartholomew, entendant les mêmes notes que William et Isa, y attribue le mot « *Dog* »¹⁰.

L'abécédaire mathématique n'est pas sans rappeler la prière incongrue d'Helen Ambrose qui souhaite à Rachel d'épouser un homme qui ne connaisse pas son alphabet : « *Greek from morning to night. If ever Miss Rachel marries, Chailey, pray that she may marry a man who doesn't know his ABC* » (VO 28)¹¹. Le commentaire est ironique, pourtant un tel homme « illettré » apparaît bel et bien, et de manière particulièrement paradoxale, en la figure de Mr Ramsay. Le système de pensée complexe de ce dernier prend la forme métaphorique tantôt des touches d'un piano, tantôt des lettres de l'alphabet, qu'il se flatte de pouvoir parcourir sans effort. Malheureusement, il ne parvient à atteindre que la lettre Q. L'obstacle alphabétique le rend incapable, non pas de maîtriser l'ordre des lettres, symboles logiques qui sont les instruments de la méthode analytique implacable du philosophe de Cambridge, mais de surmonter la distance qui sépare la lettre de ce qu'elle signifie. La lettre suivante, « R », est pourtant l'initiale de son propre nom : l'accès à la connaissance lui est barré par son ego, et la logique échoue à proposer une vision (empirique ?) du monde. C'est cette incapacité à découvrir la signification de la lettre (qui pourrait également être vue comme une variable algébrique dont on ne connaîtrait pas la valeur) qui lui procure un sentiment d'échec. Parmi la multitude de signifiants possibles dont le signe « R » serait l'initiale, se trouve le terme « Réel », et l'impossibilité d'atteindre la lettre « R » pourrait ainsi être compris comme l'indice que le *réel* n'est pas accessible par le langage.

Night and Day n'est certes pas le roman le plus emblématique de l'expérimentation moderniste qui caractérise de façon plus évidente les romans ultérieurs de Virginia Woolf, mais il y est déjà question du rapport au monde. Les relations entre les personnages sont largement caractérisées, voire définies, par le désir qui se dessine dans l'écart entre l'individu et la

¹⁰ « *From the garden – the window was open – came the sound of someone practising scales. A.B.C. A.B.C. A.B.C. Then the separate letters formed one word 'Dog'. Then a phrase. It was a simple tune, another voice speaking* » (BA 105). Si « *cat* » et « *dog* » font tous deux référence à des animaux de compagnie, ce qui pourrait expliquer comment A+B+C peuvent donner DOG, l'ultime retournement ironique *dog/God* révèle la multiplicité des couches du langage, dont la signification se double de préjugés, de convictions, et teinte en retour la musique :

[Lucy] was thinking, he supposed, God is peace. God is love. For she belonged to the unifiers; he to the separatists. Then the tune with its feet always on the same spot, became sugared, insipid; bored a hole with its perpetual invocation to perpetual adoration. Had it – he was ignorant of musical terms – gone into the minor key? (BA 105)

¹¹ Ironie du sort, Rachel n'épousera en effet pas un homme lettré, à savoir Hewet, puisqu'elle mourra prématurément après ses fiançailles.

représentation que les autres s'en font. Ce désir passe par le langage, qui tente de résoudre la « clocherie » du rapport à autrui. De la même manière, le roman présente la littérature comme un moyen de combler l'écart entre le monde et l'image qu'en ont les personnages, entre le monde et le fantasme. L'effort biographique de Mrs Hilbery, quoique vain, va dans ce sens : il s'agit de ressaisir la vie dans le texte et de façon exhaustive, de ressusciter les morts par l'incantation du langage, de faire le « jour » sur les événements de leur existence, ordonnés les uns par rapport aux autres comme on alignerait les lettres de l'alphabet. Le concept de continuité en mathématiques indique qu'entre chaque élément constitutif d'une série s'en trouve une infinité d'autres, et de même entre ceux-ci, et ainsi de suite. Les signes manquants, dans les interstices entre les lettres de l'alphabet traditionnel, sont pour Katharine les chiffres et les calculs mathématiques, qui constituent l'envers du monde, ses « nuits », au cours desquelles les figures géométriques sont pareilles à des constellations.

Si les mathématiques ne sont pas perçues comme « féminines », la connaissance du grec est de même l'apanage des hommes¹². Ces deux alphabets cryptent toutefois des codes qui ne correspondent pas uniquement aux codes genrés de la société. Ainsi, Katharine rejette les mots, les livres, et Shakespeare – qu'elle prétend ne pas avoir lu – comme autant de systèmes de représentation conventionnels inscrits dans la tradition familiale¹³, et c'est précisément par son opposition à la littérature que sa passion pour les mathématiques est prise dans la question du genre/*gender* :

Perhaps the unwomanly nature of the science made her instinctively wish to conceal her love of it. But the more profound reason was that in her mind mathematics were directly opposed to literature. She would not have cared to confess how infinitely she preferred the exactitude, the star-like impersonality, of figures to the confusion, agitation, and vagueness of the finest prose. (ND 34)

Il est vrai que les mathématiques permettent à Katharine, de son propre aveu, de se détacher des conventions sociales et du rôle auquel les femmes sont condamnées (« *complete emancipation from her present surroundings* », ND 34). En partie exclues de la littérature victorienne, ou du moins méprisées par les hommes qui l'écrivent, le domaine « littéraire » des

¹² Hermione Lee fait la même remarque au sujet de *Jacob's Room*, et en souligne toute l'ambiguïté : « [Its] classical mythologizing and Greek settings deliberately invoked late-Victorian Hellenism (so often a metaphor or a disguise for homosexuality) to reconstruct the education and the loving friendship of these young Edwardian Englishmen. Women [...] are placed in Jacob's Room as furniture he overlooks or makes use of » (Lee 436-437). Voir également à ce sujet Vassiliki Kolocotroni, « 'This Curious Silent Unrepresented Life': Greek Lessons in Virginia Woolf's Early Fiction », in *The Modern Language Review*, vol. 100, n° 2, 2005, p. 313-322.

¹³ L'attention scrupuleuse que Mrs Hilbery prête aux détails du « système de ponctuation » des poètes romantiques (ND 88) rapproche ses travaux de la rigueur mathématique de Katharine, et établit un lien de parenté entre la poésie, qui se distinguerait donc de la « littérature », et les mathématiques.

femmes de *Night and Day* est essentiellement restreint à la biographie¹⁴ – c'est-à-dire, en caricaturant à peine, à une célébration du travail des hommes. Bien que « peu féminines », les mathématiques offrent néanmoins une issue à cette position subalterne. Makiko Minow-Pinkney rappelle en outre qu'un modèle de l'héroïne était Vanessa Bell¹⁵ afin d'établir une correspondance entre les mathématiques et la peinture¹⁶. Les deux activités deviennent deux langages différents qui partagent un même pouvoir visionnaire et offrent une libération du carcan des mots autant que du carcan de la société. Le rejet du langage se fait au profit d'un autre langage, d'autres figures apposées sur le monde qui nous entoure et permettant de l'appréhender, de le traduire, de le désigner de manière non-verbale.

Virginia Woolf n'oppose en réalité pas de façon aussi radicale les mathématiques et la littérature, qui semblent au contraire agir de la même façon. Bien loin de n'être qu'un choix par défaut en contrepoint de la littérature, l'activité mathématique de Katharine est symptomatique d'une volonté d'appréhender le monde réel autrement et d'en articuler une « vision » dont ni les images ni les mots ne peuvent rendre compte. Par ailleurs, comme le souligne Jocelyn Rodal, c'est moins le contenu intellectuel des mathématiques qui importe que la forme qu'elles prennent¹⁷. Les mathématiques deviennent donc, paradoxalement, une autre forme d'écriture, avec ses propres signes et sa propre syntaxe. *A priori* chacune à leur manière, par la démonstration pour les unes et par l'illustration pour l'autre, les mathématiques et la littérature grecque sont présentées comme des moyens d'ouvrir un monde de connaissances, ou plutôt d'ouvrir la connaissance du monde. Dans une certaine mesure, et c'est là l'espoir de Katharine, les mathématiques permettraient même d'accéder à une forme de connaissance astronomique, hors de ce monde : « *to study mathematics – to know about the stars* » (ND 162).

Toutefois, même si elles n'affleurent pas à la surface du texte, les figures mathématiques renforcent encore l'épaisseur du langage. Si les sciences permettent d'enrichir la représentation

¹⁴ Cette dimension est rendue d'autant plus évidente que le roman présente également des suffragettes qui écrivent des pamphlets et ne cessent de se battre pour avoir – littéralement – voix au chapitre.

¹⁵ Elle écrit en effet à sa sœur : « *I am very much interested in your life, which I think of writing another novel about* » (*Letters II*, 30 juil. 1016, 109).

¹⁶ Makiko Minow-Pinkney, « Virginia Woolf and December 1910: The Question of the Fourth Dimension », in *Contradictory Woolf*, p. 194-201, p. 197.

¹⁷ « *Emphasizing the visual and tangible aspects of marks on paper, Woolf describes math's written form rather than its intellectual content, and Katharine treasures and romanticizes the material manifestations of her study. This representation emphasizes the written signs that are common to mathematics particularly, but it also defamiliarizes written language generally, using the foreign marks of mathematics to call attention to the intrinsic strangeness of all written symbols* » (Rodal, « Virginia Woolf on Mathematics », p. 203). L'article de Jocelyn Rodal suggère d'ailleurs une possible source d'inspiration en la figure d'un mathématicien contemporain de Virginia Woolf, Hilbert (une idée renforcée par la proximité orthographique entre Hilbert et Hilbery), dont les travaux contribuèrent largement au développement du formalisme mathématique.

du monde, l'image qu'elles offrent en supplément redouble l'image créée par les mots et fait écran à son tour en mettant la réalité extérieure visible qu'elle désigne à distance. Ainsi, Katharine en vient à voir le monde au travers d'un filtre mathématique :

She did her best to listen to her mother [...], but she cast her mind alternately towards forest paths and starry blossoms, and towards pages of neatly written mathematical signs. (ND 181)

Plus qu'un filtre à la vision, les mathématiques lui apparaissent dans leur matérialité, sous forme de signes tracés sur des pages de livres, qui prennent forme et s'élèvent dans le monde tridimensionnel :

She listened to all this [...]; and yet she was no more listening to it than she was counting the paving-stones at her feet. [...] [H]ow visibly books of algebraic symbols, pages all speckled with dots and dashes and twisted bars, came before her eyes as they trod the Embankment, [...] all the time she was in fancy looking up through a telescope at white shadow-cleft disks which were other worlds, until she felt herself possessed of two bodies, one walking by the river with Denham, the other concentrated to a silver globe aloft in the fine blue space above the scum of vapours that was covering the visible world. She looked at the sky once, and saw that no star was keen enough to pierce the flight of watery clouds now coursing rapidly before the west wind. (ND 254)

Katharine en vient à voir des « signes » danser devant ses yeux, comme sous l'effet d'une étrange synesthésie qui déforme sa perception au point de traduire les mots qu'elle entend en données chiffrées. Les « symboles algébriques » envahissent le monde jusqu'à en imiter le relief : les lignes courbes se remplissent et deviennent des « disques », promus quelques lignes plus loin et combinés en une seule sphère (« *a silver globe* »). Les mathématiques sont semblables aux « vapeurs » qui recouvrent le monde au lieu de dé-couvrir les étoiles, cachées par les nuages. On pourrait dire que les mathématiques placent Katharine directement au cœur d'une « forêt de symboles » algébriques, au risque de s'y perdre, en témoigne le clivage corporel que le passage évoque. L'expérience sensible de Katharine s'en trouve pourtant exacerbée :

Nevertheless, she exulted as she had never exulted before. The air was fresher, the lights more distinct, the cold stone of the balustrade colder and harder, when by chance or purpose she struck her hand against it. (ND 254)

Aucune formule rigoureuse, aucun véritable calcul ne sont donnés ; il s'agit plutôt d'une forme de géométrie intuitive. Les « symboles » semblent tout de même *figurer* le monde, dans la mesure où les « chiffres » se disent justement « *figures* » en anglais, de sorte qu'une certaine adéquation entre les *figures* (naturellement géométriques ?) présentes dans le monde et les *figures* (chiffres) mathématiques permette une forme d'accès au monde. En ce sens, Ann-Marie Priest voit en Katharine une visionnaire capable de toucher au cœur de la réalité, hors des

représentations du langage¹⁸. Pour cela, il lui faut *se perdre* dans la contemplation des étoiles et laisser sa propre identité se dissoudre¹⁹. Au début de *The Waves*, l'expérience de Rhoda face aux signes mathématiques est très différente : « *I see only figures. [...] The figures mean nothing now. Meaning has gone. [...] Look, the loop of the figure is beginning to fill with time; it holds the world in it. [...] The world is entire, and I am outside of it* » (W 14-15). L'incapacité de l'enfant à les comprendre et à résoudre l'énigme de leur calcul fait du tableau un trou noir absorbant irrésistiblement le temps et le monde à l'aune de la solitude de Rhoda, qui n'y pénétrera à son tour que par son suicide, comme un plongeur dans le trou béant du zéro (0) et l'ultime moyen d'entrer en communion avec le monde.

Objet de l'apprentissage scolaire ou d'une velléité d'érudition, les langues mortes, et tout particulièrement le grec, sont perçues comme un signe d'éducation, de distinction, voire de snobisme. En proie à la même fascination que Cassandra pour l'alphabet grec, la Mrs Dalloway de *The Voyage Out* en reconnaît la beauté musicale qui la « hante », et regrette de ne pas goûter aux merveilles du monde que lui ouvrirait une telle connaissance. Ridley Ambrose, enorgueilli de son savoir, propose aussitôt ses services d'enseignant :

There was a pause, which was decidedly uncomfortable. Mrs Dalloway then gave a little shiver, and asked whether she might have her fur cloak brought to her. As she adjusted the soft brown fur about her neck a fresh topic struck her.

'I own,' she said, 'that I shall never forget the *Antigone*. I saw it at Cambridge years ago, and it's haunted me ever since. Don't you think it's the most modern thing you ever saw? [...] It seemed to me I'd known twenty Clytemnestras. [...] I don't know a word of Greek, but I could listen to it for ever –'

Here Mr Pepper struck up:

πολλά τὰ δεινά, κούδέν ἄν –
 θρώπου δεινότερον πέλει.
 τοῦτο καί πολιοῦ πέραν
 πόντου χειμερίῳ νότῳ
 χωρεῖ, περιβρυχίοισι
 περῶν ὑπ' οἴδμασι

Mrs Dalloway looked at him with compressed lips.

'I'd give ten years of my life to know Greek,' she said, when he had done.

'I could teach you the alphabet in half an hour,' said Ridley, 'and you'd read Homer in a month. I should think it an honour to instruct you.'

¹⁸ « [Katharine can experience] her true (non)self, reality. To find this other self, she has to escape from representation in language, and her desire to do this is perhaps most overtly signaled by her interest in mathematics » (Ann-Marie Priest, « Between Being and Nothingness: The 'Astonishing Precipice' of Virginia Woolf's *Night and Day* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 26, n° 2, 2003, p. 66-80, p. 69).

¹⁹ « When she looks at the stars, [...] they perform their 'usual work' of drawing her out of herself: 'as she looked up the pupils of her eyes so dilated with starlight that the whole of her seemed dissolved in silver and spilt over the ledges of the stars for ever and ever indefinitely through space'. The stars, like mathematical figures, do not function as markers of identity. By identifying her self with them, Katharine experiences herself as non-being, an experience which, paradoxically, re-inscribes being as unspeakable, or, rather, as a state for which there is no language but the negative one of dissolution, nothingness, emptiness » (*id.*, p. 70).

[...] For an instant she saw herself in her drawing-room in Browne Street with a Plato open on her knees
– Plato in the original Greek. (VO 44-45)

L'expression du désir de Mrs Dalloway est surtout la confession masquée d'un manque – elle admet ne pas comprendre la citation de Mr Pepper, dont la pertinence supposée dispense toute explication. Davantage que la beauté des mots dont elle louait la musique, ce que Mrs Dalloway entend correspond à ce qui est inscrit sur la page avec une typographie différente : un langage qui fait écran et empêche d'accéder à ce qu'il révèle. Ce qui serait révélé ici n'est rien moins que les merveilles du monde et les voies mystérieuses de l'humanité²⁰. Notons que l'effet produit par le grec est le même sur une lectrice qui ne connaîtrait pas le grec et ne verrait sur la page que des motifs abstraits. Ici encore, le sens des mots grecs n'importe pas tant que le fait même qu'ils soient inscrits en grec sur la page : les signes dérobent au regard une signification qui échappe à la lectrice non-helléniste autant qu'à Mrs Dalloway et fonctionnent comme les gardiens d'un secret. Ironiquement, son ignorance qui la pousse à confondre Antigone et Clytemnestre n'est cocasse que pour les lecteurs capables de remarquer une erreur qui pourrait autrement passer inaperçue : un nom aux consonances grecques, même transcrit en alphabet latin, étant potentiellement substituable à un autre, pour autant qu'il soit également grec, et ce sont ainsi les signifiants qui deviennent des variables.

Au-delà de l'exagération évidente de la transaction qu'elle évoque (même si l'on pourrait penser que dix ans de sa vie en échange du grec, ce n'est pas cher payé) Clarissa ne consacrerait finalement guère plus qu'un « instant » à la possibilité d'effectivement apprendre la langue. Tout porte à croire qu'en réalité dix ans n'y suffiraient pas plus qu'une demi-heure ou un mois, puisque ce qu'elle cherche à atteindre n'est pas une forme de connaissance, le grec n'étant pour elle ni poésie ni langage du monde, mais bien le plaisir mondain de lui substituer une autre image, une autre version des apparences : une image d'elle-même devant un livre de Platon dans le texte. Cette image fait d'elle une figure d'Alice, se regardant dans un miroir de l'autre côté duquel elle n'ira pas, puisque le livre est présenté comme simplement « ouvert », porte ouverte sur un monde merveilleux, mais porte que l'on ne franchira pas. Elle se voit en outre *ne lisant pas* Platon, philosophe par excellence de l'intelligible, de l'idéal, des essences, contre le donné sensible (mais ce n'est qu'un « un » Platon parmi d'autres, un philosophe parmi

²⁰ Voir l'*Antigone* (441 avant notre ère) de Sophocle :

Many marvels walk through the world,
terrible, wonderful,
but none more than humanity,
which makes a way under the winter rain,
over the gray deep of the sea...

(trad. anglaise de Richard Emil Braun, Oxford University Press, 1974).

d'autres, une image parmi d'autres). Guère plus qu'un livre d'images, le grec lui permettrait alors de rester aussi « à la mode » que le manteau de fourrure lui ayant soufflé l'idée d'évoquer Antigone pour sauver les apparences du silence gênant qui a littéralement jeté un froid. Bien plus qu'une véritable proposition de cours de grec, qui n'aura d'ailleurs jamais lieu, Ridley propose au contraire lui aussi une image de lui-même, patient et brillant enseignant, qui lui permettrait de contrôler le temps (et de compresser dix ans en un mois et une demi-heure) privilégiant l'expérience du temps qui passe aux temps grammaticaux, qu'il module à grand renfort de modaux (« *I could* », « *you would* », « *I should* »). La maîtrise de ces « autres grammaires » permet aux initiés de toucher du doigt le savoir que promettent ces « autres alphabets ». Fiers élus, les mathématiciens et les hellénistes se sentent paradoxalement investis d'une mission de partage de leurs visions fugaces, dont ils sont toutefois responsables et qu'il leur faut garder comme un secret.

Dans le même geste d'exposition et de dissimulation, Katharine montre ses feuillets à Ralph. Ce don est pourtant soumis à une ambiguïté : « *Ralph followed her figures as far as his mathematics would let him* » (ND 419). Le langage crypté des mathématiques est constitué de signes qui ne peuvent être *déchiffrés* que par les initiés et qui conditionnent la lecture du monde et la préservent à la manière des hiéroglyphes, inscriptions quasi sacrées. Ainsi, les précautions prises par Katharine afin de garder son secret ne sont pas exactement superflues mais redoublent une dissimulation intrinsèque aux mathématiques dont le secret est déjà bien gardé par la forme qu'elles prennent. D'une part, ses aspirations mathématiques sont retardées textuellement par des points de suspension (« *sat up late at night to... work at mathematics* », ND 34) ; d'autre part, cachés entre les pages d'un dictionnaire grec, les feuillets couverts de signes sont dissimulés sous une autre couche de langage, et cette superposition devient l'image de la mise en abyme de deux systèmes de signifiants. Le camouflage est même triple car les lettres grecques se retrouvent, articulées différemment, dans les démonstrations et dans les exercices mathématiques²¹. Le secret de Katharine est d'autant mieux gardé qu'il se garde lui-même sous le signe qui l'indique et qui fait écran, rendant impossible la transmission de ce qu'il désigne. En outre, cette dissimulation se retrouve au niveau de l'écriture même du roman. Virginia Woolf a certes traduit ses propres mots en chiffres pour en évaluer la quantité, comme en

²¹ « *Here written language conceals mathematics, but it also guards mathematics. Moreover, these particular letters communicate mathematics. Higher level mathematics employs letters far more than numerals, and it employs the Greek alphabet especially. Katharine deliberately steals a Greek dictionary to hide and hold her studies, and just as mathematics repurposes Greek letters for its own uses, Katharine is repurposing both lexicon and language* » (Rodal, « Virginia Woolf on Mathematics », p. 203).

témoignent les calculs effectués au dos de ses manuscrits²² ; mais les chiffres ne se retrouvent pas dans le corps du texte et ce sont eux au contraire qui sont retranscrits en lettres – aveu de l'échec programmé du langage des mathématiques comme substitut au langage poétique. Virginia Woolf n'est pas dupe et ces multiplications restent au verso, car ce qui importe ici, ce n'est pas l'exactitude des calculs mais que l'on sache qu'il y en a.

Comme pour les mathématiques et à moins d'être initié, il faut, pour avoir accès au grec, passer par une forme de traduction, que les occurrences en soient directement inscrites dans le texte ou non, en caractères grecs ou latins :

'Symposium?' cried Mrs Flushing. 'That's Latin or Greek? Tell me, is there a good translation?'
'No,' said Ridley. 'You will have to learn Greek.' (VO 224)

Si le titre « *Symposium* » correspond déjà à la traduction anglaise du titre du *Banquet* de Platon, la confusion de Mrs Flushing est excusable puisque le terme est bien latin mais d'étymologie grecque. Ce n'est pas le seul exemple d'amalgame entre les deux langues dans l'œuvre de Woolf mais il dénonce un écueil : la traduction vers l'anglais s'est soldée par un retour au grec. La réponse de Ridley n'est d'ailleurs pas anodine et fait écho à l'essai de Virginia Woolf, « On Not Knowing Greek », en impliquant qu'il n'existe tout simplement pas de « bonne traduction » en général, soulignant ainsi l'impossibilité d'accéder à la signification du grec en passant par une langue de substitution, voire les limites de toute traduction. De la même manière, il semblerait vain de chercher à traduire le monde avec le langage, quel qu'il soit²³. C'est un avis que partage Edward lorsque, toujours à propos d'Antigone, il répond à la tentative de déchiffrement de North par un refus de traduire et une revendication de l'opacité du langage :

'Translate it,' [North] said.
Edward shook his head. 'It's the language,' he said.
Then he shut up. (Y 303)

²² À titre d'exemple, on trouve dans le manuscrit de *Jacob's Room* des inscriptions de ce type : « 50 2 53 280[x]50 = 14,000 » (Virginia Woolf, *Virginia Woolf's Jacob's Room: The Holograph Draft*. Edward L. Bishop (éd.), New York : Pace University Press, 1998, p. 160).

²³ Ceci est également vrai du latin qui opère une défamiliarisation du monde, comme le montre cet extrait de *Night and Day*, qui associe non pas les mathématiques et le grec, mais le latin et la botanique qui recèleraient également la clé du mystère de l'existence :

In naming the little green plant to her he used the Latin name, thus *disguising* some flower familiar even to Chelsea, and making her exclaim, half in amusement, at his knowledge. Her own ignorance was vast, she confessed. What did one call the tree opposite, for instance, supposing one condescended to call it by its English name? Beech or elm or sycamore? It chanced, by the testimony of a dead leaf, to be oak; and a little attention to a diagram which Denham proceeded to draw upon an envelope soon put Katharine in possession of some of the fundamental distinctions between our British trees. She then asked him to inform her about flowers. To her they were variously shaped and coloured petals, poised, at different seasons of the year, upon very similar green stalks; but to him they were, in the first instance, bulbs or seeds, and later, living things endowed with sex, and pores, and susceptibilities which adapted themselves by all manner of ingenious devices to live and beget life, and could be fashioned squat or tapering, flame-coloured or pale, pure or spotted, by *processes which might reveal the secrets of human existence*. (ND 281, je souligne)

L'article défini « *the* » est ambigu et pourrait indiquer que le grec est le langage par excellence, ou qu'il n'y a qu'un seul langage et qu'alors la traduction est superflue, ou encore que c'est la langue même qui importe, et non sa signification.

Signe d'ignorance ou de négligence des personnages, le grec est régulièrement confondu avec le latin, qu'il s'agisse d'étymologie ou de civilisation²⁴. La distinction entre les deux est partiellement résolue dans le passage suivant, où ils deviennent (ensemble ?) la langue poétique la plus à même de dire le monde et d'en concentrer, en une ligne, une expression ou un vers, la richesse et la complexité :

The smoke hung in veils over the spires and domes of the University cities. Here it choked the mouth of a gargoyle; there it clung to the walls that were peeled yellow. Edward, who was taking his brisk constitutional, noted smell, sound and colour; which suggested how complex impressions are; few poets compress enough; but there must be some line in *Greek or Latin*, he was thinking, which sums up the contrast [...]. (Y 66, je souligne)

Qu'il s'agisse du grec ou du latin n'importe finalement que peu dès lors que le langage est autre. Les langues *mortes* sont finalement les langues du vivant puisqu'il s'agit de montrer qu'il y a quelque chose, quelque chose *d'autre*, qui n'est pas immédiatement accessible. C'est ainsi que les passages en grec dévoilent obscurément ce qu'ils dissimulent, par leur forme intrinsèquement *autre*, par leur obscurité même²⁵.

Cette tension entre l'aveuglement et la vision se retrouve dans un autre passage de *The Years* qui, bien que beaucoup plus tardif, fait écho à la vision « algébrique » de Katharine :

A little dint sharpened between his brows. He frowned as he read. He read; and made a note; then he read again. All sounds were blotted out. He saw nothing but the Greek in front of him. But as he read, his brain gradually warmed; he was conscious of something quickening and tightening in his forehead. He caught phrase after phrase exactly, firmly, more exactly, he noted, making a brief note in the margin, than the night before. Little negligible words now revealed shades of meaning which altered the meaning. He made another note; *that* was the meaning. [...] There it was, clean and entire. But he must be precise; exact; even his little scribbled notes must be clear as print. [...] Then he leant back to see, with his eyes shut. He must let nothing dwindle off into vagueness. The clocks began striking. He listened. The clocks went on striking. The lines that had graved themselves on his face slackened; he leant back; his muscles relaxed; he looked up from his books into the dimness. He felt as if he had

²⁴ Par exemple : « *He lectures there – Roman law, you know, or it may be Greek* » (ND 98) ; « *The ruins – my party is waiting for me at the ruins. The Roman ruins – or Greek, Mr Denham?* » (ND 195) ; « *'Joan, you don't really think that "amo" is Greek?' Ralph asked. 'Did I say Greek? Well, never mind. No dead languages at tea-time [...]'* » (ND 320) ; « *[Martin] was sitting at a table with a book propped in front of him, muttering to himself – perhaps it was Greek, perhaps it was Latin* » (Y 13). La confusion était déjà notée dans le journal de Virginia Woolf, alors qu'elle préparait un cours sur l'histoire grecque pour son enseignement hebdomadaire à Morley College, Londres : « *as I doubt whether they know if Greeks or Romans 'came first' as the Lady said, I dont expect to make much impression!* » (PA, 21 mars 1905, 255).

²⁵ « *Greek words, Greek names are signposts and gates, both suggesting and barring access into a world of strangeness, and, for a young Woolf, they hold the added challenge of the terra incognita – they are there always for the discovery, 'ancient grass' to be trodden upon and turned into 'common ground'* » (Kolocotroni, « This Curious Silent Unrepresented Life », p. 315).

thrown himself down on the turf after running a race. But for a moment it seemed to him that he was still running; his mind went on without the book. It travelled by itself without impediments through a world of pure meaning; but gradually it lost its meaning. The books stood out on the wall: he saw the cream-coloured panels; a bunch of poppies in a blue vase. The last of the strokes had sounded. He gave a sigh and rose from the table. (Y 36-37)

Les rides laissées par la réflexion pourraient presque être les lignes de grec imprimées autant sur le visage d'Edward que leur signification semble l'être sous ses paupières. L'insistance sur la clarté et la précision font du grec une science exacte, à l'image des mathématiques, et l'accès qu'il donne au *sens* pourrait en faire un langage permettant d'appréhender la réalité qui se cache au-delà des apparences, dessillant la vision de l'œil fermé. Toutefois, ce « retour » au grec dans la fiction de Woolf est à tempérer. En effet, cet accès au sens est non seulement temporaire, mais en réalité imparfait car la signification est doublement mise à distance par le déictique et par les italiques : « **that** was the meaning ». Ce n'est pas le mot « *meaning* » qui est souligné ici, car la signification est au-delà du mot « *that* » qui pointe grammaticalement vers cet ailleurs qui lui échappe, vers l'autre côté du langage²⁶. Par ailleurs, le passage se conclut par un soupir face à la fugacité de la vision. Edward ne voit, finalement, « rien » d'autre (*nothing but the Greek*).

Il aurait pu s'agir de Ridley Ambrose²⁷ qui, absorbé par son travail, disparaît progressivement derrière son « grec » qui lui cache tout autre langage, dissimule à lui seul le reste de la littérature :

'Plato,' he said, laying one finger on the first of a row of small dark books, 'and Jorrocks next door, which is wrong. Sophocles, Swift. You don't care for German commentators, I presume. French, then. You read French? You should read Balzac. Then we come to Wordsworth and Coleridge, Pope, Johnson, Addison, Wordsworth, Shelley, Keats. One thing leads to another. Why is Marlowe here? Mrs Chailey, I presume. But what's the use of reading if you don't read Greek? After all, if you read Greek, you need never read anything else, pure waste of time – pure waste of time,' thus speaking half to himself, with quick movements of his hands; they had come round again to the circle of books on the floor, and their progress was stopped. (VO 192-193)

Le cercle de livres mime le cercle vicieux dans lequel la littérature est enfermée selon Ambrose, puisqu'il commence avec Platon et se termine avec le grec. Mais à trop vouloir se consacrer au grec, Ambrose finit par s'enfermer lui-même dans son étude :

There were many rooms in the villa, but one room which possessed a character of its own because the door was always shut, and no sound of music or laughter issued from it. Everyone in the house was vaguely conscious that something went on behind that door, [...] without in the least knowing what it

²⁶ « *The meaning is just on the far side of language. It is the meaning which in moments of astonishing excitement and stress we perceive in our minds without words [...]* » (« On Not Knowing Greek » [1925], *Essays IV*, 45).

²⁷ « *'I was afraid it was my husband, still reading Greek,' she said. 'All this time he's been editing Pindar'* » (VO 188). Il serait amusant d'imaginer que « tout ce temps » ait mené Ambrose depuis *The Voyage Out* jusque dans *The Years*.

was [...]. Unfortunately, [...] Mr Ambrose in his study was some thousand miles distant from the nearest human being [...]. He sat hour after hour among white-leaved books, alone like an idol in an empty church, still except for the passage of his hand from one side of the sheet to another, silent save for an occasional choke, which drove him to extend his pipe a moment in the air. As he worked his way further and further into the heart of the poet, his chair became more and more deeply encircled by books, which lay open on the floor, and could only be crossed by a careful process of stepping, so delicate that his visitors generally stopped and addressed him from the outskirts. (VO 191)

Finalement, Ambrose en vient presque à disparaître du roman, idole abandonnée qui croit incarner un ordre supérieur et ne fait que le figer dans sa matérialité triviale, trompeuse, signe que le grec n'ouvre pas mais au contraire enferme, et voile le sens autant qu'un autre langage.

Les signes de l'alphabet grec sont aussi déroutants que prometteurs, et la tentation d'y avoir recours pour articuler le monde doit se solder par un échec. La vanité de cette tentative est en quelque sorte annoncée dès les premières pages de *The Voyage Out*, au travers du rêve de Mrs Dalloway qui marque la première apparition spectrale de l'alphabet grec :

She then fell into a sleep, which was as usual extremely sound and refreshing, but visited by fantastic dreams of great Greek letters stalking round the room, when she woke up and laughed to herself, remembering where she was and that the Greek letters were real people, lying asleep not many yards away. (VO 53)

Les lettres grecques sont des représentations oniriques des « gens réels » – qui ne sont à leur tour que des personnages du roman – et de véritables *figures* dans tous les sens du terme – silhouettes, signes, et résultat de *Darstellung*, figuration à l'œuvre dans le travail du rêve en psychanalyse²⁸. Dans *Sur le rêve* (1901), Freud distingue dans l'élaboration du rêve plusieurs mécanismes qui en conditionnent l'interprétation. Le contenu du rêve est analysé comme la manifestation déformée des pensées latentes du sujet et de son inconscient qui ne trouvent de formulation qu'au terme d'un processus complexe de condensation, déplacement et figuration. La condensation en un élément, dans lequel se fondent une multitude de possibilités latentes, et le déplacement, qui permet d'échapper à la censure de la conscience en remplaçant un élément par un autre qui lui est associé, rappellent respectivement les procédés que j'ai évoqués plus haut avec Jakobson, la métaphore et la métonymie. Le travail du rêve s'apparente ainsi à une véritable « grammaire » du rêve et obéit à des règles proches de la structure du langage, ainsi que le remarque explicitement Lacan, pour qui Freud « anticipe » la linguistique de Saussure²⁹. L'articulation entre les pensées sous-jacentes est « créée » par le travail du rêve : « Le chemin le plus praticable pour rapprocher deux pensées du rêve qui n'ont encore rien de commun

²⁸ Ces figures sont également des « vues » selon la polysémie de *Bild*, qui en allemand signifie aussi bien « image » que « tableau », « vision », « vue », « expression », « idée ».

²⁹ Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient, ou la raison depuis Freud » [1957], in *Écrits*, p. 493-528.

consiste à transformer l'expression linguistique de l'une, l'autre venant éventuellement encore à sa rencontre par un renversement adéquat dans une autre expression. C'est un processus analogue à celui utilisé par le rimeur, l'homophonie remplaçant ici le point commun recherché »³⁰. La figuration par des lettres grecques correspond dans une certaine mesure à ce transfert linguistique, et à l'aliénation du « parlêtre » lacanien dans les signifiants. Pour autant, le rêve de Clarissa Dalloway redouble de mystère, en cela que l'énigme des autres est rendue intelligible par une figuration qui en souligne paradoxalement le caractère profondément inintelligible, et le lien artificiel qu'il établit dans les rapports humains où chaque « personne réelle » est alignée comme une lettre d'alphabet apparaît justement dans le désordre de la méconnaissance de la rêveuse qui, rappelons-le, ne parle pas un traître mot de grec. Ces « figures » sont donc à la fois des images visuelles représentant les pensées du rêve de Mrs Dalloway, manifestations de son inconscient aussi insaisissables que lui, et des marqueurs obscurs, témoins d'une poésie antique, traces d'une civilisation disparue, qui pourraient représenter le *réel* et l'inscrire sur la page mais n'y parviennent qu'en exhibant leur opacité.

Si l'on en croit l'extrait suivant, Jacob s'accorderait apparemment avec Ambrose sur le caractère absolument essentiel, universel (et suffisant) de la littérature grecque, et *Jacob's Room* dénonce un peu plus l'illusion, le « mythe grec » (*JR* 189), bien différent de la mythologie grecque, qui provoque une ivresse aussi jubilatoire que celle d'un bon vin :

The Greeks – yes, that was what they talked about – how when all's said and done, when one's rinsed one's mouth with every literature in the world, including Chinese and Russian (but these Slavs aren't civilized), it's the flavour of Greek that remains. Durrant quoted Aeschylus – Jacob Sophocles. It is true that no Greek could have understood or professor refrained from pointing out – Never mind; what is Greek for if not to be shouted on Haverstock Hill in the dawn? Moreover, Durrant never listened to Sophocles, nor Jacob to Aeschylus. They were boastful, triumphant; it seemed to both that they had read every book in the world; known every sin, passion, and joy. Civilizations stood round them like flowers ready for picking. Ages lapped at their feet like waves fit for sailing. And surveying all this, looming through the fog, the lamplight, the shades of London, the two young men decided in favour of Greece.

'Probably,' said Jacob, 'we are the only people in the world who know what the Greeks meant.'

[...] A strange thing – when you come to think of it – this love of Greek, flourishing in such obscurity, distorted, discouraged, yet leaping out, all of a sudden, especially on leaving crowded rooms, or after a surfeit of print, or when the moon floats among the waves of the hills, or in hollow, sallow, fruitless London days, like a specific; a clean blade; always a miracle. Jacob knew no more Greek than served him to stumble through a play. Of ancient history he knew nothing. (*JR* 101-102)

Jacob et Durrant se vantent d'un savoir qu'ils n'ont pas et se croient capables de déchiffrer le grand mystère grec, miracle de la révélation, mais aussi badge de distinction sociale. On pourrait voir en « *what the Greeks meant* » (et même presque « *what 'the Greeks' meant* » avec

³⁰ Sigmund Freud, *Sur le rêve* [1901]. Trad. française d'Olivier Mannoni. Paris : Payot & Rivages, 2016, p. 78.

Buck Mulligan), le signifiant facile, fétiche, concentrant le privilège des jeunes gentlemen qui ont été à bonne école et connaissent la saveur inimitable de la Grèce antique comme on se targue d'être expert en bons vins et d'avoir goûté à la vie la plus exquise. Dans leur conversation et leurs récitations, le sens du grec et des Grecs est aussi hasardeux et décousu que l'est la syntaxe, et les mots qu'ils prononcent ne résonnent pas plus dans le texte qu'ils ne résonnent aux oreilles de leur interlocuteur. Au-delà de la satire sociale et des jeux de genre, les mots grecs ne sont donc rien d'autre que ce qu'ils sont, des signifiants sans référents, coquilles vides ayant perdu leur signifié et dont le texte a lui-même été vidé. Hermione Lee évoque le caractère illusoire de l'idée que se faisait Woolf de la Grèce, et les « dilemmes insolubles » que souleva son propre voyage en Grèce en 1906³¹. Elle note dans son journal son désir de se plonger dans le grec (« *read Greek* »³²) mais se plaint de sa propre incapacité à articuler les émotions conflictuelles suscitées par la visite des sites³³ et de l'inintelligibilité d'une langue qui divise la Grèce Moderne de la Grèce Antique³⁴.

Pris dans la même dialectique, les symboles mathématiques deviennent représentatifs de Katharine elle-même, sans pour autant la définir. En effet, les signes qu'elle trace sur ses pages comblent le vide laissé par l'absence de mots mais ne signifient rien, et deviennent, pour reprendre le mot d'Ann-Marie Priest, des « substituts »³⁵. Ces signes, mathématiques ou grecs, se détachent en trompe-l'œil sur la page et n'y inscrivent pas davantage le *réel* que l'anglais.

Au-delà des mots et de la littérature, le souvenir de la Grèce devient dans *Jacob's Room* le lieu d'une tension entre fugacité et permanence. Les pages du dictionnaire de grec renferment

³¹ Voir Lee 228-229.

³² Carnet grec, Monk's House Papers A21, University of Sussex.

³³ « *So we pile words; but it is a pretence. You must see [the statue of Hermes], & let the eye spring like a creature set free along those curves & hollows* » (PA, 1906, 319) ; « *I cannot lay my hands on any words but those that come uppermost tonight, & it is peculiarly purposeless to belabour such a perfect image with ill-fitting adjectives* » (PA, 1906, 320) ; « *when you speak of 'the colour' of the Parthenon you are simply conforming to the exigencies of language; a painter using his craft to speak by, confesses the same limitations* » (PA, 1906, 323). Woolf compare la Grèce et la Cornouailles, comme pour éviter de tomber dans des clichés : « *How to make fresh descriptions without falling into the clichés of other tourists or listing of Baedeker?* » (Lee 229).

³⁴ Hermione Lee souligne l'exaspération de Woolf dans la Grèce moderne : « *The bugs in the bed in the hotel at Corinth, the beggars, the 'gimcracky' of modern bits of Athens, the unAthenian modern Athenians who couldn't understand Ancient Greek, spoil her attempt to get in touch with 'that supreme Greek image'* » (Lee 229). « *You must look upon Modern Greek as the impure dialect of a nation of peasants, just as you might look upon the modern Greeks as a nation of mongrel element & a rustic dialect of barbarous use beside the classic speech of pure bred races* » (Journal grec, 1906, Berg) ; « *Greek we reflected is devoid of meaning* » (PA, 1906, 327).

³⁵ Ces signes ouvrent un espace textuel sans le remplir : « *Katharine's algebraic squiggles [...] convey nothing whatever about her and thus they do not constrain, construct, or delimit her in any way [...]. Similarly, the words the narrator uses to signify Katharine's states of non-being [...] are mere place-holders, signifying what she is not but not specifying what she is beyond the mere fact that she is, which language itself insists upon* » (Priest, « *Between Being and Nothingness* », p. 71).

des pétales de fleurs³⁶, et les mathématiques sont celles des ruines, vestiges immortels de la Grèce Antique, que l'archéologie a permis d'exhumer et qui tracent au sol la géométrie imparfaite³⁷ d'une civilisation disparue. Si les fleurs ont survécu à la disparition de Jacob, préservées entre les pages couvertes de symboles grecs, c'est bien que ceux-ci ont tenu la promesse (ou la menace ?) faite par l'imperturbabilité du dialogue de Platon qui continue envers et contre tout³⁸. Le Parthénon concentre cette tension, à la fois trace d'une civilisation perdue, d'une connaissance enfouie, gommée par le passage du temps, et monument d'éternité qui survivra à l'humanité³⁹ :

The extreme definiteness with which [the columns] stand, now a brilliant white, again yellow, and in some lights red, imposes ideas of durability, of the emergence through the earth of some spiritual energy elsewhere dissipated in elegant trifles. But this durability exists quite independently of our admiration. [...] [T]he Parthenon is really astonishing in its silent composure; which is so vigorous that, far from being decayed, the Parthenon appears, on the contrary, likely to outlast the entire world. (JR 205-206)

La visite de l'Acropole, lors de son voyage à Athènes, sorte de pèlerinage au cours duquel Jacob espérait se confronter au « mythe grec » afin de retrouver l'écho de la Grèce Antique perdue sous le voile de l'illusion, se solde par le constat d'une impossible transcendance, ou d'une transcendance manquée, interrompue par des photos touristiques. Catherine Lanone voit dans la trajectoire de la vie de Jacob une forme de régression, une parodie de l'Odyssée⁴⁰. De retour de voyage, Jacob tente malgré tout de transmettre les traces d'un monde dont il ne reste plus

³⁶ « a Greek dictionary with the petals of poppies pressed to silk between the pages » (JR 48). Dans *Mrs Dalloway*, le poids du langage inscrit la fleur dans une temporalité de la durée: « like those flowers Clarissa's Aunt Helena used to press between the sheets of grey blotting-paper with Littré's dictionary on top » (MD 138).

³⁷ « 'And the Greeks, like sensible men, never bothered to finish the backs of their statues,' said Jacob, shading his eyes and observing that the side of the figure which is turned away from view is left in the rough. – He noted the slight irregularity in the line of the steps which 'the artistic sense of the Greeks preferred to mathematical accuracy,' he read in his guide-book » (JR 206).

³⁸ « Meanwhile, Plato continues his dialogue; in spite of the rain; in spite of the cab whistles; in spite of the woman in the mews behind Great Ormond Street who has come home drunk and cries all night long, 'Let me in! Let me in!' » (JR 149). Si la lecture de Platon offre à Jacob une perception auditive extrêmement précise, la supplication de la femme pourrait être vue comme une référence à son exclusion de l'éducation universitaire, autant qu'à l'opacité du grec, qui réduit l'accès à ce qu'il exprime. Voir Charles I. Armstrong, « Why Phaedrus? Plato in Virginia Woolf's novel *Jacob's Room* », in *Nordic Journal of English Studies*, vol. 11, n° 1, 2012, p. 108-125.

³⁹ L'expérience de Jacob rappelle celle de Woolf : « The ravages are terrible, but in spite of them, the Parthenon is still radiant & young. Its columns spring up like fair round limbs, flushed with health. When we saw it first however the light was so fierce that we could hardly raise our eyes to the frieze: & for all the marble scattered at ones feet – slabs of marble, drums of marble, splinters of marble seemed to flash light at us from beneath. So with a numb feeling as though our minds had been struck inarticulate by something too great for them to grasp we cooled ourselves in the museum ». Ces lignes rendent bien compte de la fascination exercée par ce qui dépasse l'entendement et la parole. Les ruines de l'Acropolis sont également les signes d'une persistance minérale : « the stone was also immortal. Beautiful statues have a look not seen on living faces, or but rarely, as of serene immutability, here is a type that is enduring as the earth, nay will outlast all tangible things, for such beauty is of an essence that is immortal » (PA, 1906, 322).

⁴⁰ « Jacob's life becomes an anti-progress, a mock Odyssey, a failed journey which ends as the wind blows steadily, mournfully between Greece and Troy. If Jacob Flanders is Woolf's Dedalus, the old shoes clearly signal the failure of the quest » (Catherine Lanone, « Abject Objects in *Jacob's Room* », in *Things in Virginia Woolf's Works*, p. 79-90, p. 86).

que des ruines, et il peut sembler ironique de constater que, pour représenter ce qui devait être un symbole de pérennité, Jacob ait recours aux figures mathématiques et trace un dessin quasi géométrique dans la poussière :

Jacob, leaning forward, drew a plan of the Parthenon in the dust in Hyde Park, a network of strokes at least, which may have been the Parthenon, or again a mathematical diagram. And why was the pebble so emphatically ground in at the corner? (*JR* 236)

Ce dessin éphémère rappelle au contraire le *memento mori* biblique (« *ashes to ashes, dust to dust* ») et c'est plutôt le caillou si fermement enfoncé dans le sol qui, à moindre échelle comme s'il était vu depuis la distance historique qui sépare la société post-victorienne de la Grèce Antique, représente le Parthénon et concentre à lui seul l'imperturbabilité de la terre et des éléments face à la disparition de l'humanité. Plus ou moins informe, le caillou est également plus irrémédiablement impénétrable qu'une *figure* architecturale ou mathématique.

On ne saurait évoquer la place du grec dans la fiction de Virginia Woolf sans dire un mot des oiseaux qui chantent en grec aux oreilles de Septimus⁴¹ :

Men must not cut down trees. There is a God. (He noted such revelations on the backs of envelopes.) Change the world. No one kills from hatred. Make it known (he wrote it down). He waited. He listened. A sparrow perched on the railing opposite chirped Septimus, Septimus, four or five times over and went on, drawing its notes out, to sing freshly and piercingly in Greek words how there is no crime and, joined by another sparrow, they sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life beyond a river where the dead walk, how there is no death. There was his hand; there the dead. White things were assembling behind the railings opposite. But he dared not look. Evans was behind the railings! (*MD* 21)

Le grec vient combler la béance laissée par le traumatisme de la guerre, comme une plaie ouverte, et articuler l'horreur : le grec devient le langage poétique de la nature qui permettrait de contrer l'absence absolue – la mort. Ce n'est pas un hasard si Septimus, qui ne lit pas le grec, en qualifie les mots d'« impérissables » (« *hard, white, imperishable words* », *MD* 59). Si les lettres grecques sont en réalité des personnes, comme l'a rêvé Mrs Dalloway dans un autre roman, leur chant vient ici donner un autre nom à Septimus – un nom grec et non plus latin – et camoufler la disparition d'Evans et, à travers lui, celle de l'humanité. En articulant la perte *inhumaine* causée par la guerre, les voix du chœur grec deviennent un barrage contre la mort. La vanité de toute tentative de repousser la mort est aussitôt dénoncée : il suffit d'un saut à la ligne pour que les morts reviennent hanter les vivants (« *There was his hand; there the dead* »), la mort est bien « là » (« *there* ») où Septimus est, point-virgule ou non.

⁴¹ De la même façon qu'ils chantaient aux oreilles de Virginia Woolf elle-même après la mort de son père et pendant sa maladie en 1904. Voir Lee 195-96 ; et Roger Poole, *The Unknown Virginia Woolf*. Atlantic Highlands, NJ : Humanities Press, 1982, p. 173-184.

Les mathématiques, autant que le grec, apparaissent comme d'autres grilles de lecture du monde qui ne pallient pas le manque du langage et s'y substituent plutôt, en conservant le fonctionnement qui fait écran, sans permettre d'appréhender le *réel*. Ce n'est donc pas dans ces autres langages que se trouve la solution ; ce qu'ils montrent, en revanche, c'est la nécessité d'une forme de solitude, d'échapper à la société, à la civilisation, à l'humain. Telle est la condition nécessaire pour qui voudrait (re)trouver un langage permanent qui échapperait à la mort. C'est ce que semblent concéder Katharine Hilbert et Jacob, chacun à leur manière :

I want to work out something in figures – something that hasn't got to do with human beings. (ND 163)

'I intend to come to Greece every year so long as I live,' Jacob wrote to Bonamy. 'It is the only chance I can see of protecting oneself from civilization.' (JR 202)

Le grec pourrait offrir un langage aussi permanent que l'« être originel » que l'on y trouve⁴², promesse d'une absolue plénitude du sens, co-extensif au signe pour les initiés, et le retour à une langue dite « morte » permettrait un retour aux sources, à un langage quasi pré-verbal – que pourtant plus personne ne parle, même pas les grecs. Les mathématiques semblaient quant à elles promettre un rapport direct et rassurant au monde, puisqu'elles constituent un langage désencombré de l'affect, de l'humain – un langage objectif, exact, et immortel, justement, car inhumain. Elles révèlent l'armature du monde scientifique, invisible à l'œil nu, et de l'astronomie qui permet à l'esprit d'appréhender l'existence de ce qui est intangible ou hors de portée. Toutefois, la logique abstraite s'avère inadéquate pour rendre compte du monde et doit être combinée à autre chose : la structure doit être sentie au travers de la fiction d'une autre manière, et il faut trouver, c'est là le nœud de l'esthétique moderniste, un compromis entre forme et couleur, entre structure et sensation. Le problème tient moins au signe et au langage qu'à ce dont ils sont investis et qui nous emprisonne : « *No one can escape the power of language* » (ND 258-9). En effet, les mathématiques et le grec ont ceci en commun que c'est dans l'apparente complexité de leurs codes qu'ils trahissent une forme de savoir mystérieux, réservé aux initiés. Qu'il s'agisse d'algèbre ou de philosophie, c'est le signe dans sa matérialité qui *articule* la pensée du monde, qui devient tout à la fois le lien entre la conscience et la perception humaines et le monde qui les entoure, et le point de rupture entre soi et le *réel*.

⁴² « *In spite of the labour and the difficulty it is this that draws us back and back to the Greeks; the stable, the permanent, the original being is to be found there* » (« On Not Knowing Greek », *Essays IV*, 46).

I.3.B. Écriture et écriture du « soi »

‘What I want to know,’ she said aloud, ‘is this: What is the truth? What’s the truth of it all?’ She was speaking partly as herself, and partly as the heroine of the play she had just read. The landscape outside, because she had seen nothing but print for the space of two hours, now appeared amazingly solid and clear, but although there were men on the hill washing the trunks of olive trees with a white liquid, for the moment she herself was the most vivid thing in it – an heroic statue in the middle of the foreground, dominating the view. (*VO* 136)

Le point de vue privilégié de Rachel dénonce le caractère doublement fictif des personnages, êtres de fiction au sein même de la fiction. Le paysage que Rachel contemple est superposé au lieu qui subsume temps et espace (« *the space of two hours* ») : la page d’un livre, sur laquelle Rachel s’inscrit comme une figure du texte, imprimée, à moitié elle-même (c’est-à-dire personnage du roman *The Voyage Out*), à moitié « héroïne » de théâtre. La mise en abyme souligne d’autant plus la déhiscence de son identité qu’elle apparaît comme étant « elle elle-même » (« *she herself* ») : l’emphase marque paradoxalement son unicité en la dédoublant en deux mots distincts sur la page. Rachel est en quelque sorte divisée entre « héroïne », figure traditionnellement centrale d’une œuvre de fiction, et anti-héroïne échappant aux conventions, dans le contexte d’une œuvre qui met à mal les codes du roman sentimental (puisqu’elle mourra avant son mariage). Une telle inscription de l’être est quasi tautologique, faisant du personnage « Rachel/*she* » un signifiant condamné à ne renvoyer qu’à « *herself* », c’est-à-dire à elle-même juxtaposée, déplacée ailleurs dans le texte. Sa mutation en figure « *héroïque* » ne lui permet pas d’échapper à l’emprise du signifiant « *heroic/heroine* », dans lequel elle est paradoxalement aussi vivante (« *vivid* ») qu’immobile (« *statue* »). Le glissement entre les termes qui se font écho devient le théâtre sur lequel, par la mise en scène du personnage et par sa réflexion métaphysique qu’une didascalie redondante accentue (« *said aloud* »), fiction et réalité se confondent, fondues en une seule figure sculptée pour persister (au-delà de la mort ?), façonnée de manière à imiter la vie, figée comme une nature morte. La perspective et le lexique des arts visuels complètent le tableau et révèlent la vocation de l’entreprise littéraire, qui encadre ses personnages dans une semblance de vie et reconfigure l’existence humaine dans la matérialité du texte.

J’emprunte l’expression « l’être écrit » à Derrida¹ qui souligne la « différance » entre l’ordre du signifié et l’ordre du signifiant, dont il « n’est jamais contemporain, est au mieux l’envers ou le parallèle subtilement décalé – le temps d’un souffle ». Il ajoute que le « signe

¹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967, p. 31.

doit être l'unité d'une hétérogénéité, puisque le signifié (sens ou chose, noème ou réalité) n'est pas en soi un signifiant, une *trace* : en tout cas n'est pas constitué dans son sens par son rapport à la trace possible »². L'être excède alors la possibilité même de la trace écrite. En ce sens, l'écriture peine à en concentrer la complexité, de sorte que soumettre la lettre « à la question de l'essence » constitue une aporie puisque « l'être échappe au mouvement du signe »³. C'est sans doute pour cela que la quête de la vérité (« *truth* ») de l'être de Rachel doit se faire « à voix haute » (« *aloud* ») : « la pensée de l'être, comme pensée de ce signifiant transcendantal, se manifeste par excellence dans la voix : c'est-à-dire dans une langue de mots. La voix *s'entend* – c'est sans doute ce qu'on appelle la conscience – au plus proche de soi comme l'effacement absolu du signifiant [...]. C'est l'expérience unique du signifié se produisant spontanément, du dedans de soi, [qui] serait considérée dans sa plus grande pureté – et en même temps dans sa condition de possibilité – comme expérience de l'“être” »⁴. À l'inverse, l'écriture est donc « oubli de soi », extériorisation « non-phonétique » qui « trahit » la vie en « coupant le souffle »⁵. Sous la plume de Derrida, cette « trahison » est donc de l'ordre de la coupure, de la « paralysie » comme « principe de mort »⁶.

La paronomase évidente entre « l'être » et « lettre » laisse toutefois entendre un autre sens de « trahir » : non plus manquement, défaut ou infidélité, mais *tromperie*. La lettre nous dupe et trompe notre confiance en nous livrant malgré tout un fragment de l'essence de celui qui s'y cache. Dans la fiction de Woolf, les nombreuses références explicites à l'écriture des personnages et aux textes qu'ils lisent mettent en œuvre une similaire assimilation de l'être dans la lettre. Ainsi, les lettres alphabétiques ou épistolaires, les biographies, manuscrits, tapuscrits et la typographie sont autant de signes, à la fois figures tracées par le langage et traces laissées sur le papier par leur auteur afin d'y concentrer son existence. Pour autant, si les remarques que je viens de rapporter laissent supposer qu'une telle tentative est d'emblée vouée à l'échec, l'être y apparaît tout de même en filigrane, comme en marge, la trace laissée sur le papier en signant l'existence extra-linguistique de manière détournée.

² *Ibid.*

³ C'est ainsi que Derrida analyse la question de l'être dans la philosophie heideggerienne (*id.*, p. 34-36).

⁴ *Id.*, p. 33-34.

⁵ *Id.*, p. 39-40. Derrida cite ici Hegel, qui analyse le passage, conditionné par l'habitude, de l'écriture *alphabétique* à une écriture quasi *hiéroglyphique* dès lors que l'habitude dispense la vue de faire un détour par l'ouïe. L'écriture efface donc la phonétique qui conditionnait l'avènement du sens et y substitue une « lecture sourde et une lecture muette » (G. W. F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques* [1817], §459).

⁶ « [L'écriture] menace du même coup le souffle, l'esprit, l'histoire comme rapport à soi de l'esprit. Elle en est la fin, la finitude, la paralysie. Coupant le souffle, stérilisant ou immobilisant la création spirituelle dans la répétition de la lettre, dans le commentaire ou l'exégèse, confinée dans un milieu étroit, réservée à une minorité, elle est le principe de mort et de différence dans le devenir de l'être » (Derrida, *De la grammatologie*, p. 40-41).

I.3.B.1. Biographies

Sur le bureau de Jacob, au milieu de l'énumération des livres qui composent sa bibliothèque¹, se trouve un document qui retient mon attention. Tout d'abord parce qu'il est d'emblée considéré dans sa matérialité (« *paper ruled with a red margin* », JR 48), mais surtout pour le sujet de l'essai qui y est rédigé : « *Does History consist of the Biographies of Great Men?* ». Il pose la question de la valeur de l'événement dans le flux continu du quotidien insignifiant, de sa place dans l'Histoire autant que dans les histoires personnelles. Cette réflexion résonne avec l'historiographie matérialiste présentée par Walter Benjamin :

L'historicisme compose l'image « éternelle » du passé, le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé. [...] L'historicisme trouve son aboutissement légitime dans l'histoire universelle. Par sa méthode, l'historiographie matérialiste se distingue de ce type d'histoire plus nettement peut-être que de tout autre. L'histoire universelle n'a pas d'armature théorique. Elle procède par addition : elle mobilise la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide. L'historiographie matérialiste, au contraire, est fondée sur un principe constructif.²

La question se pose donc de savoir si l'Histoire n'est qu'un agrégat de « faits objectifs » (« *hard separate facts* », « The Mark » 79), une somme de « biographies » remarquables, ou au contraire le résultat d'une narration construite, d'une (ré-)écriture de l'Histoire en *une* histoire. Cette question en appelle une autre concernant la biographie, littéralement l'écriture de la vie (bio-graphie) à savoir si la « vie » y apparaît comme une simple liste de faits extérieurs saillants ou comme un *récit*, comportant nécessairement une part de subjectivité, voire de fiction³.

C'est justement ce qui préoccupe les personnages de *The Voyage Out* lorsqu'ils se présentent les uns aux autres sous l'impulsion donnée par Hirst : « *I propose that each member of this party now gives a short biographical sketch of himself or herself* » (VO 159). Il insiste par ailleurs sur la nécessité de s'en tenir aux « faits » (« *keep to the facts* »), de sorte que l'on

¹ La bibliothèque éclectique de Jacob est en réalité pleine de clichés :

Lives of the Duke of Wellington, for example; Spinoza; the works of Dickens; the *Faery Queen*; a Greek dictionary with the petals of poppies pressed to silk between the pages; all the Elizabethans. His slippers were incredibly shabby, like boats burnt to the water's rim. Then there were photographs from the Greeks, and a mezzotint from Sir Joshua – all very English. The works of Jane Austen, too, in deference, perhaps, to someone else's standard. Carlyle was a prize. There were books upon the Italian painters of the Renaissance, a *Manual of the Diseases of the Horse*, and all the usual textbooks. (JR 48-49)

² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1942). Trad. française de Maurice de Gandillac in *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000, p. 426-443, p. 440.

³ La question de l'écriture biographique intéresse déjà la jeune Virginia Stephen, qui commence l'écriture de la vie de sa soeur Vanessa et écrit à Clive Bell : « *I am too near, and too far ; and it seems to be blurred, and I ask myself why write it at all? seeing I shall never recapture what you have, by your side this minute. I should like to write a very subtle work on the proper writing of lives. What it is you can write – and what writing is. It comes over me that I know nothing of the art; but blunder in a rash way after motive, and human character; and that I suppose is the uncritical British method; for I should choose my writing to be judged as a chiselled block, unconnected with my hand entirely* » (Letters I, 15 avril 1908, 325).

assiste à une succession de courtes présentations, esquisses sommaires concernant l'âge des personnages, leur occupation et leur situation familiale, dont la brièveté rappelle le *Who's Who* affectionné par Rachel⁴. La remarque de Helen Ambrose interroge la validité d'un tel procédé :

'But of course we've left out the only questions that matter [...] though perhaps we can't ask them yet.'
[...]
'The important questions,' Hewet pondered, 'the really interesting ones. I doubt that one ever does ask them.' [...]
'Whether we've ever been in love?' [Rachel] enquired. 'Is that the kind of question you mean?' (VO 161)

La naïveté de l'interrogation de Rachel met toutefois le doigt sur la primauté des sentiments et d'une forme de vie intérieure, tandis que l'impropriété soulevée par Hewet indique d'ores et déjà le travail de censure ou de déformation à l'œuvre dans toute présentation biographique.

Le sujet de l'essai de Jacob pose également une autre question, celle de l'importance du genre dans la civilisation. La centralité du masculin est remise en question par *Orlando* et *Flush*, deux œuvres explicitement sous-titrées « A Biography ». La première retrace la vie d'un homme qui devient une femme, personnage inspiré par Vita Sackville-West ; la seconde, celle d'un chien, l'épagneul de la poétesse Elizabeth Barrett Browning. Les deux romans mettent en place plusieurs confirmations de leur statut biographique : *Flush* est accompagné d'un appareil de notes et de références⁵ qui attestent la rigueur pseudo-scientifique, légitiment le travail biographique atypique en l'inscrivant dans une structure et affirment la pertinence d'un tel sujet. La vie du chien permet en outre d'offrir un portrait décalé de la poétesse victorienne, ce qui permet d'analyser *Flush* comme concentrant les débats sociaux, en termes de classe et de genre, du dix-neuvième siècle, dans la mesure où le point de vue d'un chien dénonce l'emprisonnement et la soumission des femmes à l'époque victorienne. La nécessité d'adopter un angle inattendu lorsqu'il s'agit d'écrire sur les femmes était déjà explicite dans les dernières pages d'*Orlando* : « *the truth is that when we write of a woman, everything is out of place* –

⁴ La lecture des indices biographiques des personnes influentes en Grande-Bretagne, publiés en un volume annuel depuis 1849, « absorbe » Rachel à son tour, comme si elle était sur le point d'être réduite à une ligne de plus dans le volume :

'*Who's Who*,' she said, laying it upon Helen's knee and turning the pages. 'It gives short lives of people – for instance: "Sir Roland Beal; born 1852; parents from Moffatt; educated at Rugby; passed first into R.E.; married 1878 the daughter of T. Fishwick; served in the Bechuanaland Expedition 1884-85 (honourably mentioned). Clubs: United Service, Naval and Military. Recreations: an enthusiastic curler."' Sitting on the deck at Helen's feet she went on turning the pages and reading biographies of bankers, writers, clergymen, sailors, surgeons, judges, professors, statesmen, editors, philanthropists, merchants, and actresses; what clubs they belonged to, where they lived, what games they played, and how many acres they owned. She became absorbed in the book. (VO 89)

⁵ Les références explicites, presque académiques, incluent quelques poèmes de la poétesse, plusieurs volumes de sa correspondance, ainsi qu'une mention avérant l'exactitude du contexte de l'anecdote du rapt de Flush : « *For an account of London Rookeries, The Rookeries of London, by Thomas Beames, 1850, may be consulted* ».

culminations and perorations; the accent never falls where it does with a man » (O 318). Si Orlando est devenu une femme au cours du roman, moquant déjà la distinction linguistique arbitraire entre les pronoms « *he* » et « *she* »⁶, les références intra-diégétiques à l'avatar du « biographe » sont explicitement reprises par « *he* » qui pose le masque du masculin sur l'écriture féminine de Woolf⁷. La posture, voire l'imposture, du biographe comme figure d'autorité, double ou *alter ego* de l'autrice, est mise en évidence comme étant un procédé narratif : « *Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one! Never need she vex herself, nor he invoke the help of novelist or poet* » (O 14-15). La comparaison entre « la mère » et « le biographe » scinde l'autorité/auctorialité de Virginia Woolf et lui accorde une sorte de maternité littéraire toujours soumise à la médiation de la figure supérieure (et « plus heureuse ») du biographe qui, par ce statut, n'a plus besoin d'avoir recours aux autres intermédiaires que le canon littéraire (masculin) lui fournit, et peut se contenter de suivre fidèlement son sujet (« *from deed to deed, from glory to glory* », O 15). L'impartialité parfois crue du biographe est par ailleurs tout autant un devoir qu'un droit : « *the biographer, whose interests are, as we have said, highly restricted, must confine himself to one simple statement* » (O 98, je souligne); « *we lay bare rudely, as a biographer may, a curious trait in him* » (O 28, je souligne). Une telle « mise à nu » du sujet n'est néanmoins qu'une feinte, une mise en scène narrative révélée par les modaux : « *the biographer should here call attention to the fact [...]* ». Là où le biographe se doit d'attirer l'attention ou de passer sous silence tel acte marquant ou tel trait disgracieux, le texte opère de même : la « mise à nu » est en réalité « version expurgée »⁸. Il souligne l'absence flagrante de toute prétention d'objectivité en attirant l'attention sur l'intervention du biographe, feignant de la passer sous silence, par des prétentions ironiques qui enfreignent justement le devoir moral énoncé comme une vérité générale : « *Directly we glance at eyes and forehead, we have to admit a thousand disagreeables which it is the aim of every good biographer to ignore* » ; « *that riot and*

⁶ L'ensemble du roman s'efforce d'ailleurs de déjouer les oppositions binaires et les limites traditionnelles, et d'« infinir » la vie – non en dépassant une limite mais en l'incluant (vivre, survivre), en s'adonnant à l'« entrejeu » (voir Chantal Delourme, « Infinir une vie », in *L'Atelier*, vol. 3, n° 2, 2011, p. 62-83, p. 64-65).

⁷ C'est également le cas avec le chien *mâle* Flush dont la vie filtre celle de sa maîtresse.

⁸ Selon Floriane Reviron, Virginia Woolf réagit « contre la biographie victorienne moralisatrice et bien pensante qui proposait une version expurgée de l'humain [...]. L'un des paradoxes à l'origine de la biographie moderne est qu'elle se présente comme une tentative de purification, d'épure de la biographie que les Victoriens considéraient comme une forme pure. À trop vouloir présenter des personnages d'une probité et d'une moralité sans tache, les Victoriens firent de la biographie un amas informe de documents censés attester la dignité personnelle et la respectabilité sociale du biographé » (Floriane Reviron, « La biographie woolfienne : vers une alchimie du pur et de l'impur », in *Le Pur et l'impur*, p. 219-233, p. 220). Son article analyse *Orlando* sous le prisme de cet « entre-deux bivalent », expliquant que « la mixité du personnage d'Orlando renvoie à la mixité du genre biographique » qui n'est « ni vraiment *duplicata*, ni vraiment création *ex-nihilo* » (*id.*, p. 229 et 231).

confusion of the passions and emotions which every good biographer detests » (O 15)⁹. L'écriture biographique est donc biaisée, produit d'une mise en relief et d'une fictionnalisation renforcées par une mise en abyme complexe : le sujet est pris entre les mains du biographe, lui-même soumis aux remarques ironiques de la voix narrative qui se fait l'écho de l'autrice¹⁰.

À l'inverse, la position adoptée par Virginia Woolf lorsqu'elle rédigeait la biographie de Roger Fry est très différente. Elle note dès 1935 sa volonté de transmettre avant tout l'essence de Roger Fry en se libérant de la contrainte chronologique des faits et en procédant par touches comme pour un tableau impressionniste : « *[to] find out what his qualities were and proceed to illustrate them by events. To be very free with sequence of facts* »¹¹. Suivant l'évolution de l'impressionnisme en postimpressionnisme commentée par Fry lui-même, la quête ontologique initialement tous azimuts devient progressivement un travail d'archéologie, imposant un « *design* » à sa « *vision* », re-découvrant l'être au travers d'une histoire qui ne serait pas limitée aux événements remarquables mais qui apparaît en filigrane dans les strates de sa correspondance, de son œuvre et des souvenirs. Confrontée directement aux hésitations suscitées par la tâche et accentuées par son propre attachement¹², Woolf se résout aux compromis qu'elle commentait avec humour dans *Orlando*, les soucis de cohérence et de pudeur prenant finalement le pas et reproduisant, non moins ironiquement, le travail de censure

⁹ *Flush* laisse en revanche une place importante aux émotions, ce que Christine Reynier attribue à la volonté de se désolidariser de la tradition victorienne : « *to express not only the outer life of work and activity but the inner life of emotion and thought, [...] the personality which Boswell's genius set free was hampered and distorted [by the Victorians]* » (« The New Biography » [1927], *Essays* IV, 474, cité dans Christine Reynier, « The Impure Art of Biography: Virginia Woolf's *Flush* », in Frédéric Regard (dir.), *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*. Sainte-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 187-200, p. 193).

¹⁰ Pris dans l'appareil narratif, le biographe devient à son tour un personnage secondaire évoqué et façonné par la figure plurielle « *we* », qui semble réunir les voix féminine et masculine de l'autrice et du biographe. Ce dernier se distingue par l'exigence de son entreprise qui doit être fidèle et bien documentée : « *Truth, Candour, and Honesty, the austere Gods who keep watch and ward by the inkpot of the biographer* » (O 133-134) ; « *To give a truthful account of London society at that or indeed at any other time, is beyond the powers of the biographer or the historian. Only those who have little need of the truth, and no respect for it – the poets and the novelists – can be trusted to do it* » (O 192). Pour autant, la vraie vie défie l'ordre biographique : « *The true length of a person's life, whatever the 'Dictionary of National Biography' may say, is always a matter of dispute* » (O 305-306). Il revient en outre à la lectrice de combler le manque en cas d'absence de sources ou de lacunes : « *[the event is] dark, mysterious, and undocumented [...]. Our simple duty is to state the facts as far as they are known, and so let the reader make of them what he may* » (O 65). La participation de la lectrice implique un double devoir, d'imagination et de recherche : « *those who have done a reader's part in making up from bare hints dropped here and there the whole boundary and circumference of a living person* » (O 73) ; « *If the reader will here refer to the 'Rape of the Lock', to the 'Spectator', to 'Gulliver's Travels', he will understand* » (O 208-209, je souligne). Notons en dernier lieu que le lecteur de biographie est lui aussi généré.

¹¹ Carnet, 1935, Monk's House Papers, University of Sussex Library Manuscript Collections. Katharine Hilbery est confrontée au même problème face au foisonnement de sources : « *the book became a wild dance of will-o'-the-wisps, without form or continuity, without coherence even, or any attempt to make a narrative* » (ND 31).

¹² Une forme d'intimité posthume naît au fil de ses recherches, poussant Woolf à écrire à Vanessa qu'elle est presque tombée « *amoureuse* » de Roger Fry (« *so in love with him* », *Letters* VI, 8 oct. 1938, p. 285).

qu'elle critiquait chez les victoriens¹³. Hermione Lee souligne le lien entre la rédaction de la biographie et le(s) temps – d'une part l'âge de Woolf elle-même, qui a 56 ans ; d'autre part les tensions du contexte historique, tout particulièrement de la crise de Munich en septembre 1939 (Lee 711). Elle analyse la réception de *Roger Fry* comme une confirmation de cette connexion qui révèle l'ambiguïté de la position du groupe de Bloomsbury en 1940, à la fois gardien de la civilisation et élite coupée de la réalité sociale et politique de l'époque¹⁴.

Presque vingt ans après *Night and Day*, l'écriture de *Roger Fry* prend davantage le contrepoint du travail des femmes de la famille Hilbery que du biographe d'*Orlando* :

What a curious relation is mine with Roger at this moment – I who have given him a kind of shape after his death – Was he like that? I feel very much in his presence at the moment: as if I were intimately connected with him; as if we together had given birth to this vision of him: a child born of us. Yet he had no power to alter it. And yet for some years it will represent him. (*Diary V*, 25 juil. 1940, 305)

Cette remarque sur la fausse collaboration entre l'autrice et son sujet donne l'ascendant à Woolf. Elle décrivait pourtant ce livre comme une obligation¹⁵, ce qui résonne comme un écho lointain du devoir de mémoire nécessaire présenté explicitement dans *Night and Day* :

But the book must be written. It was a duty that they owed to the world, and to Katharine, at least, it meant more than that, for if they could not between them get this one book accomplished they had no right to their privileged position. Their increment became yearly more and more unearned. (*ND* 30)

La célébration du travail d'un homme contredit le désir d'émancipation féminin caractéristique du vingtième siècle et ressemble plutôt à une forme de subordination, donnant aux femmes une importance secondaire et indissociable des grands hommes dont elles dépendent¹⁶.

¹³ « [T]he book was full of '[what] must be left unsaid' » (*Roger Fry: A Biography* [1940]. Londres : Hogarth Press, 1991, p. 96, dans Lee 709). La question de la censure apparaît dans *Night and Day* : « Her mother refused, also, to face the radical questions of what to leave in and what to leave out. She could not decide how far the public was to be told the truth » (*ND* 31). Chargée de sélectionner les lettres de ses parents pour la biographie de Leslie Stephen par Fred Maitland Woolf, Woolf écrit : « [Jack Hills] wrote an emphatic soliloquial letter beginning 'Whatever you do, don't publish anything too intimate' etc etc etc. [...] I wrote another and better explanation pointing out that I probably cared 10,000 times more for delicacy and reserve where my own Father and Mother are concerned than he could; and declaring that anyhow if I made a selection, it was to be final. Then comes a letter of 8 sheets; all abuse of my principles of selection; ridiculing the idea that I should set myself up to judge what was good for the world to know etc etc etc. and repeating that whatever I did, was sure to be wrong ». Ces phrases soulignent l'ingratitude de la tâche et la soumission de la femme à une autorité masculine qui la méprise : « My whole part in it is to copy and select from letters, and Fred Maitland has his own particular notion of what a life ought to be, and will carry it out without asking my opinion » (*Letters I*, nov. 1904, 151).

¹⁴ « Forster called the book 'a noble and convincing defence of civilisation'; Read blamed Roger Fry for unrealistic elitism, for retreating into an Ivory Tower 'private world of his own sensibility' (*Virginia Woolf: The Critical Heritage*, p. 421) » (Lee 738).

¹⁵ « paying the debt to Roger » (*Diary V*, 14 nov. 1938, 186).

¹⁶ « [E]ven the daughters, even in the nineteenth century, are apt to become people of importance – [...] the wives of distinguished men they marry » (*ND* 26) ; « the only child of the poet » (*ND* 27). *Night and Day* va plus loin : [Mrs Hilbery] liked to perambulate the room with a duster in her hand, with which she stopped to polish the backs of already lustrous books, musing and romancing as she did so. Suddenly the right phrase or penetrating point of view would suggest itself, and she would drop her duster and write ecstatically for a few breathless moments; and then the mood would pass away, and the duster would be sought for, and the old books polished again. (*ND* 29-30)

Toutefois, comme Roger Fry, qui est en quelque sorte soumis à un texte biographique qui en élabore une « vision » et en re-forme la vie, ces grands hommes ne sont pas exempts d'un tel conditionnement littéraire. Le troisième chapitre de *Night and Day* décrit la famille comme étant composée de gens *de lettres*¹⁷ : « *One finds them at the tops of professions, with letters after their names; [...] they write solid books in dark covers, issued by the presses of the two great universities, and when one of them dies the chances are that another of them writes his biography* » (ND 27). Définis par les lettres dont leurs noms sont affublés, pris entre deux universités comme entre deux couvertures ou deux presses-livres, ils n'existent que dans l'écriture des livres qu'ils produisent, puis dans les amas de lettres et les biographies qui les écrivent. Cet héritage intellectuel¹⁸ guide l'entreprise biographique de Mrs Hilbery qui cherche à traduire son ancêtre en livre : « *a great part of her time was spent in **imagination** with the dead, since she was helping her mother to **produce a life** of the great poet* » (ND 29, je souligne). Le choix des termes établit clairement le processus de création d'« une » vie, et empêche la biographie de se distinguer de la fiction¹⁹.

L'absorption de la « vie » dans le texte biographique contamine *Night and Day* dont le langage ne cesse de tisser des liens entre la vie comme précieuse « matière » première et la matérialité de l'écriture :

They had materials for one of the greatest biographies that has ever been written. Shelves and boxes bulged with the precious stuff. The most private lives of the most interesting people lay furled in yellow bundles of close-written manuscript. In addition to this Mrs Hilbery had in her own head as bright a vision of that time as now remained to the living, and could give those flashes and thrills to the old words which gave them almost the substance of flesh [...] they were so brilliant, these paragraphs, so nobly phrased, so lightning-like in their illumination, that the dead seemed to crowd the very room. (ND 29-30)

La description humoristique associe le stéréotype de la ménagère à l'inspiration littéraire qui ne peut advenir qu'en dépoussiérant des livres déjà écrits (par des hommes).

¹⁷ Le chapitre souligne l'étroitesse du lien entre l'aristocratie et l'élite intellectuelle, eugénisme soutenu par le travail de Sir Francis Galton (*Hereditary Genius* [1869]) et caractéristique de la lignée des Aldarce à laquelle Katharine est « coupable » d'appartenir (« *Denham had accused Katharine Hilbery of belonging to one of the most distinguished families in England* », ND 26). Ce conditionnement génétique prend finalement au piège ces gens de lettres qui deviennent des génotypes immuables, définis par leurs lettres et leurs chromosomes.

¹⁸ « *to inherit not lands but an example of intellectual and spiritual virtue* » (ND 28).

¹⁹ L'importance de la « vie » et la nécessité de la saisir dans tout travail littéraire apparaissent avec humour dans *Orlando*, sous forme d'une dichotomie entre l'action, par laquelle la vie se manifeste, et la pensée, vie intérieure :

Life, it has been agreed by everyone whose opinion is worth consulting, is the only fit subject for novelist or biographer; life, the same authorities have decided, has nothing whatever to do with sitting still in a chair and thinking. [...] If then, the subject of one's biography will neither love nor kill, but will only think and imagine, we may conclude that he or she is no better than a corpse and so leave her. (O 267-269)

Ce sont pourtant ces intrusions incessantes d'un biographe qui parle à la troisième personne et s'en remet à une autorité supérieure, qui bloquent la transmission de la « vie » par le texte.

Le passage met en évidence la relation dialectique entre la vie et la lettre qui s'entretiennent comme des vases communicants, de sorte que la vie est aspirée et compressée dans la densité des écrits, tandis que les mots à l'inverse gagnent en substance et prennent vie jusqu'à ressusciter les morts. Pourtant, en dépit du foisonnement de matériau, le livre n'est pas écrit : « *The book remained unwritten* » (ND 30)²⁰. L'effacement de l'agent et l'utilisation d'un participe passé associé au préfixe privatif « *un-* » indiquent une forme de passivité, d'une part celle de Katharine et de Mrs Hilbery qui ne produisent pas réellement de contenu, et d'autre part l'immobilité de l'objet-livre qui, malgré tout, ne prend pas vie. Le problème tient sans doute à l'acte d'écrire : en effet, il s'agit là plutôt d'un art plastique consistant à assembler les pièces de puzzle ou d'une mosaïque, à coller ensemble des bribes de souvenirs découpées ici et là²¹, à coudre un *patch-work* « littéral et métaphorique »²² à partir de fragments :

Katharine had put together a string of names and dates [...]. Here were [...] fragmentary visions of all sorts of famous men and women, which seemed to be partly imaginary and partly authentic. There were, moreover, thousands of letters, and a mass of faithful recollections contributed by old friends, which had grown yellow now in their envelopes. (ND 31-32)

Cet assemblage de papiers constitue l'envers de la poésie de Richard Aldaryce, comme si le travail manuel, ingrat, réservé aux femmes, en était le « mauvais côté »²³. Ce travail de *reliure*, cette suture des documents qui permettrait une reconstitution *a posteriori* de la vie du poète, comme si ses membres dispersés étaient « greffés »²⁴ sur le corps nouveau qu'est le livre, est compliquée par le feuilletage de ce dernier et par les différentes versions possibles et inachevées du texte qui devrait s'y inscrire :

They found, to begin with, a great variety of very imposing paragraphs with which the biography was to open; many of these, it is true, were unfinished, and resembled triumphal arches standing upon one leg, but, as Mrs Hilbery observed, they could be patched up in ten minutes. (ND 31)

²⁰ Les deux femmes voient leur sujet « échapper », comme le biographe d'*Orlando* : « Woolf met en scène un biographe qui échoue à transmuier la matière vivante en matière littéraire [...] Les mots lui manquent pour traduire la vie et la nature humaine dans sa multiplicité, son évanescence et dans ce qu'elle a de transitoire [...]. Le texte se fait de plus en plus métaphorique, faisant de ce trope de l'écart et de la dissemblance le symptôme d'une vie qui résiste au biographe » (Reviron, « La biographie woolfienne », p. 227).

²¹ « *at a table heaped with bundles of old letters and well supplied with pencils, scissors, bottles of gum, india-rubber bands, large envelopes, and other appliances for the manufacture of books* » (ND 30).

²² Virginia Woolf utilise l'expression dans son journal, lorsqu'elle est contrainte de réduire une critique : « *So I set to work with literal & metaphorical scissors & somehow patched it together, having cut out all the plot & a good deal else* » (PA, 15 fév. 1937, 237).

²³ « *[I]t was poetry the wrong side out* » (ND 33). L'expression fait d'ailleurs initialement référence aux « affaires domestiques » (« *household affairs* ») dont Katharine a la charge.

²⁴ Le travail opéré par les deux femmes rappelle le commentaire de Derrida au sujet de la scène inaugurale de « La Lettre volée » : « une affaire d'écriture, et d'écriture en dérive, dans un lieu d'écriture ouvert sans fin à sa greffe sur d'autres écritures » (Jacques Derrida, *La carte postale*. Paris : Flammarion, 1980, p. 513).

L'impossible fusion des multiples possibilités en un seul document palimpseste reproduit la complexité de l'individu tandis que leur combinaison en trois dimensions fait surgir de la page une créature incomplète, ce qui traduit l'incapacité d'une biographie à contenir les innombrables facettes qui constituent la personnalité de chacun²⁵.

Comme la collection, la biographie accumule les anecdotes sans jamais épuiser la richesse d'un être, et si le feuilletage du livre symbolise le feuilletage de l'être, les couches de pages recouvrent ce dernier du masque trompeur de la littérature qui imite et restreint la vie aux limites d'un langage bien ordonné. Tout au long de *The Waves*, Bernard fantasme sur son propre biographe, créant ainsi de manière proleptique une figure narrative intra-diégétique à venir. La présence textuelle concomitante de ce biographe et sa disparition prématurée au cours du roman renversent la temporalité, de telle sorte que c'est finalement Bernard qui raconte la vie (littéraire) de son biographe au travers des phrases que ce dernier aurait pu écrire :

Once I had a biographer, dead long since, but if he still followed my footsteps with his old flattering intensity he would here say, "About this time Bernard married and bought a house . . . His friends observed in him a growing tendency to domesticity . . . The birth of children made it highly desirable that he should augment his income." That is the biographic style, and it does to tack together torn bits of stuff, stuff with raw edges. After all, one cannot find fault with the biographic style if one begins letters "Dear Sir", ends them "yours faithfully"; one cannot despise these phrases laid like Roman roads across the tumult of our lives, since they compel us to walk in step like civilized people with the slow and measured tread of policemen though one may be humming any nonsense under one's breath at the same time – "Hark, hark, the dogs do bark", "Come away, come away, death", "Let me not to the marriage of true minds", and so on. "He attained some success in his profession . . . He inherited a small sum of money from an uncle" – that is how the biographer continues, and if one wears trousers and hitches them up with braces, one has to say that, though it is tempting now and then to go blackberrying; tempting to play ducks and drakes with all these phrases. But one has to say that. (W 199-200)

Bernard commente l'obligation d'organisation à laquelle le « style biographique » est soumis, semblable aux formules de politesse d'une lettre bien écrite, architecture qui sous-tend la vie et sauvegarde la civilisation. L'intrusion d'un faux discours rapporté provoque la mise en fiction du personnage se racontant lui-même, et fait du biographe un médiateur de l'auto-biographie qui place l'individu sous son propre regard en tant qu'autre, et le pousse à parler de lui à la troisième personne du singulier²⁶.

²⁵ L'incommensurabilité de l'être fait d'ailleurs l'objet d'une remarque ironique dans *Orlando* : « *For she had a great variety of selves to call upon, far more than we have been able to find room for, since a biography is considered complete if it merely accounts for six or seven selves, whereas a person may well have as many thousand* » (O 309).

²⁶ Dans *The Voyage Out*, c'est d'ailleurs l'examen d'autrui (Helen Ambrose) qui déclenche le monologue autobiographique de Mr Pepper :

Meanwhile Helen herself was under examination, [...] Mr Pepper considered her; and his meditations, carried on while he cut his toast into bars and neatly buttered them, took him through a considerable stretch of autobiography. [...] And here, dropping his eyes to his plate, he became autobiographical. He had not married himself for the sufficient reason that he had never met a woman who commanded his respect. [...] As it was he had contracted

Les premières allusions de Bernard à la figure du biographe interviennent lorsqu'il écrit une lettre d'amour faussement spontanée à la femme qu'il aime :

But "joined to the sensibility of a woman" (I am here quoting my own biographer) "Bernard possessed the logical sobriety of a man." Now people who make a single impression, and that, in the main, a good one (for there seems to be a virtue in simplicity), are those who keep their equilibrium in mid-stream. [...] But you understand, *you*, my self, who always comes at a call (that would be a harrowing experience to call and for no one to come; that would make the midnight hollow, and explains the expression of old men in clubs – they have given up calling for a self who does not come), you understand that I am only superficially represented by what I was saying tonight. Underneath, and, at the moment when I am most disparate, I am also integrated. I sympathize effusively; I also sit, like a toad in a hole, receiving with perfect coldness whatever comes. Very few of you who are now discussing me have the double capacity to feel, to reason. [...] You are all engaged, involved, drawn in, and absolutely energized to the top of your bent – all save Neville, whose mind is far too complex to be roused by any single activity. I also am too complex. In my case something remains floating, unattached. (W 56-57)

Les guillemets et parenthèses séparent initialement clairement les deux discours, mais l'adresse à lui-même comme un autre, « *you, my self* » clive l'individu autant que le référent *my-self* scindé en deux. Bernard est à la fois « *I* », « *Bernard/he* » et « *you* » – pronom qui fusionne le *self* de Bernard et tous les autres (« *you are all* », je souligne). Figure plurielle et androgyne, Bernard est à la fois sujet et objet du discours qu'il s'approprie (« *my own biographer* »), auteur et acteur de sa propre vie dont il couche une version sur le papier à lettres :

My true self breaks off from my assumed. And if I begin to re-write it, she will feel "Bernard is posing as a literary man; Bernard is thinking of his biographer" (which is true). (W 58)

La lettre apparaît donc comme un support, à la fois vecteur de communication, potentielle source pour la biographie à venir de Bernard, et scène sur laquelle il prend la pose et se représente. La forme d'écriture ou de réécriture de l'être que j'ai tenté d'analyser ici ne passe toutefois pas nécessairement par le truchement de la figure du biographe, et les lettres témoignent tout autant d'une volonté de pérenniser sa propre existence, de la projeter sur le papier afin d'en assurer la persistance dans un ailleurs où l'on n'est pas/plus.

habits of which he was not in the least ashamed. Certain odd minutes every day went to learning things by heart; he never took a ticket without noting the number; he devoted January to Petronius, February to Catullus, March to the Etruscan vases perhaps; anyhow he had done good work in India, and there was nothing to regret in his life except the fundamental defects which no wise man regrets, when the present is still his. So concluding he looked up suddenly and smiled. Rachel caught his eye. (VO 21-22)

La prétention de précision et d'objectivité du discours de Mr Pepper est déplacée métonymiquement sur la préparation de ses toasts, l'ordre imposé par le langage sur le déroulement de sa vie est traduit par l'énumération des mois de l'année, tandis que la subtile combinaison de la troisième personne du singulier et de tics de langage idiosyncratiques (« *anyhow* », « *perhaps* ») trahit l'appareil de mise en fiction subjective du personnage qui se retire momentanément du monde en baissant les yeux, brisant le contact qui le relie aux autres.

I.3.B.2. Correspondances

La forme épistolaire provoque une confluence entre l'intériorité du sujet et la réalité qui l'entoure, et la gageure de la lettre tient à sa combinaison subtile d'objectivité et de subjectivité. Il s'agit en premier lieu de partager la spécificité d'une expérience, d'un lieu ou d'un moment, ou de transmettre un sentiment à autrui. Le destinataire absent est donc convoqué par l'acte d'écriture de la lettre. Pour mener à bien sa vocation de communication, celle-ci doit toutefois faire coïncider le sujet et l'objet, l'auteur de la lettre et la représentation qu'il fait de lui-même et qui devra être lue comme étant vraisemblable¹. La lettre est à la fois miroir du sujet, scène ou tableau où il se représente, et décor dans lequel il se plante – c'est-à-dire un écran sur lequel est projetée l'image de soi qui sera présentée à l'autre. C'est autour d'une telle conception de la lettre comme « espace transitionnel » et « atopique » que Pierre-Éric Villeneuve évoque la « dislocation » du sujet, à la fois déplacé et disséminé dans l'écriture épistolaire, et indique en quoi, par le discours, l'objet est « approprié » par le sujet². En effet, l'identité de celui qui écrit la lettre est à la fois réifiée par son écriture et démultipliée par chacune des lettres et chacun des destinataires. En outre, la relation épistolaire est conditionnée par sa discontinuité. D'une part le retardement de son complément de performance, à savoir l'acte de lecture, est toujours déjà prévu, imaginé et contrôlé, par celui qui écrit et qui *se* voit lu par un destinataire seulement fantasmé au moment de la composition de la missive³. D'autre part, la lettre est une performance de soi qui donne à la lectrice l'illusion, différée, de la présence de l'auteur. Se joue donc une dialectique complexe où l'absence est rendue présente, où le sujet se mue en objet pour se

¹ « A true letter, so my theory runs, should be as a film of wax pressed close to the graving in the mind » (*Letters I*, fév. 1907, 282). Roger Duchêne remarque que si l'on peut mentir dans ses lettres, c'est à condition de donner malgré tout une image vraisemblable de soi-même, au risque, sinon, de détruire « le fondement même de la relation épistolaire suivie, qui repose sur la communication et l'échange entre des êtres qui, se connaissant, doivent se reconnaître » (Roger Duchêne, *L'Impossible Marcel Proust*. Paris : Robert Laffont, 1994, p. 776). Le devoir de sincérité rappelle l'esthétique de transparence que Woolf appliquait à son écriture, y compris épistolaire : « A letter should be flawless as a gem, continuous as an eggshell, and lucid as a glass » (*Letters I*, 16 déc. 1906, 264).

² Pierre-Éric Villeneuve décrit la lettre comme spéculaire, toile d'un autoportrait, et comme lieu d'exploration des rapports entre soi et autrui : « *Epistolarity modes map out a privileged setting for catharsis and mimesis in the appropriation and transfer which take place between the letter-writer and the addressee* » (Pierre-Éric Villeneuve, « Epistolarity and Object Relations », in *Things in Virginia Woolf's Works*, p. 61-67, p. 62). Woolf ne cesse de se mettre en scène dans ses lettres : « *her constant depiction of the letter-writer as a figure within her own letters [...] results in both a resistance and an unmasking of the self, which are both central to her investigation in self-writing* ». Pierre-Éric Villeneuve ajoute : « *Virginia Woolf, the letter-writer, just like the novelist, easily detaches her various bodies from their locations of reference. In the letters, the multiple portraits and self-portraits are often generated by images that the fantasy of the addressee inscribes in the narration, that is, in the scenic dialogue established between the 'I' and the 'you'* » (*id.*, p. 63). Sur la pratique épistolaire de Virginia Woolf, à la fois « performativité du sujet », autobiographie, création d'espaces et de personnages romanesques, acte privé et acte public/publié, poétique et politique, voir Pierre-Éric Villeneuve, « *Autobiographie et modernité : l'exemple de la correspondance* », in *Le Pur et l'impur*, p. 207-217.

³ Le destinataire impliqué par l'écriture épistolaire permet à l'auteur de s'identifier à l'autre et d'en expulser le fantasme (Julia Kristeva, « *Ellipse sur la frayeur ou la séduction spéculaire* », in *Polylogue*. Paris : Seuil, 1977).

projeter sur le papier, disloqué entre rédaction et réception, c'est-à-dire entre ici et là-bas, entre le moment présent et l'avenir.

La lettre faussement « spontanée » de Bernard, qui voudrait jeter les mots sur le papier, témoigne bien d'une telle posture et de l'échec provoqué par un trop grand décalage entre celui qui écrit et celui qu'il voudrait être pour l'autre. L'écriture de la lettre de Bernard, tant son contenu que sa mise en page, est paradoxalement élaborée avec la plus grande attention dans un semblant de nonchalance⁴. Elle est le résultat d'un heureux concours de circonstances, et son issue doit être pareillement heureuse : l'espoir de Bernard fait de la lettre le lieu d'une rencontre harmonieuse. Pour cela, sa missive doit rendre compte de son propre état d'esprit ; en réalité, elle est conditionnée par la réaction qu'elle suscitera au moment où elle sera lue :

Yes, all is propitious. I am now in the mood. I can write the letter straight off which I have begun ever so many times. I have just come in; I have flung down my hat and my stick; I am writing the first thing that comes into my head without troubling to put the paper straight. It is going to be a brilliant sketch which, she must think, was written without a pause, without an erasure. Look how unformed the letters are – there is a careless blot. All must be sacrificed to speed and carelessness. I will write a quick, running, small hand, exaggerating the down stroke of the “y” and crossing the “t” thus – with a dash. The date shall be only Tuesday, the 17th, and then a question mark. But also I must give her the impression that though he – for this is not myself – is writing in such an off-hand, such a slap-dash way, there is some subtle suggestion of intimacy and respect. I must allude to talks we have had together – bring back some remembered scene. But I must seem to her (this is very important) to be passing from thing to thing with the greatest ease in the world. I shall pass from the service for the man who was drowned (I have a phrase for that) to Mrs Moffat and her sayings (I have a note of them), and so to some reflections apparently casual but full of profundity (profound criticism is often written casually) about some book I have been reading, some out-of-the-way book. I want her to say as she brushes her hair or puts out the candle, “Where did I read that? Oh, in Bernard’s letter.” It is the speed, the hot, molten effect, the laval flow of sentence into sentence that I need. Who am I thinking of? Byron of course. I am, in some ways, like Byron. Perhaps a sip of Byron will help to put me in the vein. Let me read a page. No; this is dull; this is scrappy. This is rather too formal. Now I am getting the hang of it. Now I am getting his beat into my brain (the rhythm is the main thing in writing). Now, without pausing I will begin, on the very lilt of the stroke – (W 57-58)

Virginia Woolf attire sans cesse l'attention de la lectrice sur l'artificialité de la composition et en mine l'effet escompté. Ainsi, la marque de ponctuation du tiret (« – ») reproduit le trait (« *dash* ») travaillé du « t » et biffe tout l'effort de Bernard ; la décision consciente d'ajouter un point d'interrogation après la date contredit l'incertitude qu'il cherchait à inscrire ; la répétition du modal « *must* » place toute la rédaction sous le joug d'une injonction morale qui provoque

⁴ L'imposture épistolaire semble être caractéristique du médium, bien que Woolf tente de l'attribuer au caractère masculin, comme elle l'écrit à Clive Bell : « *Well then, how am I to write a letter? But perhaps you have observed that this is a favourite device with letter writers, they are always in haste, or in discomfort, or in a temper, so that you only get the dregs of their genius, and you can speculate what a letter it would have been – seeing there are six careful sheets already – had he had time or temper, and so on. And I put 'he' because a woman, dear Creature, is always naked of artifice; and that is why she generally loves so well, and writes so badly* » (Letters I, 22 mars 1907, 289).

le départ de l'identité : « *he – for this is not myself* ». La multiplication des parenthèses alourdit la prose et empêche l'intention de légèreté et de rapidité d'aboutir tandis que les précisions qu'elles fournissent, ainsi que la référence explicite à Byron, font de l'exercice un travail quasi-académique auquel tente de se plier Bernard. En bon élève, sa réticence initiale (« *No* » est suivi de propositions brèves, entrecoupées de points-virgules, comme si le texte peinait à démarrer et bégayait) est surmontée par la concentration du présent et l'actualisation de l'acte d'écriture (« *Now* » introduit le présent continu d'une action en cours de déroulement). L'anaphore et les allitérations sont une posture de plus, par laquelle Bernard prétend s'imprégner du rythme d'une écriture qui s'infiltré en lui, de sorte que « *[Byron's] beat into my brain* » permet à la répétition de « *I am getting* » de devenir « *I will begin* » – commencement ironiquement interrompu aussitôt par le tiret qui prive le paragraphe d'un point final et prive la lettre de sa fin. L'allitération en /b/ signe paradoxalement la lettre inachevée en inscrivant l'initiale du prénom de **B**ernard. Pour autant, la lettre tombe littéralement à plat (« *it falls flat* », *W* 58) : si Bernard ne parvient pas à suggérer l'intimité qu'il recherche, c'est probablement parce que la version de lui-même qu'il tente d'écrire est incomplète et n'est que surface plane, « *a dash* », « *a phrase* », « *a note* », et que ce qu'il voudrait obtenir (« *get* ») s'est retourné contre lui par une anagramme imparfaite (« *beg* », supplier).

J'ai déjà évoqué la séduction mise en place, dans *Night and Day*, par les lettres de Cassandra qui se présente comme une ingénue passionnée par le grec entre les mains de William Rodney. L'impasse sentimentale dans laquelle Katharine se trouve et qui l'empêche d'avoir recours au même procédé avec Ralph Denham fait du langage mathématique un médiateur entre fragmentation et unité, de sorte que c'est au moment de la confession de Katharine et du dévoilement de ses feuillets que les mathématiques viennent suturer la relation entre les personnages en se substituant à la traditionnelle lettre d'amour, dont les conditions de réussite dépendraient d'une franchise aussi rigoureuse qu'une démonstration scientifique.

Dans tous les cas, qu'il s'agisse de Bernard ou de Clarissa, les lettres sont aussi l'occasion pour Woolf de rendre compte subtilement des rapports de force entre les hommes et les femmes. Bernard cherche de toute évidence à impressionner sa lectrice, tandis que Clarissa se présente comme une jeune fille ignorante, permettant ainsi à William Rodney d'exercer une forme d'autorité sur elle. Le lien entre instruction et séduction apparaît également dans la lettre écrite par Clarissa Dalloway dans *The Voyage Out* :

He kissed her passionately, so that her half-written letter slid to the ground. Picking it up, he read it without asking leave.

'Where's your pen?' he said; and added in his little masculine hand:

R.D. *loquitur*: Clarice has omitted to tell you that she looked exceedingly pretty at dinner, and made a conquest by which she has bound herself to learn the Greek alphabet. I will take this occasion of adding that we are both enjoying ourselves in these outlandish parts, and only wish for the presence of our friends (yourself and John, to wit) to make the trip perfectly enjoyable as it promises to be instructive. . . . (VO 52)

Outre le rapport d'autorité complexe impliqué par la « conquête » de Clarissa et sa soumission (presque physique : « *bound herself* ») à un enseignement (masculin), l'écriture de la lettre est ici fortement liée au genre : la pratique traditionnellement considérée comme « féminine » est interrompue et complétée par la main de l'époux. Le récit intime de la vie privée est à la fois partagé (avec le destinataire), violé (par Richard qui lit la lettre sans demander l'autorisation), et finalement construit à deux voix – de sorte que la lettre devient une exhibition de l'intimité du couple autant qu'une performance du pouvoir masculin. Il existe en effet un lien quasi organique entre les femmes et l'écriture épistolaire : « souillées par l'affect », les lettres de femmes dans *Jacob's Room* « portent le sceau du corps » et deviennent des « signifiants impotents du désir » que le regard masculin écrase⁵.

Si la lettre est un support pour l'inscription du désir, elle devient un témoignage d'affection et un gage du don de soi qui n'en assure pas pour autant la réciprocité. Ainsi, lorsque Neville craint de sombrer dans l'oubli pour Percival, cet oubli prend la forme de lettres auxquelles on ne répond pas : « *He will forget me. He will leave my letters lying about among guns and dogs unanswered. I shall send him poems and he will perhaps reply with a picture post card* » (W 44). En ne répondant pas, ou en ne répondant qu'avec une carte postale (puisque la précision ici « *picture post card* » laisse planer le doute – peut-être l'être aimé ne répondra qu'avec une image et non avec des mots), Percival refuse le statut d'interlocuteur dans lequel le principe de l'échange épistolaire le place ; il ne se soumet pas au langage que lui impose la lettre et résiste à la représentation que son auteur y a inscrit. Pleinement incarnée dans sa déclaration par correspondance, c'est toute l'existence de Neville qui se trouve niée par le « vrai rejet »⁶ qu'est l'absence de réponse. Par le silence, on est rejeté comme « sujet parlant » : « c'est

⁵ La « saveur » des sentiments féminins donne une coloration olfactive inédite aux missives, comme le parfum de Mother Stuart : « *Mother Stuart actually scented her pages, thereby adding a flavour which the English language fails to provide* » (JR 127). La lettre de Betty Flanders est quant à elle « marquée par les fluides corporels » (Clare Hanson. *Virginia Woolf*. Londres : Macmillan, 1994, p. 47) : « *it bears, as a mark of weakness or of woe, the 'horrid blot' made by her tears, which spreads and contaminates the page. Stained with affect, the letter becomes a helpless signifier of desire. The deceptively impersonal description of Florinda's rambling, 'abominably' spelt letters, must be read as an instance of internal focalization betraying Jacob's contempt: 'Fancy a butterfly, gnat, or other winged insect, attached to a twig which, clogged with mud, it rolls across a page'* (JR 127). *The male gaze crushes the female letter* » (Lanone, « Abject Objects », p. 80-81).

⁶ J'emprunte les mots de Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977, p. 177.

mon langage, dernier repli de mon existence, qui est nié, non ma demande », écrit Roland Barthes. Ainsi « chassé du pouvoir de questionner, je suis comme mort, à jamais »⁷.

Le format de la carte postale la différencie de la lettre à proprement parler par la qualité logistique et impersonnelle des informations qu'elle transmet et qui ne sont qu'un prélude à la véritable rencontre à venir : « *Once we could break the current as we chose. How many telephone calls, how many post cards, are now needed to cut this hole through which we come together, united, at Hampton Court?* » (W 165-166). À l'épreuve de la modernité et des innovations technologiques, la lettre est laissée de côté au profit d'échanges brefs, plus immédiats et superficiels, qui accélèrent les échanges mais ne donnent en réalité qu'une illusion de communication et faillent à garantir une forme de communion. Véritable progrès de l'époque, le téléphone est l'exemple le plus frappant de ce phénomène.

Comme la lettre, il superpose deux espaces, le lieu d'émission et le lieu de réception, qui se contaminent l'un l'autre : « *The thread of sound, issuing from the telephone, was always coloured by the surroundings which received it, so it seemed to Katharine* » (ND 262). Plus encore que la lettre, l'ambivalence du téléphone se situe dans l'actualisation de l'absence de l'autre. Dans les deux cas, l'autre est, selon Barthes, « absent comme référent, présent comme allocutaire »⁸. Cette dialectique de l'appareil téléphonique est en outre compliquée, comme il apparaît dans *Night and Day*, par le retrait des personnages qui sont sans cesse contraints de s'absenter pour aller répondre au téléphone, dissimulé sur une scène privée, coupée du public (« *screened for privacy* », ND 262) : « *Here the telephone bell rang, and he had to absent himself* » (ND 73) ; « *the telephone-bell rang, and she left the room to answer it* » (ND 261). Il semble falloir se retirer momentanément du monde, être soi-même absent pour pouvoir parler à l'interlocuteur absent. À l'inverse, cette absence multiple induit une forme d'omniprésence, puisque l'appareil établit une connexion d'une amplitude sans précédent : Mr Clacton invoque

⁷ *Id.*, p. 177-178. L'angoisse de Neville est également reportée sur l'image du téléphone qui résonne dans une chambre vide :

I snatched the telephone and the buzz, buzz, buzz of its stupid voice in your empty room battered my heart down when the door opened and there you stood. That was the most perfect of our meetings. But these meetings, these partings, finally destroy us. [...] But if one day you do not come after breakfast, if one day I see you in some looking-glass perhaps looking after another, if the telephone buzzes and buzzes in your empty room, I shall then, after unspeakable anguish, I shall then – for there is no end to the folly of the human heart – seek another, find another, you. (W 136-138)

Le silence de l'autre est comblé par la répétition de l'onomatopée « *buzz* » qui résonne dans l'imagination de celui qui appelle et qui devient un cri, un appel sans réponse, par lequel l'autre manque à se constituer lui aussi comme sujet. Le vide laissé par la voix de l'autre est supplanté par la voix du téléphone, qui préfigure la substitution à venir : le pronom « *you* » changera de référent lors du report inévitable du désir.

⁸ Cette « distorsion singulière », « inouïe » provoque « une sorte de présent insoutenable », « un pur morceau d'angoisse ». S'adresser à l'autre lorsqu'il est absent le fait donc advenir « sur la scène du langage », et cette mise en scène « éloigne la mort de l'autre » (Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 21).

en l'occurrence le téléphone comme étant au centre d'un système de communication qui permet la confluence de toutes les voix de la nation⁹. Le progrès permis par l'invention du téléphone est également évoqué par le biais de Louis, dans *The Waves*, qui l'associe à la machine à écrire comme instrument moderne favorisant l'organisation rassurante de la vie professionnelle, l'abolition de la distance et le découpage minuté du temps¹⁰.

Instrument de mise en scène de l'absence de l'autre, l'échange téléphonique est paradoxalement aussi instrument d'actualisation d'une possibilité: « *Out of all the welter of voices which crowd round the far end of the telephone, out of the enormous range of possibilities, whose voice, what possibility, was this?* » (ND 263). La matérialisation de ce qui n'était jusqu'alors que potentialité est poussée à son extrême lorsque la voix désincarnée de l'autre se concentre dans le combiné. Ainsi, dans *The Years*, l'objet-téléphone perd sa fonction instrumentale pour devenir une extension de l'autre qui se trouve déplacé dans l'objet à qui l'on s'adresse directement¹¹. La voix dans le téléphone devient progressivement la voix *du* téléphone, jusqu'à ce que ce soit directement à lui que l'on s'adresse: « *answering the telephone* », « *smiling at the telephone* » (Y 237). Il en résulte une concaténation de « *here* » et de « *there* » (« *She was kneeling at the telephone talking; but there was nobody there* », Y 228 – l'adverbe fait autant référence à l'ici de la pièce où se trouve Sara qu'à l'ailleurs du téléphone), une superposition spatiale aux accents étonnamment prophétiques: « *One of these days d'you think you'll be able to see things at the end of the telephone?* » (Y 240).

La simultanéité de l'échange permise par l'appareil téléphonique surpasse la correspondance épistolaire grâce à son immédiateté, mais le téléphone ne fait qu'accentuer un phénomène inhérent à toute correspondance, et l'incarnation de l'être dans son courrier est dénoncée dans la nouvelle « *The Lady in the Looking-Glass: A Reflection* ». Dans sa tentative

⁹ « *[T]he centre of an enormous system of wires, connecting us up with every district of the country. We must have our fingers upon the pulse of the community; we want to know what people all over England are thinking* » (ND 215).

¹⁰ « *I am half in love with the typewriter and the telephone with letters and cables and brief but courteous commands on the telephone to Paris, Berlin, New York, I have fused my many lives into one; I have helped by my assiduity and decision to score those lines on the map there by which the different parts of the world are laced together. [...] I love the telephone with its lip stretched to my whisper, and the date on the wall; and the engagement book. Mr Prentice at four; Mr Eyres sharp at four-thirty* » (W 127-128). Neville considère, non sans ironie, de tels appareils comme les instruments de renouvellement du monde: « *Louis [...] must sit down in his office among the typewriters and the telephone and work it all out for our instruction, for our regeneration, and the reform of an unborn world* » (W 152).

¹¹ Les exemples sont nombreux et je n'en donne ici que quelques-uns:

He had only heard her voice on the telephone [...]. He had only heard her voice on the telephone, and people changed after all these years. (Y 226-227)

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. Or was there some other? (Y 229)

de saisir l'essence d'Isabella, la voix narrative multiplie les suppositions à son sujet et la lettre devient une métaphore sur le pouvoir du langage lorsqu'il s'agit de dévoiler l'intimité cachée d'un être :

In each of these cabinets were many little drawers, and each almost certainly held letters, tied with bows of ribbon, sprinkled with sticks of lavender or rose leaves. For it was another fact – if facts were what one wanted – that Isabella had known many people, had had many friends; and thus if one had the audacity to open a drawer and read her letters, one would find the traces of many agitations, of appointments to meet, of upbraidings for not having met, long letters of intimacy and affection, violent letters of jealousy and reproach, terrible final words of parting – for all those interviews and assignations had led to nothing – that is, she had never married, and yet, judging from the mask-like indifference of her face, she had gone through twenty times more of passion and experience than those whose loves are trumpeted forth for all the world to hear. (« The Lady » 216-217)

Comme on explore le contenu d'un tiroir, la lecture clandestine du courrier d'Isabella permettrait donc la découverte des « faits » de son existence. Ce n'est toutefois qu'une illusion, qui laisse des traces elle aussi dans les nombreux adverbes de probabilité et l'utilisation du conditionnel. Le « masque » de l'expression indifférente d'Isabelle remplit le même rôle que les enveloppes, les tiroirs fermés et les rubans qui gardent le secret du personnage (« *conceal what she did not wish to be known* » ; « *Isabella did not wish to be known* », « The Lady » 217). Les lettres apportées par le facteur et laissées sur la table concentrent de même une connaissance universelle qui s'offre au regard de la lectrice en même temps qu'elle s'y dérobe, par l'obstination de leur présence scellée :

There they lay on the marble-topped table, all dripping with light and colour at first and crude and unabsorbed. And then it was strange how they were drawn in and arranged and composed and made part of the picture and granted that stillness and immortality which the looking-glass conferred. They lay there invested with a new reality and significance and with a greater heaviness, too, as if it would have needed a chisel to dislodge them from the table. And, whether it was fancy or not, they seemed to have become not merely a handful of casual letters but to be tablets graven with eternal truth – if one could read them, one would know everything there was to be known about Isabella, yes, and about life, too. The pages inside those marble-looking envelopes must be cut deep and scored thick with meaning. (« The Lady » 217)¹²

Cette dualité provoque l'imagination qui, telle un coupe-papier, permettrait d'ouvrir la lettre et de découvrir la vérité qui s'y cache : « *one must prize her open with the first tool that came to hand – the imagination* » (« The Lady » 217). « Dernier jeu ironique », Liliane Louvel remarque que « les lettres qu'elle ne lit pas, leurre narratif s'il en est, ne sont ni

¹² L'image apparaît presque à l'identique dans *To the Lighthouse*, où la possibilité inscrite par le modal « *could* » est condamnée à ne jamais être actualisée : « *the treasures in the tombs of kings, tablets bearing sacred inscriptions, which if one could spell them out would teach one everything, but they would never be offered openly, never made public* » (TL 44).

personnelles ni intimes, ce ne sont que des factures. Isabella n'ouvre pas la lettre, elle ne paie pas sa dette narrative, elle reste "lettre morte" »¹³.

Ces remarques témoignent bien du paradoxe de la fiction biographique ou autobiographique au travers de laquelle se dessinent les contours de l'être sans parvenir à en ressaisir le noyau. Dans une telle perspective, la multiplication des brouillons de Bernard et son incapacité à les terminer (et à plus forte raison à les envoyer), peut se lire comme la manifestation du désir amoureux de s'offrir tout entier à l'autre, désir mis en péril par l'impossibilité de ne choisir qu'une seule version de soi, voire comme le refus de se livrer à l'autre : « *every book, every window-seat was littered with sheets of my unfinished letters* » (W 192). Plus encore que le corps de la lettre, c'est la signature qui porte en elle l'identité de celui qui écrit : comme un aveu, le patronyme livre la clé du mystère, donne la réponse à l'énigme de la lettre dont la lecture est à la fois suspension, puisqu'elle conjugue et met à mal multiples temporalités, et suspense. La signature est donc signalement, dé-nom-ciation. Si l'on considère que la signature est un « rite de passage où se constitue l'être », « fantasme performatif » où le signifiant flottant fait retour à l'être¹⁴, alors ne pas signer équivaldrait à garder un secret en refusant d'être nommé – et d'accéder ainsi à une sorte de renommée¹⁵. Catherine Lanone précise que la signature *fait autorité* : écrire sans signature apparaît comme une manière d'écrire sans auteur et de se défaire de la compulsion publique.

Initiales et patronyme ont ceci en commun qu'il s'agit de signifiants dont la particularité est l'excentricité du signifié. Tout comme le nom, les initiales sont substituables à l'infini : la lettre remplace le nom, à la fois singulier et renvoyant à l'être, mais multiplie les possibilités de référence. Là où les homonymes peuvent désigner différentes personnes, les initiales deviennent presque des énigmes impossibles à résoudre, des acrostiches arbitraires¹⁶. Socrate

¹³ Liliane Louvel, « Virginia Woolf. "The Lady in the Looking Glass", Portrait(s) de dame(s) avec miroir », in Christine Reynier (dir.), *Métamorphose et récit dans l'œuvre de Virginia Woolf. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 70-86, p. 84.

¹⁴ Voir Catherine Lanone, « La signature à la dérobée. Charlotte et Emily Brontë ou le nom à secrets », in Frédéric Regard et Anne Tomiche (dir.), *Genre et Signature*. Paris : Classiques Garnier, 2018, p. 81-98.

¹⁵ La signature de Louis signale précisément l'inverse : réaffirmation de son identité, son nom l'ancre dans le monde et condense tout son être. Sa signature résume son existence comme un point final :

'I have signed my name,' said Louis, 'already twenty times. I, and again I, and again I. Clear, firm, unequivocal, there it stands, my name. Clear-cut and unequivocal am I too; Yet a vast inheritance of experience is packed in me. [...] Upon these sheets I indent my name. [...] I, now a duke, now Plato, companion of Socrates; the tramp of dark men and yellow men migrating east, west, north and south; the eternal procession, women going with attaché cases down the Strand as they went once with pitchers to the Nile; all furled and close-packed leaves of my many-folded life are now summed in my name; incised cleanly and evenly on the sheet. (W 127)

¹⁶ Les initiales et noms peints ou brodés fonctionnent en outre de manière paradoxale, puisqu'ils marquent l'appartenance autant que la séparation : « *our names painted in white letters on our boxes proclaimed to all the world that we were going to school with the regulation number of socks and drawers, on which our mothers for some nights previously had stitched our initials, in our boxes. A second severance from the body of our mothers* »

considère d'ailleurs que la lettre est « indifférente », sans valeur ni justification¹⁷. Pour autant, Derrida rappelle dans *Marges* le caractère indispensable de la lettre qui, pour Aristote, sépare l'être humain de l'animal. Elle est « atome de voix », « vocifération » insignifiante mais pas indéterminée puisqu'elle permet d'« ouvrir la possibilité d'un nom ou d'un verbe, [de] contribuer à *dire ce qui est* »¹⁸. C'est le cas par exemple du mystère posé par les initiales « B. M. » dans la nouvelle « The Legacy » dont il a déjà été question plus haut. La combinaison des initiales, des noms effacés et des pages blanches constitue un système d'indices, un code qu'il s'agit pour Clarendon de déchiffrer comme dans une enquête policière, jouant la quête herméneutique de la lectrice, jusqu'à découvrir la vérité¹⁹. Dans *The Waves*, les carnets de Bernard rendent également compte d'un système de référencement complexe où les initiales renvoient à des phrases ou expressions qui concentrent à la fois des êtres et des expériences :

When I am grown up I shall carry a notebook – a fat book with many pages, methodically lettered. I shall enter my phrases. Under B shall come “Butterfly powder”. If, in my novel, I describe the sun on the window-sill, I shall look under B and find butterfly powder. That will be useful. The tree “shades the window with green fingers”. That will be useful. (W 26)

We are all phrases in Bernard's story, things he writes down in his notebook under A or under B. He tells our story with extraordinary understanding, except of what we most feel. (W 51-52)

Bernard, meanwhile, flops red-eyed into some arm-chair. He will have out his notebook; under D, he will enter “Phrases to be used on the deaths of friends”. (W 121)

Constituant tout au long de sa vie son propre dictionnaire, le classement poétique de Bernard transfère l'expérience de la vie en langage et devient synonyme de la quête même de l'écrivain : « *phrases to be used when I have found the true story, the one story to which all these phrases*

(W 93). Dans « A Woman's College from Outside », les cartes de visite sont toutes identiques (« *a name on a card like any other* » ; « *All names, nothing but names* », « A Woman's College From Outside » 140), éminents émissaires (« *Such is the power of names written upon cards pinned upon doors* », *ibid.*) qui ne valent guère plus que des cartes à jouer (« *The cards were spread, falling with their red and yellow faces on the table* », *ibid.*).

¹⁷ Socrate, *Cratyle*. 391, in *Œuvres complètes*. I, trad. française de Léon Robin. Paris : Gallimard, 1950, p. 623. Isabelle Alfandary commente la remarque de Socrate : « Seul le nom est facteur de vérité : la raison avancée pour opposer la lettre au nom est que la lettre ne dit pas son nom : elle est à cet égard dans la position de l'écrit face à la parole, orpheline, ancillaire, et impuissante à énoncer son être, à se soutenir d'elle-même sans l'aide d'un tiers » (Isabelle Alfandary, *Derrida – Lacan*. Paris : Hermann, 2016, p. 188-189).

¹⁸ Jacques Derrida, *Marges – de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972, p. 281-282. La lettre est donc « support », « condition de possibilité » du sens : « outil par excellence, elle est l'instrument asémantique de la signification nominale » (Alfandary, *Derrida – Lacan*, p. 190).

¹⁹ La nouvelle dévoile non seulement l'identité de celui qui se cache derrière les initiales, l'amant de sa femme, mais également la raison de la mort de cette dernière : « *He had received his legacy. She had told him the truth. She had stepped off the kerb to rejoin her lover. She had stepped off the kerb to escape from him* » (« The Legacy » 279). Les initiales deviennent donc *a posteriori* un aveu à demi-mots. Par ailleurs, le choix d'un tel référent dans le cadre d'un journal *intime*, et qui n'était pas initialement destiné à être lu par autrui, pose problème. Si l'on met de côté l'interprétation psychologisante qu'il s'agirait là d'une manière de censurer la faute et de dissimuler la culpabilité causée par l'adultère, les initiales constituent la barrière du langage intime, qui font à la fois écran aux yeux du lecteur/Gilbert mais pas aux yeux de celles et ceux qui lisent la nouvelle, en une sorte d'ironie dramatique.

refer. But I have never yet found that story » (W 143). Quelques pages après ce constat d'échec, une autre initiale renvoie toutefois à une expression chère à Virginia Woolf :

Leaning over the parapet I see far out a waste of water. A fin turns. This bare visual impression is unattached to any line of reason, it springs up as one might see the fin of a porpoise on the horizon. Visual impressions often communicate thus briefly statements that we shall in time to come uncover and coax into words. I note under F., therefore, "Fin in a waste of waters." I, who am perpetually making notes in the margin of my mind for some final statement, make this mark, waiting for some winter's evening. (W 145).

L'expression reprend l'image de la nageoire qui apparaissait déjà dans le journal de Woolf dès septembre 1926 : « *a fin passing far out* » (*Diary* III, 30 sept. 1926, 113). La déchirure que provoque la nageoire à la surface lisse de l'eau symbolise l'intrusion inattendue de la « réalité » qui nous inonde parfois selon Woolf, reflet du *réel* qui outrepassa la raison et perce l'écran du langage de la fiction²⁰. S'il appartient à la lectrice de décrypter les indices semés dans la fiction de Woolf, les initiales recèlent un secret qui perce par endroits le langage. Par la ténuité du signe où il s'incarne, l'être y est condensé plus densément ; par la multiplicité des possibilités de référence, l'initiale est aussi une ouverture. Contre toute attente, ce n'est pas le « R » absent de l'alphabet de Mr Ramsay mais le « F » de Bernard qui ouvre la brèche vers le « Réel », justement car il ne le nomme pas.

Après avoir concentré mon analyse sur des objets de plus en plus réduits, de la lettre à la signature puis à l'initiale, toutes offrant des modalités de représentation de l'être, je souhaite revenir à l'objet initial de cette étude, les lettres, afin d'en aborder une ultime caractéristique. « *Let us consider letters* » (*JR* 125) : quelques paragraphes consacrés à la valeur du courrier dans *Jacob's Room* mettent en évidence le « miracle » de la survivance incarnée par la lettre intemporelle (« *how they come at breakfast, and at night* », *JR* 125), immortelle (« *immortalized by the postmark* », *JR* 125). Séparée du corps, la part de soi que chacun inscrit dans son courrier persiste comme un spectre :

Then at last the power of the mind to quit the body is manifest, and perhaps we fear or hate or wish annihilated this phantom of ourselves, lying on the table. [...] Ah, but when the post knocks and the letter comes always the miracle seems repeated – speech attempted. Venerable are letters, infinitely brave, forlorn, and lost.

Life would split asunder without them. (*JR* 125)

Tentative du discours qui sauvegarde la cohésion vitale, la lettre est donc morceau de bravoure dérisoire, jeu social tâchant vainement de repousser la mort : « *Am I doomed all my days to*

²⁰ Virginia Woolf insiste d'ailleurs sur cette dimension « irrationnelle » : « *my instinctive notion – it is irrational; it will not stand argument – that we are sealed vessels afloat on what it is convenient to call reality; and at some moments, the sealing matter cracks; in floods reality* » (*MB* 142).

write letters, send voices, which fall upon the tea-table, fade upon the passage, making appointments, while life dwindles, to come and dine? » (JR 126). Le roman met en scène un réseau de correspondances dans lequel les lettres sont évoquées dans leur matérialité : envoyées par la seconde poste, reçues et remisées dans une poche ou une petite boîte noire, égarées ou oubliées, elles mettent en évidence la faillite de la communication, jusqu'à ce que, abandonnées sur une table, elles ne soient plus lues par personne. Littéralement lettres mortes²¹, le courrier adressé aux défunts marque l'extrême limite de la correspondance, qui devient manifestation du fol espoir de maintenir l'autre en vie envers et contre tout – tant que je t'écris tu persistes dans ce monde où tu n'es plus²².

I.3.B.3. Manuscripts

« *From the surrounding walls the heads of three famous Victorian writers surveyed this entertainment, and slips of paper pasted beneath them testified in the great man's own handwriting that he was always yours sincerely or affectionately or for ever* » (ND 79). La formule de politesse fait l'objet d'un double traitement ironique : à la fois moquée dans son hypocrisie par la multiplication des possibilités, elle devient littérale dans la mesure où la persistance du manuscrit inscrit bel et bien l'écrivain dans la pérennité. Après les objets qui absorbent l'être et finissent par supplanter les personnages qui les possèdent, j'ai tenté de montrer comment les lettres constituaient une autre modalité d'un tel transfert de l'individu dans les objets. Je souhaite terminer ici en considérant quelques autres exemples de « matières » de la langue : les inscriptions, manuscrites ou typographiques, figent dans le texte ceux qui les ont tracées à tel point que les auteurs passent à la postérité par ce transfert de copie en copie et de livre en livre.

²¹ La lettre devient à son tour mortelle, marquée par la même finitude qui caractérise l'être humain : « *Byron wrote letters. So did Cowper. [...] Masters of language, poets of long ages, have turned from the sheet that endures to the sheet that perishes* » (JR 126). Ironiquement, ces correspondances ont finalement été publiées ; les lettres de Cowper persistent même comme motif récurrent dans *The Voyage Out*. Monument littéraire du passé que le père de Rachel l'exhorte à lire, le volume ne cesse pourtant de se refermer ou de lui glisser des mains d'ennui, comme si la lecture de la correspondance de quelqu'un d'autre ne pouvait en définitive pas en prolonger la vie.

²² Lisant la rubrique nécrologique, la narratrice de « Sympathy » découvre la disparition de Humphry Hammond. Le nom *propre* est comme sali par un départ si prématuré que le défunt continue de recevoir du courrier : « *Finished; the earth is already over him perhaps; [...] although some, not having heard, still address their letters to him; but the envelopes already look out of date upon the hall table* » (« Sympathy » 105). La fin de la nouvelle y oppose une autre lettre, celle de Celia Hammond, qui indique à la narratrice que son mari n'est pas mort. Dans « A Death in the Newspaper », la tromperie est déjouée à une lettre près : « *Humphrey Hamond is dead... How death changes things! [...] But Hamond has two m's. Humphrey's alive! Oh Death, what a fraud you are!* » (« A Death in the Newspaper » 308). Dans cette dernière ébauche, c'est le Hammond de « Sympathy », avec deux m, qui est décédé, glissant d'une nouvelle à une autre.

L'acte de coucher les mots sur le papier équivaut comme je l'ai dit précédemment à une projection de soi. Cette extériorisation déplace certes une part de l'individu dans les mots qu'il écrit mais, poussée à l'extrême, elle prive également l'auteur de son autorité. C'est ainsi que Rodney est incapable de lire correctement son « papier », dépossédé de ses propres idées et possédé à son tour par un texte qu'il ne reconnaît plus :

His paper was carefully written out, but in spite of this precaution Mr Rodney managed to turn over two sheets instead of one, to choose the wrong sentence where two were written together, and to discover his own handwriting suddenly illegible. When he found himself possessed of a coherent passage, he shook it at his audience almost aggressively, and then fumbled for another. (ND 41)

La métaphore fait de la réflexion de Rodney un objet tangible qu'il explore à tâtons et brandit de façon menaçante à son auditoire. L'incapacité de prononcer les mots et de s'exprimer autrement qu'en « fragments » (« *delivered [...] in fragments* », ND 42) témoigne de cet « accouchement » impossible (autre sens de *deliver*), d'une « mise au monde » qui devient mise à mort d'un langage mal-entendu, qui n'a d'autre recours que la répétition : « *It was terrible! terrible! terrible! [...] He's misunderstood every word I said!* » (ND 41-42). Le divorce entre l'auteur et sa production, littéraire ou académique, apparaît également dans la nouvelle « The Evening Party » : « *Somewhere, I forget the name of the paper – something or other of yours – I forget the name of the article – or was it a story? You write stories? It's not poetry that you write?* » (« The Evening Party » 93-94). Une fois le texte écrit, il n'est plus que « papier » et perd son contenu et sa signification.

Qu'il s'agisse de fiction ou de poésie importe en réalité peu puisque ce sont avant tout des *pages* que l'on parcourt, comme le fait Neville dans *The Waves*. Plusieurs phrases insistent sur la dimension matérielle de la poésie que l'on lit et qui se mesure en pages (« *I read half a page of anything* », W 152), dont la lecture est rendue difficile non par la subtilité des figures poétiques mais par l'état de dégradation du papier : « *The page is often corrupt and mud-stained, and torn and stuck together with faded leaves* » (W 152). Libérée des conventions poétiques traditionnelles, le recueil de poésie est un assemblage de feuillets envahi par la nature, comme des « feuilles d'herbe » dont le poète aurait disparu, ne laissant plus aucune trace, même de ponctuation : « *The poet who has written this page [...] has withdrawn. There are no commas or semicolons. The lines do not run in convenient lengths. Much is sheer nonsense* » (W 152)¹.

¹ Les remarques de Neville au sujet du poème rejoignent l'analyse du langage de *Between the Acts* par Sally Sears. Il ne s'agit pas de traduire la vie intérieure d'un être mais au contraire d'imiter la matérialité de l'univers : « *As in primitive thought, these words have an immediate physical impact rivaling that of the external world. [T]hey assert themselves with uncanny force: in mindless bursts of energy, as objects with sensuous, even erotic, properties that the characters taste and touch; they have density, color, sound [...]. There are words that reverberate like chimes;*

La nature de ce que l'on écrit importe finalement d'autant moins qu'à en croire les remarques mondaines des personnages, plus personne ne lit : « *One does not read* », « *And yet how often does one read Shakespeare?* » (« *The Evening Party* » 94). Cette dernière remarque apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Woolf², notamment dans *Jacob's Room* où l'accent est une fois encore mis sur l'aspect matériel de l'objet-livre : « *What's the use of trying to read Shakespeare, especially in one of those little thin paper editions whose pages get ruffled, or stuck together with sea-water?* » (JR 60). La reprise de l'expression « *read Shakespeare* » montre le fonctionnement métonymique du nom du dramaturge, qui renvoie à son œuvre et aux éditions de celle-ci. S'ensuit alors une inversion du processus habituel de la publication : l'œuvre passe ainsi dans le domaine public, où elle est lue, étudiée, reprise et recopiée à la main (« *copying from printed books into manuscript books* », JR 143 ; « *Jacob transcribed a whole passage from Marlowe* », JR 144). Copier et recopier permettent une forme de réappropriation, comme le montre la répétition du génitif dans le passage suivant : « *Plato's argument is done. Plato's argument is stowed away in Jacob's mind, and for five minutes Jacob's mind continues alone, onwards, into the darkness* » (JR 150).

Virginia Woolf consacre d'ailleurs plusieurs pages de *Jacob's Room* au British Museum, dont le dôme apparaît comme une couronne de connaissances où président les noms d'illustres écrivains, penseurs ou philosophes, presque élevés au rang de divinités³ :

Not so very long ago the workmen had gilt the final 'y' in Lord Macaulay's name, and the names stretched in unbroken file round the dome of the British Museum. (JR 143)⁴

The books were now replaced. A few letters of the alphabet were sprinkled round the dome. Closely stood together in a ring round the dome were Plato, Aristotle, Sophocles, and Shakespeare; the literature of Rome, Greece, China, India, Persia. One leaf of poetry was pressed flat against another leaf, one burnished letter laid smooth against another in a density of meaning, a conglomeration of loveliness. (JR 146-147)

words with kinetic power and perfected form [...], however, such words sever themselves from 'thought' as such; they may have 'charge', but they do not have meaning » (Sallie Sears, « Theater of War: Virginia Woolf's *Between the Acts* », in Jane Marcus (dir.), *Virginia Woolf: A Feminist Slant*. Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 1983, p. 212-235, p. 220-221).

² « *[S]he had married him for that! He had never read Shakespeare!* » (« *Mrs Dalloway in Bond Street* » 149).

³ « *Written up are the names of great men; & we all cower like mice nibbling crumbs* » (*Diary* III, 7 mai 1926, 80). Il n'échappera pas que les seuls noms inscrits sont ceux de figures masculines, une injustice soulignée par la féministe Julia Hedge dans *Jacob's Room* : « *Her eye was caught by the final letters in Lord Macaulay's name. And she read them all round the dome – the names of great men which remind us – 'Oh damn,' said Julia Hedge, 'why didn't they leave room for an Eliot or a Bronte?'* » (JR 144-145). Katharine Hilbery est de même encerclée par une ronde uniquement masculine : « *[...] from hearing constant talk of great men and their works, [Katharine's] earliest conceptions of the world included an august circle of beings to whom she gave the names of Shakespeare, Milton, Wordsworth, Shelley, and so on* » (ND 28).

⁴ De la même manière que les lettres dorées qui parcourent le dôme prennent la place des écrivains, le langage supplante la foi à la fin du roman : « *behind the gold letters of their creed* » (JR 239).

Les pages pressées les unes contre les autres semblent se confondre, comme si les textes devenaient des palimpsestes par surimpression. Les écrivains de même sont pressés les uns contre les autres et la connaissance qu'ils nous ont léguée est intégrée à cette vaste « conglomération » de savoir (« *this density of thought, this conglomeration of knowledge* », JR 147), comme s'ils ne formaient plus qu'un seul esprit : « *There is in the British Museum an enormous mind. Consider that Plato is there cheek by jowl with Aristotle; and Shakespeare with Marlowe. This great mind is hoarded beyond the power of any single mind to possess it* » (JR 147-148). La métaphore est filée sur plusieurs pages, et apparaît ailleurs dans *A Room of One's Own* : « *The swing-doors swung open; and there one stood under the vast dome, as if one were a thought in the huge bald forehead which is so splendidly encircled by a band of famous names* » (AROO 33). Les « grands hommes » sont devenus de « grands noms », dont la circularité enferme le savoir dans un cycle infini, sans cesse renouvelé et duquel il devient impossible de s'échapper. Le British Museum est alors présenté comme un véritable mausolée protégeant la mémoire des auteurs disparus, son dôme un immense crâne renfermant leurs cerveaux agglomérés, pris au piège dans diverses éditions (« *through octavos, quartos, folios; [one] sinks deeper and deeper through ivory pages and morocco bindings* », JR 147) et condamnés à résonner sans fin comme dans la Galerie des Murmures de Saint Paul :

Stone lies solid over the British Museum, as bone lies cool over the visions and heat of the brain. Only here the brain is Plato's brain and Shakespeare's; the brain has made pots and statues, great bulls and little jewels, and crossed the river of death this way and that incessantly, seeking some landing, now wrapping the body well for its long sleep; now laying a penny piece on the eyes; now turning the toes scrupulously to the East. Meanwhile, Plato continues his dialogue; in spite of the rain; in spite of the cab whistles; [...]. For after all Plato continues imperturbably. And Hamlet utters his soliloquy. (JR 149).

Après avoir considéré quelques-unes des premières nouvelles de Virginia Woolf, j'ai donc tenté de montrer l'évolution des rapports entre les personnages et leurs objets, qu'il s'agisse de possessions matérielles ou de productions écrites. Dans les deux cas, il apparaît déjà que ces « objets » déplacent en quelque sorte l'être, l'aspirent et l'aliènent, dans une modalité de réincarnation qui retourne le rapport d'appartenance : ce n'est donc plus le monde qui nous appartient, mais nous qui sommes non plus *au* monde, mais *dans* le monde. La figure humaine n'est donc plus « sujet » mais devient un simple objet parmi d'autres. Je choisis ici le terme de « réincarnation » en rappel à la « chair » du monde dont il est question dans la phénoménologie

de Merleau-Ponty. Ma proposition de réincarnation de l'être dans les objets pose toutefois problème, d'une part à cause du caractère insaisissable de l'essence de l'être dont j'ai fait état à plusieurs reprises et que les modernistes n'ont cessé d'explorer, d'autre part car les objets sont graduellement dépourvus de leur utilité autant que de leur signification, tant et si bien qu'ils redeviennent des « choses » lorsque « je » – que j'entends ici comme pronom personnel de l'être, pourvu d'agence et d'autorité – n'est pas là¹. J'ai volontairement laissé de côté l'Objet par excellence dans la fiction de Woolf, qui consacre à mon sens toute l'ambiguïté des rapports entre le sujet et le monde tel qu'ils apparaissent par le truchement des objets et par leur transmutation progressive en choses : il s'agit de la table, à laquelle je souhaite désormais consacrer un « interlude ».

¹ Quentin Meillassoux associe bien les deux : « la “chose en soi” (qui est, au fond, la “chose sans moi”) (Meillassoux, *Après la finitude*, p. 14).

INTERLUDE. LA TABLE FANTÔME

Yet, as he paraded the galleries he felt that still something was lacking. Chairs and tables, however richly gilt and carved, sofas, resting on lions' paws with swans' necks curving under them, beds even of the softest swansdown are not by themselves enough. People sitting in them, people lying in them improve them amazingly. (O 111-112)

La solitude d'Orlando ne rappelle pas seulement que la richesse et l'abondance de biens matériels ne peuvent se substituer à la compagnie de ses semblables, elle traduit également la critique de Virginia Woolf à l'encontre des romanciers victoriens et édouardiens. Comme je l'ai évoqué précédemment, elle leur reproche la place trop importante qu'ils consacrent à l'environnement matériel dans le processus de caractérisation des personnages. La fiction de Woolf présente toutefois une étonnante collection de tables : qu'il s'agisse de bureaux, de mobilier de cuisine ou de salle à manger, la table sert de support au travail, intellectuel ou non, et se situe entre la trivialité du quotidien et la richesse de la métaphore. Objet manufacturé, la table est pourtant le seul qui ne soit pas instrument entre l'humain et la nature : elle est l'objet autour duquel les individus se réunissent, même à distance (par le biais de la correspondance), le support qui permet une opération (d'écriture). Ce statut particulier en fait une sorte d'objet intermédiaire entre les choses et les êtres humains. Associée à la sphère du féminin, la table de cuisine devient bureau de travail, et si les femmes ont besoin de *a room of one's own*, cette pièce ne va pas sans la *table* qui l'accompagne afin de délier les langues et de libérer l'écriture¹. La surface plane de la table apparaît d'emblée comme une « tablette »² interface de création, culinaire ou artistique ; et ces deux aspects sont fusionnés dans la fameuse scène du dîner de *To the Lighthouse* : autel quasi religieux, la table permet une véritable communion, par la

¹ Meuble du féminin, ornement esthétique, cadeau ou monnaie d'échange, la table offerte par Violet Dickinson cristallise sa relation avec Virginia : « *I met the table yesterday. She is a lady to her finger tips; and more splendid than any thing I conceived. She is just too high for my chair, so I shall have her side legs cut off. But my good woman – I insist on paying her price. [...] So send me the bill. She stands before my chair, ready to hold all the folios in the Brit. Mus. Also her little pads for ink pots are cut; and she is so steady and discreet, and gives such an air to the room* » (Letters 1, mai 1906, 225). La table est le résultat d'un travail et porte déjà la promesse d'une écriture à venir : « *It has all kinds of complications internally, and Shaw says it is an excellent piece of work. [...] It will last me till I die; and serve for all the books I shall ever write, and uphold the learning of the ages, and as my eyes fail, so the table raises itself. In fact there never was such a table. The little flaps appeal to me like human beings and Christians: something so natural and appealing and homely about them* » (Letters I, juin 1906, 226).

² Voir l'étymologie, du latin *tabula*, « planche » sur laquelle on écrit, « tablette », support d'écriture.

transsubstantiation du bœuf en daube qui provoque une épiphanie mystique chez Mrs Ramsay et une révélation artistique pour Lily Briscoe.

Dans toutes les œuvres de fiction de Virginia Woolf, la table remplit les mêmes fonctions utilitaires et sociales qui lui sont généralement associées et qu'elle prolonge par un fonctionnement métaphorique : les exemples sont légion et je me contenterai de n'en donner que quelques-uns pour mon propos. Ainsi, les repas sont l'occasion pour les personnages de se rassembler autour d'une même table comme s'il s'agissait d'une scène de théâtre où chacun joue son rôle mondain. La table, lieu de rencontre et de partage, devient par un effet de fractale le centre d'une fleur :

We have come together [...] to make one thing, not enduring – for what endures? – but seen by many eyes simultaneously. There is a red carnation in that vase. A single flower as we sat here waiting, but now a seven-sided flower, many-petalled, red, puce, purple-shaded, stiff with silver-tinted leaves – a whole flower to which every eye brings its own contribution. (W 95)

'The flower,' said Bernard, 'the red carnation that stood in the vase on the table of the restaurant when we dined together with Percival, is become a six-sided flower; made of six lives.' (W 175)

Les voix des six personnages, qui résonnent tout au long de *The Waves* comme un chœur, sont réunies ici autour d'un cœur floral qui en assure l'unité et constitue le socle du souvenir. Par la grâce du partage de la nourriture, la table devient constitutive d'une forme de communion³ quasi religieuse, et le repas qui y a lieu, et qui sera le dernier que les personnages partageront avec Percival, en fait non plus une *scène* mais bien une *cène* : vue par le prisme de la remémoration, un pétale manque déjà puisque la vie de Percival en est comme déjà arrachée. La table est également ce qui grave le souvenir même lorsqu'elle n'y est plus : « *I can still see you all sitting round that table, Miss Eleanor,' said Crosby. But the table had gone. Morris had taken this; Delia had taken that; everything had been shared out and separated* » (Y 158, je souligne). Le déictique « *that* » pointe vers une table absente, et son départ *hors* du texte (*out*) souligne la polysémie du « partage » qui devient synonyme de « partition », en basculant de « *sharing* » à « *sharing out* ». La répartition matérielle accentue la division entre les individus, mais la communauté assurée par la préposition « *round* » persiste malgré tout, même si elle n'existe

³ Erin Greer fait dialoguer les deux « fleurs » qui évoquent chacune, selon elle, la philosophie esthétique de Kant et l'épistémologie de Bertrand Russell : « *conversation is itself the quotidian synecdoche of the broader aesthetic foundation of a shareable world [...], [it] generates a particular form of sensus communis, the aesthetic affirmation of commonality that Woolf's philosophical contemporaries believed our other senses could not ensure* ». Erin Greer distingue néanmoins cette esthétique woolfienne du concept kantien : « *Woolf's sensus communis is produced collectively, rather than simply evoked by the beautiful object [...]; [it is] the product of aesthetic effort, rather than an a priori sense that matches one's judgments of aesthetic works with those of other viewers. As such, Woolf's conversational sensus communis does not share Kant's normative presupposition of shared (Western and aristocratic) taste* » (voir Erin Greer, « 'A Many-Sided Substance': The Philosophy of Conversation in Woolf, Russell, and Kant », in *Journal of Modern Literature*, vol. 40, n° 3, « Modernist miscommunication and modernist communities », 2017, p. 1-17, p. 4 et 9).

plus que dans le souvenir de Crosby. La table est donc à la fois ce qui rassemble les personnages et ce qui les distingue. Sa fonction métaphorique correspond à l'opération linguistique de la préposition « *across* » qui lui est régulièrement associée et qui implique autant l'écart entre deux côtés que le pont qui les réunit : « *She was talking vehemently to Helen across the table* » (VO 302) ; « *Terence and Rachel glanced at each other across the table, which meant that when they were married they would not behave like that* » (VO 360). De part et d'autre de la table, les personnages se parlent et se toisent, à la fois complices et séparés dans une sorte de « *separate togetherness* ».

Une fois assis à la même table, les personnages se servent de celle-ci comme vecteur de communication ; elle est le moyen d'affirmer leur individualité et de faire entendre leur voix propre au milieu du brouhaha du monde :

[...] somebody thumped on a table with a fork.

A large man sitting at a table in the corner was *thumping on the table with his fork*. He was leaning forward as if he wanted to attract attention, as if he were about to make a speech. [...]

'Ladies and gentlemen!' he began. Again he *thumped the table with his fork*. There was a momentary lull. (Y 304, je souligne)

La répétition de l'expression agit comme la propagation d'ondes sonores le long de la table qui devient caisse de résonance. Les modulations soulignent en outre l'évolution du rapport à la table, de plus en plus définie (« *a table* » devient « *the table* ») jusqu'à devenir l'objet direct du coup de fourchette, comme si le geste visait à attirer l'attention d'un auditoire mais également l'attention de la table elle-même. Le bruit des couverts entrechoqués contre la table redouble la voix des personnages comme un écho :

'Silence!' she exclaimed. She took a knife and rapped on the table.

'Silence! Silence!' She rapped again. (Y 304)

Taper sur la table devient une façon d'extérioriser sa véhémence et de lui donner plus de poids, de faire porter sa voix au-dessus de celles des autres. Paradoxalement, et c'est le cas dans ces deux exemples, le bruit de la table vise à provoquer le silence – du moins le silence des autres. Taper sur la table est aussi un moyen de ponctuer le discours : « *'No,' said Patrick. 'And it's my belief,' he continued, drumming on the table with a fork, 'that we should all be very glad, very glad, to go back to things as they were. What's the War done for us, eh? [...]'* » (Y 293). Le rythme battu sur la table scande la diction et accompagne les répétitions (l'allitération en /w/ et la répétition de « *glad* », doublement intensifié par l'adverbe « *very* » et par la reprise) comme une mélodie. Ce n'est pas uniquement l'assertion de soi qui passe par le contact physique avec le monde matériel, c'est également une façon d'affirmer une croyance et d'en

convaincre les autres : en martelant son opinion sur la table, Patrick voudrait transmuter la première personne du singulier en pluriel (et passe dans son discours de « *my* » à « *we [...]* *all* »). La table inscrit donc une dialectique complexe entre l'individu et la communauté.

En tant qu'objet parmi les objets, la table est synecdoque du monde, mais elle fonctionne également comme métonymie de l'activité (humaine) qui s'y déroule. Le terme est souvent utilisé au sens métaphorique, faisant référence à ceux qui y sont assis et à ce qu'ils y font : la table est le meuble autour duquel, je viens de le dire, on se réunit et l'on affirme son identité. C'est également le lieu où l'on *se retrouve* littéralement, c'est-à-dire où l'on recouvre son *être humain*, sa place au sein de l'humanité :

'We couldn't resist when we saw the name on the signpost,' Mrs Manresa began in her rich fluty voice. 'And this is a friend – William Dodge. We were going to sit all alone in a field. And I said: "Why not ask our dear friends," seeing the signpost, "to shelter us?" *A seat at the table – that's all we want. We have our grub. We have our glasses. We ask nothing but –* society apparently, to be with her kind. (BA 34-35, je souligne)

Si les tables et les chaises ne « suffisent pas » pour Orlando, les êtres humains ne se suffisent pas davantage et ont besoin des objets pour exister, d'une table autour de laquelle être ensemble.

La solidité de la table devient enfin le témoin de la stabilité de notre être-au-monde, comme si elle permettait à l'existence de se concrétiser en assurant la réalité tangible du monde – réalité à laquelle il devient alors possible de se raccrocher littéralement, pour éviter de glisser dans le néant. La fixité rassurante de la table comme corrélatif de notre existence est moquée dans *The Voyage Out* :

'Everything's possible. Who knows what mayn't happen before night-fall?' [Helen] continued, mocking the poor lady's timidity, who depended so implicitly upon one thing following another that the mere glimpse of a world where dinner could be disregarded, or the table moved one inch from its accustomed place, filled her with fears for her own stability. (VO 144)

Ce qui est dénoncé dans la provocation de Helen Ambrose, c'est la rigidité aveuglante des habitudes, où chaque chose est à sa place, chaque chose en son temps. Déplacer la table de quelques centimètres ouvre alors une brèche dans le tissu rassurant du quotidien et laisse entrevoir un monde où « tout est possible ». Le panneau de bois de la table fonctionne donc comme une porte close derrière laquelle se trouverait un monde libéré des conventions, à la fois à notre portée et qui pourtant nous échappe toujours.

« *I can't make you understand. [...]* Reality – reality,' she ejaculated, tapping her finger upon the table as if to emphasize and perhaps explain her isolated utterance of this word. *'I cease to be real to you. It's the faces in a storm again – the vision in a hurricane. [...]*' »

(ND 402). La table est le gage de réalité qui permet d’ancrer l’individu dans le monde à défaut de le contenir dans le langage : ce n’est pas seulement le mot « réalité » qui est isolé, mais l’individu même, insaisissable. Si « I » n’appartient plus à la réalité, il se situe dans la béance ouverte entre les deux occurrences du terme, « *Reality – reality* », dans le tiret dont la surface horizontale inscrit dans le texte la surface plane de la table sur laquelle s’appuient les paroles de Katharine Hilbery. La répétition de « *reality* » contredit d’ailleurs la précision (« *isolated utterance of this word* ») : c’est bien l’énonciation qui est isolée, c’est-à-dire l’acte d’appropriation par la parole, parole qui manque donc à son dessein, le signifiant étant « isolé » du référent. Le signifiant est d’ailleurs d’autant plus coupé de la réalité qu’il renvoie à un signifié qui n’est lui-même qu’une entité linguistique. En effet, si le signifié est l’autre versant du signe, c’est surtout une notion considérée du point de vue du sujet parlant, et non un élément du monde⁴. Le monde extérieur disparaît donc dans la langue, la table extralinguistique s’évanouit, cède sa place sitôt que l’on prononce le mot « table ». La répétition de Katharine est redondante, tautologique, car la langue (distinguée ici de la « parole ») est insuffisante et se heurte à une impasse : la réalité est la réalité, et tout se passe comme si les mots étaient condamnés à manquer le monde. Taper sur la table devient le seul recours extralinguistique de Katharine qui, en joignant le geste à la parole, replace son énoncé du côté du langage circonstancié – littéralement le langage du corps.

Comme elle, Bernard exprime sa solitude face à l’insolvabilité du langage qui peine à rendre compte de la « nature incompréhensible » de la vie : « *the incomprehensible nature of this our life* » (W 205). Le redoublement des articles qui définissent la « vie » en refuse l’appropriation : le langage bégaie, de telle sorte qu’il ne s’agit plus de « *notre* vie » mais d’un élément extérieur, désigné par le déictique « *this* », impossible à saisir. « *I [...] seek among phrases and fragments something unbroken – I [...] who cannot grasp even that, who am so imperfect, so weak, so unspeakably lonely. There I sat* » (W 205). La quête de Bernard est d’avance vouée à l’échec puisqu’il cherche dans le langage quelque chose d’intact, une surface lisse, « *unbroken* », alors que la réalité se situerait justement dans les interstices du langage, dans l’espace ouvert entre « *this* » et « *our* ». Le texte se poursuit et réintroduit immédiatement la table, surface lisse et solide :

Should this be the end of the story? a kind of sigh? a last ripple of the wave? A trickle of water in some gutter where, burbling, it dies away? *Let me touch the table – so – and thus recover my sense of the moment.* A sideboard covered with cruets; a basket full of rolls; a plate of bananas – these are

⁴ Voir Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1916]. Paris : Payot, 1995.

comfortable sights. But if there are no stories, what end can there be, or what beginning? Life is not susceptible perhaps to the treatment we give it when we try to tell it. (W 205, je souligne)

La table brise à nouveau la surface du texte : « – so – ». Alors que Bernard se raccroche aux tables et aux chaises pour recouvrer l'intuition du monde, il ne fait que « toucher du bois ». Le dicton populaire n'est que superstition⁵, et la solidité de la table n'est pas une preuve mais une illusion de la réalité du monde et de la stabilité de l'existence d'un individu. La vie échappe aux histoires de la même manière que la réalité échappe au langage. Non plus soumise aux règles syntaxiques, « sans histoires », la vie est alors libérée de la « fin » et du « commencement », et l'existence délivrée de la temporalité qui la caractérise. Avec elle, le sujet est délivré de sa propre individualité :

I begin to doubt the fixity of tables, the reality of here and now, to tap my knuckles smartly upon the edges of apparently solid objects and say, 'Are you hard?' [...] And now I ask, 'Who am I?' I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know. We sat here together. But now Percival is dead, and Rhoda is dead; we are divided; we are not here. Yet I cannot find any obstacle separating us. There is no division between me and them. As I talked I felt 'I am you'. This difference we make so much of, this identity we so feverishly cherish, was overcome. (W 221)

Je reviendrai plus en détail dans la troisième partie de ma thèse sur la manière dont le « je » de Bernard subit une transmutation particulière en une entité plurielle qui constitue une des stratégies d'écriture mise en place par Woolf dans sa tentative de créer une voix impersonnelle, anonyme, qui permettrait d'écrire le monde lorsque personne n'est là pour le voir. La destitution du sujet est à mettre ici en relation avec le traitement particulier de « la réalité ».

« *There I sat* » : dans la citation précédente, « *there* » atteste l'existence du sujet et le situe dans le passé par le biais du prétérit, l'éloignant doublement de « la réalité de l'ici et maintenant » associée à la solidité du monde. Le sujet est dissolu et disloqué (« *we are divided; we are not here* ») au moment même où la certitude de l'apparente solidité des objets du monde lui fait défaut. Il me faut donc considérer la table en lien avec les implications du déictique *there*, dont la particularité réside dans des propriétés linguistiques quelque peu paradoxales, puisqu'il permet d'établir l'existence de quelque chose tout en le déplaçant ailleurs, non pas « ici » mais bien « là ». En ce sens, je tâcherai de montrer comment la table peut être interprétée comme un hiatus entre *here* et *there*, tant comme opérateurs linguistiques que comme marqueurs respectifs des deux « réalités » distinguées par Virginia Woolf, à savoir celle que

⁵ « 'Touch wood', she added, tapping the table » (BA 22). L'origine du dicton populaire est brièvement discutée dans *Between the Acts*, assimilée à Antaeus, fils de Poséidon, qui reprenait des forces nouvelles en touchant, non pas du bois, mais la terre (sa mère, Gaïa). La référence hasardeuse est immédiatement interrompue par le jugement de Bart qui en fait une simple croyance sans fondement, « *Superstition* » (BA 23).

l'on perçoit (« *what it is convenient to call reality* », MB 142) et une *autre* que Woolf nomme également « *reality* » mais qui s'apparente, comme je l'ai dit en introduction, au *réel*. À la lumière de cette distinction, la répétition de Katharine Hilbery, « *Reality – reality* », présente une variation non négligeable que j'avais volontairement laissée de côté : l'utilisation de caractères majuscules et minuscules, comme si les deux termes apparemment identiques faisaient chacun référence à une réalité extralinguistique différente. Le geste de Katharine confirme mon hypothèse : comme enfermée dans la réalité de la perception, elle tape sur la table comme on frappe à une porte, pour accéder à « l'autre réalité », le *réel*.

La table cristallise à elle seule l'*effet de réel* de Barthes qu'elle complète et complique. Moyen d'ancrer les personnages dans un semblant de réalité, elle est également le point de *rencontre du réel*, au sens que Lacan donne à la *tuché* d'Aristote : « rencontre essentielle », « rendez-vous auquel nous sommes toujours appelés avec un réel qui se dérobe » et qui « gît toujours derrière l'*automaton* » – c'est-à-dire derrière le réseau des signifiants, derrière le discours soumis à la répétition dans sa quête illimitée du réel⁶. La multiplication des tables dans la fiction de Woolf crée un « réseau » similaire, une résistance que renforcent d'une part le caractère solide de l'objet et d'autre part l'obstination des personnages à l'appréhender comme tel, c'est-à-dire comme « table » et non comme chose donnant l'intuition du réel⁷. Cette obstination résulte directement de ce que Merleau-Ponty appelle la « réflexion », qui nous fait croire que nous percevons la chose même : la « table » devient un objet abstrait, hypothétique, imaginaire, le résultat d'une confusion⁸.

J'ai déjà établi un parallèle entre la volonté de Virginia Woolf de saisir « la chose qui existe lorsque nous ne sommes pas là »⁹ et l'injonction d'Andrew à Lily Briscoe dans *To the Lighthouse* : « *Think of a kitchen table then [...] when you're not there* » (TL 22). La

⁶ Voir Lacan, « V. Tuché et automaton », in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 63 sq.

⁷ J'ai déjà évoqué cette distinction établie par, entre autres, W. J. T. Mitchell et Bill Brown qui prolongent et dépassent la réflexion d'Heidegger. Les « objets » sont définis par le rapport que nous entretenons avec eux, contrairement aux « choses » qui excèdent la matérialité (que nous percevons) et l'utilité des objets et qui se situent au-delà de la « grille d'intelligibilité » humaine (voir Brown, « Thing Theory »).

⁸ Merleau-Ponty établit une « corrélation rigoureuse entre mon exploration du monde et les réponses sensorielles qu'elle suscite » lorsqu'il développe le concept de « foi perceptive » (la croyance que le corps nous permet d'accéder aux choses mêmes). Il poursuit : « ce qu'on appelle vision relève ici de la puissance de penser qui atteste que l'apparence ici a répondu selon une règle aux mouvements de nos yeux. La perception est la pensée de percevoir quand elle est pleine ou actuelle. La chose est désormais cela même que nous pensons voir. Elle ne sort pas plus du cercle de nos pensées que ne le fait l'imagination, elle aussi pensée de voir, mais pensée qui ne cherche pas l'exercice, la preuve, la plénitude, qui donc présume d'elle-même et ne se pense qu'à demi. Ainsi le *réel* devient le *corrélatif de la pensée*, et l'imaginaire est, à l'intérieur de ce même domaine, le cercle étroit des objets de pensée à demi pensés, des demi-objets ou fantômes qui n'ont nulle consistance, nul lieu propre, disparaissant au soleil de la pensée comme les vapeurs du matin et ne sont, entre la pensée et ce qu'elle pense, qu'une mince couche d'impensé » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 49-50, je souligne).

⁹ « *[T]he thing that exists when we aren't there* » (*Diary III*, 30 oct. 1926, 114).

correspondance est imparfaite puisque la table d'Andrew persiste dans son appartenance à l'ordre des objets familiers du quotidien, définie comme telle par sa nomenclature qui met en avant l'espace qu'elle occupe (dans la cuisine) et son caractère utilitaire. La proximité entre les deux formules permet néanmoins d'explicitier le conseil du personnage et d'y apercevoir la tentative sous-jacente de l'autrice : il s'agit d'extraire la table du monde tel que le sujet le perçoit et l'organise habituellement par le biais de la conscience, et de restituer l'objet à l'ordre des « choses » libérées des apparences, de « la servitude d'être utile » (que j'ai évoquée plus haut avec Benjamin au sujet des collections), et de notre rapport intellectuel au monde.

Le procédé fictionnel mis en œuvre par l'introduction de la table dans *To the Lighthouse* constitue l'épine dorsale de l'ouvrage remarquable d'Ann Banfield et lui donne son titre, *The Phantom Table*. La portée symbolique de la table est au cœur de la théorie de la connaissance développée à l'aube du vingtième siècle, et dont Ann Banfield évalue l'influence sur l'œuvre de Virginia Woolf¹⁰, se concentrant plus particulièrement sur l'épistémologie de Bertrand Russell¹¹. Elle rappelle que la table est souvent utilisée comme exemple familier de l'objet extérieur dans la tradition philosophique britannique : objet paradigmatique de la connaissance, à la fois un espace neutre du monde extérieur et un lieu de réflexion, elle est le meuble depuis lequel le philosophe sédentaire observe le monde au-delà du sujet¹². Le choix du terme « table »

¹⁰ Ann Banfield analyse les rapports entre philosophie et littérature autour du Bloomsbury group dans *The Phantom Table*. Jaakko Hintikka amorce une réflexion similaire mais reste dans une perspective anthropocentrique : s'il reconnaît la fluidité du concept de réalité au début du XX^e et distingue réalité *sociale* et réalité *métaphysique*, Hintikka insiste toutefois sur la reconstitution, par la multiplication de points de vue, d'une réalité qui n'est jamais indépendante de ceux-ci – Erich Auerbach parle par exemple de « représentation multipersonnelle de la réalité » (*Mimesis*, p. 535-6). Jaakko Hintikka précise néanmoins : « *Fritz Novotny aptly called Cézanne's art gemalte Erkenntnistheorie, painted epistemology. With an even better right, large parts of Virginia Woolf's novels can be called fictionalized epistemology. Philosophical ideas are not the subject matter of her novels, but they are part and parcel of their texture* » (Jaakko Hintikka, « Virginia Woolf and Our Knowledge of the External World », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, n° 1, 1979, p. 5-14, p. 6).

¹¹ Derek Ryan va plus loin : « *Woolf's exploration of epistemology and ontology [...] extend[s] beyond Russell's theory of knowledge and Bloomsbury philosophy and can be thought about more broadly through what Karen Barad refers to [...] as quantum 'philosophy-physics' born out of Planck's discovery of quanta [...], Bohr's atom (1913) [...], Einstein's special theory (1905) and general theory (1916) of relativity, and the work on wave and particle theories of Heisenberg, de Broglie, and Schrödinger amongst others* » (Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 171). Karen Barad définit une « onto-épistémologie » qui présente l'« intra-action du réalisme agenciel » : « 'intra-action' signifies the mutual constitution of entangled agencies » ; « *physics tells us that edges or boundaries are not determinate either ontologically or visually. When it comes to the 'interface' between a coffee mug and a hand, it is not that there are x number of atoms that belong to a hand and y number of atoms that belong to the coffee mug* » (Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, North Carolina : Duke University Press, 2007, p. 33 et 156). Empruntant aux concepts de « vitalité » des choses de Jane Bennett et d'« heccéité » de Deleuze et Guattari, Derek Ryan évalue le concept de vie chez Woolf comme un enchevêtrement dynamique d'éléments humains et non-humains, ni séparables ni identifiables en dehors de leurs rencontres.

¹² Voir Banfield 66-67. Ann Banfield donne plusieurs exemples : « *The paper, on which I write at present, is beyond my hand. The table is beyond the paper. The walls of the chamber beyond the table. And in casting my eye towards the window, I perceive a great extent of fields and buildings beyond my chamber* » (David Hume, *A Treatise of Human Nature*. Oxford : Clarendon Press, 1975, p. 190) ; « *the propositional sign is 'made up of spatial*

(et non « bureau » par exemple) place donc directement le roman dans cette tradition et y ouvre une réflexion autour de la connaissance¹³.

Incapable de résoudre l'énigme philosophique que pose le travail de Mr Ramsay, Lily respecte le conseil d'Andrew à la lettre et se figure une vraie table de cuisine :

Whenever she 'thought of his work' *she always saw clearly before her a large kitchen table*. It was Andrew's doing. She asked him what his father's books were about. 'Subject and object and the nature of reality,' Andrew had said. And when she said Heavens, she had no notion what that meant. 'Think of a kitchen table then,' he told her, 'when you're not there.'

So now she always saw, when she thought of Mr Ramsay's work, *a scrubbed kitchen table*. It lodged now in the fork of a pear tree, for they had reached the orchard. And with a painful effort of concentration, she focused her mind, not upon the silver-bossed bark of the tree, or upon its fish-shaped leaves, but upon *a phantom kitchen table, one of those scrubbed board tables, grained and knotted, whose virtue seems to have been laid bare by years of muscular integrity, which stuck there, its four legs in air*. Naturally, if one's days were passed in this seeing of angular essences, this reducing of lovely evenings, with all their flamingo clouds and blue and silver to *a white deal four-legged table* (and it was a mark of the finest minds to do so), naturally one could not be judged like an ordinary person. (TL 22, je souligne)

La formule « *subject and object and the nature of reality* » tente d'articuler trois notions dont les rapports complexes sont gommés au profit d'une parataxe, par la répétition de la simple conjonction de coordination « *and* ». Il n'en reste pas moins que les trois éléments sont énoncés séparément, de sorte qu'il n'est pas possible de concevoir la « nature de la réalité » comme étant assimilable à la somme des individus et des objets du monde, mais bien comme une entité distincte, que je voudrais rapprocher du « noyau » inatteignable « au cœur de l'expérience »¹⁴ que Lacan définit comme le *réel*, et dont il faudrait dégager autant le « sujet » que l'« objet ». La proposition d'Andrew ferait donc bien de la table le point de coïncidence des trois : le *cogito* cartésien (« *Think* ») fait paradoxalement advenir le sujet¹⁵ ; et la table de la cuisine (« *a kitchen*

*objects (such as tables, chairs, books) instead of written signs' » (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. anglaise de C. K. Ogden, New York : Harcourt Brace & Company, Inc., 1922, 3.1431). G. E. Moore aurait abandonné la philosophie de Hegel parce qu'elle ne s'appliquait pas aux tables (Bertrand Russell, *The Basic Writings of Bertrand Russell: 1903-1959*. New York : Simon and Schuster, 1961, p. 35).*

¹³ Timothy Mackin considère à l'inverse que la table permet à Woolf de mettre en évidence une continuité entre l'esprit et le monde : il explique pourquoi il serait vain d'opposer sujet et objet, expérience phénoménologique et réalité, puisque les deux aspects ne s'excluent pas mutuellement. Il cherche ainsi à démontrer le rôle non-épistémologique de la table : pour Woolf, il serait possible d'« atteindre le monde en renonçant à nos efforts de le connaître » comme élément extérieur, puisqu'il est à la fois « à l'intérieur et en dehors » de nous, à la fois « certain et contingent » (Mackin, « Private Worlds, Public Minds », p. 113). En développant l'idée que Woolf intègre l'expérience subjective du monde dans la plus large perspective qu'est le monde extérieur lui-même et dont nous faisons partie, l'article de Mackin rappelle, sans la citer, la phénoménologie de Merleau-Ponty, et tout particulièrement ses concepts de chair du monde et de chiasme. Il estime néanmoins que les objets du monde sont « inconcevables sans nous » ce qui, à mon sens, contredit le projet woolfien tel que je l'analyse.

¹⁴ Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 63.

¹⁵ Je dis bien « paradoxalement », si l'on lit la phrase à la lumière de la théorie matérialiste de Bertrand Russell qui met à mal le principe de Descartes : « [*Descartes*] would say that thoughts imply a thinker. But why should they? » (Bertrand Russell, *An Outline of Philosophy*. Cleveland : The World Publishing Company, 1927, p. 171).

table »), l'objet dans le contexte du monde. Le *réel* quant à lui ne peut être appréhendé que par une périphrase, « *when you're not there* », comme moment (*when*) et lieu (*there*, j'y reviendrai) où le sujet n'est pas.

Pourtant, l'injonction d'Andrew se lit également comme une caricature de l'injonction du patriarcat qui remet la femme à sa place : puisque Lily est une femme, son seul point d'entrée dans le monde de l'intellect passe par la table de cuisine, élément qu'elle connaît forcément. Ce conditionnement est d'ailleurs tellement ancré dans la société que l'œil de Lily est constamment filtré par ce symbole de la subordination des femmes, au point qu'elle le voit en surimpression partout où son regard se pose. Mais c'est aussi le regard voilé de l'habitude qui arrête sa vision à la surface des objets et l'empêche de voir les choses pour ce qu'elles sont : au lieu d'appréhender l'idée d'une chose qui persisterait sans elle, Lily retourne la proposition d'Andrew et convoque au contraire l'objet lorsque celui-ci n'est pas là. La table est donc loin d'être absente, puisqu'en plus d'être présente dans la phrase d'Andrew que Lily se répète, l'image d'une table (dotée des attributs physiques habituellement associés aux tables) apparaît dans l'arbre. Elle se superpose au poirier, confondant le bois de l'arbre et le bois de la table, comme si les éléments naturels étaient toujours déjà considérés dans leur utilisation (humaine) à venir. Les nombreux détails s'ajoutent et s'empilent les uns par-dessus les autres, chaque évocation de la table reprenant un élément de la description précédente pour la compléter, comme autant de coups de pinceau par lesquels l'artiste redessinerait les contours d'une table projetée devant elle sur une toile. En faisant ainsi un portrait de table dans sa matérialité, Lily reconfigure le monde de manière à recouvrer la présence au monde rassurante qui lui échappait en même temps que la table, comme pour pallier un manque. Penser la table lorsque l'on n'est pas là, n'est-ce pas envisager sa propre absence à venir ? Le retrait de l'objet devient alors source d'angoisse, au sens que lui donne Heidegger, angoisse qui révèle le néant en tant qu'il se manifeste dans la fuite de l'étant, dans sa mise en péril, au moment où l'étant « chancelle », ôtant toute possibilité de s'appuyer sur la solidité de la table (et de « toucher du bois »)¹⁶.

¹⁶ L'angoisse d'une telle perspective est développée par Heidegger : « Dans l'angoisse [...] "on se sent oppressé". Mais qui est ce "On" ? Qu'est-ce qui oppresse ce "On" ? Nous ne pouvons pas dire devant quoi on se sent oppressé. Toutes les choses et nous-mêmes, nous nous abîmons dans une sorte d'indifférence. Cela pourtant non point au sens d'une disparition pure et simple, mais dans leur recul comme tel, les choses se tournent vers nous. Ce recul de l'étant en son ensemble, qui nous obsède dans l'angoisse, est ce qui nous oppresse. Il ne reste rien comme appui. Dans le glissement de l'étant, il ne reste et il ne nous survient que ce "rien". L'angoisse révèle le néant » (voir Martin Heidegger, *Qu'est-ce que la métaphysique ?*. Paris : Gallimard, 1938, p. 50). Il poursuit : « Le néant n'est ni un objet, ni en général un étant. Le néant ne survient ni "pour soi" ni à côté de l'étant auquel, pour ainsi dire, il adhère. Le néant est la condition qui rend possible la révélation de l'étant comme tel pour le *Dasein*. Le néant ne forme pas simplement le concept antithétique de l'étant, mais l'essence de l'Être comporte dès l'origine le néant. C'est dans l'être de l'étant que se produit le néantir du néant » (*id.*, p. 53).

L'exercice auquel Lily s'adonne *déplace* toutefois la table dans l'arbre, ce qui ébranle la rigidité des habitudes, réinjecte du mouvement dans un monde auparavant figé :

All of this danced up and down, like a company of gnats, each separate but all marvellously controlled in an invisible elastic net – danced up and down in Lily's mind, in and about the branches of the pear tree, where still hung in effigy the scrubbed kitchen table, symbol of her profound respect for Mr Ramsay's mind, until her thought which had spun quicker and quicker exploded of its own intensity; she felt released; a shot went off close at hand, and *there came, flying from its fragments, frightened, effusive, tumultuous, a flock of starlings.* (TL 22, je souligne)

Dans la brièveté intense d'un véritable orgasme intellectuel, Lily semble bien avoir entrevu quelque chose « *there* », entre les « fragments » d'oiseaux, imités par la multiplication des adjectifs et l'allitération en /f/. Simultanément, l'image de la table vole en éclats, comme une illusion d'optique – de la même manière que la chose impossible à voir se dérobe à l'instant où on croit l'atteindre. L'illusion créée par les apparences du quotidien éclate et l'objet que l'on croyait familier devient le signe d'autre chose.

À la fin de *Flush*, une transformation analogue est considérée avec humour :

An astonishing commotion was all round him. He had fallen asleep between the bare legs of an ordinary drawing-room table. Now he was hemmed in by the billowing of skirts and the heaving of trousers. The table itself, moreover, was swaying violently from side to side. He did not know which way to run. What on earth was happening? What in Heaven's name possessed the drawing-room table? (F 97)

L'incompréhension du chien tombe ironiquement juste, puisque, selon la mode des « tables tournantes » du spiritisme qui agitaient le dix-neuvième siècle, la table serait « possédée » par des esprits qui communiquent avec les vivants par le biais de ses pieds¹⁷. L'explication de *Flush* est beaucoup plus prosaïque et tente de restaurer la table à sa place, en attribuant l'événement inhabituel à une simple propriété physique rationnelle :

But whatever the ladies and gentlemen round the table could hear and see, Flush could hear and see nothing. True, the table was standing on one leg, but so tables will if you lean hard on one side. He had upset tables himself and been well scolded for it. But now there was Mrs Browning with her great eyes wide open staring *as if she saw something marvellous* outside. [...] Flush could see nothing but an old beggar woman [...] Yet clearly Mrs Browning saw something; *clearly she saw something that was very wonderful.* [...] *There was something in her look now that frightened him.* There was something in the room, or in the table, or in the petticoats and trousers, that he disliked exceedingly. (F 100-101, je souligne)

Par son mouvement, la « table tournante » semble avoir effectivement retourné la table et l'avoir délogée de son emplacement habituel et rassurant pour la faire basculer du côté du « merveilleux » et de l'« effrayant » : c'est là l'empreinte de l'« inquiétante étrangeté », comme

¹⁷ « [T]here can be no doubt that the spirits began to show signs of restlessness, and, escaping in vast numbers, took up their residence in the legs of tables. [...] 'people are "serving tables"... everywhere. When people gather round a table it isn't to play whist.' No, it was to decipher the message conveyed by the legs of tables » (F 98-99).

si en extrayant la table de son environnement domestique d'origine, le simple mouvement avait défamiliarisé le familier, devenu proprement « *unheimlich* »¹⁸. Le mouvement inattendu et spontané de la table tournante annonce en quelque sorte l'exemple pris par Marx et analysé par Derrida. Secouée par les esprits dans *Flush* ou « en lévitation » dans l'arbre devant Lily, la table surgit dans le texte, hantée, comme pour Marx, d'un « spectre » insensible, autonome¹⁹, qui ne reflète plus le travail humain : ni sa temporalité (il n'y a plus guère que Mrs Ramsay pour se souvenir du temps qu'il aura fallu à la cuisson du bœuf en daube²⁰), ni sa production²¹. Si Marx convoque la table comme exemple afin de montrer le caractère énigmatique, quasi mystique, de la marchandise, la table de Virginia Woolf me paraît s'inscrire dans un dessein similaire, à ceci près : le spectre qui « hante » la table-objet n'est pas la table-marchandise, mais plutôt une sorte de table-réel – oxymore s'il en est puisque le réel s'évanouit dès lors qu'il est question de table. La prouesse serait donc bien de parvenir à voir l'invisible qui ne se laisse pas voir²². Dans les textes de Woolf, la table devient alors le signe d'un *commerce* déconnecté des valeurs d'usage²³, non pas entre des marchandises caractérisées par leur valeur d'échange, comme c'est le cas pour Marx, mais entre les « choses » entre elles, sans nous.

¹⁸ *Heim* signifie le « foyer », la « maison », en allemand.

¹⁹ À la fois « rangée » et « détraquée », la table de Marx « non seulement se tient mais se lève, s'élève et se relève, se redresse et s'adresse » (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993, p. 238 et 241). La « Chose-Table » inquiète par son caractère duplice, à la fois « autonome et automate » : « sa silhouette fantastique se meut d'elle-même, libre et sans attache », elle semble « s'animer, s'animaliser, se spiritualiser, se *spiritiser*, mais tout en restant un corps artefactuel, [...] une poupée mécanique et raide dont la danse obéit à la rigidité technique d'un programme ». C'est dans le croisement de deux mouvements contradictoires qu'elle figure « l'apparition d'un spectre » : « la chose inerte paraît soudain *inspirée*, [...] comme vivante », tandis qu'« inversement l'esprit, l'âme ou la vie qui l'animent restent pris dans la choséité opaque et lourde de la *hylé*, [...] l'autonomie n'est plus que le masque de l'automatisme [...] qui peut toujours ne dissimuler, sous le heaume, aucun regard vivant. L'automate mime le vivant. La Chose, n'est ni morte ni vivante, elle est morte et vive à la fois. Elle survit » (*id.*, p. 243-245).

²⁰ C'est précisément l'inverse qui se produisait à la fin de *Mrs Dalloway* :

[T]he plates, saucepans, cullenders, frying-pans, chicken in aspic, ice-cream freezers, pared crusts of bread, lemons, soup tureens, and pudding basins which, however hard they washed up in the scullery, seemed to be all on top of [Mrs Walker], on the kitchen table, on chairs, [...] and still supper had to be laid. (*MD* 140)

Liesl M. Olson analyse cette accumulation d'objets culinaires comme une façon d'attirer l'attention sur l'ampleur du travail engagé et la « machine ordinaire » (Olson, « Virginia Woolf's 'Cotton Wool of Daily Life' », p. 62).

²¹ La spectralité est aussi spécularité trompeuse : la marchandise ne reflète pas le travail *humain* (inscrit dans le temps) mais le commerce entre les choses. Ce quiproquo serait à l'origine du « secret » de la marchandise qui cesse d'apparaître comme le produit d'un travail et revêt un caractère « énigmatique », « mystique ». Derrida décrit ainsi ce « jeu anormal du miroir » qui « ne renvoie pas l'image attendue, ceux qui se cherchent ne s'y retrouvent plus. Les hommes n'y reconnaissent plus le caractère "*social*" de leur "*propre* travail". C'est comme s'ils se fantomalisaient à leur tour » (Derrida, *Spectres de Marx*, p. 247-248).

²² Selon Derrida, Marx nous invite à voir l'invisible qui ne se laisse pas voir à première vue. Si sa perspective diffère de celle de Woolf, l'exemple fonctionne de la même façon : il ne s'agit pas de la table en bois ordinaire, triviale, évidente, mais d'une table spectrale, « surnaturelle », qui « apparaît » et « prend figure » en un véritable « coup de théâtre », pour devenir « sensible insensible, sensiblement suprasensible ». La transmutation de la table en marchandise (ou en *réel*) marque le « devenir-immatériel de la matière » (*id.*, p. 240-242).

²³ En effet, les valeurs d'usage ou propriétés, selon Derrida, « se rapportent toujours au propre de l'homme, aux propriétés de l'homme : ou bien elles répondent aux besoins des hommes, et c'est justement leur valeur d'usage, ou bien elles sont le produit d'une activité humaine qui paraît les y destiner » (*id.*, p. 239).

L'injonction d'Andrew vise de même à extraire la table de l'ordre phénoménologique habituel et à la restituer au statut de « chose », dépourvue d'utilité. Si elle doit effectivement être récurée (« *scrubbed* ») comme l'imagine Lily, il s'agit plutôt d'un nettoyage métaphorique : elle doit être mise à nu, lavée des projections dont notre perception l'aurait recouverte et de son caractère esthétique²⁴, débarrassée de la « patine herméneutique »²⁵, un exercice auquel le personnage ne parvient pas dans la première section de *To the Lighthouse*. En revanche, alors que dans *Flush* la mort du chien échoue à faire bouger la table (et donne tort aux adeptes du spiritisme)²⁶, il semble bien que ce soit justement la disparition d'Andrew qui déplace davantage la table de cuisine et provoque son resurgissement dans la troisième section du roman. Lily observe le visage de Mr Ramsay :

What had made it like that? Thinking, night after night, she supposed – about the reality of kitchen tables, she added, remembering the symbol which in her vagueness as to what Mr Ramsay did think about Andrew had given her. (He had been killed by the splinter of a shell instantly, she bethought her.) The kitchen table was something visionary, austere; something bare, hard, not ornamental. There was no colour to it; it was all edges and angles; it was uncompromisingly plain. But Mr Ramsay kept always his eyes fixed upon it, never allowed himself to be distracted or deluded, until his face became worn too and ascetic and partook of this unornamented beauty which so deeply impressed her. Then, she recalled (standing where he had left her, holding her brush), worries had fretted it – not so nobly. He must have had his doubts about that table, she supposed; whether the table was a real table; whether it was worth the time he gave to it; whether he was able after all to find it. (TL 128-129)

La « réalité des tables de cuisine » est double, à la fois visible et visionnaire, à la fois solide et abstraite. L'observation des apparences a révélé une dimension invue, impossible à observer, qui a imprimé la marque du scepticisme sur le visage de Mr Ramsay²⁷. Lily attribue le changement de son expression au deuil de son épouse, la perte de l'être aimé étant indissociable de la perte de la table, à la fois comme sujet de conversation et comme certitude : « *But now he had nobody to talk to about that table* » (TL 129). La table est interposée entre Lily Briscoe, la femme artiste, et Mr Ramsay, l'homme philosophe, comme une barrière à la parole et à la compassion qu'il ne cesse de chercher ; elle est néanmoins au centre de l'esthétique woolfienne de l'impersonnel²⁸. Selon Ann Banfield, la table, objet de la quête du philosophe et sujet de la

²⁴ « *When one gave up seeing the beauty that clothed things, this was the skeleton earth* » (VO 6, je souligne).

²⁵ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 238.

²⁶ « *He had been alive; he was now dead. That was all. The drawing-room table, strangely enough, stood perfectly still* » (F 106).

²⁷ Ann Banfield analyse l'austérité du visage de Mr Ramsay comme la marque de la « vérité impersonnelle » révélée par la table : « *Ultimately, the table itself, washed of all human agency, comes to possess its own integrity. [...] It imposes on the observer a discipline which lies in its very unobservability – the endurance of philosophic doubt [...]. The unseen table, a logical possibility, leads knowledge outside the comfortable sphere of certainty to another, uncertain knowledge* » (Banfield 50-51).

²⁸ Paul Tolliver Brown associe Mrs Ramsay à la relativité dans son rapport avec le monde (« *she orders her environment like a large body of mass influencing the curvature of spacetime* ») ; et en tant qu'abstraction dans la peinture de Lily (« *Not only does Mrs Ramsay exemplify all the qualities of a body in relative spacetime, [but her]*

peinture de l'artiste, constitue leur « point de rencontre » puisque les deux concentrent leur effort non pas sur l'objet *sensible* mais sur la table « impersonnelle », en tant qu'elle n'est pas vue, qui sert de hiatus entre leurs deux perspectives distinctes et persiste même après la mort²⁹.

J'ajouterai que Lily, en essayant de penser la façon dont Mr Ramsay pense la table, déplace cette dernière³⁰ et l'éloigne un peu plus encore de la réalité triviale dont elle provient. Le texte montre alors de manière plus évidente un autre changement que celui imprimé sur le visage de Mr Ramsay : c'est la mort d'*Andrew*, et non celle de Mrs Ramsay, qui introduit une rupture dans la façon dont *Lily* appréhende la table. Non plus objet familier recouvert des couches de l'habitude, cette dernière se rapproche de la chose dénudée, dépourvue de fonction même ornementale, de la chose « en soi », kantienne, indépendante de toute expérience possible, de la chose telle qu'elle résiste, intransigeante et inflexible. Elle demeure toutefois affublée d'adjectifs qualificatifs qui la définissent comme des contours et empêchent la substance « table » d'accéder à l'être plus absolu, dont le noyau nous échappe. Toujours est-il que la table a quitté le monde des objets présents en tant qu'outils utilisables, au sens de *Zuhandenheit* d'Heidegger, à-portée-de-la-main, pour devenir *Vorhandenheit*³¹ – chose de l'ordre de l'étant-là-devant, disponible. Le réel se trouve toutefois encore au-delà du *Vorhandene* heideggerien qui est toujours de l'être-perçu : la table a certes bougé dans l'esprit

capacity to stretch outside of herself expresses a philosophical standpoint that progresses beyond relativity », Paul Tolliver Brown, « Relativity, Quantum Physics, and Consciousness in Virginia Woolf's *To the Lighthouse* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 32, n° 3, 2009, p. 39-61, p. 44 et 47). La table concentre une divergence quant à la possibilité d'existence d'un univers objectif indépendant de la conscience : « *The difference between Woolf's viewpoint and that of her father and Einstein makes itself apparent through the contrast between the table as an object of permeability and connectivity versus the table as an object of independence and separation. The dinner table that acts as Mrs Ramsay's primary domain of influence and unification is juxtaposed in the novel with Mr Ramsay's kitchen table that represents the isolated and unperceived object* » (ibid.).

²⁹ « *If Mr Ramsay's observed table remains private to him, the unobserved one fills in the gap to create continuity between Lily's and his private perspectives. [...] [T]he description each provides [...] takes on the impersonal quality of its object, while the persons producing it inevitably disappear* » (Banfield 55).

³⁰ Si l'on essaie d'imaginer à quoi la table ressemble lorsque « *you're not there* », force est de constater que le pronom « *you* » pose déjà problème : il fait référence à Lily, interlocutrice d'*Andrew*, mais également à Mr Ramsay. Il s'adresse aussi aux innombrables lecteurs de Woolf, ce qui ouvre à l'imagination une infinité de tables, autant de tables, et de potentialités non actualisées, que de lectures. La table est ainsi déplacée de conscience en conscience, alors que chacun tente de penser la table telle que Lily pense que Mr Ramsay la pensait – réceptions en chaînes très derridiennes et qui s'entre-glosent en vain pour tenter d'arriver à un objet qui échappe. Ce « *you* » renvoie également au « on » générique, figure anonyme et plurielle concentrée en un seul référent, figure du langage qui remplace les personnages du texte qui ne sont « pas là ». Jean-Michel Theroux rappelle qu'au moment où Lily se souvient de l'injonction d'*Andrew*, « l'image de cette table n'est pas même partagée entre Lily Briscoe et son interlocuteur, puisqu'il s'agit de Mr Barnes et non pas d'*Andrew* ; c'est l'imbrication des consciences de Lily et de Barnes qui nous permet de comprendre, lisant, qu'elle apparaît pour Lily, via la métaphore d'*Andrew*, chaque fois qu'il est question de Mr Ramsay... La nature de la réalité s'en trouve déjà séparée, scindée par la singularité des consciences et des mémoires que la phrase enchâsse. L'objet-table, ici, les tient à part » (Theroux, « La valeur des objets pour la conscience »).

³¹ Voir Martin Heidegger, *Sein und Zeit*. Tübingen : Max Niemeyer, 1984, p. 71.

de Lily mais elle n'est pas encore « chose » au sens que je lui ai donné plus haut avec Bill Brown, c'est-à-dire de l'ordre du réel³², au-delà même de l'étant.

Graham Harman évoque cette distinction heideggerienne, dans *The Third Table*, mais en introduit une autre. Il présente en effet une ontologie des objets (*object-oriented ontology*) en lien avec le courant philosophique contemporain du réalisme spéculatif³³. Il reprend la proposition de Sir Arthur Stanley Eddington selon laquelle il y aurait deux tables : d'une part la table familière de la vie quotidienne, d'autre part la table scientifique³⁴. Eddington considère que cette dernière est la seule table qui soit réellement « là »³⁵, mais Graham Harman considère quant à lui que les *deux* tables sont irréelles, et introduit une troisième table qui ne serait ni phénoménologique ni purement scientifique, mais entre les deux ou au-delà³⁶ : cette « troisième table » que Harman qualifie de « réelle » est de l'ordre de la « chose »³⁷. Sa conclusion est à mon sens particulièrement pertinente pour la table fantôme qui nous occupe : Harman suggère que l'accès à cette table réelle n'est pas impossible, mais doit être indirect ou oblique, et ne peut être entrepris que par les « chasseurs d'objets » que sont les artistes³⁸.

Interrogée par l'artiste Lily Briscoe, la table se rapprocherait davantage des chaussures de Van Gogh dont Derrida suggère qu'il ne s'agit peut-être pas d'une *paire* et qu'ainsi elles

³² La définition qu'en donne Jean-François Lyotard va dans ce sens, puisqu'il fait de la chose ce qui résiste au questionnement et « se soustrait à tout rapport » : « La Chose n'attend pas qu'on la destine, elle n'attend rien, elle n'en appelle pas à l'esprit. [...] Elle est la présence en tant qu'imprésentable à l'esprit, toujours soustraite à son emprise. Elle ne s'offre pas au dialogue ni à la dialectique ». Insaisissable, donc, la chose est pourtant caractérisée par une persistance à toute épreuve, et Lyotard ajoute : « De la Chose, on ne se débarrasse pas. Toujours oubliée, elle est inoubliable » (Lyotard, *L'Inhumain*, p. 154).

³³ Voir Graham Harman, *The Third Table*, in *DOCUMENTA (13) 100 Notes, 100 Thoughts*, n° 85. Ostfildern : Hatje Cantz, 2012.

³⁴ La première table familière est permanente, colorée, substantielle : « *It is a commonplace object of that environment which I call the world* ». La seconde est la table « scientifique » : « *it does not belong to the [...] world which spontaneously appears around me when I open my eyes [...]. My scientific table is mostly emptiness. Sparsely scattered in that emptiness are numerous electric charges rushing about with great speed* » (A. S. Eddington, *The Nature of the Physical World*. New York : Macmillan, 1929, p. xi-xii).

³⁵ « *[M]odern physics has [...] assured me that my second scientific table is the only one which is **really there** – wherever **'there'** may be. [But] modern physics will never succeed in exorcising that first table – strange compound of external nature, mental imagery and inherited prejudice – which lies visible to my eyes and tangible to my grasp* » (*id.*, p. xii, je souligne).

³⁶ « *[B]oth are equally unreal, since both amount simply to opposite forms of reductionism. The scientist reduces the table downward to tiny particles invisible to the eye; the humanist reduces it upward to a series of effects on people and other things. [Both] confuse the table with its internal and external environments, respectively. The real table is in fact a third table lying between these two* » (Harman, *The Third Table*, p. 6-7).

³⁷ « *The real table is a genuine reality deeper than any theoretical or practical encounter with it [...] whether with humans or inanimate entities. [...] [It] emerges as something distinct from its own components and also withdraws behind all its external effects. Our table is an intermediate being found neither in subatomic physics nor in human psychology, but in a permanent autonomous zone where objects are simply themselves* » (*id.*, p. 9-10).

³⁸ « *indirect or vicarious* » (*id.*, p. 4), « *oblique* » (*id.*, p. 12). « *We can only be hunters of objects* » (*ibid.*).

pourraient « ne revenir à personne »³⁹ : la table ne reviendrait ni à Mr Ramsay, ni à Andrew, ni à Lily qui ne peut en fait saisir la « chose » qu'en la retransformant en objet⁴⁰.

À l'aune de toutes ces remarques, la nouvelle modalité de représentation mentale de la table par Lily me permet néanmoins de poser la question suivante : pour que la table puisse être là, faut-il que ce soit Andrew qui n'y soit pas ? Si l'accès à la table réelle n'est possible qu'indirectement, il ne passerait alors pas par l'*intermédiaire* d'un tiers, mais par la *disparition* de celui-ci, disparition qui crée une perspective vide, un lieu d'absence au travers duquel l'artiste pourrait appréhender la table. Il n'est pas anodin que la disparition soit celle d'Andrew, précisément celui qui avait soufflé l'image de la table à Lily, tué par un éclat d'obus rappelant les « fragments » de la volée d'étourneaux qui avait fait exploser l'image de la table dans le poirier. L'origine de la métaphore rémanente a donc disparu, mais la persistance de la table de cuisine pose bel et bien une question centrale dans la quête artistique du *réel* : qu'en est-il de l'existence des choses en l'absence d'observateur ?

Tout comme Mr Ramsay, d'autres personnages modernistes traduisent en fiction les questionnements philosophiques contemporains de leurs auteurs : « *Would there be trees if we didn't see them?* » se demande Maggie dans *The Years* (Y 102)⁴¹. E. M. Forster pose le problème dans les mêmes termes : « *It was philosophy. They were discussing the existence of objects. Do they exist only when there is some one to look at them? Or have they a real existence of their*

³⁹ Voir Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978, p. 296. Le « polylogue » reprend l'essai de Meyer Schapiro, « La nature morte comme objet personnel », qui critique la présentation des chaussures de Van Gogh de Martin Heidegger dans *L'Origine de l'œuvre d'art* (voir *id.*, p. 292). Jacques Derrida présente justement les chaussures de Van Gogh comme non seulement « nues, [...] choses à l'usage incertain, retournées dans leur délaissement de chose à ne rien faire », mais surtout choses à « penser autrement », non plus dans leur valeur d'usage, ni comme ce qui « reste » après que l'on a « soustrait » « l'être-produit » (*id.*, p. 343-345). S'il reprend les termes d'Heidegger, Derrida n'a de cesse de rappeler que « tout en déclarant le tableau inutile, Heidegger en dit au moins ceci : "cette paire de souliers de paysan". Il s'agit incontestablement du tableau, d'une référence, même si elle est dite inutile, à cette peinture-ci, [...] doublement inutile » puisqu'elle « dépeint des objets-produits, inutiles », eux-mêmes « inutiles à penser l'utile » pour Heidegger (*id.*, p. 386-388).

⁴⁰ « Mais elle m'est si chère, la vérité, le *chercher à faire vrai* aussi, enfin je crois, je crois que je préfère encore être cordonnier à être musicien avec les couleurs » (Van Gogh cité dans Derrida, *La Vérité en peinture*, p. 291). La citation fait de l'artiste celui qui « restitue » quelque chose – la chose, la vérité, le réel ? Toutefois, le rapport entre l'art et la chose est plus complexe : « l'œuvre, qui ressemble plus à la chose pure et simple qu'un produit (chaussures par exemple) est aussi un produit. Le tableau aux chaussures est un produit (d'art) ressemblant à une chose, présentant (et non re-présentant [...]) un produit (chaussures), etc. » (*id.*, p. 341). Derrida fait alors mentir la déclaration d'Heidegger : « L'œuvre d'art a donné à savoir ce que la chaussure dit en vérité » (*L'Origine de l'œuvre d'art*, cité dans *id.*, p. 392) – ou plutôt en élucide la signification : l'œuvre d'art, inutile, est la « mise en œuvre de la vérité », qui est vérité de l'utile (*id.*, p. 395).

⁴¹ « *'The world's nothing but thought, does he say?' she repeated, holding the curtain apart. [...] She had been thinking, Am I that, or am I this? Are we one, or are we separate – something of the kind. [...] 'What's "I"?' . . . "I". . . ' She stopped. She did not know what she meant. She was talking nonsense* » (Y 102).

own? »⁴². Au début de « Proteus », Stephen Dedalus réfléchit lui aussi au rôle et à la place de l'artiste dans un monde qui continue à exister même lorsqu'il ferme les yeux :

Ineluctable modality of the visible [...]. Shut your eyes and see.
Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it
howsomever.⁴³

Ces deux citations mettent en avant l'importance des *sens*, et tout particulièrement de la vue⁴⁴ : l'absence d'observateur impliquerait donc essentiellement un retrait des facultés de perception sensorielles dont il est naturellement doté.

À la question de la persistance des objets en notre absence, la philosophie de Berkeley offre en réponse un principe logique : « *esse est percipi* » (être, c'est être perçu). Dans *A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (1710), il définit ce principe :

That neither our thoughts, nor passions, nor ideas formed by the imagination, exist without the mind, is what everybody will allow. And it seems no less evident that the various sensations or ideas imprinted on the sense [...] cannot exist otherwise than in a mind perceiving them. [...] The table I write on I say exists, that is, I see and feel it [...]. There was an odour, that is, it was smelt; there was a sound, that is, it was heard; a colour or figure, and it was perceived by sight or touch. [...] For as to what is said of the absolute existence of unthinking things without any relation to their being perceived, that seems perfectly unintelligible. Their *esse* is *percipi*, nor is it possible they should have any existence out of the minds or thinking things which perceive them.⁴⁵

Si l'existence des objets passe par la perception que nous en avons, la table de cuisine constitue un paradoxe « inintelligible » dans l'optique berkeleyenne, une impossibilité phénoménologique. Ce principe est cohérent si l'on conçoit la table comme objet en souffrance, condamné à l'attente de ce qui le fera advenir, à savoir la présence humaine indispensable⁴⁶, sans quoi il *n'est pas encore* :

This is the place to which he is coming. This is the table at which he will sit. Here, incredible as it seems, will be his actual body. This table, these chairs, this metal vase with its three red flowers are about to undergo an extraordinary transformation. Already the room, with its swing-doors, its tables heaped with

⁴² E. M. Forster, *The Longest Journey* [1907]. New York : Random House, 1962, p. 1-2.

⁴³ Joyce, *Ulysses* [1922]. Oxford : Oxford World's Classic, 1993, p. 37

⁴⁴ Une idée similaire apparaît dans le journal de Virginia Woolf : « *I was suprised to see how much light contrives to shed itself while I am asleep; I thought that the day blossomed as my eyes opened* » (PA 307).

⁴⁵ George Berkeley, *A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (1710), I, 3.

⁴⁶ Si l'objet ne se suffit pas à lui-même et nécessite la présence d'êtres humains pour lui donner sa vocation, à l'inverse l'objet est lui-même un horizon à atteindre pour l'humain. La table est donc un objectif, même inconscient : « *[Bernard] has no perception [...] that this table is his goal* » (W 90); « *[Susan] has the stealthy yet assured movements (even among tables and chairs) of a wild beast. She seems to find her way by instinct in and out among these little tables, touching no one, disregarding waiters, yet comes straight to our table in the corner* » (W 89-90) ; « *[Jimmy] stands in the door. Everything seems stayed. The waiter stops. The diners at the table by the door look. She seems to centre everything; round her tables, lines of doors, windows, ceilings, ray themselves, like rays round the star in the middle of a smashed window-pane. She brings things to a point, to order. Now she sees us, and moves, and all the rays ripple and flow and waver over us, bringing in new tides of sensation* » (W 90).

fruit, with cold joints, wears the wavering, unreal appearance of a place where one waits expecting something to happen. Things quiver as if not yet in being. (W 89)

Cette dernière phrase retient pourtant mon attention : en l'absence de Percival, Neville considère les « choses » comme n'ayant pas encore intégré l'ordre de la normalité où chaque objet remplit une fonction précise⁴⁷, et comme ne faisant pas encore partie de l'étant⁴⁸. Le principe énoncé par Berkeley ne tient plus face à la distinction entre « objet » et « chose » : il est bien logique que les objets, conçus justement en ce qu'ils sont *perçus*, n'existent pas en dehors de notre perception qui se les approprie. En revanche, les choses (que l'on pourrait assimiler à des « objets réels », ou du moins aux objets tels qu'ils sont restitués au réel lorsqu'ils échappent à notre sphère de perception) sont nécessairement différentes⁴⁹ mais ne cessent pas d'exister : au contraire, elles semblent préexister à la conscience que nous avons d'elles, et persister dans leur être indépendant.

Ainsi, alors qu'il découvre la chambre d'Elizabeth Barrett, c'est le regard que Flush pose autour de lui qui fait advenir l'objet à partir de la chose amorphe : « *In the middle of the room swam up to the surface what seemed to be a table with a ring round it; and then the vague amorphous shapes of armchair and table emerged* » (F 16). Si le chien Flush est lui aussi doté de facultés de perception, le rapport animal est évoqué dans *The Years* de manière bien différente pour caractériser la particularité d'Ashley : « *he moved, as if chair and table rayed out some influence which he could feel by means of some invisible antennae, or whiskers, like a cat* » (Y 38-39). La comparaison renverse les modalités de la perception *active*. Les sensations perçues ne seraient pas le résultat d'une projection de soi vers l'extérieur, mais proviendraient d'une sorte de rayonnement des objets : « *if we knock against a chair, a table, or a woman, we are pierced with arrows of sensation* » (W 185).

Cette révolution copernicienne de la perception est théorisée par Russell en réponse directe à la métaphysique de Berkeley, à laquelle il substitue la possibilité que tout ce qui existe soit bien *perceptible*, mais pas forcément *perçu*⁵⁰. Alors que Berkeley considère que la table se

⁴⁷ Le texte passe d'ailleurs, je l'ai déjà évoqué précédemment, de « *The normal is abolished* » à « *Knives cut again* » (W 89, 92).

⁴⁸ L'angoisse dans laquelle Neville est plongé dans l'attente de Percival est toute heideggerienne et lui révèle en quelque sorte l'Être.

⁴⁹ Voir Bertrand Russell : « *It becomes evident that the real table, if there is one, is not the same as what we immediately experience by sight, touch or hearing* » (Bertrand Russell, *The Problems of Philosophy*. Londres : Oxford University Press, 1912, p. 11).

⁵⁰ Voir Bertrand Russell, *Mysticism and Logic* [1917]. New York : Doubleday, 1957 ; et *Our Knowledge of the External World: A Field for Scientific Method in Philosophy*. Londres : George Allen & Unwin, 1914. Russell reprend et approfondit ici une théorie développée par G. E. Moore et publiée dans *Some Main Problems of Philosophy*. Londres : George Allen & Unwin, 1953, p. 30 et suivantes.

conçoit toujours en termes d'observation subjective, que l'acte mental est inséparable de l'objet et qu'un esprit (quel qu'il soit) est toujours nécessaire à l'existence d'une idée, Russell à l'inverse fait la distinction entre la sensation du sujet et l'objet senti : « *When I look at my table and see a certain brown colour, what is quite certain at once is not 'I am seeing a brown colour,' but rather, 'a brown colour is being seen'* »⁵¹. Russell distingue donc l'expérience de perception de la table, la sensation comme connaissance empirique et concrète, de la réalité au-delà des apparences⁵². La table, en tant qu'objet observable mais pas observé, est alors signe de la persistance de la matière en l'absence d'observateur et de son indépendance par rapport à l'observation. Selon Russell, ces deux aspects sont nécessaires pour que la connaissance atteigne l'essence de la réalité : « *A thing is real if it persists at times when it is not perceived* »⁵³. La pensée de Russell débarrasse les objets de leur existence ordinaire et en fait des choses dotées d'une « réalité nouvelle et extraordinaire qui les dispense d'un quelconque besoin d'observateur » ; ainsi la possibilité de l'existence indépendante de la table équivaut à la découverte, par inférence, d'un monde *réel* au-delà de la réalité⁵⁴. Cette « réalité nouvelle » est surtout extérieure au sujet au point de l'en exclure, ce qui remet en question son propre *ego*, dévoilant la possibilité d'une forme de réalité subjective dépourvue d'identité sociale – d'où l'étrange expression de Mr Ramsay.

Comme lui, Lily Briscoe tente d'être une observatrice qui n'observe pas, présence fantomatique qui concentre son attention sur ce qui n'est pas là, sur ce qui ne peut plus être observé : objets absents et souvenirs, ravis par l'espace ou le temps. Elle tente en quelque sorte de rapatrier les choses qui lui échappent et de se les réapproprier sur la toile de sa peinture, le canevas juste « ici » devant⁵⁵. « *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)* » (TL 133, je souligne). « *Here* » conclut la formule

⁵¹ Russell, *The Problems of Philosophy*, p. 19.

⁵² Ann Banfield développe ces aspects, voir Banfield 47-48 et 67-69.

⁵³ Russell continue ainsi, pour souligner l'indépendance des objets : « *objects of perception do not persist unchanged at times when they are not perceived, although probably objects more or less resembling them do [and] purely physical laws exist determining the character and duration of objects of perception without any reference to the fact that they are perceived* » (Russell, *Mysticism and Logic*, p. 116-118).

⁵⁴ Ann Banfield parle à ce sujet de « monde réel irréel » (« *unreal real world* », Banfield 62). Elle précise le choix des termes : « *'Unreality' names the spectral nature of the reality of one side of the dualism as it appears from the vantage point of the other: the ghostly observer unobserved by the table; the unobserved table 'thought of' by the would-be but unobserving observer. The possible unreality of each makes their confirmed reality equally disturbing, as if their vanishing and conjuration by thought, a kind of intellectual sleight-of-hand, the philosopher's for-da game, demonstrated their independence of thought* » (Banfield 63).

⁵⁵ Sur la toile, elle tente de tracer les traits de l'immuabilité qui conjure la mort et le passage du temps, comme l'officier de nouvelle : « *each stroke seemed to create an immortal object that would endure precisely so for ever* » (« *Scenes from the Life of a British Naval Officer* » [c. 1931] 227).

magique : le moment éternel (conjurant la mort) ne peut advenir qu'« ici ». Pourtant, la disparition de Mrs Ramsay contredit cette assertion. Est-ce au contraire non pas « here » (à la fois « ici » et « ici-bas ») mais « there » (« là », voire « au-delà ») que Lily doit aller⁵⁶ ? Une remarque de Virginia Woolf m'autorise à le penser, lorsqu'elle écrit au sujet de Tchekhov que tout son art réside non pas « ici » mais bien « là » : « *the moment of importance came not here but there* » (« Modern Fiction », *Essays II*, 160).

There – est-ce le « là » où Mrs Ramsay s'en est allée ? Est-ce là que la tension entre l'objet perçu dans sa simplicité brute et exacte et la quintessence miraculeuse de la chose peut se résoudre ? C'est précisément cette tension que Lily cherche à saisir, tâchant simultanément d'embrasser et de promouvoir la « platitude » physique et figurée de la table, de donner du relief à sa surface uniforme – « *the vast equality of the kitchen table* »⁵⁷ – et d'élever l'objet trivial, apparemment dénué d'originalité :

[...] *to feel simply that's a chair, that's a table, and yet at the same time, It's a miracle, it's an ecstasy*⁵⁸. The problem might be solved after all. Ah, but what had happened? Some wave of white went over the window pane. The air must have stirred some flounce in the room. Her heart leapt at her and seized her and tortured her.
 'Mrs Ramsay! Mrs Ramsay!' she cried, feeling the old horror come back – to want and want and not to have. Could she inflict that still? And then, quietly, as if she refrained, that too became part of ordinary experience, was on a level with the chair, with the table. Mrs Ramsay – it was part of her perfect goodness – sat *there* quite simply, in the chair, flicked her needles to and fro, knitted her reddish-brown stocking, cast her shadow on the step. *There* she sat. (*TL* 164, je souligne)

Le désir sans cesse frustré de Lily dont l'appel est condamné à rester sans réponse se heurte à la table, à la fois objet rassurant et pierre philosophale qui transforme la matière vile/triviale en matière précieuse voire « miraculeuse » (la seule matière digne de la fiction ?⁵⁹), prolonge la vie humaine au-delà de sa finitude naturelle et provoque le retour de Mrs Ramsay, précisément « là »/« *there* ».

Le basculement de l'ordre syntaxique entre « *Mrs Ramsay [...] sat there* » et « *There she sat* » rapatrie la présence de Mrs Ramsay : comme si, en lui ravissant sa place initiale en

⁵⁶ Au risque, cette fois, d'y trouver le cadavre d'Andrew Ramsay. Jean-Michel Theroux pose la question de l'énigme du déictique : « Où diable Lily Briscoe peut-elle bien ne pas être, et que peut-elle bien savoir au sujet de ce à quoi elle ne pense pas ? Il n'y a pas moyen pour elle de ne pas être impliquée par ce à quoi elle réfléchit. Le déictique l'attache. Il témoigne d'un impact qui a lieu, dans la phrase pour nous qui lisons, dans l'expérience de pensée pour Lily Briscoe, et qui fait qu'on peut retracer ensuite les altérations dues à cet impact, faire des hypothèses sur sa force. "*There*", c'est là que doit aller Lily pour obéir à l'appel de l'abstraction, mais dès qu'elle y est, la concrétude de l'objet est prouvée, s'est éprouvée » (Theroux, « La valeur des objets pour la conscience »).

⁵⁷ « Scenes from the Life of a British Naval Officer » 226.

⁵⁸ Le miracle est précisément ce qui extrait la table de l'ordre habituel, présente la table qui semblait normale comme une anomalie merveilleuse : « [*H*]ow wonderful, but at the same time, he thinks, as he looks at chairs and tables, how strange » (*MD* 71).

⁵⁹ « *the proper stuff of fiction* » (« Modern Fiction », *Essays II*, 164).

tête de proposition, *there* avait permis au sujet d’advenir en tant qu’être survivant au-delà du temps, avait offert un lieu où le prédicat « *she sat* » persisterait. L’articulation essentielle fournie par *there* apparaît presque à l’identique à la toute fin de *Mrs Dalloway* : « *For there she was* » (MD 165). *There* fait à la fois office d’ancrage contextualisé – elle est assise là, à cet endroit-là – et signe le fantasme de survivance de Clarissa même au-delà de la mort :

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. (MD 8)

Fantasme ? L’investissement de l’espace londonien par Clarissa est certes une tentative d’affirmation de son être-au-monde, mais la valeur de monstration de *there* pointe également vers la potentialité d’un roman non terminé qui se poursuit au-delà du point final : « *there* » vient immédiatement compléter et surtout prolonger « *here* », comme si quelque chose survivait à l’écriture même⁶⁰.

Je souhaite prendre ici quelques lignes pour expliciter la portée linguistique de *there*. Dans leur *Linguistique et grammaire de l’anglais*, Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé notent d’emblée une ambiguïté⁶¹ : ils remarquent que la localisation⁶² a en fait « un caractère second » puisque le signe s’interprète d’abord « en fonction d’un déjà posé »⁶³. Les linguistes rattachent les valeurs suivantes à *there* :

- L’opérateur est un « adverbe démonstratif lorsqu’il sert à localiser un élément de la réalité extérieure en rupture avec le HERE implicite ou explicite de l’énonciateur » : *here* qui

⁶⁰ Cette idée apparaît d’ailleurs en filigrane dans les dernières pages de *Mrs Dalloway* :

[S]he 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 [...] – even trees, or barns. It ended in a transcendental theory which, with her horror of death, allowed her to believe, or say that she believed (for all her scepticism), that since our apparitions, the part of us which appears, are so momentary compared with the other, the unseen part of us, which spreads wide, the unseen might survive, be recovered somehow attached to this person or that, or even haunting certain places after death... (MD 129-130)

Douglas Mao utilise la citation comme point de départ d’une réflexion philosophique sur le terme « *the unseen* » dont les occurrences l’associent à deux choses apparemment contradictoires : aux « forces occultes » auxquelles nous sommes myopes, ou inversement aux relations entre les individus (Douglas Mao, « Woolf, T. E. Hulme, William James, and the Unseen », in *Woolf parmi les philosophes*, p. 391-401).

⁶¹ Voir le chapitre « THEN et THERE » de Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l’anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 238-252.

⁶² Valeur héritée étymologiquement du vieil anglais « *þær* », « *in or at that place* » (*ibid.*).

⁶³ Ce « déjà posé » correspond au « processus psycho-grammatical de renvoi à une étape première, que l’énonciateur traite comme un acquis ». La « trace visible » en est TH-, marqueur d’« anaphore opérationnelle » qui porte « la conscience à “à rebours” ». TH- confère ainsi « un caractère éminemment mémoriel » à *there* (*id.*, p. 237-238). La seconde partie du signe, -ERE, constitue quant à elle la trace visible de la « localisation spatiale » que l’on trouve dans H-ERE et WH-ERE. Cette « notion primitive de rapport à un lieu physique » garde une « maternité spirituelle » sur les « utilisations discursives ou glissements métaphoriques » de *there* (*id.*, p. 246).

constitue un « point de repère antérieurement institué » dont *there* porte la mémoire et qu'il dépasse. Ils ajoutent qu'« en l'absence de gestualité, la monstration s'apparente à une évocation, [...] à la frontière du physique et du psychique »⁶⁴.

- La localisation n'est toutefois pas toujours littérale, et *there* métaphorise la notion même de spatialité : s'il permet de renvoyer à un lieu distinct, il peut s'agir d'un lieu non pas géographique mais discursif, non pas physique mais textuel. La localisation s'intellectualise ainsi et les linguistes soulignent le « pouvoir cohésif important » de *there* qui « crée une solidarité explicite entre l'avant et l'après textuels »⁶⁵.

- *There* comme référent situationnel ou événementiel renvoie à « l'enregistrement sensoriel et mental de données situationnelles (c'est-à-dire de ce qui vient d'avoir lieu) »⁶⁶ : c'est à cette fonction qu'est rattachée l'utilisation de *there* pour poser l'existence d'un être, d'un objet ou d'un phénomène (*there is, there appears*, etc.). Dans ce cas, *there* permet l'extrapolation d'un sujet grammatical « sous-déterminé » : l'opérateur permet simultanément de poser l'existence d'un sujet tout en lui attribuant des caractéristiques. Les linguistes ajoutent ici qu'« à chaque fois que THERE ravit au sujet réel sa position initiale (“en tête d'énoncé”), l'énonciateur met au premier plan son savoir situationnel antérieur, c'est-à-dire ce qu'il a perçu, repéré, enregistré de la situation dans laquelle il se situe et dont il exprime certains aspects ». Ils parlent de « repérage global » ou « panoramique » et rappellent que le français emploie également un adverbe de lieu dans la formule « il y a »⁶⁷.

- *There* exprime enfin une « prise de position affective ou un jugement » de l'énonciateur qui signifie « une conformité (agréable ou regrettable) avec ce qu'il avait prévu, dit, ou demandé »⁶⁸. Parole de réconfort, *there* devient parole phatique qui marque la présence indéniable de l'énonciateur, que l'on pourrait gloser ainsi : « tu vois bien que je suis là ».

On remarque dans tous les cas que le déictique implique que quelque chose se donne qu'il faut recueillir. *There* permet d'inscrire dans le langage l'existence acquise de quelque chose, et ainsi de rendre visible, palpable, l'invisible.

Le « *there is* » devient ainsi un « être là » qui n'est pas le *Dasein* de la condition humaine, mais le « il y a » du monde merleau-pontien qui ne se pose pas en fonction d'un néant

⁶⁴ *Id.*, p. 247-248.

⁶⁵ *Id.*, p. 249.

⁶⁶ *Id.*, p. 250.

⁶⁷ *Id.*, p. 251.

⁶⁸ *Id.*, p. 252.

qu'il comble ou annule⁶⁹. C'est ce que remarque Bertrand Russell, qui propose deux possibilités de traduction : d'une part « voilà »/« *da ist* », d'autre part « il y a »/« *es gibt* »⁷⁰. Il ne peut donc pas s'agir uniquement de poser l'existence : Heidegger commente l'implication de la formule « *es gibt* » qui signifie bien « il y a » mais qui est, en allemand, construite avec le verbe « donner ». « *Es gibt* » signifie donc littéralement « ça donne » qui permet linguistiquement, pour Heidegger, une *donation* de l'Être et du Temps, ainsi constitués sans être limités⁷¹.

Si les linguistes mettent en avant le rapport à l'ici et maintenant de l'énonciateur comme conditionnant la valeur de *there*, les traductions possibles en français ou en allemand accentuent le fait que l'opérateur est démonstratif mais surtout impersonnel. L'existence semble posée sans l'intervention du sujet grammatical, et sans l'intervention d'un éventuel sujet énonciateur – comme si le déictique échappait à son autrice. J'ai déjà évoqué la mise en crise de l'autorité dans l'écriture de Virginia Woolf et j'y reviendrai, mais il apparaît d'ores et déjà ici que *there* permet de faire advenir quelque chose que l'écriture crée *ex nihilo*. Ceci est à mettre en lien avec la performativité : *there* fait entrer certaines expressions dans la catégorie des phrases qui ne sont pas de simples descriptions mais qui constituent une action, et dont l'énoncé modifie le monde⁷². Il n'est donc pas étonnant de le retrouver dans la formule biblique « *let there be light* », qui associe l'opérateur à la parole du démiurge : la création du monde passe par un « il y a » qui surgit là où il n'y avait rien.

Par ailleurs, alors qu'il insiste sur le caractère « plus vrai que nature » de la peinture de Cézanne, D. H. Lawrence en évoque la « pommitude » (« *appleyness* ») qui fait basculer ses tableaux vers un mode de représentation en rupture avec la conscience et l'humain⁷³, tendant vers le réel⁷⁴. Il n'est pas anodin de remarquer que ce sont également les pommes qui retiennent

⁶⁹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 58. « [I]l y a quelque chose, un monde, un quelque chose, qui n'ont pas, pour être, à annuler d'abord le rien » (*id.*, p. 119). Cet « être » est « non pas hors de nous et non pas en nous, mais là où les deux mouvements se croisent, là où "il y a" quelque chose » (*id.*, p. 128).

⁷⁰ Russell, *An Outline of Philosophy*, p. 216.

⁷¹ Le choix de la formule permet d'éviter la formulation « *Das Sein ist* », qui ferait de l'Être un étant et le réduirait à un quelque chose. En disant « il y a Être » ou « il y a Temps », le « il » est comme en-deçà de l'étant, ni subjectif ni substantiel (voir Martin Heidegger, *Zur Sache des Denkens*. Tübingen : Max Niemeyer, 1969, p. 5-23).

⁷² Voir les travaux de John L. Austin, notamment *How To Do Things With Words* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1962).

⁷³ « *When he said to his models: Be an apple! Be an apple! he was uttering the foreword to the fall not only of Jesuits and the Christian idealists altogether, but to the collapse of our whole way of consciousness, and the substitution of another way* » (D. H. Lawrence, « Introduction to These Paintings » [1929], in *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. Londres : Heineman, 1961, p. 551-586, p. 567) ; « *Oh, be an apple, and leave all your thoughts, all your feelings, all your mind and all your personality* » (*id.*, p. 578). Même s'il s'agit pour Lawrence de défendre de sa propre intention esthétique et éthique, sa volonté de célébrer le corps, il faut en passer par l'élimination du sujet : « *The man of flesh has been slowly destroyed through centuries, to give place to the man of spirit, the mental man, the ego, the self-conscious I. [Cézanne] wanted to rise in the flesh [...] to paint the real existence of the body, to make it artistically palpable* » (*id.*, p. 568).

⁷⁴ « *It's the real appleyness, and you can't imitate it* » (*id.*, p. 580, je souligne).

l'attention de Rainer Maria Rilke, qui associe leur chositude à leur caractère intrinsèquement « là » (« *thereness* ») : « [*Cézanne's apples*] *cease to be edible altogether, that's how thinglike and real they become, how simply indestructible in their stubborn thereness* »⁷⁵. Caractéristique de l'*en-soi* de la chose, *there* devient donc un opérateur duplice qui dit sans dire, localise sans localiser, trace visible et obstinée de l'appartenance des choses au réel.

Les toutes dernières phrases de *To the Lighthouse* illustrent bien la tromperie de *there* qui feint d'indiquer un lieu mais superpose de fait plusieurs espaces :

Quickly, as if she were recalled by something *over there*, she turned to her canvas. *There* it was – her picture. Yes, with all its greens and blues, its lines running up and across, its attempt at something. It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? she asked herself, taking up her brush again. She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line *there*, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision. (*TL* 170)

Le déplacement de « *over there* » à « *there* » confond plusieurs échelles, plusieurs perspectives, et superpose un lieu éloigné dans l'espace⁷⁶, la toile de la peinture, et en définitive aussi les pages du roman que la lectrice a entre les mains⁷⁷. *There* devient alors une charnière entre *here* et *over there*, entre *here* et *elsewhere*. *There* représente la ligne centrale tracée par Lily, l'axe autour duquel le monde tourne mais que l'on ne peut atteindre : la fugacité du moment de vision est d'ailleurs inscrite dans l'utilisation du *past perfect* « *I have had my vision* », qui indique que quelque chose a déjà eu lieu dont le langage n'a pu se saisir qu'après coup. *There* s'apparenterait ainsi à un rite de passage, un horizon dépassé, ligne d'arrivée à franchir, point de mire dont il faut s'affranchir⁷⁸. À l'inverse des phrases constatatives, qui sont soit vraies soit fausses, les phrases performatives sont « heureuses » ou « malheureuses » selon qu'elles réussissent ou qu'elles échouent, leur réussite étant corrélée à une série de conditions codées et dépendantes du locuteur, de son intention, du contexte d'énonciation – c'est du moins ainsi que se conçoit la performativité d'Austin, de Searle ou de Benveniste. Pour autant, la performativité tient ici plutôt à la structure même du langage. Ainsi, l'événement dépasse la locutrice même, dépourvue d'autorité : ce qui arrive ne dépend plus d'un sujet mais d'autre chose, qui s'écrit dans le signe. La répétition de « *Yes* » dans la citation précédente, double affirmation du sujet,

⁷⁵ R. M. Rilke, *Letters on Cézanne*. Trad. anglaise de Joel Agee, New York : North Point Press, 2002, p. 30.

⁷⁶ Mais cet « *over there* » est aussi bien éloigné dans le temps puisque c'est là que Lily est « rappelée ».

⁷⁷ Si l'on considère que la « ligne » centrale tracée par Lily correspond structurellement à la section centrale « Time Passes » de *To the Lighthouse*.

⁷⁸ Si l'on considère l'expression familière « *I've been there* », au sens de « je sais ce que c'est » et synonyme d'expérience (expression utilisée depuis le milieu du XIX^e siècle), « *there* » n'est pas un lieu où l'on demeure mais un lieu (métaphorique) qui n'est toujours que reconstitué, constitué rétrospectivement, de même que l'on ne peut constater l'expérience acquise qu'*a posteriori*.

serait donc vaine, et c'est plutôt « *there* » qu'advient la vision qui se « donne » dans l'écriture et en change les codes⁷⁹.

La superposition des espaces par l'entremise de *there* tient à la fluidité de sa signification qui dépend d'un point de repère – c'est ce point de repère que les linguistes assimilent au locuteur et à son contexte d'énonciation. Dès que l'autorité, voire la présence même du locuteur, s'émousse, le point de repère devient flottant, ce qui fait du déictique *there* un référent qui ne peut pointer que vers lui-même, et non vers un objet de l'expérience directe et immédiate. C'est ce que remarquait déjà Bertrand Russell en 1912, lorsqu'il range *there* avec *this*, *here*, et *now* en tant qu'opérateurs « ambigus »⁸⁰. Ils contribuent à la fluidité du langage de la sensation puisque ce à quoi ils font référence change à chacune de leurs occurrences ; ils sont ainsi des adverbes symptômes, qui, comme je l'ai remarqué plus haut, affirment l'existence de quelque chose sans le localiser et rendent visible linguistiquement quelque chose qui nous échappe. Ann Banfield remarque la façon dont Virginia Woolf utilise ce flottement du sens pour mettre son langage en perspective⁸¹. Si l'on considère que *there* dépend d'un point de référence *here*⁸², rien n'oblige *here* à appartenir à la sphère d'un sujet défini : la simple confrontation des deux termes provoque l'émergence d'une subjectivité *physique* (au sens scientifique) indépendante de l'esprit d'un locuteur ou d'un sujet, une sorte d'espace subjectif extra-mental⁸³.

Ann Banfield fait toutefois de *here* davantage qu'un simple point de repère et le prive de son assimilation au lieu accessible et familier de l'« ici » phénoménal d'un locuteur ou de l'« ici-bas » de la vie humaine :

The dualism of sensible and physical dividing the grammar of referring expressions divides Russell's two propositions, 'I see a triangle' and 'There is a triangle'; in between falls the neutral 'Here was now a triangle', which has 'no duality', representing 'a datum [...] neither mental nor physical'⁸⁴. [...] Once 'I' ceases to block the view, not only can other points of view be adopted, but an unobserved 'reality' can be seen. (Banfield 318)

Elle attribue l'étrange ubiquité de *here* et la permanence de *now* à l'utilisation particulière qu'en fait Virginia Woolf et qu'elle qualifie de « neutre »⁸⁵. Elle fait donc paradoxalement de *here* le

⁷⁹ « *It was done; it was finished* » : le point virgule figure de manière trompeuse un trait discontinu, au « centre », faisant bégayer le texte qui se répète presque, avant d'introduire la phrase finale où la concaténation du passé et du présent *perfect* signe l'imperfection d'une langue qui ne se conjuguera pas au futur : c'est la fin du roman.

⁸⁰ « *ambiguous particulars* » (Russell, *The Problems of Philosophy*, p. 93).

⁸¹ Banfield 308.

⁸² « *'there' as opposed to 'here'* » (Russell, *Our Knowledge of the External World*, p. 80).

⁸³ Ann Banfield utilise les termes : « *subjectivity external to the mind* », « *subjectless subjectivity* » (Banfield 70).

⁸⁴ Russell, *An Outline of Philosophy*, p. 217.

⁸⁵ Je reviendrai plus en détail sur cette utilisation particulière de ces déictiques qui perdent leur propriété référentielle, ainsi que sur leur combinaison parfois contradictoire avec les adverbes habituels de localisation et les temps passés de la narration, notamment dans les interludes de *The Waves*.

lieu de « l'inobservé », ce qu'elle justifie par l'effacement du sujet, à la fois en tant qu'individu, locuteur, et autorité, permettant à cette autre « réalité » d'émerger. J'ajouterai toutefois que c'est la syntaxe qui impose cet effacement *grammatical* du sujet sensible et que la dichotomie *there*-physique / *here*-neutre établie par Ann Banfield ne tient pas à l'épreuve de nombreuses occurrences des termes : l'introduction de *there* comme sujet fantôme, ou sujet muet (il est question en anglais de « *dummy subject* »), se substitue au moins autant que *here* au sujet dit « réel », et c'est l'extraposition de ce dernier qui éjecte la subjectivité d'un « je »⁸⁶.

« Où suis-je ? », demande Virginia Woolf dans l'essai « *Street Haunting: A London Adventure* » (1927) :

Is the true self this which stands on the pavement in January, or that which bends over the balcony in June? Am I here or am I there? Or is the true self neither this nor that, neither here nor there, but something so varied and wandering that it is only when we give rein to its wishes and let it take its way unimpeded that we are indeed ourselves? (« *Street Haunting* », *Essays IV*, 486)

La réponse, sous forme de question rhétorique, laisse entendre que le sujet n'advient que lorsqu'il n'est *ni here ni there*, lorsqu'il n'est pas ancré et entravé dans un lieu défini, y compris le lieu de l'écriture. Les deux opérateurs sont assimilés l'un à l'autre en tant qu'ils excluent le sujet. Il est également possible de lire la citation à l'aune de l'expression « *neither here nor there* » : le sujet n'a pas d'importance puisque « là n'est pas la question ». Il serait donc vain de tenter de le situer, ici ou là, dans ce monde ou ailleurs. La question demeure alors de savoir à quoi tient la distinction entre *here* et *there* et si une telle distinction est même pertinente.

L'équilibre précaire entre *here* et *there* se situe au cœur de la quête artistique de Lily Briscoe en peinture :

But the picture was not of them, she said. Or, not in his sense. There were other senses too in which one might reverence them. By a shadow *here* and a light *there*, for instance. Her tribute took that form if, as she vaguely supposed, a picture must be a tribute. A mother and child might be reduced to a shadow without irreverence. A light *here* required a shadow *there* (TL 45, je souligne)

La mère et l'enfant ne sont ni « ici » ni « là », puisque le tableau « n'est pas » une représentation d'eux : ce n'est pas dans le lieu bien défini de la toile qu'il faut les chercher, mais dans le respect de l'équilibre entre les deux. La répétition en chiasme inverse d'ailleurs les polarités d'ombre

⁸⁶ L'extraposition qu'induit une telle construction est par ailleurs trompeuse. Il est possible de lire *there* comme le sujet véritablement *réel*, sujet mystérieux renvoyant au réel toujours différé, extra-posé, remplacé par des signes substituables à l'infini. À la lumière de cette remarque, des phrases apparemment anodines prennent un tout autre saveur, si l'on considère l'exemple de Russell, « *There is a triangle* », les citations données plus haut, ou bien les suivantes : « *There was a momentary lull* » (Y 304) ; « *There was something in her look now that frightened him. There was something in the room [...] that he disliked exceedingly* » (F 101). Si l'on entend *there* comme sujet réel, l'opérateur devient alors un nom indénombrable et synonyme à la fois d'un triangle, d'un silence, d'un « je ne sais quoi » source d'angoisse.

et de lumière : peu importe que la lumière soit ici ou là, ce qui importe est l'ordre des deux termes qui oblige la lectrice à faire une mise au point, la focalisation passant d'un *here* de proximité à une perspective plus large, comme mise à distance, *there*.

La proximité suggérée est toutefois trompeuse : ce qui est *here* n'est pas forcément accessible, loin s'en faut, et c'est à mon sens la précision capitale qu'apporte Ann Banfield lorsqu'elle parle de la neutralité, ni sensible ni physique, de *here*⁸⁷. Équilibre précaire, disai-je à l'instant, ou plutôt équilibre illusoire : de nombreux passages montrent comment Virginia Woolf utilise *here* et *there* de manière quasi interchangeable, à tel point que les deux sont tantôt confondus, tantôt renversés. En voici quelques exemples :

Then the roof would have fallen; briars and hemlocks would have blotted out path, step and window; would have grown, unequally but lustily over the mound, until some trespasser, losing his way, could have told only by a red-hot poker among the nettles, or a scrap of china in the hemlock, that *here* once someone had lived; *there* had been a house. (TL 113, je souligne)

Bien que proches, les deux propositions ne sont pas construites selon la même structure, et c'est l'absence de « *someone* » qui fait basculer le monde entre *here* et *there*, ce dernier pris comme référent pointant vers un lieu vide, un non-lieu où l'on se perd (« *losing his way* »), où l'on ne pénètre que par erreur ou par effraction (« *trespasser* »). L'ajout de « *once* » marque également une mise en perspective temporelle des deux adverbes, comme si *here* était synonyme d'un « maintenant » opposé à « jadis », tandis que *there* ferait référence au lieu passé.

On aurait tort de s'en tenir à une telle simplification : « *Yes, it must have been precisely here that she had stood ten years ago. There was the wall; the hedge; the tree* » (TL 123, je souligne). Cette fois c'est *here* qui est associé au passé, dix ans auparavant, alors que *there* évoque la persistance de ce qui n'est pas soumis au temps et qui est *toujours là* malgré le passage des années. C'est la finitude de l'être humain, dont l'existence par définition conditionnée par le passage du temps l'empêche d'accéder à la permanence de l'être intemporel, qui court-circuite la distinction entre *here* et *there* : « *She was dead. Here was Lily, at forty-four, wasting her time, unable to do a thing, standing there, playing at painting* » (TL 124, je souligne). *Here* est bien l'opérateur de l'« ici-bas », de la vie marquée par le temps et les années.

⁸⁷ C'est d'ailleurs le postulat d'Heidegger dans « La chose » qui, pour autant qu'elle est proche, n'est pas accessible. Sa réflexion est amorcée ainsi :

[C]ette suppression hâtive de toutes les distances n'apporte aucune proximité : car la proximité ne consiste pas dans le peu de distance. Ce qui, grâce à l'image du cinéma, grâce au son de la T.S.F., est en distance le moins éloigné de nous, peut nous demeurer lointain. Ce qui en distance est immensément loin peut nous être proche. Petite distance n'est pas encore proximité. Grande distance n'est pas encore éloignement.

Qu'est-ce que la proximité, si elle demeure absente malgré la réduction des plus grandes distances aux plus petits intervalles ? Qu'est-ce que la proximité si même elle est écartée par cet effort infatigable pour supprimer les distances ? Qu'est-ce que la proximité, si en même temps qu'elle nous échappe, l'éloignement demeure absent ? (Heidegger, « La chose », p. 194)

L'immobilité de Lily qui se tient là n'est pas synonyme d'immortalité mais au contraire d'impuissance : la confluence de deux espaces, *here* et *there*, réduit l'« être-là » en un « être-ici » absurde. Lily ne peut *que* gâcher son temps puisque, comme Mrs Ramsay dans la phrase précédente, qui devient un avertissement, un *memento mori*, elle aussi mourra.

La citation suivante complique encore les choses, en redistribuant les valeurs spatio-temporelles :

There was a famous man now called Carmichael, she smiled, thinking how many shapes one person might wear, how he was that in the newspapers, but here the same as he had always been. He looked the same – greyer, rather. Yes, he looked the same, but somebody had said, she recalled, that when he had heard of Andrew Ramsay's death (he was killed in a second by a shell; he should have been a great mathematician) Mr Carmichael had 'lost all interest in life.' (TL 159, je souligne)

Cette nouvelle combinaison – *there/now* et *here/always* – contribue à désorienter la lectrice et empêche toute analyse définitive autre que la suivante : quelles que soient les valeurs attribuées aux opérateurs linguistiques, c'est l'intrusion de la mort qui perturbe leur bon fonctionnement, comme si la dichotomie entre la présence et l'absence se retournait sur elle-même.

Il est d'ailleurs significatif que ce soit la mort d'Andrew qui ait provoqué la mise en crise de l'identité du poète Augustus Carmichael⁸⁸, à la fois ici et là, changé et inchangé, figure grise de papier journal, de souvenir et de citation. La mort d'Andrew, associée à la métaphore de la table, ne cesse de faire retour dans le texte comme s'il s'agissait d'un jeu entre *here* et *there*, d'un « *Fort – Da* » jouant inlassablement la perte et le retour symboliques de la mort d'Andrew et de la table, qui ne cessent de revenir percer l'écran du langage. La mort est d'ailleurs inscrite entre parenthèses, comme s'il s'agissait d'une « image impossible à voir » dissimulée par la ponctuation, comme à l'intérieur d'un cercueil ou, pour reprendre l'image de Didi-Huberman, d'un « tombeau »⁸⁹. Il devient alors possible de voir d'une part la table comme

⁸⁸ Mitchell A. Leaska associe Carmichael à Lily et Mrs Ramsay : « *all three are joined in creating aesthetic harmony out of human experience: Carmichael creates with words; Lily with pigments; Mrs Ramsay with people* » (*Virginia Woolf's Lighthouse: A Study in Critical Method*. Londres : Hogarth Press, 1970, p. 123-124). J. Hillis Miller analyse également le pouvoir créatif de Carmichael, qui partage le nom de la romancière en herbe de *A Room of One's Own*, Mary Carmichael : « *Woolf is expressing a desire for an equivocal androgynous rhythm of style* » (« Mr. Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in *To the Lighthouse* », in Robert Kiely et John Hildebidle (dir.), *Modernism Reconsidered*. Cambridge : Harvard University Press, 1983, p. 167-189, p. 185).

⁸⁹ Le tombeau offre d'une part la vision de l'objet, « l'évidence d'un volume », et d'autre part le regard du vide, de l'« évidement » de la mort qui est « l'inévitable par excellence » (Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992, p. 17-18). Nathalie Pavéc analyse l'ambivalence de la forteresse dans *Jacob's Room* : « *The rempart rose at their feet – the smooth circle surrounding the camp or the grave* » (JR 181, je souligne). Temple et champ de ruine, le sanctuaire place « tantôt l'Autre à l'extérieur et il convient de s'y soustraire (derrière le rempart du camp retranché) ; tantôt il est à l'intérieur et il s'agit de le contenir (dans l'espace clos de la tombe) ». Dans son cercueil, le corps de Seabrooke articule « la dualité entre thésaurisation et disparition » : « *Seabrook lay six foot beneath, dead these many years; enclosed in three shells; the crevices seals with lead, so that, had earth and wood been glass, doubtless his very face lay visible beneath, the face of a young man whiskered, shapely...* » (JR 15). Nathalie Pavéc se demande si cet emboîtement préserve bel et bien la pureté

panneau de bois, parenthèse dissimulant la mort d'Andrew, et d'autre part « *there* » comme mot-écran, comme signifiant derrière lequel se retranche, non pas le signifié, mais un réel inaccessible, de l'ordre du « sublime » tel que Jean-François Lyotard le présente et dont la caractéristique essentielle est de « faire allusion à quelque chose qui ne peut être montré, ou comme disait Kant présenté (*dargestellt*) »⁹⁰.

La mort est le *trauma* de la psychanalyse de Lacan, le nœud de la contradiction intrinsèque à la rencontre du réel : « La fonction de la *tuché*, du réel comme rencontre – la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée – s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui, à elle seule, suffit déjà à éveiller notre attention – celle du traumatisme ». Il ajoute immédiatement : « N'est-il pas remarquable que, à l'origine de l'expérience analytique, le réel se soit présenté sous la forme de ce qu'il y a en lui d'*inassimilable* – sous la forme du trauma, déterminant toute sa suite, et lui imposant une origine en apparence accidentelle ? »⁹¹ Ce serait donc le traumatisme qui induirait la répétition, rendrait nécessaire l'*automaton* qui est « du côté de *ce qui ne cesse pas de s'écrire*, [...] laborieuse répétition du réseau des signifiants, répétition presque condamnée à l'impossible de sa *trouvaille* »⁹². Dans une telle perspective, les multiples retours de la table prennent tout leur sens, le mot « *table* » signalant sans cesse les intrusions obsédantes d'un réel qui, bien qu'inscrit sur la table, ne perce pas le tissu du texte, n'affleure pas sur la page du livre.

Par un transfert métonymique, le trauma se retrouve gravé dans le bois de la table métaphorique d'Andrew. Par son fonctionnement, la métaphore renvoie depuis l'« ici » du texte à un « ailleurs » absent du lieu du texte, qui échappe à la chaîne de signifiants dans lequel le langage est inextricablement pris⁹³. La table du texte renvoie donc à autre chose : elle est « ici »

de la jeunesse, ou au contraire contient et dissimule toute l'horreur de la mort (Nathalie Pavec, « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », in *Le Pur et l'Impur*, p. 45-60, p. 48-49). La question est à l'origine du geste de Clarissa à Lisbonne : « *she photographed Fielding's grave, and let loose a small bird which some ruffian had trapped, 'because one hates to think of anything in a cage where English people lie buried'* » (VO 38).

⁹⁰ Jean-François Lyotard, « Le Sublime et l'avant-garde », in *L'Inhumain*, p. 101. Le « *now tout court* » que Lyotard considère ressemble à ce que je tâche d'expliquer au sujet de *there* : « inconnu de la conscience, il n'est pas constituable par elle. Il est plutôt ce qui la désempare, la destitue, ce qu'elle n'arrive pas à penser, et même ce qu'elle oublie pour se constituer elle-même. Ce que nous n'arrivons pas à penser, c'est que quelque chose arrive. Ou plutôt, et plus simplement : qu'il arrive... » ; « Que maintenant et ici, il y ait ce tableau plutôt que rien, c'est cela qui est sublime » (*id.*, p. 102 et 105). On pourrait reprendre l'expression : qu'il y ait le mot « *there* » plutôt que rien, c'est cela qui est sublime. Si, comme l'écrit Lyotard quelques pages plus loin, « [l']artiste essaie des combinaisons qui permettent l'événement » (*id.*, p. 112), la mise en place par Virginia Woolf d'une table qui serait là permet à quelque chose d'advenir au lieu du rien de la mort d'Andrew.

⁹¹ Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 65.

⁹² Voir Agnès Sofiyana, « Tuchê et Automaton. Introduction à l'introduction au séminaire sur *La Lettre volée* », in *La clinique lacanienne*, n° 8, 2005, p. 199-220. URL : <<https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanianne-2005-1-page-199.htm>>, consulté le 04/03/2018.

⁹³ « Ailleurs », où l'être humain est absent, est un lieu sans lieu, comme celui de « l'exemple radical de la mort » qui en fait « la métonymie d'un possible *nulle part*, en tout cas d'un ailleurs sans localité, sans domicile dans

sous nos yeux et pointe vers « ailleurs », elle est bien hiatus entre *here* et *there*. C'est d'ailleurs le « t » de table qui permet de passer de l'un à l'autre, comme si l'hypothétique immédiateté du *here* était rendue impossible, toujours déjà mise à distance par la table⁹⁴. J'ai parlé de « métaphore » à plusieurs reprises, mais sans doute faudrait-il plutôt parler de « symbole » au sens de « double métaphore » que lui donnent Abraham et Török : la table est à la fois métaphore de l'« ailleurs » et métaphore de la « coupure » entre ici et ailleurs⁹⁵.

C'est le traumatisme de la disparition d'Andrew qui, au hasard des répétitions, provoque la brusque rencontre de *here* et de *there* et en échange les valeurs déictiques respectives ; et c'est toute la fonction signifiante du langage qui est vidée, tant et si bien que le signe ne renvoie plus à rien, même plus à lui-même. La table est donc un trompe-l'œil qui feint de donner la clé du réel. Par sa persistance dans le texte, elle donne à voir le réel en tant qu'il se dérobe à sa place, panneau de bois qui dupe le regard et agit comme un écran aux yeux de la lectrice. La tromperie gagne le langage qui trahit ce qu'il *ne dit pas* : les tables deviennent ainsi des signes d'« irréel », signe que le réel ne peut être appréhendé qu'en creux, par ce qu'il *n'est pas*.

Ralph held the door open for her, and then stood with clasped hands in the middle of the room. His eyes were bright, and, indeed, he scarcely knew whether they beheld dreams or realities. All down the street and on the doorstep, and while he mounted the stairs, his dream of Katharine possessed him; on the threshold of the room he had dismissed it, in order to prevent too painful a collision between what he dreamt of her and what she was. And in five minutes she had filled the shell of the old dream with the flesh of life; looked with fire out of phantom eyes. *He glanced about him with bewilderment at finding himself among her chairs and tables; they were solid*, for he grasped the back of the chair in which Katharine had sat; *and yet they were unreal*; the atmosphere was that of a dream. He summoned all the faculties of his spirit to seize what the minutes had to give him; and from the depths of his mind there rose unchecked a joyful recognition of the truth that human nature surpasses, in its beauty, all that our wildest dreams bring us hints of. (ND 120, je souligne)

Selon le processus de *différance* derridienne, qui déplace le sens et le repousse toujours, le *réel* fait retour dans l'envers du langage, se niche dans le signifiant même dont la construction le refuse, « *un-real* », et retourne le temps sur lui-même, nous obligeant à revenir en arrière : c'est finalement dans *Night and Day* que le terme apparaît, comme si la temporalité de l'écriture

l'espace présentable, dans l'espace donné de la présentation » (Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris : Galilée, 2003, p. 186).

⁹⁴ Ce retrait forcé par l'entremise de la table est mis en évidence par Woolf dans une lettre à Clive Bell : « *Honestly, I withdraw into a strange upper world when I sit down before a table; very soon it will be withdrawn beyond sight, and belief. O God, the world it frets and rages: little chopped waves have surged to the very roof of the house. My room is a bare island in the midst. After luncheon I shall be swamped too* » (Letters I, 22 mars 1907, 289).

⁹⁵ « Le symbole est le résultat d'une opération qui reste cachée. Ce qui nous apparaît en réalité dans le symbolisme du rêve, c'est une série d'énigmes qui valent par leurs allusions à d'autres choses que le sens manifeste. Or à l'origine, tout symbole est métaphore. Ce n'est que par l'oubli forcé qu'elle devient symbole. C'est le refoulement de son origine métaphorique qui fait le symbole. [...] Le symbole dans son être même est l'analogie de la coupure. [...] Le symbole est donc une double métaphore. Celle de ce qui est coupé et celle de la coupure elle-même » (Abraham et Török, *L'Écorce et le noyau*, p. 394).

même de Virginia Woolf se repliait sur elle-même. Woolf l'avait écrit lorsqu'elle faisait part de son désir d'extraire sa fiction des contraintes chronologiques, « *future shall somehow blossom out of the past* » (*Diary III*, 23 nov. 1926, 118).

La persistance de la table est également symptôme de la persistance du monde indifférent qui nous entoure⁹⁶ et qui nous survivra : elle est la trace de l'« être » (*being*, entité de la permanence, atemporelle, universelle) que Russell oppose à l'« existence » (d'éléments particuliers, soumis au passage du temps et à la finitude)⁹⁷. La table est alors un moyen de *faire table rase*⁹⁸. Dans la citation suivante, *here* est bien doté de la valeur que lui attribuait Ann Banfield, et devient le lieu de « l'être », paradoxalement là même où il n'y a plus personne :

Heaven be praised for solitude! I am alone now. That almost unknown person has gone, to catch some train, to take some cab, to go to some place or person whom I do not know. The face looking at me has gone. The pressure is removed. *Here* are empty coffee-cups. *Here* are chairs turned but *nobody* sits on them. *Here* are empty tables and *nobody* any more coming to dine at them tonight. (W 226, je souligne)

L'analyse de la table m'a permis d'aborder la théorie de la connaissance telle qu'elle fut développée par les philosophes contemporains de Woolf, tout particulièrement Bertrand Russell et G. E. Moore. Elle ouvre également ma réflexion sur une forme d'ontologie des choses dont la pertinence apparaît de plus en plus clairement depuis quelques décennies, avec des penseurs contemporains comme Jane Bennett et Graham Harman. En effet, j'ai dans la première partie de cette thèse tenté de mettre en exergue les signes de la défiguration du monde, c'est-à-dire la façon dont le « monde », tel que la conscience l'appréhende et le construit, est progressivement décalé par rapport à une perspective anthropocentrique. Dans cette première analyse des différentes modalités de transfert entre l'individu et ses objets, mon approche prenait toujours la mesure de l'humain en tant qu'absent (soit présence manquante, soit présence réincarnée

⁹⁶ « [W]orshipping the impersonal world which is a proof of some existence other than ours » (« The Mark » 82) : l'« existence » est différente puisqu'elle n'est pas soumise aux mêmes règles que l'existence humaine – impersonnelle, elle est aussi atemporelle, illimitée.

⁹⁷ La distinction est développée Bertrand Russell dans *The Problems of Philosophy*, p. 100.

⁹⁸ En ce sens, la table est proche de la planche à dessin évoquée par Walter Benjamin lorsqu'il introduit le concept de barbarie « positive » : « à quoi sa pauvreté en expérience amène-t-elle le barbare ? Elle l'amène à recommencer au début, à reprendre à zéro [...]. Parmi les grands créateurs, il y a toujours eu de ces esprits impitoyables, qui commençaient par faire table rase. Il leur fallait en effet une planche à dessin, ils étaient des constructeurs » (« Expérience et pauvreté » [1933], in *Œuvres II*. Paris : Gallimard, 2000, p. 364-372, p. 367). Pour Benjamin, depuis les innovations techniques et industrielles, puis les atrocités de la Première Guerre mondiale, il semble impossible de réhabiliter le patrimoine culturel ou de conserver la tradition dont nous sommes désormais coupés par une déhiscence de l'expérience. Il s'agit donc pour ces « esprits impitoyables », comme Descartes, Einstein ou Klee, d'explorer des « possibilités radicalement nouvelles » (*id.*, p. 372) et c'est bien là ce que fait Virginia Woolf. Voir également Christine Schmider, « Contrer la barbarie. Walter Benjamin et la notion de "barbarie positive" », in *Noesis* [En ligne], n° 18, 2011, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/noesis/1746>>, consulté le 10/04/2018.

autrement). Je m'attacherai dorénavant à évaluer ce qu'est le « monde » sans personne, monde qui ne fait donc pas/plus monde, qui *reste*.

Quelque chose reste : la table insiste, persiste et signe. Quelque chose fait signe dans l'écriture qui « fait preuve »⁹⁹. Par l'écriture même, c'est advenu. Dans l'optique qui est la mienne de considérer les choses indépendamment de leur rapport à l'être humain, en se débarrassant de la dialectique entre le sujet et le monde, cette persistance de la table est comme la signature du monde dans le texte, au-delà de sa relation avec le sujet, et même en l'absence de tout sujet. Sans le sujet, le monde se signe déjà. C'est là ce que propose Derrida dans *Signéponge*, pour qui la signature est l'opération par laquelle les choses se présentent : l'écriture doit signer les choses, et les choses contresigner¹⁰⁰. Quel exemple plus parlant que les interludes de *The Waves*, tableaux énigmatiques, tableaux/tables justement parce que le monde des choses s'y éponge, se tabule et se signe¹⁰¹. « *There is a signature* » pourrais-je écrire, au double sens de « *Il y a une signature* » et de « *there est une signature* ». Ce n'est sans doute pas un hasard si Bernard, celui qui voudrait décrire le monde sans autorité ni conscience (« *describe the world seen without a self* »), ne termine pas ses lettres et donc ne *signe* pas de son nom propre¹⁰² – comme si le nom propre, signifiant qui porte la trace de l'individu dans le langage, était le non-propre, souillure de la signature/signature qui biffe la signature/si-nature « inimitable »¹⁰³ des choses.

Les interludes, dont je parlerai plus en détail dans la partie suivante, sont comme dépourvus de sujet ; celui-ci est « *neither here nor there* », il n'a plus *lieu d'être*, en conséquence de quoi le monde étrange de ces textes sans pareils donne l'impression de s'écrire lui-même, comme si les mots s'auto-généraient. Là encore, la table se dessine : « *The light [...]*

⁹⁹ Jacques Derrida, *Signéponge*. Paris : Seuil, 1988, p. 105.

¹⁰⁰ Derrida présente sous l'égide de la signature le commerce du sujet avec la chose. La chose « m'adresse une demande impossible, intransigeante, insatiable, sans échange et sans transaction, sans contrat possible. Sans un mot, sans *me* parler, elle s'adresse à moi, à moi seul dans mon irremplaçable singularité » (*id.*, p. 19). Cet ordre muet met le sujet en dette, lui impose de « signer » un texte et, ainsi, d'*obliger* la chose, « l'obliger-à, mais à rien d'autre qu'à signer elle-même, à se signifier elle-même [...] à devenir écriture-signature » (*id.*, p. 43-44). « Sujet impossible », « sujet sans sujet » (*id.*, p. 76), cette chose de l'écriture ne peut se signer que si l'auteur du texte cesse d'être sujet. « Le signe éponge la signature » et la chose (*id.*, p. 82). « Signature autographe, la chose disparaît comme référent absolu et innommable tout en se présentant comme autre, en restant ce qu'elle avait à être » : c'est le « triomphe de la contresignature » (*id.*, p. 106), la signature de l'autre-chose.

¹⁰¹ Table d'autant plus cruciale qu'elle est ce qui, ayant « permis d'écrire mon oeuvre, reste (très difficile à écrire) ce qui me reste à écrire pour en finir. [...] Mais il m'est difficile de te placer en abîme puisque je ne puis me passer de ton appui. [...] Je ne puis donc te placer en abîme, je ne puis t'ébaucher, je ne puis que te *dévisager* (déchirer ta surface) de mon stilet t'imprimer un rythme » (*id.*, p. 116).

¹⁰² « *every window-seat was littered with sheets of my unfinished letters* » (W 192, je souligne). Ne pas signer serait une tentative « d'écrire des choses enfin qui soient des choses », de « transformer l'oeuvre en chose, muette donc et qui se tait en parlant parce qu'elle se passe de signature, cela ne se peut qu'à inscrire la signature *dans le texte*, ce qui revient à signer deux fois en ne signant plus » (Derrida, *Signéponge*, p. 33-34).

¹⁰³ *Id.*, p. 23.

sharpened the edges of chairs and tables » (W 20). Contrairement à ce que Woolf craignait, lorsqu'elle écrit dans son journal « *There is something there [...] but I can't get at it [...] & there's no quite solid table on which to put it* » (Diary III, 5 nov. 1929, 264), l'existence de la table devient « fanatique », assimilable à l'« être » tel que je l'ai défini plus haut, au monde et à la fois hors du monde, *there* et *out there* au point de ne plus projeter aucune ombre au sol, la matière aspirant tout ce qui l'entoure, épongeant jusqu'à l'œil du sujet absent :

Whatever the light touched became dowered with a fanatical existence. [...] Tables and chairs rose to the surface as if they had been sunk under water and rose, filmed with red, orange, purple like the bloom on the skin of ripe fruit. [...] Everything was without shadow. A jar was so green that the eye seemed sucked up through a funnel by its intensity and stuck to it like a limpet. (W 82)

Le rideau est comme un œil aveugle (« *blind* »), crevé par les dagues de lumière qu'il laisse passer et qui lacèrent la surface bien lisse de la table et du texte : « *The blind hung red at the window's edge and within the room daggers of light fell upon chairs and tables making cracks across their lacquer and polish* » (W 125). « *I [...] feel a cleavage* », écrit également Woolf dans son journal (Diary III, 5 nov. 1929, 264). Fêlure ou foulure, entorse au texte narratif traditionnel, la brèche ainsi ouverte entre les lignes est à la fois « écart » merleau-pontien – c'est-à-dire « coïncidence de loin » ou « bonne erreur », « ouverture à la chose même », « prête à être vue, prégnante [...] de toutes les visions qu'on peut en prendre »¹⁰⁴ – et « béance » lacanienne, espace interstitiel où « quelque chose vient trébucher »¹⁰⁵ : « La rupture, la fente, le trait de l'ouverture fait surgir l'absence », écrit Lacan, « comme le cri non pas se profile sur fond de silence, mais au contraire le fait surgir comme silence »¹⁰⁶. Quelle absence surgit de la craquelure du vernis qui recouvrait la table ? Comment Woolf fait-elle surgir le silence d'un monde désert ?

¹⁰⁴ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 163-164.

¹⁰⁵ Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 33. Lacan utilise le terme, ainsi que « achoppement, défaillance » pour présenter l'inconscient freudien. Il explique que « ce qui se produit dans cette béance, au sens plein du terme *se produire*, se présente comme *la trouvaille*. [...] Or, cette trouvaille, dès qu'elle se présente, est retrouvaille, et qui plus est, elle est toujours prête à se dérober à nouveau, instaurant la dimension de la perte » (*ibid.*). Dans une certaine mesure, le monde sans « *self* » apparaît comme l'inconscient (au sens freudien que Lacan lui donne) de l'écriture, ce « quelque chose d'autre [qui] demande à se réaliser » (*ibid.*) mais qui reste inaccessible, infigurable comme tel.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 34.

II. L'ÉCRITURE SPECTRALE

Monde paradoxal¹, c'est le monde des interludes que je souhaite explorer dans cette deuxième partie, afin d'analyser les modalités de figuration de ce « *there* » d'où l'être humain aurait disparu. Ce que j'appelle le « monde des interludes » déborde en réalité de l'espace défini des quelques pages en italiques de *The Waves* et envahit toute l'œuvre de Woolf², comme je l'ai déjà évoqué en introduction et compte désormais le développer selon une double perspective. La question de Bernard – « *how describe the world seen without a self ?* » – pose le problème du monde en termes de vision et d'absence du sujet : il s'agit d'envisager d'une part l'espace apparemment vide d'un monde désert, la description impossible d'un monde vu sans observateur, et d'autre part le lieu d'une écriture impersonnelle où résonne une voix désincarnée, désencombrée de personnalité et d'autorité. « *There are no words* », conclut immédiatement Bernard³. C'est donc le rapport entre visible et scriptible qui sous-tend son interrogation (comment décrire ce que l'on voit, et à plus forte raison ce que l'on ne voit pas ?), mais également la tension au cœur même du visible, qui pose la question implicite : comment voir ce que *je* ne vois pas ?

Si la réponse de Bernard suggère que le monde sans personne serait une sorte de *waste land* poétique stérile, et qu'il est impossible de dépasser l'inextricable réversibilité du chiasme merleau-pontien et de parvenir à voir malgré tout, sans être vu, Virginia Woolf multiplie les tentatives de trouver des modalités d'écriture appropriées à ce monde *invu* en dépit d'un langage

¹ J'utilise l'expression « monde paradoxal » puisque l'expression est, dans ce contexte précis, antinomique : j'ai défini en introduction le « monde » comme étant l'organisation du *réel* qui *fait monde* dès lors qu'il est en contact avec la conscience qui le pense et l'ordonne ; en l'absence d'observateur ou d'autorité narrative (j'y reviendrai), il ne devrait donc plus pouvoir être question de « monde » *stricto sensu*, mais d'un chaos d'éléments extérieurs disparates que seule l'écriture constitue en un ensemble ou un système.

² J'utilise l'appellation par commodité là où il me faudrait ici décliner toutes les occurrences du « monde sans personne » qui apparaît de manière flagrante dans la fiction de Virginia Woolf et que j'analyse au fil de ce travail.

³ Emily Dalgarno suggère que c'est l'absence du sentiment, ou de la conscience, de sa propre identité en tant que sujet et objet du regard qui provoque l'effondrement de la « structure cognitive » de Bernard et empêche la référentialité du langage (Dalgarno, *Virginia Woolf and the Visible World*, p. 124).

inadéquat et insuffisant⁴. Tout au long de sa vie, dans son journal intime ou dans ses essais théoriques, elle interroge et développe des stratégies d'écriture de l'ineffable qu'elle met en œuvre dans sa fiction, tâchant de s'extraire de la chair du monde pour écrire depuis la marge, d'effacer l'individualité et l'autorité de la conscience humaine en décrivant des pièces désertées où règne l'absence, en laissant émerger à la surface du texte des mondes et des mots qui semblent s'auto-générer. Puisque ses écrits non-fictionnels ne constituent pas mon objet d'étude principal, c'est à titre introductif que j'en aborde ici un court exemple.

Il s'agit d'un extrait du journal de jeunesse de Virginia Stephen alors âgée de dix-sept ans : pendant les vacances de l'été 1899 qu'elle passe à Warboys (soit bien avant 1922, année charnière du modernisme s'il en est une), elle note à plusieurs reprises l'immensité monotone du paysage des Fens qui l'impressionne :

On both sides it was dead flat – the road was slightly raised in the middle & runs through the plain like a straight white thread. This is the midst of the old Fen country. This solid ground on which we stood was, not many years ago, all swamp & reed; now indeed there is a pathway, & on either side grow potatoes & corn, but the Fen character remains indelible. A broad ditch crosses the Fen, in which there is cold brown water even in this hot summer. Tall rushes & water plants grow from it; & small white moths, the inhabitants of the Fens, were fluttering among them in scores when we were there. I wish that once & for all I could put down in this wretched handwriting how this country impresses me – how great I feel the stony-hard flatness & monotony of the plain. Every time I write in this book I find myself drifting into the attractive but impossible task of describing the Fens – till I grow heartily sick of so much feeble word painting; & long for one expressive quotation that should signify in its solitary compass all the glories of earth air & Heaven. Nevertheless I own it is a joy to me to be set down with such a vast never ending picture to reproduce – reproduction is out of the question – but to gaze at, nibble at & scratch at.

After all we are a world of imitations [;] all the Arts that is to say imitate as far as they can the one great truth that all can see. Such is the eternal instinct in the human beast, to try & reproduce something of that majesty in paint marble or ink. Somehow ink tonight seems to me the least effectual method of all – & music the nearest to truth. (PA, 12 août 1899, 143)

L'extrait est remarquable à plusieurs titres : tout d'abord parce qu'il s'inscrit dans une série de tentatives de description du paysage qui rompt avec la majeure partie de carnets de jeunesse, mais surtout parce que cette description du paysage devient le prétexte à une forme d'expérimentation littéraire⁵ qui amorce la réflexion artistique qui guidera Virginia Woolf. On y trouve plusieurs éléments qui caractériseront son écriture et que j'analyserai dans la suite de cette thèse : au-delà de la place des éléments naturels et de l'immensité du paysage décrit,

⁴ Le lieu de l'absence par excellence est de l'ordre du terme hébreu « *midbar* » qui signifie à la fois le désert et le trop plein chaotique de la *wilderness* : il s'agit du lieu où la voix peut résonner et où le peuple peut s'adresser à son dieu, forme d'autorité absolue.

⁵ Quelques pages plus haut dans le même carnet, Virginia Stephen s'essaie à la comparaison, comme un exercice de style : « *I must now expound another simile that has been rolling itself round in my mind for many days past* » (PA, 7 août 1899, 138).

l'extrait témoigne déjà de l'intérêt de la jeune Virginia pour celui-ci en tant qu'il est désert, occupé uniquement par des phalènes, et observé comme du dehors. Le sentier sur lequel elle se trouve est à la fois la déchirure au centre du paysage et un espace hors-champ, point de vue surélevé depuis lequel l'œil de l'artiste en herbe observe et arrange l'espace comme un tableau. Elle note également le paradoxe d'un travail de reproduction impossible toujours à l'œuvre dans l'art, à la fois imitation et *limitation*, soulignant l'attraction irréprouvable et l'inadéquation insurmontable entre l'écriture et son objet.

Le texte met en évidence le timide geste littéraire : « *to gaze at, nibble at & scratch at* ». La répétition de la préposition *at* donne la direction que Virginia Woolf suivra et annonce ses tentatives répétées de pointer vers, de toucher du doigt quelque chose qui lui échappe : « *the vast never ending picture* », image infinie, tableau débordant de son cadre, le paysage apparemment monotone est déjà bien plus riche qu'il ne semblait à première vue et apparaît dès son plus jeune âge comme un horizon littéraire. Par ailleurs, la métaphore sensorielle que les trois termes mettent en place (*gaze, nibble, scratch*) constitue une véritable profession de « foi perceptive », pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty⁶ : « *all the Arts [...] imitate as far as they can the one great truth that all can see* ». J'ai mentionné le problème de l'« imitation » de l'art et de la nature et je reviendrai sur les conditions de possibilité de la représentation littéraire, mais c'est la seconde partie de la citation qui attire mon attention : l'art aurait pour vocation d'exprimer une « vérité » unique, de l'ordre des apparences et partagée à l'identique par tous. Si la formulation est ambiguë, une telle croyance n'était pour autant pas (ou plus) partagée par Virginia Woolf lorsqu'elle écrit quelque vingt ans plus tard⁷ : « *Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained* » (« *Modern Fiction* », *Essays II*, 160).

La question du rapport entre vérité et vision, le caractère insaisissable de ce qui glisse sous le langage, et le choix de l'expression d'une « image » qui serait « à grignoter » (« *picture [...] to nibble at* ») m'autorisent à relier la proposition woolfienne à la notion du *figural* telle qu'elle est développée par Jean-François Lyotard⁸. Ce dernier reprend en effet l'expression de

⁶ Voir Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 50.

⁷ Une première version intitulée « *Modern Novels* » fut publiée dès le 10 avril 1919 (*Times Literary Supplement*).

⁸ Voir Jean-François Lyotard, *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, 1971. Le « *figural* » s'oppose au « *figuratif* » : « La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors, elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur *figural*, par extraction ou isolation. Si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le "figural" au figuratif » (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981]. Paris : La Différence, 1996, p. 9).

Paul Klee et introduit la notion de « livre à brouter », qui ne serait pas « à lire » mais « à voir »⁹. Ce contre quoi le figural proteste, c'est la « subordination des figures *visibles* à des figures *lisibles* et idéales » sur quoi repose le projet figuratif¹⁰. Le figural serait donc de l'ordre du visible, de la pure figure, processus transgressif et force du désir débordant du cadre de la représentation, de la narration ou du discours. La formule d'Olivier Schefer est particulièrement pertinente en ce qui concerne l'écriture woolfienne : « le figural se veut bien plutôt expression d'une réalité en excès, en débordement sur l'ordre discursif et intelligible »¹¹. Il ne s'agit pas de produire un sens original, incompréhensible ou assignifiant, mais de désigner ce qui ne saurait être signifié, de montrer ce qui ne peut se dire. Ce geste n'est pas en pure contradiction avec la possibilité du discours, bien au contraire : « L'écriture, à la différence de la parole, institue une dimension de visibilité, de spatialité sensible »¹². Ainsi, la figure du texte, entendue au sens de *figura* (à la fois forme extérieure et modèle abstrait de celle-ci, cavité du moule¹³), porte l'autre du langage, et l'on pourrait reprendre l'expression de Lyotard à propos de la poésie de Mallarmé pour évoquer les interludes de *The Waves* : « c'est l'espace figural, déjà présent dans le texte, qui vient se glisser sous le signifiant graphique et le faire *flotter* »¹⁴. Ce *flottement*, que la disposition des vers et le style propre à Mallarmé rendent manifeste, apparaît de même dans les italiques de Virginia Woolf ; son utilisation particulière de la ponctuation (et notamment des crochets, parenthèses et tirets) et sa syntaxe « impersonnelle » (j'y reviendrai) ne sont-ils pas également moyens de désigner une réalité en excès, de montrer ce qui ne peut se dire, grâce à l'invention même d'une forme nouvelle, expérimentale, débordant du cadre traditionnel de la narration¹⁵ ? Permettent-ils ainsi de « lever la *répression du désir* qui dans l'écrit affecte

⁹ « Ce livre proteste : que le donné n'est pas un texte, qu'il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir » (Lyotard, *Discours, figure*, p. 9). « Le tableau n'est pas à lire comme disent les sémiologues d'aujourd'hui, Klee disait qu'il est à brouter, il fait voir, il s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir » (*id.*, p. 14-15). « Un bon livre, pour laisser être la vérité dans son aberration, serait un livre où le temps linguistique (celui dans lequel se développer la signification, celui de la lecture) serait lui-même déconstruit ; que le lecteur pourrait prendre n'importe où et dans n'importe quel ordre, un livre à brouter » (*id.*, p. 18).

¹⁰ Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », in *Critique*, n° 630, nov. 1999, p. 912-925, p. 915.

¹¹ *Id.*, p. 916.

¹² Lyotard, *Discours, figure*, p. 64.

¹³ Voir Erich Auerbach, *Figura* (1938). Trad. française de Marc André Bernier. Paris : Belin, 1993.

¹⁴ Lyotard, *Discours, figure*, p. 402.

¹⁵ Olivier Schefer montre comment le figural déborde d'un cadre rendu instable par la figure, qui opère un « mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, [...] entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître » (Philippe Dubois, « La question des Figures à travers les champs du savoir ; le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », in François Aubral et Dominique Château (dir.), *Figure, figural*. Paris : L'Harmattan, 1999, p. 11-24, p. 14). Didi-Huberman parle du caractère « *différentiel* » de la figure qui est « purement opératoire » et donc impossible à définir : « la figure est toujours entre deux choses, deux univers, deux temporalités, deux modes de significations, [...] entre la forme sensible (*schéma*) et son contraire la forme idéale (*eidos*) » (Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion, 1995, p. 96). Olivier Schefer ajoute : « Cet entre-deux qui [...] se diversifie et s'affole avec le figural,

l'espace figural »¹⁶, de « faire parler les choses mêmes »¹⁷, de « *matérialiser l'immatériel, [de] figurer l'infigurable* »¹⁸ ? Transgression, « faille dans le discours »¹⁹, le figural est la puissance qui *défigure* le texte et ouvre la possibilité d'une « vision » excédant les simples apparences²⁰.

Dans cette perspective, l'extrait du journal de 1899 constitue à mon sens un véritable point de départ, encore au stade d'embryon, d'une période d'écriture plus expérimentale de Virginia Woolf, de *Jacob's Room* (1922) à *Flush* (1933), au cours de laquelle un désir de représenter le « monde » lorsque personne n'est là pour le voir ne cesse de se faire jour. Je m'intéresserai donc en premier lieu à la manière dont la fiction de Virginia Woolf tâche de décrire un monde comme « vidé » de l'humain. Cette vision paradoxale (« *see[ing] without a self* ») est confrontée à la perception et à la mise en place d'une forme de phénoménologie du monde extérieur compliquée par l'absence de protagonistes ou d'un quelconque observateur : s'il n'y a personne, qui est là pour le voir ? Les textes contrarient l'appréhension sensorielle et renversent les polarités de la perception, faisant émerger une sorte de vision spectrale : je m'attacherai donc ensuite à cette rupture phénoménologique qui entraîne un flottement de sensations désincarnées, déconnectées de tout corps percevant, qui semblent émaner des choses et créer un témoin absent, une figure linguistique de subjectivité non personnelle, comme si elles se réincarneraient dans l'absence même. Pour reprendre une image berkeleyenne bien connue, il semble que l'arbre qui tombe dans la forêt ne puisse finalement faire de bruit que lorsque *personne* n'est là pour l'entendre : n'est-ce qu'en déconnectant tout lien sensoriel, qu'en effaçant tout prisme de la perception, que l'événement peut avoir lieu, libéré des conditions imposées par la conscience percevante ?

Dans l'introduction de sa thèse de doctorat, Xavier Le Brun souligne la différence entre la « vision créatrice de l'artiste » de Roger Fry, « intensification » du regard²¹, et celle de

reste dans la logique de la figure-forme [...] : la figure visible s'ordonnant à son modèle matriciel invisible qu'elle a pour tâche de rendre manifeste. Ce faisant, la figure se donne à penser selon une logique mimétique, tandis que le figural en fait exploser, en *défigure* le cadre » (Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », p. 915).

¹⁶ Lyotard, *Discours, figure*, p. 64, n. 25.

¹⁷ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 167.

¹⁸ Dubois, « La question des Figures », p. 260.

¹⁹ Eminé Sarikartal, « Discours du figural », in *Appareil* [En ligne], n° 6, 2010, n. p. URL : <<http://appareil.revues.org/355>>, consulté le 01/10/2016.

²⁰ Le « véritable enjeu », écrit Lyotard, serait de « faire voir ce qui fait voir, et non ce qui est visible » (Lyotard, *L'Inhumain*, p. 113). Dans « Représentation, présentation, imprésentable », il ajoute que les « peintres modernes [...] se mettent à bouleverser les prétendues « données » visuelles de façon à rendre visible le fait que le champ visuel cache et exige des invisibles » (*id.*, p. 137). Les échos avec la théorie du visible sous-tendu par l'invisible et développée par Merleau-Ponty apparaissent clairement.

²¹ Dans « The Artist's Vision », Roger Fry explique en quoi la « *creative vision* » diffère de la vision « pratique » du quotidien (où l'habitude nous force à survoler les apparences, à voir sans regarder, comme par un « raccourci »), ainsi que de la vision « esthétique » (lorsque l'on contemple une œuvre d'art). Elle doit se détacher de ce que les apparences signifient ou impliquent : « *Almost any turn of the kaleidoscope of nature may set up in the artist this*

Virginia Woolf, dont la portée « dépasse la saisie passagère du réel dans son “devenir-œuvre” ». Il présente ainsi la vision telle que la conçoit Woolf comme une fulgurance, une « génération spontanée » et une « reconfiguration du sensible » qui constitue la « charpente » et l’âme de l’œuvre, « l’unité profonde et sous-jacente du texte »²². Elle se rapprocherait ainsi selon lui du « *design* » de Fry²³, c’est-à-dire d’une organisation du visible révélant « le dessein de l’artiste » : « 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 réel »²⁴. Le travail de Virginia Woolf consiste à mon sens justement en une « reconfiguration du sensible » qui l’extrait, non pas du *réel*, mais de la *réalité* des apparences telles que nous les percevons habituellement. La vision de l’artiste irait alors encore au-delà du « *design* » de Fry et serait non pas un filtre mais un dévoilement, comme l’indique le commentaire de Dominique Hénaff à propos du 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 »²⁵ – vérité qui occupe Woolf au moins depuis ses vacances à Warboys en 1899.

La vision de Virginia Woolf a en outre à mon sens quelque chose de la vision merleau-pontienne ; elle est à la fois « palpation du regard » qui révèle la chair du monde, retournement de la vision, née au cœur du visible que le regard dévoile²⁶, et « regard pur », libéré des

detached and impassioned vision, and [...] the (aesthetically) chaotic and accidental conjunction of forms and colours begin to crystallise into a harmony; and as this harmony becomes clear to the artist, his actual vision becomes distorted by the emphasis of the rhythm which has been set up within him. Certain relations of directions of line become for him full of meaning; he [...] sees them far more distinctly than he did at first. [...] In such a creative vision the objects as such tend to disappear, to lose their separate unities, and to take their places as so many bits in the whole mosaic of vision » (Vision and Design. Londres : Chatto & Windus, 1920, p. 31-35).

²² Voir Le Brun, « L’idée de monde de la vie et la représentation du réel », p. 3-5). « La vision woolfienne [...] 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 [...]. 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 » (*ibid.*).

²³ « *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 » (Fry, Vision and Design, p. 24). Ce passage de la vision au « pure design » est synonyme du passage de l’impressionnisme, qui représente l’intensité des émotions du moment dans un flux temporel et un continuum spatial, au postimpressionnisme qui fournit une « unité » picturale. Par ailleurs, le passage de l’un à l’autre chez Cézanne transforme la complexité des apparences en simplicité (« *the geometrical simplicity which design demands* », Roger Fry, *A Roger Fry Reader*. Chicago : University of Chicago Press, 1996, p. 72, 83).*

²⁴ Le Brun, « L’idée de monde de la vie et la représentation du réel », p. 5.

²⁵ Dominique Hénaff, *Une Prose à l’épreuve du réel : Trois interventions à propos de Virginia Woolf*. Lyon : Éditions Horlieu, 2003, p. 92, cité dans *ibid.*

²⁶ Voir Merleau-Ponty, *Le Visible et l’invisible*, p. 175 et 171. « D’où vient que, ce faisant, il [...] laisse [les choses] à leur place, que la vision que nous en prenons nous semble venir d’elles, et qu’être vu ne soit pas pour elles qu’une dégradation de leur être éminent ? Quel est ce talisman de couleur, cette vertu singulière du visible qui fait que, tenu à bout de regard, il est pourtant bien plus qu’un corrélatif de ma vision, c’est lui qui me l’impose comme une

« ténèbres » de l'individualité²⁷. Cette révélation du monde opérée par le regard donne lieu, dans la fiction de Woolf, à de véritables morceaux de bravoure quasi *ekphrastiques*, sortes de « tableaux » littéraires représentant des paysages impossibles²⁸. Ce « regard pur » est également « écriture pure », et j'aborderai plus loin l'écriture étrangement impersonnelle développée par Woolf, qui fait de ses *textes* des lieux désertés, purgés de l'autorité du sujet.

suite de son existence souveraine ? D'où vient que, les enveloppant, mon regard ne les cache pas, et, enfin, que, les voilant, il les dévoile ? » (*id.*, p. 171).

²⁷ « [L]e regard pur, qui ne sous-entend rien, qui n'a pas derrière lui, comme celui de nos yeux, les ténèbres d'un corps et d'un passé, ne saurait s'appliquer qu'à quelque chose qui soit devant lui, sans restriction ni condition : à ce qui fait que le monde est monde, à une grammaire impérieuse de l'Être, à des noyaux de sens indécomposables, des réseaux de propriétés inséparables » (*id.*, p. 143).

²⁸ Ces « paysages » ne se limitent pas au « monde naturel et organique » auquel s'intéresse la récente éco-critique : « *Object-oriented theories of materialism equally consider organic and natural as well as inorganic and human-made materialities in their analysis of the nonhuman world* » (Leanna Lostoski, « 'Imaginations of the Strangest Kind': The Vital Materialism of Virginia Woolf », in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 49, n° 1, 2016, p. 53-74, p. 56). « *[Woolf's works provide] new conceptions of the material world where immanent and intimate entanglements of human and nonhuman agencies are brought to the fore* » (Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 4). Les critiques élargissent leur analyse à « la vie matérielle et la matérialité de la vie » (Derek Ryan (dir.), « Woolf and Materiality », *Virginia Woolf Miscellany* [En ligne], n° 85, 2014, p. 1. URL : <<https://virginiawoolfmiscellany.wordpress.com/virginia-woolf-miscellany-spring-2014-issue-85>>, consulté le 26/07/2018). Voir L. Elizabeth Waller, « Writing the Real: Virginia Woolf and an Ecology of Language », in *Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences*, vol. 44, n° 1, 2000, p. 137-156.

II.1. TRACES DE L'ABSENCE

[Ghosts] are present whenever the significant overflows our possibilities of expressing it; whenever the ordinary appears ringed by the strange.¹

Afin de représenter le monde sans personne, il semble falloir tout d'abord figurer le vide laissé par l'absence. C'est pourquoi, je commencerai par analyser les nombreuses descriptions de lieux où l'être humain fait défaut, lieux qui furent ou qui devraient être occupés. Dans la fiction de Woolf, de nombreuses pièces vides sont hantées par l'absence de ceux qui les ont quittées : leur survivance met en évidence le manque laissé par l'être humain, et l'espace (domestique ou non) inhabité apparaît étrangement inhabitable et inhospitalier. Pour autant, cette dimension spectrale n'est pas chez Woolf de l'ordre du gothique ou du fantastique² ; la forte présence fantomatique au cœur du texte participe plutôt d'une dimension élégiaque de l'écriture woolfienne tout en témoignant d'une certaine hantise du vide que l'écriture comble. Dans ces lieux désertés, ce qui est à la fois angoissant et exaltant, pour reprendre les termes de Lyotard au sujet du sublime³, c'est bien que quelque chose arrive tout de même plutôt que rien : « Le choc par excellence, c'est qu'*Il arrive* (quelque chose) au lieu de rien, la privation suspendue »⁴. En mettant en évidence les traces de l'absence dans des lieux déserts, Virginia Woolf évide de ses protagonistes une œuvre façonnée en creux qui « présente qu'il y a de l'imprésentable »⁵.

¹ Virginia Woolf, « Henry James's Ghost Stories » [1921], *Essays* III, 324, cité dans Chantal Delourme, « Les exercices im/matériels de Virginia Woolf : The Haunted House et Street Haunting: a London Adventure », in *Tropisme*, n° 14, 2007, p. 111-140, p. 111.

² L'article de Chantal Delourme explore cet aspect du « spectral woolfien » qui « se soustrait aux cadres gothiques et fantastiques », « se défait de l'attirail matériel du surnaturel » (*id.*, p. 113) et des « icônes séculaires de la hantise » (Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*. Paris : Minuit, 2001, p. 132).

³ Le sublime excite un « sentiment contradictoire, plaisir et peine, joie et angoisse, exaltation et dépression » (Lyotard, *L'Inhumain*, p. 104).

⁴ *Id.*, p. 112. Lyotard écrit la même idée ailleurs, reprenant le terme de Burke, « *terror* » : « les ténèbres, la solitude, le silence, l'approche de la mort, peuvent être "terribles" en ce qu'elles annoncent que le regard, autrui, le langage, la vie vont venir à manquer. On éprouve qu'il se peut bientôt que rien n'arrive. Ce qui est sublime c'est que du sein de cette imminence du néant quelque chose arrive quand même, ait "lieu" qui annonce que tout n'est pas fini. Un simple *voici*, l'occurrence la plus minime, est ce "lieu" » (*id.*, p. 95).

⁵ *Id.*, p. 112. Lyotard donne une large définition de l'imprésentable comme étant « l'absolu » : « L'imprésentable est ce qui est objet d'Idée, et dont on ne peut montrer (présenter) d'exemple, de cas, de symbole même. L'univers est imprésentable, l'humanité l'est aussi, la fin de l'histoire, l'instant, l'espace, le bien, etc. Kant dit : l'absolu en général. Car présenter, c'est relativiser, placer dans des contextes et dans des conditions de présentation [...]. Donc on ne peut pas présenter l'absolu. Mais on peut présenter qu'il y a de l'absolu. C'est une « présentation négative »,

II.1.A. Objets fantômes, membres fantômes

Les objets du quotidien, j'ai tenté de le montrer en première partie, se fondent dans le décor tandis que leur être-chose se dérobe à notre vue. Une phrase de « Solid Objects » fait référence à un tout autre phénomène :

Looked at again and again half consciously by a mind thinking of something else, any object mixes itself so profoundly with the stuff of thought that it loses its actual form and recomposes itself a little differently in an ideal shape which haunts the brain when we least expect it. (« Solid Objects » 98)

Vue de l'esprit semi conscient, matière instable ou fusion entre matière du monde et matière de la pensée, on serait bien en peine de dire qui du monde ou de l'esprit façonne l'autre à son image. L'étrange revenance de l'objet m'intéresse ici : objet-fantôme à demi perçu¹, pris dans un environnement immédiat qui le rend insaisissable car l'habitude nous empêche de le voir, il « échappe »² à la sagacité mais fait retour et nous poursuit, de sorte qu'il est impossible de lui échapper. L'objet que l'on voit sans voir devient « idéal » lorsqu'il « hante » l'esprit. Cette *hantise* des objets confère à des lieux *a priori* familiers une forme de vie domestique proprement *unheimlich*, inquiétante étrangeté ou étrange familiarité, à la fois confinée aux murs de la demeure, au sein de laquelle les objets deviennent des sortes de divinités du foyer ou de génies domestiques, et qui déborde largement du cadre rassurant de ce qui est, ou devrait être, *heimlich* (c'est-à-dire intime, familier et, justement, de la maison)³.

La phrase suggère une forme d'agentivité (*agency*) des objets, dès lors qu'ils auraient la capacité de transformer la façon dont ils nous apparaissent et d'*agir* sur la matière de l'esprit. Dans un article sur la phénoménologie domestique dans les nouvelles de Virginia Woolf, Aimee

Kant dit aussi « abstraite ». C'est dans cette exigence d'allusion indirecte, presque insaisissable, à l'invisible dans le visible que prend source le courant de la peinture « abstraite », dès 1912 » (*id.*, p. 138). Pointé du doigt par l'artiste, l'absolu est également « l'occurrence » de la note précédente, le *Il arrive* qui semble surgir d'un non-lieu, l'événement en tant qu'il a lieu, qu'il a *quand même* un lieu (sur la portée du « quand même », voir Denis Viennet, « Il y a “quand même”. À propos du sublime aujourd'hui », in *Philosophique*, n° 14, 2011, p. 65-79).

¹ L'entre-deux auquel la phrase de « Solid Object » consigne les objets fait d'eux des « objets de pensée à demi pensés, des demi-objets ou fantômes qui n'ont nulle consistance, nul lieu propre, disparaissant au soleil de la pensée comme les vapeurs du matin et ne sont, entre la pensée et ce qu'elle pense, qu'une mince couche d'impensé » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 49-50).

² Voir Blanchot, « La parole quotidienne », p. 357.

³ « Êtres et objets sont d'ailleurs liés, les objets prenant dans cette collusion une densité, une valeur affective qu'on est convenu d'appeler leur “présence”. Ce qui fait la profondeur des maisons d'enfance, leur prégnance dans le souvenir, est évidemment cette structure complexe d'intériorité où les objets dépeignent à nos yeux les bornes d'une configuration symbolique appelée demeure » (Jean Baudrillard, *Le Système des objets*. Paris : Gallimard, 1978, p. 22). Nous considérerons plus loin la « maison d'enfance », Talland House pour Virginia Woolf, représentée sous les traits de la maison de l'île de Skye dans *To the Lighthouse*.

Gasston se penche sur la mise en péril de l'hégémonie du sujet, résultant d'une disruption des catégories établies entre sujet et objet, et sur la possibilité dérangeante d'une puissance d'action qui émanerait des objets⁴. Espaces privilégiés d'expérimentation, les nouvelles ne sont pas l'unique lieu de tels phénomènes : les objets dans *Jacob's Room* bénéficient d'une attention toute particulière qui en dérange l'ordre et produit un étrange effet de « fausse réalité » où la présence de l'objet est horizon de lui-même⁵. « *A skull is a skull is a skull* », écrit Catherine Lanone, reprenant la tautologie de Gertrude Stein pour y ajouter une part d'inquiétude : image archétypale de la mort, le crâne est doublement vidé, à la fois littéralement et sémantiquement – signifiant qui ne renverrait que vers son propre signifiant.

L'évidement de l'objet est consacré dans « Time Passes », section centrale de *To the Lighthouse* où c'est la maison tout entière qui est vidée de la vie qui l'occupait. La persistance des objets est alors le seul horizon temporel et souligne l'absence des personnages⁶. L'indifférence paisible des objets les immunise contre l'invasion du souffle de la mort :

[E]ven the prying of the wind, and the soft nose of the clammy sea airs, rubbing, snuffling, iterating, and reiterating their questions – 'Will you fade? Will you perish?' – scarcely disturbed the peace, the indifference, the air of pure integrity, as if the question they asked scarcely needed that they should answer: we remain. (TL 106)

Nombreux sont les textes de Virginia Woolf qui mettent en scène l'hypothèse de la disparition de l'humanité par la présence indélébile des objets. La question se pose toujours de la vie matérielle, domestique, qui reste. Cette survivance des objets est-elle source de consolation face à la finitude de la condition humaine ? La nouvelle « Sympathy » semble le suggérer⁷ :

⁴ Voir Aimee Gasston, « Phenomenology Begins at Home ».

⁵ « *Woolf thus chooses to focus on things, yet the attention paid to objects is deliberately unsystematic. We do not have a cold accumulation of objects to create the 'reality effect' defined by Roland Barthes. The skull connotes death, yet cannot be read as an abstract symbol – just as later Woolf will adamantly refuse to describe the lighthouse in To the Lighthouse as a symbol to which one might ascribe one specific meaning. Above all, we do not have yet the luminous drift of thoughts wrapping each object in a stream of phenomenological perceptions, a burst of sensations which is forshadowed by 'The Mark on the Wall' for instance. Objects are foregrounded but also frozen into place, as it were* » (Lanone, « Abject Objects », p. 80). Elle relie par ailleurs l'atmosphère élégiaque du roman à ce traitement des objets: « *Of course the elegiac mood relies mostly upon the description of Jacob's rooms, where the mock-reality effect, the accumulation of objects, is ultimately belied by the attempt to reach towards the invisible* » (*id.*, p. 84-85).

⁶ Chantal Delourme évoque l'immuabilité et l'infinitude des objets qui portent la marque indélébile des personnages disparus : « intouchés par l'absence, marque à la fois de leur temporalité et de leur ipséité », les objets portent l'« empreinte laissée par l'être [...], reste, versant mélancolique de la demeurance puisque tout entier tourné vers la soustraction de l'être [...] ; voile qui, de l'objet, fait un invisible réifié, [...] forme moulée mais évidée, conque vide qui, soit dans sa fixité soit dans son oscillation interminable, figure l'absence en son infinitude » (« La figure, la nuit dans "Time Passes" », in *Métamorphose et récit*, p. 119-134, p. 122-123).

⁷ C'est en tout cas l'analyse qu'en propose Michelle Levy : « [A]s the narrator of 'Sympathy' thinks about the dead man's armchair, the endurance of the world of objects offers consolation » (« Virginia Woolf's Shorter Fictional Explorations of the External World », p. 142).

There is the yellow arm chair in which he sat, shabby but still solid enough, surviving us all; and the mantelpiece strewn with glass and silver, but he is ephemeral as the dusty light which stripes the wall and carpet. So will the sun shine on glass and silver the day I die. (« Sympathy » [c. 1919], 105)

La précision « *shabby but still solid enough* » implique à mon sens que l'être humain est plus fragile que le mobilier endommagé ce qui, loin d'être une idée réconfortante, précipite au contraire sa disparition (la narratrice évoque de fait sa propre mort). L'idée d'un prolongement de la vie au travers des objets qui nous survivent est pourtant bien là, tout particulièrement lorsqu'ils conservent la forme que les êtres y ont imprimée de leur vivant.

Plus encore qu'un fauteuil, les *habits* portent l'empreinte des corps qui les ont *habités*, et c'est pourquoi je souhaite considérer, avant les pièces et les objets, la place des vêtements dans la fiction de Woolf⁸. Dès *The Voyage Out*, ils sont l'occasion d'une étrange description de Richard Dalloway endormi :

In sleep he looked like a coat hanging at the end of a bed; there were all the wrinkles, and the sleeves and trousers kept their shape though no longer filled out by legs and arms. You can then best judge the age and state of the coat. (VO 65)

Si les vêtements vides gardent forme humaine, c'est ici presque l'inverse : on dirait que les vêtements sont des moules⁹ qui permettent de donner forme à un être qui, lorsqu'il dort et n'est plus conscient, habité de pensées, perd ses propres contours. Richard Dalloway *has not yet grown into his clothes* et ne sera l'homme politique, figure publique de la stabilité et de la réserve, que quelques années plus tard, dans *Mrs Dalloway*.

La question des vêtements comme métonymie du corps se pose à nouveau au travers du personnage de Hewet, qui aspire à devenir écrivain. Elle se décline d'emblée sous deux formes : l'habit fait-il le moine ? et : nos vêtements nous survivent-ils ?

⁸ L'habit est par exemple métonymique du corps de celui qui le porte : « *Meanwhile the hats bob up and down; the door perpetually shuts and opens. I am conscious of flux, of disorder; of annihilation and despair. If this is all, this is worthless* » (W 69). La « procession désordonnée » que Louis voit par la fenêtre du restaurant le déconcentre jusqu'à l'empêcher de manger : « *Yet I cannot. (They go on passing, they go on passing in disorderly procession.) I cannot read my book, or order my beef, with conviction. I repeat, "I am an average Englishman; I am an average clerk", yet I look at the little men at the next table to be sure that I do what they do* » (W 69). Le désordre vient de l'incapacité à se figurer le corps humain dont le vêtement est métonymique ; est-ce à dire que c'est l'incapacité même de Louis de concevoir les hommes qui portent ces chapeaux qui l'empêche à son tour de se constituer en tant qu'individu à part entière ? C'est bien possible, et l'exemple identique choisi par Descartes fait le lien explicite entre les deux : « Que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ? Mais je juge que ce sont de vrais hommes, par la seule puissance de juger qui est en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux » (René Descartes, *Méditations Métaphysiques* II [1641], in *Œuvres et Lettres*. Paris : Gallimard, 1958, p. 281).

⁹ C'est la métaphore centrale de la « philosophie » de *Sartor Resartus* selon laquelle les vêtements nous « façonnent » (« *tailorize* ») tandis que l'univers visible, y compris le langage, est vêtement : « *The Name is the earliest Garment you wrap round the earth-visiting ME; to which it thenceforth cleaves, more tenaciously [...] than the very skin* » (Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* [1833-34]. Oxford : Oxford University Press, 1999).

‘My other novel,’ Hewet continued, ‘is about a young man who is obsessed by an idea – the idea of being a gentleman. He manages to exist at Cambridge on a hundred pounds a year. He has a coat; it was once a very good coat. But the trousers – they’re not so good. Well, he goes up to London, gets into good society, owing to an early-morning adventure on the banks of the Serpentine. He is led into telling lies – my idea, you see, is to show the gradual corruption of the soul – calls himself the son of some great landed proprietor in Devonshire. Meanwhile the coat becomes older and older, and he hardly dares to wear the trousers. Can’t you imagine the wretched man, after some splendid evening of debauchery, contemplating these garments – hanging them over the end of the bed, arranging them now in full light, now in shade, and wondering whether they will survive him, or he will survive them? Thoughts of suicide cross his mind.’ (VO 250)

Le jeune personnage imaginé par Hewet porterait la « corruption de [son] âme » sur ses vêtements : contrairement à Dorian Gray, ce n’est pas un portrait mais une sorte de nature morte en clair-obscur qui le trahit¹⁰. L’image des vêtements suspendus, usés par le passage du temps, annonce son propre corps pendu, image en avance sur le suicide que le personnage envisage. Dans son dénuement qui menace de devenir dénudement, il ose à peine porter ces vêtements de fortune, qui ne cachent plus la misère et pourtant lui survivront. Si Bernard, autre figure d’écrivain, se targue de ne rien posséder, il lui reste tout de même ses vêtements : « *I am no hoarder – I shall leave only a cupboard of old clothes when I die* » (W 100)¹¹ ; ou plutôt, il ne lui reste *que* ses vêtements, et il ne restera de lui que cela. Le placard ressemble à un cercueil inversé¹², boîte pleine de vêtements vides, carcasses suspendues dans l’attente : « *Hence I keep my phrases hung like clothes in a cupboard, waiting for someone to wear them* » (W 167).

L’analogie entre les vêtements et les phrases que l’on pourrait porter rappelle la forme poétique du *blason* qui concentre le désir sur une partie du corps de l’être aimé. Le vêtement déplace quant à lui le désir sur le détail qui voile, recouvre et prend le corps au piège, de sorte que l’on pourrait dire, avec Roland Barthes, que « [l’]endroit le plus érotique d’un corps [est] là où le vêtement baille »¹³. Le vêtement supplante si bien le corps qu’il cache, que les deux se

¹⁰ « (*How much, let me note, depends upon trousers; the intelligent head is entirely handicapped by shabby trousers*) » note d’ailleurs Bernard dans *The Waves* (W 84).

¹¹ L’image est à moitié prophétique dans la mesure où Bernard, ayant acheté un ticket pour Rome, se figure celui qu’il était quelques jours auparavant : « *the little man who was shaving in London five days ago looks already like a heap of old clothes* » (W 142).

¹² Si l’on vient au monde totalement nu, c’est vêtu que l’on est enterré, comme si le vêtement constituait déjà une enveloppe ou une « boîte », cercueil en avance – le vêtement est d’ailleurs l’ultime reste, peau de tissu sur les os, lorsqu’il n’y a plus rien dessous. Roland Barthes exprime une idée similaire, mettant en revanche l’accent sur la péremption du vêtement : « le vêtement est périssable, il fait à l’être aimé un second tombeau » (Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980, p. 101). Sur l’image du tombeau qui exhibe le corps qu’il cache, voir Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. p. 17.

¹³ « [L]’intermittence [...] est érotique : [...] c’est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d’une apparition-disparition » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* p. 17-18). Christine Reynier analyse la présence-absence du corps chez Woolf « il n’est pas là en soi ni pour soi et en ce sens, on peut dire qu’il est absent. Le corps n’est là qu’en tant que signe » (Christine Reynier, « Le corps révélateur dans les nouvelles de Virginia Woolf », in Marie-Claire Rouyer (dir.), *Le Corps dans tous ses états*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1995, p. 245-254, p. 246). Le corps « hyperbolique » de la duchesse est emblématique d’une classe sociale (« The Duchess and the Jeweller ») ; le corps vieillissant de Miss Rashleigh est une « allégorie politique »

confondent : il en résulte une réification du corps, qui n'est plus qu'*objet* de désir, et une fétichisation du vêtement, dans un jeu de séduction évidemment fortement genré. Dans *Jacob's Room*, Fanny admire la vitrine d'une boutique de mode :

In Evelina's shop off Shaftesbury Avenue the parts of a woman were shown separate. In the left hand was her skirt. Twining round a pole in the middle was a feather boa. Ranged like the heads of malefactors on Temple Bar were hats – emerald and white, lightly wreathed or drooping beneath deep-dyed feathers. And on the carpet were her feet – pointed gold, patent leather sashed with scarlet. Feasted upon by the eyes of women, the clothes by four o'clock were flyblown like sugar cakes in a baker's window. Fanny eyed them too.
[...] A shadow fell across Evelina's window – Jacob's shadow, though it was not Jacob. (JR 166-167)

Portés par des mannequins démembrés¹⁴, les vêtements figurent la ténuité de la limite entre le désir et la pulsion de dévoration, voire la putréfaction, et Catherine Lanone y voit une « vanité anamorphique » dont l'étrange arrangement met mal à l'aise, un « paradis trompeur » infesté de « malfaiteurs », infecté par le serpent du « fétichisme masculin »¹⁵. De fait, le regard avide de Fanny est doublé du regard que le masculin impose au corps de la femme, ombre au tableau coloré, au travers duquel elle voit chaque article comme potentiel accessoire de séduction.

Filet dans les rets duquel attirer les hommes¹⁶, le gant qui recouvre la main¹⁷ est également un signe distinctif d'élégance : « *her old uncle William used to say a lady is known by her shoes and her gloves. Gloves and shoes; [Clarissa] had a passion for gloves; but her own daughter, her Elizabeth, cared not a straw for either of them* » (MD 9)¹⁸. Dans ces conditions (celles de la tradition patriarcale, puisque c'est l'avis du « vieil oncle »), l'habit *fait* le moine : la femme du moins est définie par une double paire qui l'emprisonne, pieds et poings

de la fin de l'époque édouardienne (« The Shooting Party »). Le corps est aussi « signe de la masculinité ou de la féminité des personnages » (voir « Lappin and Lapinova », « Solid Objects »), ou « métonymie du moi » – mais il est toujours vu de loin, « à la périphérie ». Il ne s'agit pas là d'une pudeur toute victorienne, et Christine Reynier précise que la description apparemment « chaste » du corps est « chargée de sensualité », le corps refoulé étant rendu d'autant plus présent par le voile qui le recouvre et le découvre (*id.*, p. 249).

¹⁴ Autre écho à la tradition poétique du *blason* qui morcèle le corps et l'emprisonne dans le langage. Juliette, par exemple, reprend et détourne le procédé lorsqu'elle imagine le corps pulvérisé de Romeo : « *Give me my Romeo; and when I shall die, / Take him and cut him out in little stars* » (*Romeo and Juliet*, III. 2).

¹⁵ « *Most interesting is the confusion between feet and shoes, [...] Cinderella's golden slipper is akin to a wound, a red badge, a scarlet slash upon which the eyes of women feast like flies [...]. The clothes resembling sweet cake, turn the body into an edible woman ready for consumption, or a rotting body. But such anamorphic vanity is still mediated by the male gaze* » (Lanone, « Abject Objects », p. 88).

¹⁶ L'effet est particulièrement frappant lors du manège d'une femme dans *Jacob's Room*, qui laisse tomber son gant, le reprend, le lâche à nouveau pour qu'un homme le lui ramasse (JR 109).

¹⁷ Le vêtement est une membrane qui à la fois sépare du corps et lui est au plus près, comme une deuxième peau. Le gant a en outre la particularité de garder le moule de la main, instrument privilégié du toucher.

¹⁸ Cette « passion » est au cœur de « Mrs Dalloway in Bond Street », où il est question de gants blancs, gris, français et ornés de perles, et où tout le problème est de trouver la paire idéale (« Mrs Dalloway in Bond Street » 150-1). L'adage de l'oncle William y apparaît presque à l'identique ; et l'association entre les gants et les chaussures est repris dans *A Room of One's Own*, comme le ballet du féminin : « *the everchanging and turning world of gloves and shoes and stuffs swaying up and down* » (AROO 117).

liés. Par son manque d'intérêt, Elizabeth est *dépareillée* : libérée de la contrainte des apparences et de la coquetterie, elle utilise néanmoins cet accessoire de dissimulation pour préparer son évasion à deux reprises¹⁹, échappant ainsi à l'emprise que voudraient exercer sur elle sa mère et Miss Kilman, dont le nom évocateur trahit un désir de se soustraire violemment au regard de l'homme (*kill-man*).

L'importance de la place du vêtement tient sans doute à sa position liminale : « *It is clothes that wear us and not we them; we may make them the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking* » (*O* 188). Ceci est particulièrement pertinent au lendemain de l'époque victorienne, comme le note Floriane Reviron-Piégay²⁰ : le vêtement est interface entre soi et le monde. Il est à la fois camouflage, voile protecteur qui recouvre la peau et la dérober au regard, et costume, marqueur social qui définit une place dans une société parfois indépendamment de celui qui le porte. Il est une raison manifeste de la difficulté à saisir l'être dans sa nudité, tout en imposant l'état d'esprit de la hiérarchie sociale et genrée qu'il reflète. Il est l'élément médiateur entre les pulsions de celui qui le porte et les injonctions de la société qui l'entoure²¹. Dans *Between the Acts*, le contexte théâtral renforce l'idée que l'identité est modelée sur l'apparence – lors du *pageant* de Miss La Trobe tout du moins, les costumes définissent les personnages, et prétendent laisser l'illusion triompher sur la réalité, même lorsque la valeur symbolique des accessoires est mise à bas :

Cardboard crowns, swords made of silver paper, turbans that were sixpenny dish cloths, lay on the grass or were flung on the bushes. There were pools of red and purple in the shade; flashes of silver in the sun. The dresses attracted the butterflies. Red and silver, blue and yellow gave off warmth and sweetness. Red Admirals gluttonously absorbed richness from dish cloths, cabbage whites drank icy coolness from silver paper. Flitting, tasting, returning, they sampled the colours. [...] Swathed in conventions, [the audience] couldn't see, as she could, that a dish cloth wound round a head in the open looked much richer than real silk. (*BA* 57-59)

¹⁹ « *Elizabeth said she had forgotten her gloves. That was because Miss Kilman and her mother hated each other. She could not bear to see them together. She ran upstairs to find her gloves* » (*MD* 106). « *She looked for her gloves – her white gloves. They were under the table. Ah, but [...] Miss Kilman could not let her go!* » (*MD* 111).

²⁰ « *Orlando is never happier than when she can freely choose her clothes, regardless of social or historical pressures. [...] Therefore the objects, whether they be pieces of furniture or clothes, are an extension or a mirror of the spirit of their owner and also of the age* » (Reviron, « The Nature of Things in *Orlando* », p. 98).

²¹ Le vêtement ressemble à l'écorce qui cache en même temps qu'elle donne à voir le *noyau* de l'être, lieu de friction entre les mouvements centrifuges et centripètes du ça et du surmoi : le Moi « lutte sur deux fronts : vers l'extérieur, en tempérant les sollicitations et les attaques, vers l'intérieur, en tempérant les élans excessifs et incongrus » (Abraham et Török, *L'Écorce et le noyau*, p. 205). L'écorce est « couche protectrice, ectoderme » dont le rôle s'accompagne d'un « camouflage de cela même qui est à sauvegarder. Encore que l'écorce se marque de ce qu'elle met à l'abri, ce qui, celé par elle, en elle se décèle » (*ibid.*).

Si les papillons s’y laissent prendre davantage que les spectateurs qui ne « parviennent pas à voir », ces derniers finissent néanmoins par être eux-mêmes réduits à leurs vêtements : « *Soon the lawns were floating with little moving islands of coloured dresses* » (BA 134).

Si j’ai pris le temps de développer ces quelques exemples de vêtements, portés ou considérés en fonction d’un corps existant, c’est qu’ils mettent en œuvre un rapport entre sujet et objet qui persiste même lorsque le sujet disparaît, comme c’est le cas dans *To the Lighthouse* puis dans *The Waves*, où Virginia Woolf ne prend plus de gants pour décrire des vêtements réellement vides et qui semblent garder la forme des parties du corps qui les ont autrefois habités. En lien avec une volonté de se départir des codes victoriens, cette différence marque le passage du vêtement présenté comme moule social au vêtement comme instrument de mémorialisation paradoxale du corps. Tout se passe comme si les personnages absents étaient des personnages fantômes, dont la présence en négatif est sans cesse inscrite par le biais de termes qui rappellent les membres amputés que l’on continuerait à sentir. De tels membres flottants se dessinent dans l’obscurité qui ouvre « Time Passes » et dans laquelle le rire désincarné de « quelqu’un » résonne dans le partage du néant :

Not only was furniture confounded; there was scarcely anything left of body or mind by which one could say ‘This is he’ or ‘This is she’. Sometimes a hand was raised as if to clutch something or ward off something, or somebody groaned, or somebody laughed aloud as if sharing a joke with nothingness. (TL 103)

La main levée a perdu le reste de son corps et la construction passive de la phrase a perdu son agent, dans un mouvement hypothétique (« *as if* ») qui se referme sur une double paire de « quelque chose »/« quelqu’un » qui s’annule et rejoint finalement le néant (« *nothingness* »)²².

La main vide constitue un des fils conducteurs de la nouvelle de Virginia Woolf hantée jusque dans son titre, « A Haunted House » :

‘They’re looking for it; they’re drawing the curtain’ one might say, and so read on a page or two. ‘Now they’ve found it,’ one would be certain, stopping the pencil on the margin. And then, tired of reading, one might rise and see for oneself, the house all empty, the doors standing open [...]. ‘What did I come in here for? What did I want to find?’ *My hands were empty*. ‘Perhaps it’s upstairs then?’ The apples were in the loft. And so down again, the garden still as ever, only the book had slipped into the grass. [...] Yet, the moment after, if the door was opened, spread about the floor, hung upon the walls, pendant from the ceiling – what? *My hands were empty*. (« A Haunted House » 116, je souligne)

Le glissement de pronoms entre « *one* » et « *my* » inscrit un sujet indéterminé au moment où le livre glisse à terre. Qu’est-ce donc que ce « *it* » sur lequel aucune main ne parvient à se refermer,

²² Cette main tendue rappelle celles des femmes de « The Shooting Party », qui se referment sur le néant de la mort : « *And their hands gripped their hands like the claws of dead birds gripping nothing* » (« The Shooting Party » 253).

objet d'une quête, trouvaille introuvable (« *They've found it* », « *What did I want to find?* ») dont on oublie le sens et la direction (*upstairs, down again*), qui hante la maison vide ? Qui tient le crayon en suspens au-dessus de la marge, outil de l'écrivaine qui hante la bordure du texte²³, prête à abattre son crayon sur le papier, et qui pourtant n'écrit pas ? Si la main est porte-plume et porte-empreinte de l'expérience qui sera transposée sur le papier²⁴, la main vide de la nouvelle énigmatique ne porte plus rien, porte un « rien » qui ne cesse de se dire dans l'écriture.

Dans la maison de « Time Passes » engloutie par la nuit, se déploie ce « rien » qui remplit l'espace :

Nothing stirred in the drawing-room or in the dining-room or on the staircase. Only through the rusty hinges and swollen sea-moistened woodwork certain airs, detached from the body of the wind (the house was ramshackle after all) crept round corners and ventured indoors. (*TL* 103)²⁵

Ces tremblements de rien, courants d'air « détachés » du corps évanescant du vent comme des membres amputés, interrogent la maison comme des spectres se déplaçant à tâtons de pièce en pièce. Au début de la section, contrairement à ce que le texte nous laisse croire, la maison n'est pas encore vide, et des personnages dorment encore dans leur chambre :

[W]earily, ghostlily, as if they had feather-light fingers and the light persistency of feathers, they would look, once, on the shut eyes, and the loosely clasping fingers, and fold their garments wearily and disappear. (*TL* 104)

L'ambiguïté est maintenue quant aux vêtements mentionnés (« *their garments* ») : draps de fantôme ou suaires des personnages endormis ? Les yeux clos de ces gisants les parent d'un

²³ Virginia Woolf évoque le statut d'écrivain comme étant condamné à la marge : « *we are outsiders, condemned for ever to haunt the borders and margins* » (« Walter Sickert: A Conversation » [1934], *Essays* VI, 39).

²⁴ Virginia Woolf considère le rapport compliqué entre expérience et écriture tel qu'il est concentré dans la main : « *When I look at my hand upon the window sill and I think what pleasure I've had in it, how it's touched silk and pottery and hot walls [...], I'm amazed that I should use this wonderful composition of flesh and nerve to write the abuse of life* » (« The Evening Party » 93). La place de la main sur le rebord de la fenêtre est significative : « *at the border between subject and object, the hand undergoes sensory experience before transcribing that experience from a liminal hinterland* » (Gasston, « Phenomenology Begins at Home », p. 31).

²⁵ La syntaxe maintient l'ambiguïté : là où le français nécessite l'introduction de la négation (« rien *ne* + verbe »), l'anglais permet au sujet « *nothing* » un prédicat affirmatif, faisant de « rien » un agent invisible. La section opère par « résurgence du corps invisible à la surface du texte au gré de métaphores, de personnifications, voire de catachrèses, qui sont autant de manifestations de l'invisibilité, retournant ainsi la personnification sur sa face d'ombre » (Delourme, « La figure, la nuit », p. 121). On peut rattacher cette « invisibilité » au « principe ontique » de Levi Bryant, qui articule l'idée d'une absence pleine, indépendante de tout rapport ou toute autre différence à d'autres éléments, une absence qui ne serait pas seulement non-présence ni négation d'autre chose (Bryant, Srnicek et Harman (dir.), *The Speculative Turn*, p. 261). Sarah Bouttier relie ce principe à celui d'« absence primaire » de James Fuery : si l'absence secondaire consiste en une forme de non-présence, l'absence primaire est considérée en dehors de l'opposition présent/absent (voir Patrick Fuery, *The Theory of Absence: Subjectivity, Signification, and Desire*. Westport : Greenwood Press, 1995, cité dans Sarah Bouttier, « 'Virtuoso[s] of Departure' », in *Sillages Critiques* [En Ligne], n° 25, 2018, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/sillagescritiques/7589>>, consulté le 28/02/2019).

masque mortuaire aveugle, leurs doigts se referment sur *rien*, mains jointes en un geste de prière relâché, de telle sorte qu'ils semblent reposer au fond d'un tombeau²⁶.

Pour montrer l'espace vide de l'absence, il faut lui donner un lieu. James Krasner insiste sur l'importance de la dimension spatiale et corporelle de l'expérience du deuil, qu'il compare à la sensation de « douleur fantôme » ressentie par les amputés²⁷.

[Mr Ramsay, stumbling along a passage one dark morning, stretched his arms out, but Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, his arms, though stretched out, remained empty.] (TL 105)²⁸

L'utilisation de l'aspect accompli (*having died*) permet à l'évocation de se situer dans une temporalité de l'après. Par ce tour grammatical, la mort n'apparaît qu'au travers de sa conséquence. La soudaineté de la disparition de Mrs Ramsay est de plus renforcée par le vide creusé entre les bras de Mr Ramsay dont le geste, douloureusement prolongé par la syntaxe de la phrase, suggère qu'il s'attendait à étreindre le fantôme de sa défunte épouse : tout le pathos réside dans cette incarnation de la dimension physique de la perte²⁹. Comme l'absence ne se dit que par ce qu'elle n'est pas, de la même façon la mort ne peut ici se dire que comme manque, mais le texte se fait également mise en scène par le biais du corps de Mr Ramsay : celui-ci avance comme à tâtons, désorienté par un espace défiguré par l'absence du corps même de Mrs Ramsay. Irrémédiablement perdu, ce dernier ne peut plus être saisi, touché, envisagé hors du lieu auquel il manque et qui devient l'image même de son absence³⁰. Ce lieu « hanté », reste,

²⁶ L'insoutenable proximité entre le sommeil et la mort est mise en scène par Hewet dans *The Voyage Out* :

'To be dead?' said Hewet. 'I don't think it would be awful. It's quite easy to imagine. When you go to bed tonight fold your hands so – breathe slower and slower –' He lay back with his hands clasped upon his breast, and his eyes shut, 'Now,' he murmured in an even monotonous voice, 'I shall never, never, never move again.' His body, lying flat among them, did for a moment suggest death. (VO, 163)

De plus, l'immobilité et l'aveuglement du sommeil et de la mort effacent les traits du visage et le font basculer dans l'anonymat : « [*she might*] gaze into rooms where at that hour, blank, featureless, eyelids white over eyes, ringless hands extended upon sheets, slept innumerable women » (« A Woman's College from Outside » 139).

²⁷ James Krasner, « Doubtful Arms and Phantom Limbs: Literary Portayals of Embodied Grief », in *PMLA*, vol. 119, n° 2, 2004, p. 218-232. « *By failing to fully acknowledge the extent to which we experience loss as a bodily phenomenon [...], we not only dismiss the significance of intercorporeality but often doom ourselves to a 'failed' mourning that returns us again and again to the unspoken absence of the body* » (Laura E. Tanner, *Lost Bodies: Inhabiting the Borders of Life and Death*. Cornell : Cornell University Press, 2006, p. 87).

²⁸ Susan Salomon compare la brutalité des crochets à l'intransigeance de la mort : les deux excluent radicalement Mrs Ramsay, tout en opérant un parallèle entre le vide de la maison, le vide entre les bras de Mr Ramsay, et l'architecture même du texte : « *the reader must navigate this strange marked-off space on the page. He or she stumbles over the narrative loss and spatial rupture of this passage* » (Salomon, « Editorial Deletion », p. 26-27).

²⁹ « *He stretches out his arms, and they remain stretched out for a long clause and two phrases before he, and we, discover his mistake. This passage places the reader in the midst of grief – grief not simply as an emotional state but as an embodied condition that involves posture and location* » (Krasner, « Doubtful Arms and Phantom Limbs », p. 218). En créant l'illusion que Mrs Ramsay est toujours là, le texte provoque chez la lectrice l'expérience douloureuse des membres fantômes (dont la sensation persiste suite à une amputation) (*id.*, p. 220).

³⁰ Selon Merleau-Ponty, l'habitude consiste en une forme d'« introjection » (processus d'« élargissement du moi », voir Ferenczi cité dans Abraham et Török, *L'Écorce et le noyau*, p. 235) : « L'habitude exprime le pouvoir que nous avons de dilater notre être au monde, ou de changer d'existence en nous annexant de nouveaux instruments »

devient l'unique certitude de la mort, dont il porte la *trace* derridienne : l'espace vide signale la vacance passée et à venir de la disparition, il est la présence de ce qui ne peut que *ne pas* apparaître, « la trace n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'*effacement* appartient à sa structure »³¹.

II.1.B. La hantise de la chambre vide

L'espace vide laissé par la mort de Mrs Ramsay entre les bras de son mari annonce la « maison vide » décrite dans « Time Passes » : « *the house empty and the doors locked* » (TL 105). Malgré les portes closes, le texte emmène la lectrice dans une déambulation fantomatique au travers de pièces désertées, promenade sans phare qui débutait déjà dans la nouvelle « A Haunted House » et depuis la chambre de Jacob ou de Rachel : « *she would vanish, though the furniture in the room would remain* » (VO 138). Pleine d'objets-vestiges qui portent l'empreinte de la vie passée et mettent en œuvre un simulacre de présence, la chambre vide inscrit en définitive un double processus d'effacement : la disparition des personnages au niveau diégétique, qui figure la disparition de l'humanité, et la suspension de l'autorité narrative.

Ainsi, la très courte nouvelle « A Haunted House » (1921) évoque l'exploration d'une maison la nuit, à la fois quête et enquête menée par un couple fantomatique dont on ne sait jamais réellement s'il s'agit d'une présence spectrale ou d'une projection fantasmagorique de la voix narrative qui, en les « rêvant », les crée. La chambre laissée par la mort du protagoniste de *Jacob's Room*, vidée de son existence physique, reste pleine d'une présence inscrite dans chacun des objets qui saturent l'espace. Si c'est précisément la description de cette chambre pleine de vide, selon la polysémie du terme « *room* », témoignant paradoxalement de la mort

(Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, p. 168). Bachelard décrit quant à lui les habitudes organiques qu'un espace nous impose, qui restent « physiquement inscrite[s] en nous » (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957, p. 24). Selon cette double perspective, le corps manquant du défunt perturbe l'espace. Le monde, rendu unique par la présence d'un être vivant, est alors définitivement perdu : « La mort déclare à chaque fois [...] *la fin du monde comme totalité unique* » (Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 9). Le disparu ne laisse alors que des images qui subsistent « en nous », remplacent ou transcendent un corps désormais « ailleurs »/« nulle part », et réinstaurent « une visibilité du corps, une géométrie des regards, une orientation des perspectives » (*id.*, p. 197-198). C'est l'impossibilité du contact *physique* qui est la preuve irréfutable de la mort (la vue du Christ ressuscité ne suffit pas à Thomas, qui ne croit que ce qu'il *touche*).

³¹ Derrida, *Marges*, p. 25. Si l'on considère que la signification nécessite que « chaque élément dit "présent" [...] se rapporte à autre chose que lui-même », la *trace* pose problème car elle « constitu[e] ce qu'on appelle le présent par ce rapport à même ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés » ; elle divise le présent, le partage avec « tout ce qu'on peut penser à partir de lui, c'est-à-dire tout étant, dans notre langue métaphysique, singulièrement la substance ou le sujet » (*id.*, p. 13-14).

de Jacob dont on ne lira que la mémoire, le roman tout entier ne cesse d'inscrire d'avance cette mort par l'évanescence d'un personnage qu'il ne saisit jamais¹. Il devient l'espace textuel d'où Jacob est absenté mais qui garde la trace de cette disparition, entre mausolée solennel et ironique chambre à soi, espace irréductible d'une absence qui ne pourra jamais être comblée.

L'absence est au cœur de « Time Passes » : « *an empty house, no people's characters; the passage of time, all eyeless & featureless* » (*Diary III*, 18 avril 1926, 76). Les pièces sont littéralement vidées, la maison désertée par les personnages qui sont, ailleurs, exposés à la guerre, évoquée par le biais d'une métaphore qui confirme le « pouvoir agissant de l'absence »² : « *those stray airs, advance guards of great armies, blustered in* » (*TL* 105). La mort des personnages y est inscrite entre crochets, choix typographique qui les soustrait à l'économie du roman³. Comme Jacob, Andrew Ramsay meurt au combat, et sa disparition s'ajoute à celle de sa mère, Mrs Ramsay, de sorte que la troisième section du roman est essentiellement consacrée au travail du deuil et à la dimension potentiellement rédemptrice de toute quête artistique⁴. Ces morts ne manquent pas d'évoquer ceux que Virginia Woolf a elle-même pleurés, notamment sa mère (en 1985)⁵ et son frère Thoby (en 1906)⁶ ; et la forte

¹ Le roman trace les contours d'un homme insaisissable : « *Jacob's Room is haunted by what Jacob will not survive to become* » (Briggs, *Reading Virginia Woolf*, p. 143-144). Makiko Minow-Pinkney y analyse la déhiscence catastrophique de l'être et du sens (*Virginia Woolf and the Problem of the Subject*, p. 28), et Kristina K. Groover la rupture entre langage et signification : « *While the novel's silences and gaps signal the limitations of knowing, the text also employs a language of belief in what cannot be known, and explores the mystery, imagination, and humility that inhere in not-knowing* » (« 'The conditions of our love': Seeking and Desiring in *Jacob's Room* », in *South Atlantic Review*, vol. 77, n° 3/4, 2012, p. 45-57, p. 46). Alex Zwerdling compare le style du roman à des esquisses : « *Scenes are swiftly and allusively outlined, not filled in* » (« *Jacob's Room: Woolf's Satiric Elegy* », in *ELH*, vol. 48, n° 4, 1981, p. 894-913, p. 895). Si ce « défaut » semble contredire la volonté de Woolf, il est au contraire possible de considérer la perte comme étant le « tout » qu'elle cherchait à inscrire au cœur du roman : « *Suppose one thing should open out of another – [...] doesn't that get closer and yet keep form and speed, and enclose everything, everything?* » (*Diary II*, 26 janv. 1920, 13).

² Delourme, « Les exercices im/matériels », p. 110.

³ Les crochets soulignent aussi l'importance des tâches ménagères : « *War is acknowledged first and foremost as a cause of domestic neglect, so that it seems possible to recover, through housework, ordinary life before the war. [...] The ordinary becomes a means by which the unprecedented magnitude of the war can be managed* » (Olson, « *Virginia Woolf's 'Cotton Wool of Daily Life'* », p. 61-62).

⁴ Le travail du deuil est de l'ordre de la quête artistique pour Lily, de la conquête pour les Ramsay. « *Mrs Dalloway tells a cautionary tale of the fatal results of the feminization and medicalization of grief [...]. To the Lighthouse removes mourning from [these] realms [and] provides a positive model* » (Susan Bennet Smith, « *Reinventing Grief Work: Virginia Woolf's Feminist Representations of Mourning in Mrs Dalloway and To the Lighthouse* », in *Twentieth Century Literature*, n° 41, 1995, p. 310-327, p. 318). Sur la représentation du vide comme reconquête féministe des espaces dominés par les hommes, voir Laura Doyle, « 'These Emotions of the Body': Intercorporeal Narrative in *To the Lighthouse* », in *Twentieth Century Literature*, vol. 40, n° 1, 1994, p. 42-71.

⁵ Voir Roberta Rubenstein, *Home Matters: Longing and Belonging, Nostalgia and Mourning in Women's Fiction*. New York : Palgrave, 2001, p. 25.

⁶ *Jacob's Room* peut être vu comme compensation élégiaque de la brève notice nécrologique de Thoby Stephen, mort de la typhoïde le 20 novembre 1906. Le spectre de Thoby hantait déjà l'écriture de Virginia Stephen, qui continua à donner de ses nouvelles à Violet Dickinson pendant un mois (voir *Letters I*, 247-266). En déplaçant sa mort sur celle de Jacob au combat, elle l'inscrit dans un contexte historique et « transforme la perte privée en expérience publique » (voir Kathleen Wall, « *Significant Form in Jacob's Room: Ekphrasis and the Elegy* », in *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 44, n° 3, 2002, p. 302-323).

dimension élégiaque de *Jacob's Room* ou de *To the Lighthouse* indique que leur écriture permit à Virginia Woolf d'exorciser une part de la souffrance que leur disparition lui causa⁷. Comme les crochets dont la forme rectangulaire est particulièrement évocatrice, les pièces vides sont autant de cercueils qui exhibent l'absence et l'évidement du corps creusé par la mort⁸. Si la troisième section de *To the Lighthouse* est plus explicitement consacrée au deuil des personnages, que se passe-t-il réellement dans « Time Passes » ? Qu'est-ce qui y passe ? Pas de personnages, mais les mouvements d'air à travers les pièces de la maison en retracent l'évolution, depuis la *nursery*⁹ jusqu'au grenier, comme si les pièces gardaient la vie en mémoire, comme si les objets, vêtements, meubles, miroirs, portaient encore les empreintes, souvenirs et reflets qui les ont habités, comme si le temps passait en infusant l'espace. Le souffle du temps écarte de sa brise à peine perceptible le rideau qui cachait ce qu'on ne saurait voir :

[Orlando] stood on the threshold so that (as she fancied) the room could not see her and watched the tapestry rising and falling on the eternal faint breeze which never failed to move it. (O 317)

La brise éternelle, respiration d'un fantôme qui est/n'est pas Orlando, rendue visible par le balancement régulier qu'elle impulse et vue/pas vue depuis le seuil, position liminale par excellence, contribue à défamiliariser le familier, à le rendre proprement *unheimlich* dès lors que le domestique n'est plus domestiqué, que l'abri de la maison ne nous abrite plus, que se dévoile l'éternel *rien* qui occupe l'espace. L'inquiétante étrangeté surgit d'une disruption de la perception habituelle, d'une rupture phénoménologique, fracture qui *nous* soustrait au monde¹⁰.

⁷ « I suppose I did for myself what psycho-analysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest » (MB 81). L'élégie connut aussi un regain en réaction contre une société qui cherchait à réduire la durée du deuil et ses rituels, et face à la guerre : « The fact that the bodies of British soldiers were not returned to England for burial necessitated some kind of public memorial to the dead » (Wall, « Significant Form », p. 304 ; voir Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago : University of Chicago Press, 1994). Virginia Woolf se méfiait en outre des commémorations officielles de l'après-guerre qui relevaient pour elle d'une « imposture de l'état », d'un « contrôle » des morts par la machine de guerre (voir Catherine Lanone, « Challenging Cenotaphs: Woolf and the Theory of Absent Bodies », communication, « Virginia Woolf and the Writing of History », 8-9 novembre 2018, Université de Rouen). « Whether the sentiment is patriotic or bitterly disillusioned, the war dead [were treated] with absolute seriousness, in a style that is characteristically intense and even reverent and that works at a high level of generalization » (Zwerdling, « Woolf's Satiric Elegy », p. 897-898 et 903). Le roman instaure une distance critique vis à vis du personnage emblématique de sa génération, mais constitue aussi une consolation, épargnant à Jacob la désillusion d'une banale vie de bureau (*id.*, p. 908). « Intensity of life compared with immobility » (Virginia Woolf, « Reflections upon beginning a work of fiction to be called, perhaps, *Jacob's Room* », holographe de *Jacob's Room*, Berg Collection, New York Public Library, pt. I, p. 1).

⁸ Si la perte suscite un désir de représenter l'absence, le caractère intrinsèquement liminal de la mort repousse le langage à son extrême limite ; les crochets seraient une façon de pallier l'impossibilité d'écrire la mort (voir David W. Shaw, *Elegy and Paradox: Testing the Conventions*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1994, p. 5).

⁹ Les objets transitionnels de la chambre des enfants sont ainsi détournés, ou restitués à la mort qui y était déjà inscrite : « This had been the nursery. Why, it was all damp in here; the plaster was falling. Whatever did they want to hang a beast's skull there? gone mouldy too. And rats in all the attics. The rain came in » (TL 112).

¹⁰ Ce qui se dessine évoque ce que Woolf appréciait chez Henry James et Marcel Proust : « By cutting off the responses which are called out in the actual life, the novelist frees us to take delight, as we do when ill or travelling,

Un tel effet apparaît à la manière d'un jeu de cache-cache ludique dans la nouvelle non publiée « Nurse Lugton's Curtain » (c. 1924) :

The animals with which it was covered did not move till Nurse Lugton snored for the fifth time. One, two, three, four, five – ah, the old nurse was at last asleep. The antelope nodded to the zebra; the giraffe bit through the leaf on the tree top; all the animals began to toss and prance. [...] Suddenly old Nurse Lugton [woke up]. The animals flashed back in a second. (« Nurse Lugton's Curtain » 154-155)

Les motifs cousus sur le rideau s'animent lorsque Nurse Lugton s'endort et s'immobilisent lorsqu'elle s'éveille¹¹ comme dans un « battement » entre apparition et disparition¹².

Battements ou balancements, le papier peint de « Time Passes » se décolle lentement au fil du temps : « [wallpaper] hangings that flapped, wood that creaked » (TL 105). Les légers mouvements inattendus qui remplissent l'espace désert sont à la fois les battements de cœur d'une maison devenue organique et l'inexorable balancier de l'horloge du temps qui passe, que les objets exhalent, qui se dépose et se sédimente comme la poussière du souvenir¹³.

Que faire de ces paradoxales apparitions de presque rien ? La forte dimension élégiaque commune aux textes que je viens d'évoquer semble en faire d'emblée des textes d'écriture du deuil, qui (ne) parlent (pas) de la mort en représentant le vide de la chambre : les textes n'évoquent la mort que comme manque à combler, manque pourtant impossible à combler et déclencheur du mécanisme de compensation qu'est l'écriture¹⁴. La présence/absence inscrite dans les lieux déserts rappelle que c'est par l'empreinte laissée qu'apparaît le retrait de ce qui

in things in themselves. We can see the strangeness of them only when habit has ceased to immerse us in them, and we stand outside watching what has no power over us » (« Phases of Fiction » [1929], *Essays* V, 65).

¹¹ Son regard est tantôt médusant (« *every animal which strayed in her territory she froze alive* »), tantôt perçant comme une aiguille (« *stuck her needle in* ») (« Nurse Lugton's Curtain » 154-155).

¹² « Comme les battants d'une porte, comme les ailes d'un papillon, l'apparition est un perpétuel mouvement de fermeture, d'ouverture, de refermeture, de réouverture... C'est un *battement* » entre le visible et l'invisible (Georges Didi-Huberman, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2. Paris : Minuit, 2013, p. 9).

¹³ « Chaque lieu parcouru par les présences spectrales [...] deviennent ainsi porte-empreintes du temps » (Chantal Delourme, « Les exercices im/matériels », p. 114) ; « L'air que nous respirons suffit à former le porte-empreinte de toutes nos images et de toute notre mémoire » (Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, p. 113).

¹⁴ « [A] world hollowed out », « a form from which life had parted » (TL 106). Adèle Cassigneul suggère que la dégradation commence dès « The Window » (Adèle Cassigneul, « Virginia Woolf's Ruined House, a Literary Complex », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 43, 2012, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/1315>>, consulté le 13/08/2018). Son article associe la maison à l'Ange de la Maison dont la beauté s'estompe : « *Woolf identifies the female body and the body of the house, literalizing the cliché to turn it into a powerful narrative drive. [...] The ruin thus becomes the place of mourning, a melancholic poetic tomb for the Mother [which] the flickering, dialectical image of Mrs Ramsay/Julia Stephen, turn[s] into a house of surviving time, a temporal palimpsest* » (*ibid.*). L'écriture serait alors déclenchée par l'expérience du vide, tout comme le langage est « auto-remplissement phonatoire », qui remplace « les satisfactions de la bouche, pleine de l'objet maternel, par celles de la bouche vide du même objet mais remplie de mots à l'adresse du sujet. [...] Ainsi le vide oral originel aura-t-il trouvé remède à tous ses manques par leur conversion en rapport de langage avec la communauté parlante » (Abraham et Török, *L'Écorce et le noyau*, p. 262-263).

n'est pas là¹⁵. Les objets des textes woolfiens ne se présentent pas uniquement comme des reliques, présence résiduelle d'un corps qui n'est plus là¹⁶, mais comme des traces qui s'inscrivent dans un rapport d'*inquiétude* avec ce qu'elles figurent et qui demeure toujours derrière, voilé de mystère, invitant la lectrice à un exercice de « reconstruction » et de quête herméneutique¹⁷. De la maison de vacances à la maison de *vacance*, les maisons de la fiction de Woolf sont hantées par des objets qui ne figurent pas seulement la disparition de l'humanité, ce qui enfermerait la réflexion dans une perspective strictement anthropocentrique, mais qui sont également des symptômes étranges qui nous parviennent depuis un ailleurs où nous ne sommes pas.

Symptômes, indices, signes : j'emploie ici à dessein les termes de Carlo Ginzburg qui met au jour les « racines d'un paradigme indiciaire », « cynégétique, divinatoire ou sémiotique » en comparant la méthode d'identification de tableaux originaux de Giovanni Morelli, la psychanalyse de Freud, et les enquêtes des romans d'Arthur Conan Doyle, qui permettent toutes de « deviner les choses secrètes et cachées à partir de traits sous-estimés ou dont on ne tient pas compte, à partir du rebut – des déchets – de l'observation »¹⁸. J'ai déjà analysé l'empreinte des objets, et la façon dont ces derniers trahissaient l'individualité de ceux qui les avaient possédés – il ne serait guère surprenant qu'un lieu autrefois habité continue de même à porter les traces de ceux qui y vivaient. Ce qui revêt davantage d'intérêt à mes yeux, c'est l'ambiguïté du geste woolfien : la façon dont les lieux deviennent des « non-lieux », espaces vacants qui effacent malgré tout la trace qu'on croyait indélébile des personnages, rendant inconclusive l'enquête sur leur disparition, les indices ne menant à aucune piste et, à

¹⁵ Jean-Luc Marion explique (au sujet du christianisme) comment l'image, qui remplace le monde et tient lieu d'original, porte l'empreinte de ce dernier qui se manifeste par ce retrait (voir Jean-Luc Marion, *L'Idole et la distance*. Paris : Grasset, 1977). Jean-Luc Nancy explique de même que c'est l'absence qui fait divinité : « Avec la figure du Christ, c'est le renoncement même à la puissance divine et à sa présence qui devient l'acte propre de Dieu, et qui fait de cet acte son devenir homme » (Jean-Luc Nancy, *La Déclosion*. Paris : Grasset, 2005, p. 56).

¹⁶ Thaine Stearns fait l'hypothèse d'une historiographie woolfienne de l'« inanimé », selon laquelle l'agentivité humaine serait indexée sur les objets, comme radicalisation de la réécriture féministe de l'histoire (voir « 'The house was empty': Woolf's Inanimate Histories », communication, « Virginia Woolf and the Writing of History »).

¹⁷ Adèle Cassigneul présente la « maison en ruine » comme une « métaphore épistémologique » mettant en œuvre la tension entre perte et préservation, entre « ce que l'on peut comprendre immédiatement, et ce qui nécessite d'être interprété ou reconstruit », (voir Michael S. Roth [dir.], *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Los Angeles : Getty Research Institute, 1997, p. vii, cité dans Cassigneul, « Virginia Woolf's Ruined House »).

¹⁸ Sigmund Freud, *Le Moïse de Michel-Ange* (1914) tiré de *L'inquiétante étrangeté, et autres essais*. Trad. française de Bernard Feron, Paris, 1985, p. 102-103. Freud reconnaît explicitement sa dette envers Morelli, dont la technique pour distinguer tableau original et copie se concentre sur des détails qui échappent généralement à l'attention, des « faits marginaux », qui échappent au contrôle de la conscience et révèlent le « noyau intime de l'individualité artistique » (Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*. Paris : Flammarion, 1989, p. 139-180, p. 170). Ginzburg retrace une méthodologie scientifique reposant sur l'enquête à partir de détails, tissant une trame indiciaire, « une constellation de disciplines basées sur le déchiffrement des signes en tout genre, allant des symptômes aux écritures » permettant de « saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement » (*id.*, p. 172 et 147).

un niveau extra-diégétique, la façon dont le texte ne cesse d'effacer ses propres traces, comme si Virginia Woolf elle-même essayait de se soustraire de sa propre écriture.

Les hôtels, lieux de passage par excellence, constituent un exemple d'espaces vacants qui perturbent l'idée même que notre passage (y compris sur terre) laissera une quelconque marque, et provoquent une sensation de lassitude et de stérilité : « [T]he intolerable weariness [of] sitting in hotels by oneself and looking at monuments » (JR 187). Est-ce ce caractère transitoire, contrastant avec la pérennité des monuments, qui rend l'expérience de Jacob en Grèce si pénible ? À moins qu'il ne s'agisse de l'interchangeabilité que de tels lieux imposent aux êtres, qui se succèdent jusqu'à perdre leur individualité et à être rabaissés au niveau d'animaux répugnants condamnés à vivre dans une communauté forcée :

'The hotel is awful,' [Sandra] said. 'The last visitors had left their basins full of dirty water. There is always that,' she laughed.

'The people one meets are beastly,' Jacob said. (JR 221)

L'ambiguïté de l'hôtel est encore plus marquée dans *The Voyage Out*, tant à bord du bateau Euphrosyne que dans l'hôtel de Santa Marina. L'hôtel y apparaît comme espace de proximité et d'interactions temporaires entre des inconnus, favorisant une intimité paradoxale qui ne serait pas concevable ailleurs¹⁹. Ayako Muneuchi rappelle que le développement des hôtels entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle est symptomatique de l'évolution d'un mode de vie moderne, de plus en plus rapide et impersonnel²⁰, et y voit une préfiguration des techniques narratives modernistes de Virginia Woolf. Elle analyse certes l'exploration de l'espace de l'hôtel par Rachel comme représentant l'expérience du personnage et sa difficulté à développer son identité propre dans un environnement qui favorise l'anonymat, mais y remarque néanmoins une sorte de résistance de Woolf qui tente à tout prix de « faire le portrait de l'humanité dans cet espace "inhumain" »²¹. Ainsi, c'est une volonté de représenter les

¹⁹ Woolf évoque l'étrange rapport lié avec les autres voyageurs à Sienna : « A kind of conversation is started by these seasoned guests which has little likeness to any other form of talk. It seems to assert always that it is never going to become intimate; & yet it is kindly, humorous, & incessant. Travel, naturally, plays a large part. [...] To discuss ideas is hardly legitimate; nor should one ask for a name or profession » (PA, 1908, 388).

²⁰ Norman S. Hayer fait très tôt de la vie à l'hôtel un « symbole des changements » de mœurs de l'époque (Norman S. Hayer, *Hotel Life*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1936, p. 182, cité dans Ayako Muneuchi, « Hotel Narrative and the Birth of Virginia Woolf's Modernism », in Helen Souhtworth et Elisa Kay Sparks (dir.), *Woolf and the Art of Exploration*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2006, p. 169-176). Le développement du réseau ferré favorisant le tourisme, il n'était pas rare de s'installer de manière plus ou moins permanente à l'hôtel (voir *The Ambassadors* (1903) de Henry James, *A Room with a View* (1908) de E. M. Forster, ou *La Mort à Venise* (1912) de Thomas Mann) (*id.*, p. 169). Sur l'hôtel comme métaphore du déracinement moderne, voir Charlotte Bates, « Hotel Histories : Modern Tourists, Modern Nomads and the Culture of Hotel-Consciousness », in *Literature and History*, vol. 12, n° 2, 2003, p. 62-75 ; et Joanne S. Frye, « *The Voyage Out*: Thematic Tensions and Narrative Techniques », in *Twentieth Century Literature*, n° 26, 1980, p. 402-423.

²¹ Ayako Muneuchi, « Hotel Narrative », p. 173-174. C'est ce même caractère impersonnel de la vie à l'hôtel qui empêche le roman de tomber dans la tragédie et provoque un retour à la vie « normale » à la mort de Rachel.

individus dans leur singularité, chacun dans sa chambre personnelle cachée derrière la façade anonyme de l'hôtel²², qui introduit selon Ayako Muneuchi la technique narrative woolfienne qui fait glisser la perspective d'une conscience à une autre²³. Randi Saloman s'oppose plus franchement à la tendance critique (littéraire et culturelle) qu'elle accuse de réduire l'hôtel à un espace négatif d'aliénation, un « non-lieu » transitoire, représentatif de la perte de stabilité domestique et relationnelle en jeu dans le monde moderne. Elle présente au contraire l'hôtel de *The Voyage Out* comme un élément positif et chargé d'espérance, un refuge contre la désintégration des racines et la dégradation inévitable des rapports humains, permettant aux personnages de nouer les seuls liens encore possibles (ou désirables) dans la vie moderne²⁴.

La rencontre entre Jacob et Sandra semble confirmer une telle analyse. Toutefois, le caractère impersonnel des hôtels est plutôt une source de malaise chez Woolf²⁵, et c'est finalement la *vacance* du lieu qui l'emporte, son dépouillement (« *bareness* ») :

These hotels are not consoling places. Far from it. Any number of people had hung up their hats on those pegs. Even the flies, if you thought of it, had settled on other people's noses. As for the cleanliness which hit him in the face, it wasn't cleanliness, so much as bareness, frigidity; a thing that had to be. Some arid matron made her rounds at dawn sniffing, peering, causing blue-nosed maids to scour, for all the world as if the next visitor were a joint of meat to be served on a perfectly clean platter. For sleep, one bed; for sitting in, one armchair; for cleaning one's teeth and shaving one's chin, one tumbler, one looking-glass. Books, letters, dressing-gown, slipped about on the impersonality of the horsehair like incongruous impertinences. (*MD* 131)

Les objets que l'on trouve sont à usage multiple ; ils n'ont de raison d'être que dans leur rapport utilitaire aux visiteurs indéterminés qui ne se les approprient jamais et n'y impriment pas leur marque. Le prochain visiteur se superpose à l'actuel, tous deux deviennent « *one* », effacés de leurs propres actions, comme privés de leur pouvoir d'agent, ainsi que l'indique la répétition fantomatique des gestes du quotidien : « [*f*]or sleep », « *for sitting in* », « *for cleaning [...] and shaving* ». Tout ceci renforce le caractère trivial de la chambre d'hôtel et en fait une salle d'attente où se succèdent les usagers qui, à leur tour, finissent par ne plus exister que dans leur rapport utilitaire à l'hôtel.

²² « 'It's just like other hotels,' said Evelyn. That might be, although every room and passage and chair in the place had a character of its own in Rachel's eyes [...]. The bedrooms at the hotel were all on the same pattern [...]. But directly a box was unpacked the rooms became very different » (*VO* 292-294).

²³ « The fragmented, disconnected nature of the novel also results from the alienating and detached characteristics of the space and the potential for redemption of its isolated inhabitants » (Muneuchi, « Hotel Narrative », p. 174).

²⁴ Randi Saloman note que l'hôtel du roman était un monastère avant d'être un lieu touristique : « *this lack of faith [in something beyond their immediate reality] highlights rather than diminishes the sense of community that forms among this unlikely gathering of travelers* » (Randi Saloman, « [D]irectly a box was unpacked the rooms became very different': Hotel Life and *The Voyage Out* », in *Woolf and the City*, p. 167-172, p. 170).

²⁵ Elle écrit de sa propre expérience à Venise en 1904 : « *We had a horrible big Hotel to stay in, which is not favourable to sentimental impressions* » (*Letters* I, 25 avril 1904, 138). La formulation est ambiguë et laisse entendre que l'hôtel est particulièrement horrible à cause de sa taille, qui le rend impersonnel.

Le passage, succession dans le temps ou mouvement dans l'espace, est un facteur d'indétermination qui est loin d'être spécifique aux hôtels de la fiction de Woolf : l'étrange présence qui hante la nouvelle « A Haunted House » jusque dans son titre met en œuvre une dialectique confuse entre la trace et l'effacement, entre le jeu de piste et la perte des repères, et une forme d'indétermination spectrale qui contamine la grammaire de la nouvelle. « Une » maison est hantée par un « couple fantomatique » (« *a ghostly couple* ») dont on ne sait jamais avec certitude s'il s'agit de spectres revenant du passé, de figures spectrales rêvées, projetées ou hallucinées, de personnages « vivants » dans la maison, ou non²⁶. « *We* », « *they* », et même jusqu'au « *you* » qui pourrait inclure la lectrice, les pronoms trompeusement « personnels » renforcent la confusion au point qu'il est difficile de savoir qui hante qui, et d'où. La hantise est à double tranchant, comme l'écrit Jacques Derrida à propos d'Hamlet : « Qu'est-ce que suivre un fantôme ? Et si cela revenait à être suivi par lui, toujours, persécuté peut-être par la chasse même que nous lui faisons ? Là encore ce qui paraît au-devant, l'avenir, revient d'avance : du passé, par-derrière »²⁷. À l'impossibilité d'établir avec certitude les référents des pronoms, s'ajoute cette double réversibilité. « *But it wasn't that you woke us* » (« A Haunted House » 116) : les fantômes (« *you* » ?) ont-ils ou non réveillé les dormeurs, ou bien est-ce « nous », les vivants, qui les ont réveillés d'entre les morts ? La confusion entre les ombres fantomatiques et les dormeurs est également la confusion entre le passé et l'avenir, la confusion qui trahit l'évidence à venir, la promesse de la mort²⁸... qui est déjà la réalité du présent. En dépit de cette profusion des pronoms qui peuplent le texte, personne en définitive n'habite réellement la maison : « *one might rise and see for oneself, the house all empty* » (« A Haunted House » 117), le « *one* » impersonnel inscrit encore moins que l'indétermination grammaticale puisque sa répétition ne suffit pas à remplir le « vide » de l'espace.

La conversation du « couple », faite de bribes et murmures, ébranle l'architecture de la maison en rendant confus l'espace²⁹ et le temps (même grammatical, avec l'utilisation du

²⁶ Chantal Delourme analyse la « grammaire de la hantise, du spectral » dans le choix de l'article indéfini : « le titre oscille entre valeur singulative et générique [...] dans un espace intermédiaire, dans les limbes de la détermination » (Delourme, « Les exercices im/matériels », p. 118).

²⁷ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 31.

²⁸ Il en va de même pour la superposition de deux temporalités et la confusion entre les « ombres » et les vivants, entre les « figures d'une revenance à venir » et les « figures du passé que poursuivaient les habitants de la maison, les présences deviennent cet à-venir, cette sur-vie qui les précède, traces de leurs traces à venir. De ce fait, ce « *we* » des dormeurs qui sont aussi instances énonciatives auront toujours déjà été spectrales : on peut alors donner sens au léger hiatus temporel qui inaugure la nouvelle du fait de l'impersonnel « *there was a door shutting* » (différent de ce qu'aurait été « *you heard a door shutting* ») : en effet, la première phrase est moins le récit d'une perception consciente qui ferait coïncider conscience et quelque chose, à savoir une conscience phénoménologique, qu'éveil au spectral sur le mode du toujours-déjà » (Delourme, « Les exercices im/matériels », p. 116).

²⁹ La maison est « immatérielle », à peine esquissée par « le seul support des prépositions [...], des micro-mouvements du sensible ». L'espace n'est « que de passage, ouvert et instable, toujours défait par le privilège

présent et d'ellipses)³⁰. L'abondance de tirets remplace la ponctuation traditionnelle et fragilise la syntaxe, de la même façon que les pronoms menacent l'architecture de la nouvelle : « *Here we slept, she says. And he adds, 'Kisses without number.' 'Waking in the morning – 'Silver between the trees – 'Upstairs – 'In the garden – 'When summer came – 'In winter snowtime – ' » (« A Haunted House » 117). Aussi évanescents que leur discours, les fantômes sont invisibles : « *Not that one could ever see them. The window panes reflected apples, reflected roses; all the leaves were green in the glass* » (« A Haunted House » 116). Miroirs trompeurs, les vitres des fenêtres entravent la vue, ne se laissent pas traverser du regard ; extérieur et intérieur n'apparaissent que superposés l'un à l'autre dans un double reflet qui est condition de la visibilité et donne aux feuilles la couleur verte qui les rend visibles. Christine Reynier évoque à ce sujet l'évanescence de la vision et le caractère symbolique du verre comme écran, de même que l'impossibilité pour la narratrice de saisir les personnages qui se trouvent de l'autre côté³¹. Elle souligne la liminarité de la nouvelle qui nous laisse toujours sur le seuil, entre deux états : échec et succès, éveil et sommeil, lecture et rêverie, processus conscients et inconscients ; et y voit une histoire du processus de création où la narratrice est à la fois lectrice et écrivaine.*

La « maison hantée » de la nouvelle devient la « maison de la nouvelle » hantée par des personnages absents qui sont peu à peu remplacés par la lectrice. Christine Reynier attribue l'indétermination au cœur de la nouvelle et l'instabilité que mettent en œuvre les nombreux auxiliaires de mode à une insistance sur le processus d'écriture du texte que la lectrice a sous les yeux :

By drawing attention to itself through these different forms of *mise en abyme*, the text makes it clear that it is of a fictional nature, that it is the product of imagination and is first and foremost a vision. 'A Haunted House' starts as a relation of facts [...] but appears at the end to have been a dream [...]; and at the same time, the rhythmic pulse of the house which beats first slowly, then gladly, proudly, and finally wildly, appears to have been none other than the increasing beating of the narrator's heart.³²

Quelque chose de plus sombre est pourtant enterré au cœur de la maison, révélé par l'actualisation de la métaphore du verre :

accordé aux seuils ». Les sons « brouillent les limites » plutôt qu'ils ne les définissent, indiquent « l'ubiquité d'un lieu plutôt qu'un espace » qui s'estompe dans le silence. « Le lieu et l'espace ne coïncident pas : la hantise comme lieu est un pouvoir de contamination qui défait les formes, les dérobe à toute saisie, les traverse d'illimité, ne suscite l'espace que pour le rendre atopique » (Delourme, « Les exercices im/matériels », p. 119-120).

³⁰ Même si ce sont paradoxalement eux qui inscrivent la nouvelle dans la temporalité : « figures de la revenance, c'est par leur voix désincarnées que la nouvelle se dote d'une antériorité » (*id.*, p. 115).

³¹ « *Symbolically, this glass acts as a barrier and a screen hiding the vision. 'The screens are in the excess.' What is beyond the glass is impossible to see; the glass only becomes transparent when it starts raining, a symbolic representation of the possibility of vision, which the shift from the past to the present tense further emphasises* » (Reynier, *Woolf's Ethics of the Short Story*, p. 92-93).

³² *Id.*, p. 91.

But the trees spun darkness for a wandering beam of sun. So fine, so rare, coolly sunk beneath the surface the beam I sought always burnt behind the glass. Death was the glass; death was between us [...]. (« A Haunted House » 117)

Si la maison elle-même devient un élément organique, le trésor enfoui est partiellement révélé au moment où le cœur s'arrête de battre : « *'Safe, safe, safe,' the pulse of the house beat softly. 'The treasure buried; the room...' the pulse stopped short. Oh, was that the buried treasure?* » (« A Haunted House » 116). Le trésor caché devient un « cadavre dans le placard », un « it » innommable qui, à peine recueilli dans le langage, est immédiatement remis en question et refoulé : « *'They're looking for it; they're drawing the curtain' one might say, [...]. 'What did I come in here for? What did I want to find?' My hands were empty* » (« A Haunted House » 116). J'en reviens à la question que je posais plus haut : qui hante qui ? Chantal Delourme parle d'un « éveil au spectral » mais sans préciser *qui* s'éveille ; je crois que toute la nouvelle consacre l'éveil de la lectrice à une dimension nécessairement spectrale et qui ne peut se dire. Alors que « *they* » cherchait quelque chose, c'est finalement « *I* » qui a perdu l'objet de sa quête : la narratrice est-elle son propre fantôme, celle qui hante, non pas la maison, mais la nouvelle ?

Tout se passe comme si la véritable disparition était celle de la voix narrative, clé de voûte sans laquelle l'architecture spatiale et grammaticale menace de s'effondrer, et dont il appartiendrait à la lectrice de faire le deuil. La nouvelle pose les jalons d'une « dérobade énonciative », « comme si la nouvelle tout entière s'écrivait sous l'instance d'un impersonnel "il hante" de même que l'on dit "il pleut" »³³. L'avènement de l'impersonnel passe alors par un autre type de mort, une disparition de la voix narrative³⁴, et ce n'est pas uniquement la nouvelle mais l'œuvre de Woolf tout entière qui en est progressivement marquée (car cette disparition laisse des traces)³⁵.

³³ Delourme, « Les exercices im/matériels », p. 123. Comme l'inverse de la prosopopée, le texte « ne donne pas la parole au mort, mais se projette comme ombre, parlant d'outre-tombe d'une certaine façon et franchissant ainsi le seuil de l'énoncé pragmatique impossible (I /die) », tandis que « l'énonciateur s'écrit dormant et se dédouble sur le mode du "us" et du "them". L'énonciation se spectralise donc sur deux modes : soit sur le mode sujet lorsqu'elle s'insinue dans les voix immatérielles, soit sur le mode objet lorsqu'elle se dédouble pour se constituer comme objet des regards et des voix des fantômes par qui elle est alors rêvée » (*id.*, p. 121).

³⁴ David Sherman préfère parler d'insomnie narrative qui surmonte les limites de la temporalité en s'y soustrayant : « *[The narration] warps time, creating subjectivity that voices itself not-in-the-present-tense, non-synchronously, as time passing or even surpassing the subject* » (David Sherman, « A Plot Unraveling Into Ethics: Woolf, Levinas, and 'Time Passes' », in *Woolf Studies Annual*, vol. 13, 2007, p. 159-179, p. 169).

³⁵ L'énonciation de « Time Passes » devient de même a-personnelle, se niche dans des « *one* » et des « *we* » incertains, voire « s'effondre dans des ellipses syntaxiques lorsque l'anacolithe emporte l'instance de la personne » (Delourme, « La figure, la nuit », p. 123) : « *Impatient, despairing yet loth to go (for beauty offers her lures, her consolations), to pace the beach was impossible* » (TL 110).

II.1.C. Le non-lieu du deuil

Je reviendrai sur les figures impersonnelles d'une grammaire non-subjective, non-subordonnée à l'autorité, et souhaite pour le moment poursuivre mon enquête spectrale amorcée par la maison hantée. La tension entre rêve et éveil et la réversibilité de la hantise à l'œuvre dans « A Haunted House » rappellent également le songe de Mrs Ramsay, déclenché par l'évocation de Carrie Manning qu'elle n'a pas vue depuis vingt ans. Le fantasme du passé qui lui est associé ressurgit alors, figé et rassurant, dans lequel Mrs Ramsay glisse en pensée comme un fantôme :

And it was still going on, Mrs Ramsay mused, gliding like a ghost among the chairs and tables of that drawing-room on the banks of the Thames where she had been so very, very cold twenty years ago; but now she went among them like a ghost; and it fascinated her, as if, while she had changed, that a particular day, now become very still and beautiful, had remained there, all these years. [...] 'She says they're building a new billiard room,' he said. No! No! That was out of the question! Building a new billiard room! It seemed to her impossible. Mr Bankes could not see that there was anything very odd about it. They were very well off now. Should he give her love to Carrie? 'Oh,' said Mrs Ramsay with a little start, 'No,' she added, reflecting that she did not know this Carrie who built a new billiard room. But how strange [...] that they should be going on there still. For it was extraordinary to think that they had been capable of going on living all these years when she had not thought of them more than once all that time. How eventful her own life had been, during those same years. Yet perhaps Carrie Manning had not thought about her, either. The thought was strange and distasteful. (TL 72)

Le passé fait retour de façon inattendue et est projeté dans un espace où il peut être revisité : les « oubliés » du passé empiètent sur le présent mais n'y reviennent pas, car ce qui est « étrange » (« *odd* », « *strange* »), c'est justement l'« impossible » superposition de la réalité (la salle de billard) et du souvenir (le salon au bord de la Tamise). La répétition du « *now* » tente paradoxalement d'inscrire sur le présent une image du passé. Carrie ne revient pas tant hanter Mrs Ramsay que l'inverse, comme si cette dernière voulait remplir le vide d'un oubli qu'il lui déplaît d'imaginer : l'éventualité que Carrie n'ait pas pensé à elle et la condamne à errer dans le passé immuable, sans avenir, « *still* ».

Comme elle, l'angoisse de l'absence et de l'abandon emprisonne Neville dans l'espace du souvenir, à la fois « *once* » et « *for ever* » :

But can this last? I said to myself, by a lion in Trafalgar Square, by the lion seen once and for ever; – so I revisit my past life, scene by scene; there is an elm tree, and there lies Percival. For ever and ever, I swore. Then darted in the usual doubt. I clutched your hand. You left me. The descent into the Tube was like death. We were cut up, we were dissevered by all those faces and the hollow wind that seemed to roar down there over desert boulders. I sat staring in my own room. By five I knew that you were faithless. I snatched the telephone and the buzz, buzz, buzz of its stupid voice in your empty room

battered my heart down, when the door opened and there you stood. [...] To follow the dark paths of the mind and enter the past, to visit books, to brush aside their branches and break off some fruit. (W 136-137)

La main vide qui s'accroche désespérément revient figurer la mort de celui qui est parti, comme un euphémisme pour désigner celui qui nous a quittés et qui ne reviendra pas, et, de même, celui qui nous a oubliés et ainsi *nous* tue. La sonnerie du téléphone est comme un appel de voix sans réponse qui résonne dans une chambre vide, souffle « creux » comme le vent dans la pièce « déserte ». En fixant sa propre chambre où l'être aimé n'est pas (encore), Neville est hanté par l'écho de sa propre voix qui résonne dans l'espace labyrinthique et sans issue de la mémoire, dans l'obscurité caverneuse de son propre esprit, tandis que sa voix ne hante personne d'autre : pas encore fantôme, Neville est dans les limbes de l'oubli, « comme mort, à jamais »¹.

Le fruit cueilli aux branches des livres est peut-être le fruit d'une connaissance qui subsume l'ordre irréversible du passage du temps ; la connaissance, rétrospectivement prophétique, de l'avenir du passé :

[N]ow, 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 [...]. (TL 76)

Le monde imaginé par Mrs Ramsay est clos et préservé – mais l'ironie apparaît cruellement à la lectrice qui, comme elle, relit le livre qu'elle a dans les mains : cette rêverie spectrale annonce l'espace clos de la maison qu'elle ne pourra plus revisiter mais qu'elle hantera à nouveau, non pas en imagination mais depuis sa mort, quelques dizaines de pages plus loin. Contrairement à celle des Manning, la maison de l'île de Skye ne sera pas protégée ni épargnée par le passage du temps, décrite comme une véritable épave infiltrée par l'eau et la moisissure :

The books and things were mouldy [...]; there was plaster fallen in the hall; the rain-pipe had blocked over the study window and let the water in; the carpet was ruined quite. But people should come themselves; they should have sent somebody down to see. For there were clothes in the cupboards; they had left clothes in all the bedrooms. What was she to do with them? They had the moth in them – Mrs Ramsay's things. Poor lady! She would never want *them* again. She was dead, they said; years ago, in London. There was the old grey cloak she wore gardening (Mrs McNab fingered it). She could see her, as she came up the drive with the washing, stooping over her flowers (the garden was a pitiful sight now, all run to riot, and rabbits scuttling at you out of the beds) – she could see her with one of the children by her in that grey cloak. There were boots and shoes; and a brush and comb left on the dressing-table, for all the world as if she expected to come back tomorrow. (She had died very sudden at the end, they said.) And once they had been coming, but had put off coming, what with the war, and travel being so difficult these days; they had never come all these years; just sent her money; but never

¹ Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 177-178.

wrote, never came, and expected to find things as they had left them, ah, dear! Why the dressing-table drawers were full of things (she pulled them open), handkerchiefs, bits of ribbon. Yes, she could see Mrs Ramsay as she came up the drive with the washing. (TL 111)

Les parenthèses et le « *now* » contrastent deux visions du jardin : la vision passée, avec Mrs Ramsay, et la vision présente, rendue à l'état sauvage de la nature. Malgré l'exercice de style de réinscription fantasmagorique d'un passé « *once and for ever* » qui resurgirait syntaxiquement « *now* », la mort est bel et bien inéluctable et les adverbes accusent la faillite de l'écriture qui ne parvient pas à faire revenir les morts parmi les vivants. L'absence de Mrs Ramsay apparaît d'autant plus cruelle qu'elle a laissé une foule d'objets qui ne parviennent pas à combler le manque².

La mort est d'autant plus inattendue qu'elle contraste avec un fol espoir qui semble dérisoire, une attente démesurée et déraisonnable : « *All his letters strewn about for any one to read. What did he expect? Did he think he would come back?* » (JR 246). L'incrédulité frôle le dédain mais dénonce en réalité l'horreur de la guerre. La réitération de la question souligne l'absurdité d'un retour éventuel après une guerre qui a décimé une génération, et c'est toute la temporalité de la guerre qui est remise en question. Par ailleurs, l'interrogation permet de convoquer et de réinscrire Jacob dans un geste qui le place rétrospectivement comme fantôme qui hante sa propre chambre. Son retour ne pourra se faire qu'en filigrane, entre les lignes de lettres à moitié lues :

Bonamy took up a bill for a hunting-crop.
'That seems to be paid,' he said.
There were Sandra's letters.
Mrs Durrant was taking a party to Greenwich.
Lady Rocksbeer hoped for the pleasure.... (JR 246)

La formule de politesse sonne creux, puisque désormais, personne n'aura plus jamais « le plaisir de... ». La chambre vide devient le marqueur exaspérant de l'évidement de l'espoir, retourné sur lui-même, comme en négatif : les points de suspension sont les signes d'une absence contre-nature, comme si les mots étaient remplacés par des espaces et les espaces par des points. Si Jacob hante encore l'espace, il est dans les « blancs » qui prolongent en silence les phrases brèves, dans le « retour » à la ligne. Dans ce cas, la hantise de Jacob est diffusée tout au long du roman, à différentes intensités. Dans son analyse des espaces vides du texte, Edward Bishop

² La polysémie de « *want* » autorise l'idée que c'est Mrs Ramsay qui *manque* à ses vêtements, tandis que ses « bottes et chaussures » rappellent qu'elle n'ira plus nulle part. Ceci rappelle la détermination avec laquelle Jacob nouait ses lacets : « *What for? What for? Jacob never asked himself such questions, to judge by the way he laced his boots* » (JR 225). Convaincu qu'elles ne manqueraient jamais de l'emmener quelque part, Jacob n'imagine pas que c'est lui qui viendra à manquer, de sorte que l'image des chaussures vides, après sa mort, est à la fois « grotesque et poignante », comme le souligne Catherine Lanone (« Abject Objects », p. 86).

indique d'ailleurs que l'édition originale de Hogarth comportait quatre différentes longueurs de « blancs » entre les paragraphes, dont la signification a été effacée dans l'édition américaine de 1923 chez Harcourt Brace (New York) où ces espaces ont été normalisés³.

Toute la narration de *Jacob's Room* est construite autour du centre absent qu'est le personnage de Jacob, et le roman élabore une temporalité approximative qui dupe la lectrice en remplaçant l'actualisation d'un événement par la probabilité, en témoigne l'anecdote de la pièce de théâtre dans laquelle Jacob accepte de jouer un rôle. Mais le jeu auquel le personnage se prête alors malgré lui est « nouveau et instable », comme le remarque Scott McCracken⁴. « *They're going to make you act in their play* » (JR 81), murmure Mrs Durrant : le récit implique sa participation à venir mais en refuse d'abord à la lectrice la certitude. Le saut de la narration n'est rempli qu'une quarantaine de pages plus loin, lorsque Julia Elliot lui pose la question : un empêchement de dernière minute avait finalement contraint Jacob à s'absenter. Il n'a donc pas joué dans la pièce, tout comme il ne joue pas son rôle d'interlocuteur⁵ ni ne jouera son rôle dans l'avenir. En survivant à Jacob, ce sont donc les autres personnages qui préservent l'avenir comme éventualité⁶. Si ce n'est qu'à la toute dernière page du roman que la lectrice connaît le fin mot de l'*histoire* (avec et sans majuscule) de Jacob et de toute une génération perdue, la perte du personnage principal n'est guère surprenante. Alex Zwerdling analyse ainsi la manière dont Virginia Woolf a expurgé le roman de la vie intérieure de Jacob, en refusant à la lectrice un accès à son monologue intérieur⁷. C'est également à la disparition des jeunes gens perdus à

³ Voir Edward L. Bishop, « Mind the Gap: The Spaces in *Jacob's Room* », in *Woolf Studies Annual*, n° 10, 2004, p. 31-49.

⁴ Scott McCracken, « Les jeux sont faits : Woolf, Benjamin et le problème du futur dans *La Chambre de Jacob* », trad. française par Juliana Lopoukhine, in *Woolf parmi les philosophes*, p. 45-59, p. 53. L'article de Scott McCracken s'intéresse aux « jeux » de hasard dont le roman ne livre pas toujours l'issue, et sur la façon dont ces paris sur l'avenir ouvrent le champ des possibilités, y compris pour la lectrice.

⁵ Jacob échoue à être l'interlocuteur de Julia qui répond elle-même à sa propre question :

Were you there when they acted Mr Wortley's play? Oh, no, of course not – at the last moment, did you hear – you had to go to join your mother, I remember, at Harrogate – At the last moment, as I was saying, just as everything was ready, the clothes finished and everything – Now Elsbeth is going to sing again. (JR 119-120)

L'abondance de tirets ne traduit pas seulement la diction hachée par des ruptures et reprises, mais empêche également Jacob de prendre la parole, remplaçant ses interventions par des tirets.

⁶ Scott McCracken suggère que Woolf chercherait une façon d'écrire qui ouvrirait le futur en tant que possibilité à une époque où la pensée du temps est « minée par l'expérience de la défaite » (McCracken, « Les jeux sont faits », p. 47). La guerre ouvre des possibilités paradoxales : « le récit d'un pari fait dans le passé révèle finalement plutôt l'incertitude de son effet sur l'avenir » et « presque toutes les données du roman sont placées sous le signe de la probabilité » (*id.*, p. 53-55). En l'absence de Jacob, la probabilité est portée par les autres personnages qui gravitent autour de lui, et conservent « le pouvoir d'actualiser les potentialités du passé » (*id.*, p. 58). Si Chantal Delourme s'intéresse au « destin de l'appel du nom qui s'inscrirait sous une logique mortifère et ferait du nom de Jacob un nom symptomal des impasses qui hantent l'histoire », elle voit aussi le retrait à l'appel du nom de Jacob la « matrice » d'une poétique de la « déliaison » (voir Chantal Delourme, « *Jacob's Room* : appeler un nom », in *Le Tour Critique*, n° 1, 2013, p. 69-94, p. 71, 78 et 91).

⁷ Une comparaison entre les différentes versions du roman révèle qu'il s'agit d'une stratégie délibérée : « *Again and again, Woolf eliminates the vestiges of Jacob's inner life* » (Zwerdling, « Woolf's Satiric Elegy », p. 900).

la guerre qu'il attribue la dimension « kaléidoscopique » du roman⁸. Puisque Jacob, comme ceux de sa génération, est condamné à n'être que « prometteur », les possibilités d'avenir qui s'ouvrent à lui ne s'inscriront jamais dans la continuité, et ses expériences ne peuvent être présentées avec la cohérence téléologique d'un *Bildungsroman*⁹.

Pour autant, le roman ne cesse de semer des indices ou de recueillir le vide qu'il esquisse. Le seul avenir de Jacob est la mort au combat – mort que l'on pourrait déceler dans son patronyme, *Flanders*, dans lequel les critiques s'accordent à voir une prolepse de sa mort au champ de bataille de Flandres¹⁰. Par ailleurs, le paysage citadin est parsemé de mauvais « présages »¹¹ en lien avec la guerre : « *the lamps of London uphold the dark as upon the points of burning bayonets* » (JR 131). Robert Reginio compare même l'architecture du roman avec celle du Cénotaphe, mémorial de guerre, tous deux caractérisés par le vide qu'ils intègrent à leur forme comme tentative de compensation¹². Cette comparaison reflète le croisement entre mémoire et histoire individuelles et collectives¹³ ; Robert Reginio qualifie néanmoins le roman de « *counter-monument* » qui refuse à la lectrice le processus du deuil qui devrait être inauguré par une forme de mémorialisation du personnage¹⁴. De même, Catherine Lanone explique que le « déplacement » du cénotaphe dans l'écriture de Woolf est le signe d'un refus, d'une interruption semblable à celle d'Antigone, et elle compare alors Betty portant les chaussures de Jacob à une figure d'anti-Pietà¹⁵. Parmi les traces éparpillées dans la pièce, Bonamy tâche pourtant de reconstituer Jacob à travers ses souvenirs, tandis que Betty Flanders n'y voit que

Ceci donne d'une part l'intuition d'une conscience encore en formation ; et empêche d'autre part de susciter trop de compassion à l'encontre d'un personnage souvent décrit de façon satirique (*id.*, p. 901).

⁸ La confusion kaléidoscopique résulte aussi de l'expérimentation formelle que Woolf décrit à Lytton Strachey : « *the effort of breaking with complete representation. One flies into the air* » (*Letters* II, 9 [10?] oct. 1922, 569).

⁹ Zwerdling, « Woolf's Satiric Elegy », p. 898.

¹⁰ Voir Laura Marcus, *Virginia Woolf*. Plymouth : Northcote House, 1997, p. 84 ; Julia Briggs, *Reading Virginia Woolf*, p. 142. Alex Zwerdling ajoute que les lecteurs de 1922 connaissaient probablement le poème de John McCrae, « *In Flanders Fields* » et que des commentaires rétrospectifs trahissent le destin de Jacob : « *now Jimmy feeds crows in Flanders and Helen visits hospitals* » (JR 131) (Zwerdling, « Woolf's Satiric Elegy », p. 896).

¹¹ « *[O]mens pointedly connected with the war* » (Lanone, « *Abject Objects* », p. 84).

¹² « *[T]hey experiment with incorporating emptiness into their forms as they attempt to account for the losses of the war* » (Robert Reginio, « *Virginia Woolf and the technologies of exploration: Jacob's Room as counter-monument* », in Helen Southworth et Elisa Key Sparks (dir.), *Virginia Woolf and the Art of Exploration*. Clemson : Clemson University Press, 2006, p. 86-94, p. 86).

¹³ Voir *Three Guineas* : « *By juxtaposing the language of the body with two differing referents – the visible public icons and the absent private visual memories – Woolf's matrix of experiential fragments connects past with present in an unassimilable testimony* » (Maggie Humm, « *Memory, Photography, and Modernism: The 'dead bodies and ruined houses' of Virginia Woolf's Three Guineas* », in *Signs*, vol. 28, n° 2, 2003, p. 645-663, p. 660). Les photographies « absentes » de la Guerre d'Espagne mettent aussi en abyme le vide, l'absence signalant l'absence.

¹⁴ La narration se concentre sur les lieux cristallisant le deuil, afin de montrer comment l'absence est « construite et maintenue ». Pourtant, cette absence évide le roman : « *to create a memorial embodying failure, indeterminacy, and forgetting [...] is to wrest the unknowability suggested by the monument's abstractions from the process of national mourning* » (Reginio, « *Virginia Woolf and the technologies of exploration* », p. 90).

¹⁵ Catherine Lanone, « *Challenging Cenotaphs* ».

confusion (« *Such confusion everywhere* » JR 247). Le désordre laissé par la mort de Jacob *défigure* le monde et dérange l'ordre, empêche l'harmonie, comme le remarque Bonamy : « *Nothing arranged* », en effet, mais moins par manque d'anticipation de la part de Jacob que par le chaos¹⁶ induit par la soudaineté de la mort.

Plus encore que la guerre, c'est bien la mort qui dérange les catégories établies. Ultime rite de passage, ou plutôt de non-retour, universelle, elle marque l'avènement du désordre : si le fil du temps semble se dérouler sans que la mort de Jacob ne vienne l'interrompre, puisque les bribes du souvenir sont autant les témoins de la vie passée de Jacob que les marqueurs d'une continuation indifférente du monde sans lui, la mort introduit en fait une rupture, un court-circuit, une anomalie. Tourbillon émotionnel ou blessure vive, incicatrisable, la mort provoque une confusion entre l'avant et l'après, une friction entre le dehors et le dedans, un grincement :

Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there.
[...] And then suddenly all the leaves seemed to raise themselves.
'Jacob! Jacob!' cried Bonamy, standing by the window. The leaves sank down again. (JR 147)

Réponse sans voix, le craquement muet du fauteuil anticipe l'appel pathétique de Bonamy et résonne comme une hallucination auditive qui inscrit la réalité tangible de l'objet dans l'espace, rapatrie la présence fantomatique au sein du monde¹⁷, et le « *no one* » (re)devient « *Jacob* ». Résurgence du passé dans un avenir qu'il ne connaîtra jamais, le spectre de Jacob occupe le vide du fauteuil, prend place dans une nouvelle temporalité qui se conjugue au présent¹⁸.

¹⁶ Ce chaos est également celui de la guerre : « *[it] breached the boundary between materiality and spirituality, and between emotion and object, [...] [everything was] broken and in pieces, the differences between war material and human beings elided perhaps for the first time in human history* » (Nicholas Saunders, « Material Culture and Conflict: The Great War, 1914-2003 », in Nicholas Saunders (dir.), *Matters of Conflict: Material Culture, Memory and the First World War*. Londres : New York, Routledge, 2004, p. 7 et 8-9).

¹⁷ Bertrand Russell renverse les catégories établies par l'idéalisme, en retournant sur elles-mêmes les choses « réelles » et « irréelles », les objets du monde, aux apparences parfois trompeuses, et les objets de la pensée :

I have talked about the unreality of the things we think real. I want to speak with equal emphasis about the reality of things we think unreal [...].

The respectable particulars in the world are all of them linked up with other particulars in respectable, conventional ways. Then sometimes you get a wild particular, like a merely visual chair that you cannot sit on, and say it is a phantom, a hallucination, you exhaust all the vocabulary of abuse upon it. That is what one means by calling it unreal. (Bertrand Russell, *Logic and Knowledge, Essays 1901-1950*. New York : Macmillan, 1956, p. 274-276).

« *Wild particular* », le fauteuil qui craque indique par contiguïté la présence « irréelle » de Jacob.

¹⁸ Dans *Mrs Dalloway*, après avoir entendu parler de la mort de Septimus, Clarissa s'isole : « *She went on, into the little room [...]. Perhaps there was somebody there. But there was nobody. The chairs still kept the impress of the Prime Minister and Lady Bruton [...]. There was nobody* » (MD 156, je souligne). Comme si Clarissa « conjurait » l'existence de Septimus, le passage souligne l'« être-là d'un absent ou d'un disparu » (Derrida, *Spectres de Marx*, p. 26). Benjamin Hagen présente Septimus à la fois comme un double de Clarissa, et comme un spectre, ainsi que le montre le double discours autorisé par les parenthèses : « *[Lady Bradshaw] murmured how [a] young man (that is what Sir William is telling Mr. Dalloway) had killed himself* » (MD 155-156). « *This conversation here refers to an identical one over there [...]. Septimus, then, is there and here, then and now, alive and dead; he haunts conversations* » (Benjamin D. Hagen, « Radical Encounter: The Ghost and The Double in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* », in *Virginia Woolf Miscellany*, n° 80, 2011, p. 13-14, p. 13). Septimus répond à « la logique du

À la fois en avance sur l'appel de Bonamy et en retard sur l'existence du défunt, le craquement n'est qu'un écho lointain de la voix, désormais éteinte, de Jacob. Derrida souligne l'aporie du travail du deuil : « Parler est impossible, mais se taire le serait aussi »¹⁹ : le deuil dérobe les mots à Bonamy, de sorte que son appel résonne comme un cri de désespoir face à l'impossibilité de dire sa peine²⁰ autrement qu'en réitérant le nom de celui qui ne peut plus être convoqué²¹.

Dès les premières pages du roman, Archer Flanders appelle son frère : « *'Ja – cob! Ja – cob!'* shouted Archer » (JR 4, répété à l'identique JR 5). Le cri du jeune garçon donne une « présence vocale » au nom de Jacob qui ne lui répond pas. Cet appel est remarquable à plusieurs titres : la double répétition enferme le nom dans une réitération qui en fait déjà l'écho de lui-même, tandis que l'insertion du tiret à la fois étire le nom, comme si l'on cherchait à en prolonger la phonation (et la vie), et le scinde en deux, y introduit déjà une rupture. Par son silence, Jacob reste, lui, sans voix : nulle réponse ne parvient depuis son « altérité et son éloignement infini »²², il demeure muet, absent, comme *toujours déjà* mort²³. Jacques Derrida explique comment le nom, et son itération, nous permettent d'anticiper la mort avant qu'elle n'ait lieu : « en l'appelant ou en nommant quelqu'un de son vivant, nous savons que son nom peut lui survivre et *lui survit déjà* »²⁴. Par son silence à l'appel de son frère, Jacob ne se constitue déjà pas en tant que sujet, comme s'il refusait d'occuper la place qu'on tente de lui assigner en tant qu'interlocuteur du discours²⁵. Indissociable de la chambre dans le titre du roman, Jacob

fantôme », et signale un événement qui excède la dialectique entre présence et non-présence, entre « *effectivité* » et « *idéauté* (non-présence régulatrice ou absolue) » (Derrida, *Spectres de Marx*, p. 108).

¹⁹ Jacques Derrida, *Mémoires – Pour Paul de Man*. Paris : Galilée, 1988, p. 15. L'aporie figure une résistance inhérente à l'écriture du deuil : la réussite du travail du deuil freudien implique de prendre l'autre « dans le caveau d'un narcissisme » (*id.*, p. 53), « intériorisation (incorporation, introjection, consommation idéalisante de l'autre) » (Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 197). Or, en tentant de redonner la parole à l'autre, on risque d'en éluder la voix, « de céder à cette façon indécente de dire “nous”, ou pire : “moi” » (*id.*, p. 270).

²⁰ À la mort de Thoby, Virginia déplore l'excès de peine de Lytton Strachey, « *self-serving and insincere, a rhetorical exercise [,] a public performance rather than a private expression of loss. Her own very different style of lament deliberately understates or withholds such sentiment* » (Zwerdling, « Woolf's Satiric Elegy », p. 911).

²¹ L'aporie de l'écriture du deuil est aussi due à l'impossibilité d'un « métalangage » : la mort est irrémédiablement *autre*, sa singularité est incompatible avec l'écriture, impossible à articuler dans le discours qui ne peut que réitérer. Le deuil est « interminable. Inconsolable. Irréconciliable » (Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 178).

²² Derrida, *Mémoires*, p. 53. Derrida parle également de « l'être-au-loin » du disparu en nous (Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 200).

²³ Lorsque Florinda trahit Jacob, « *destiny is chipping a dent in him* » (JR 128). Cette blessure met Jacob « hors de portée » comme si cette entaille était son « devenir mort » : Jacob a « déjà franchi le pas qui l'a littéralement déplacé : “*whenever I seat myself, I die in exile*” (JR 92). La mort est le dépaysement ultime [et] Jacob n'occupe pas de place – il n'a pas sa place – dans le réel » (Pavec, « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », p. 53).

²⁴ Le nom « commence dès son vivant à se passer de lui, disant et portant sa mort chaque fois qu'il est prononcé » (Derrida, *Mémoires*, p. 63).

²⁵ Jacob enfant est ainsi déjà « inaccessible à l'appellation » (Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 73). Ce silence à l'interpellation l'empêche déjà de se constituer en tant que sujet (puisque « l'idéologie interpelle les individus en sujets » selon le mécanisme d'assujettissement, Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques

est assigné à résidence mais uniquement en tant qu'il est absent : la chambre et le nom deviennent métonymies du personnage qu'ils finissent par remplacer²⁶. Son nom résonne, mais pas sa voix, ou très peu²⁷. Nathalie Pavéc caractérise Jacob comme « présence lacunaire et énigmatique » : il « fait silence, comme on fait signe » et est « l'Autre du discours polyphonique élaboré par les autres personnages, son contrepoint secret. Sa voix est audible en creux, comme une respiration ou un souffle exhalé d'un ailleurs inaccessible »²⁸. Cet ailleurs, c'est là où Jacob est soufflé et d'où il projette son ombre sur tout le roman : « *A shadow fell across Evelina's window – Jacob's shadow, though it was not Jacob* » (JR 167). L'ombre de Jacob hante le texte même lorsqu'il n'y est pas²⁹, étrange revenance qui témoigne de son absence à venir.

Le même phénomène paradoxal, entre reflet et revenance, fait surgir un éclat spectral derrière la fenêtre de *To the Lighthouse* :

Suddenly the window at which she was looking was whitened by some light stuff behind it. At last then somebody had come into the drawing-room; somebody was sitting in the chair. [...] Mercifully, whoever it was stayed still inside; had settled by some stroke of luck so as to throw an odd-shaped triangular shadow over the step. It altered the composition of the picture a little. [...] Ah, but what had happened? Some wave of white went over the window pane. The air must have stirred some flounce in the room. Her heart leapt at her and seized her and tortured her.

'Mrs Ramsay! Mrs Ramsay!' she cried, feeling the old horror come back – *to want and want and not to have*. Could she inflict that still? (TL 165, je souligne)

Le cri de Lily fait écho à celui de Bonamy, entre appel et pleurs, vaine tentative de combler un manque que le langage répète comme si l'articulation de la mort était impossible autrement que par un bégaiement³⁰. Il y a *une ombre au tableau*, qui revient hanter la maison et qui persiste, jetée au sol comme la marque indélébile de l'impossible travail de deuil³¹.

de l'État [Notes pour une recherche] », in *Sur la reproduction*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995, p. 269-314). La théorie de la « contre-interpellation » développée par Jean-Jacques Lecercle suggérerait au contraire que c'est par cette réappropriation (silencieuse ?) du langage que Jacob affirmerait son autonomie (voir Jean-Jacques Lecercle, *De l'interpellation. Sujet, langue, idéologie*. Paris : Amsterdam, 2019).

²⁶ La topographie de la chambre et du nom de Jacob le définit : « *The room [...] is not merely the actual physical room, the however many walls that enclosed Jacob's existence whilst he was alive, but the larger socio-political, cultural or aesthetic coordinates that mark his name* » (Theodore Koulouris, « Jacques Derrida in Virginia Woolf: Death, Loss and Mourning in *Jacob's Room* », in *Pacific Coast Philology*, vol. 46, 2011, p. 65-79, p. 74-75).

²⁷ « *the silent young man* » (JR 78, 95).

²⁸ Nathalie Pavéc analyse également l'identité perdue de Jacob dans une question qui suspend le discours : « *'Who...' said the lady, meeting her son* » (JR 37) (Pavéc, « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », p. 51).

²⁹ « Jacob circule comme une ombre de lui-même [qui] semble exister indépendamment de [s]a présence physique [...] comme si, en l'absence de Jacob, son ombre venait hanter le visible. Ou comme si, depuis le Royaume des Ombres, Jacob *revenait* au monde des vivants » (*id.* 53-54).

³⁰ La compensation phonatoire feint de remplir le vide de l'autre : « *To want and not to have, sent all up her body a hardness, a hollowness, a strain. And then to want and not to have – to want and want – how that wrung the heart, and wrung it again and again! Oh, Mrs Ramsay! she called out silently. [...] the space would fill; those empty flourishes would form into shape; if they shouted loud enough Mrs Ramsay would return* » (TL 146-148).

³¹ Cette ombre lui servira *in fine* à tourner la page, faisant apparaître l'élément qui manquait à la peinture de Lily. L'achèvement de la peinture est concomitant de l'achèvement du roman, et il n'y a plus de page à tourner.

'What am I to do with these, Mr Bonamy?'
She held out a pair of Jacob's old shoes. (JR 247)

Les vieilles chaussures, dont on ne sait que faire et qui n'iront plus bien loin, prolongent la main tendue de Betty Flanders en un geste obscène qui exhibe l'absence³² comme un « masque mortuaire grotesque »³³. Qu'en faire ? La dimension élégiaque du chapitre culmine dans cette paire de chaussures mais ne s'y concentre pas : la question n'est empreinte d'aucune révérence, d'aucun signe d'adoration aveugle des chaussures. Celles-ci ne sont pas des « idoles » mais plutôt des « icônes »³⁴, elles évoquent dans un même geste la mort et l'impossible représentation de la mort par la distance d'avec Jacob disparu. Comme celles de Van Gogh, les chaussures de Jacob figurent une « histoire de fantômes » et posent l'énigme de leur présence résiduelle³⁵. Au lieu de les « restituer, [et de] les rendre à qui de droit », en les ralliant à un sens, la question de Betty Flanders inquiète leur provenance autant que leur utilité : elles « exaspèrent le désir d'attribution » (et « d'appropriation »). Elles ne sont pas « hantées par du fantôme » mais plutôt « la revenance elle-même »³⁶. Parce qu'elles ne « marchent » plus, les chaussures vides de Jacob ne renvoient plus à aucun référent : par leur béance même, elles signent l'effondrement du discours qu'elles provoquent³⁷.

³² Les chaussures ont une façon particulière de garder la mémoire : « *she was talking about the mystery of 'missing' someone. When Leonard went away, she said, she didn't miss him at all. Then suddenly she caught sight of a pair of his empty shoes, which had kept the position and shape of his feet – and was ready to dissolve into tears instantly* » (Frances Marshall, in *Recollections of Virginia Woolf*. Londres : Peter Owen, 1972, p. 76).

³³ « [A] grotesque sloughed-off skin, a death cast » (Lanone, « Abject Objects », p. 79). « *Unobtrusive boots, male and female shoes, echoing footsteps are to be found on almost every page of the novel, not to mention recurrent anthropomorphic metatextual metaphors about the pace of words* » (*id.*, p. 80).

³⁴ L'idole est l'image affranchie, qui supprime sa propre origine sans ouvrir vers aucune dimension invisible ; tandis que l'icône ne tente pas de surmonter la distance avec ce qui s'y est retiré, elle frustrer notre vision en célébrant une présence visible au service d'un invisible irréprésentable (Jean-Luc Marion, *La Croisée du visible*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003 p. 92-93 et 62). Jean-Luc Marion explique en termes théologiques que « l'idole manque la distance qui identifie et authentifie le divin comme tel, comme ce qui ne nous appartient pas, mais nous advient » tandis que « l'icône recèle et décèle ce sur quoi elle repose : l'écart en elle du divin et de son visage. Visibilité de l'invisible, visibilité où l'invisible se donne à voir comme tel, l'icône renforce l'une par l'autre. [...] La distance, qu'il ne s'agit surtout plus d'abolir, mais de reconnaître, devient le motif de la vision, au double sens d'un motif : une motivation, et un thème figuratif » (Marion, *L'Idole et la Distance*, p. 24-25).

³⁵ « Quoi des chaussures ? [...] Vont-elles rester là, déposées, laissées à l'abandon, délaissées ? Comme ces chaussures apparemment vides, délacées, attendant avec un certain détachement qu'on vienne et dise, qu'on vienne dire ce qu'il faut pour les rattacher ? [...] [Q]uoi des chaussures quand ça ne marche pas ? » (Derrida, « Restitutions de la vérité en pointure », p. 293 et 302).

³⁶ *Id.*, p. 295-297.

³⁷ Réceptacles vides du souvenir, ce sont encore des chaussures qui marquent la mort de Percival pour Rhoda :

The figure that was robed in beauty is now clothed in ruin [...], as I told them when they said they loved his voice on the stair, and his old shoes and moments of being together.

[...] Look now at what Percival has given me. Look at the street now that Percival is dead. The houses are lightly founded to be puffed over by a breath of air. [...] Percival, by his death, has made me this present, has revealed this terror[;] warm hollows grooved in the heart of the uproar; alcoves of silence [...]. (W 120-121)

La silhouette habillée de ruine, cadavre à peine camouflé, engendre la ruine des rues dont la solidité est fragilisée par la mort. À la donation du monde s'est substituée une révélation de l'horreur et du silence qui l'habitent sous le masque trompeur de la vie : « *This is Oxford Street [...] frothed into the wild semblance of life* » (W 121).

Chaussures et vêtements figurent la dialectique entre le vide et le plein, entre la coquille et le creux, dans « Time Passes », tandis que le reflet du miroir dénonce l'illusion d'un monde habité par les êtres humains. Le balancement du silence tapisse la maison d'un manteau uniforme, drape les meubles d'un linceul qui vide littéralement les pièces désertes :

So with³⁸ the house empty and the doors locked and the mattresses rolled round, [...] [w]hat people had shed and left – a pair of shoes, a shooting cap, some faded skirts and coats in wardrobes – those alone kept the human shape and in the emptiness indicated how once they were filled and animated; how once hands were busy with hooks and buttons; how once the looking-glass had held a face; had held a world hollowed out in which a figure turned, a hand flashed, the door opened, in came children rushing and tumbling; and went out again. [...]

So loveliness reigned and stillness, and together made the shape of loveliness itself, a form from which life had parted; [...] among the shrouded jugs and sheeted chairs [...].

Nothing it seemed could break that image, corrupt that innocence, or disturb the swaying mantle of silence which, week after week, in the empty room, wove into itself the falling cries of birds [...]. (TL 105-106)

Toutefois, je l'ai déjà évoqué, le vide de la mort n'est pas « rien », et c'est bien cela qui est terrible. « *Nothing* » brise l'image paisible, un « rien » remplit l'espace, s'infiltré à l'intérieur de la demeure à la fois close et trouée³⁹ : « *some door in the kitchen [...] swung wide; admitted nothing; and slammed to* » (TL 104). La ponctuation de la phrase mime cet entre-deux, et les points-virgules sont autant de portes entrouvertes qui permettent le passage du rien tout en entravant la circulation du sens. La fermeture de la porte ouvre paradoxalement la nouvelle « A Haunted House » que j'évoquai plus haut : « *Whatever hour you woke there was a door shutting* » (« A Haunted House » 116). La part d'indétermination introduite par « *whatever* » est renforcée par la construction grammaticale de la principale. Le choix linguistique de la formule « *there was* » fait plus qu'extrapoler le sujet : l'adverbe ravit au sujet sa place initiale dans la phrase, et, on pourrait ajouter, ravit en même temps l'agent du verbe, de sorte que c'est syntaxiquement que la porte se ferme toute seule. Quelques lignes plus loin, les portes de la maison vide sont pourtant à nouveau ouvertes (« *standing open* »), pour se refermer à nouveau comme les valves d'un cœur (« *The doors go shutting far in the distance, gently knocking like the pulse of a heart* », (« A Haunted House » 117) : la vie organique de la maison anime la nouvelle d'une vie qui échappe à la syntaxe et à la narratrice.

³⁸ Au seuil du paragraphe, « *so with* » est « la charnière d'une démesure puisque la conséquence se rapporte à une cause indéterminée et que l'être-avec est épreuve de passibilité et non de partage » (Delourme, « La figure, la nuit », p. 124). Le procédé fait écho aux premiers mots de *Jacob's Room* : « '*So of course, 'wrote Betty Flanders, pressing her heels rather deeper in the sand, 'there was nothing for it but to leave*' » (JR 3). Bien plus qu'un commencement *in medias res*, « le récit est d'emblée posé comme un milieu habité par une présence autre, provenant d'un avant [invisible] du texte, [d']un discours amorcé dans le silence du blanc liminal » vers lequel la phrase se retourne mais auquel elle refuse l'accès (Pavec, « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », p. 45-46).

³⁹ Chantal Delourme parle d'une forme d'« assertion du néant » (Delourme, « La figure, la nuit », p. 120).

Une vie organique *autre*, non humaine (inhumaine ?), s'insinue de même dans la maison de « Time Passes » où la moisissure côtoie une nature qui reprend ses droits dans un tohu-bohu proche du chaos originel :

The house was left; the house was deserted. It was left like a shell on a sandhill⁴⁰ to fill with dry salt grains now that life had left it. The long night seemed to have set in; the trifling airs, nibbling, the clammy breaths, fumbling, seemed to have triumphed. The saucepan had rusted and the mat decayed. Toads had nosed their way in. Idly, aimlessly, the swaying shawl swung to and fro. A thistle thrust itself between the tiles in the larder. The swallows nested in the drawing-room; the floor was strewn with straw; the plaster fell in shovelfuls; rafters were laid bare; rats carried off this and that to gnaw behind the wainscots. Tortoise-shell butterflies burst from the chrysalis and pattered their life out on the window-pane. Poppies sowed themselves among the dahlias; the lawn waved with long grass; giant artichokes towered among roses; a fringed carnation flowered among the cabbages; while the gentle tapping of a weed at the window had become, on winters' nights, a drumming from sturdy trees and thorned briars which made the whole room green in summer.

What power could now prevent the fertility, the insensibility of nature? (TL 112-113)

Toute vie humaine a quitté les lieux mais une autre forme de vie persiste dans la maison, envahie par des dégradations matérielles comme si elle se digérait elle-même, mais renouvelée grâce à l'infiltration de la nature. La fertilité irrésistible des forces naturelles insensibles induit un recommencement, sans aucune compassion pour les êtres humains⁴¹.

Les nombreuses descriptions de maisons vides dans la fiction de Woolf en font des « palais de mémoires », qui utilisent l'architecture comme moyen mnémotechnique. L'architecture de l'écriture permettrait ainsi de se remémorer et de ressaisir un événement traumatique refoulé par le truchement d'une représentation spatiale de l'inconscient où l'ascension serait un mouvement de retour vers le plus originel et le plus enfoui. Floriane Reviron analyse ainsi le cerveau comme une synecdoque du corps d'Orlando, mais également comme topographie de la maison qu'il occupe au début du roman, et ajoute que c'est l'exploration de la crypte de ses ancêtres qui pousse Orlando à explorer les recoins de son esprit⁴². Il devient alors possible, en prenant les précautions nécessaires, de lire les descriptions de maisons vides comme tentatives d'écriture du deuil, à partir de la topographie cryptique

⁴⁰ Julia Briggs note l'importance du sable et des pierres dans *To the Lighthouse*. La marque que Paul inscrit sur le sable dans l'espoir de revenir chercher la broche égarée par Minta est marquée vouée à être emportée par les vagues et le vent, tandis que Mr Ramsay contraste la pérennité des éléments par rapport à la vie humaine (« *The very stone one kicks with one's boot will outlast Shakespeare* », TL 32) (Briggs, *Reading Virginia Woolf*, p. 141-142).

⁴¹ « *Did Nature supplement what man advanced? Did she complete what he began? With equal complacency she saw his misery, his meanness, and his torture. That dream, of sharing, completing, of finding in solitude on the beach an answer, was then but a reflection in a mirror, and the mirror itself was but the surface glassiness which forms in quiescence when the nobler powers sleep beneath?* » (TL 110).

⁴² « *Orlando roams about the galleries of his home [and] is seen 'mounting up the spiral stairway into his brain, which was a roomy one' (O 16). Later [she] explores the crypt where her ancestors lie with a taper or a lantern and is also tempted to explore the hidden and dark recesses of her mind by reading Thomas Browne: 'Slowly there had opened within her something intricate and many-chambered, which one must take a torch to explore, in prose not in verse' (O 175)* » (Reviron, « The Nature of Things in Orlando », p. 96).

développée par Nicolas Abraham et Maria Török. La maison devient alors semblable à une « crypte » à l'intérieur du sujet, « monde fantasmatique inconscient » de l'« incorporation », lieu de la compensation clandestine et du deuil en tant qu'il n'est pas encore fait⁴³, et où l'objet (de désir) perdu est comme « volé »⁴⁴. L'inclusion de pièces vides dans la fiction de Woolf reviendrait à incorporer, dans la représentation littéraire, une construction spatiale « aménagée pour dissimuler [...] ». Mais pour dissimuler aussi la dissimulation : la crypte qui d'elle-même se cèle tout autant qu'elle recèle »⁴⁵ – et que serait l'effacement de la voix narrative que j'ai abordé avec « A Haunted House », sinon une forme de dissimulation de la dissimulation ? « La Chose est cryptée », écrit Derrida, à la fois mise en crypte et mise en signes indéchiffrables, selon un code labyrinthique qui se donne à lire comme accessible mais qui « égare » la lectrice⁴⁶. Architecture et artifice, la crypte garde un secret tout en « signifiant son simulacre »⁴⁷. La crypte est donc le lieu du paradoxe, et la maison vide de Woolf correspond bien à cet espace duplice, à la fois lieu et non-lieu, « singulier hors-lieu [...] destiné à marquer, arrêt au terme d'une sentence, qu'un *procès* n'a pas eu lieu, *doit n'avoir pas eu lieu*, n'aurait pas dû avoir lieu »⁴⁸. Lieu de résistance à la réussite du deuil⁴⁹, la maison se fait sépulture de celui qui n'aurait pas dû mourir, monument au mort-vivant, « mort qu'on veut bien garder en vie, mais comme mort »⁵⁰. Il serait donc tout à fait pertinent d'envisager les chambres, pièces,

⁴³ L'incorporation est la « magie récupérative » qui compense « le plaisir perdu et l'introjection manquée » et « installe l'objet prohibé à l'intérieur de soi » (Abraham et Török, *L'Écorce et le noyau*, p. 237). « À défaut de pouvoir liquider le mort et décréter définitivement "il n'est plus", l'endeuillé le devient pour soi-même et se donne le temps d'élaborer, peu à peu et pas à pas, les effets de la rupture » (*id.*, p. 234). Les « *pertes qui ne peuvent [...] s'avouer en tant que pertes* » provoquent un déni « radical » qui interdit même de « faire un langage de son refus du deuil [et] de signifier que l'on est inconsolable ». Ainsi, celui qui feint de n'avoir rien eu à perdre « avale » les mots, souvenirs, larmes en même temps que le traumatisme. « Le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un *caveau secret* » dans lequel l'objet perdu « mène une vie séparée et occulte » (*id.*, p. 265-266). L'utilisation des crochets par Virginia Woolf n'est pas si éloignée de cette « mise en conserve » de l'expérience traumatique.

⁴⁴ Jacques Derrida, « Fors », in Abraham et Török, *Le Verbier de l'homme aux loups*. Paris : Flammarion, p. 17.

⁴⁵ *Id.*, p. 12.

⁴⁶ *Id.*, p. 33. La crypte induit l'« édification [de] passages dérobés, de chicanes » qui rendent la « circulation occulte et difficile [dans] un labyrinthe intérieur résonnant, de partout, un discours où se croisent tant de langues et puis quelque part *dans* le bruit, un silence de mort, l'obturation » (*id.*, p. 67).

⁴⁷ La crypte n'est pas un lieu « naturel » mais « l'histoire marquante d'un artifice, une *architecture*, un artefact ». Elle est à la fois à l'intérieur et extérieure à l'intérieur, auquel elle soustrait la chose rendue secrète : ce « for cryptique protège contre le dehors même le secret de son exclusion intestinale ou de son inclusion clandestine » (*id.*, 12-p. 13). « "Le secret est de rigueur", d'où la crypte, comme lieu caché, [...] lieu de silence » (*id.*, p. 18).

⁴⁸ *Id.*, p. 24.

⁴⁹ La crypte permettrait-elle de garder le secret de l'altérité de l'autre ? Elle permet en tout cas de s'extirper du piège narcissique du « deuil possible » et réussi de Freud, si l'on considère que « l'incorporation cryptique marque toujours un effet de deuil impossible ou refusé (mélancolie ou deuil) » (*id.*, p. 25).

⁵⁰ La crypte sauve le « mort-vivant » qu'on y a emmuré (*id.*, p. 25 et 28). L'incorporation « forme une contradiction enclavée, encavée, enkystée à l'intérieur du Moi » qui devrait permettre un apaisement ou un compromis, mais entretient en réalité « dans la répétition le conflit mortel qu'[elle] est impuissant[e] à résoudre » (*id.*, p. 15). La crypte protège en son sein le risque sans cesse renouvelé de la réitération du trauma, en sauvegardant « le monument d'une catastrophe et la possibilité permanente de son retour » (*id.*, p. 68).

maisons vides que j'ai analysées au cours de ces dernières pages, comme des cryptes trahissant le secret qu'elles recèlent.

Une dernière maison vient confirmer cette perspective, maison qui n'est, pourtant (ou justement), ni vide ni déserte. Dans *Between the Acts*, Mrs Swithin fait visiter la maison à William Dodge, le guide de pièce en pièce dans une ascension qui, comme dans « Time Passes », remonte le temps jusqu'au commencement. La visite commence dans le petit salon, pièce emblématique du début du jour (« *morning room* ») et se poursuit à l'étage supérieur : « 'Up and up they went,' she panted, seeing, it seemed, an invisible procession, 'up and up to bed' » (BA 63). La procession spectrale de la comptine accompagne la visite et revient hanter la chambre à l'étage où les objets permettent à Mrs Swithin de remonter jusqu'à sa propre naissance. Tout se passe comme si une boussole inconsciente la guidait vers le refoulé :

She tapped twice very distinctly on a door. With her head on one side, she listened.
'One never knows,' she murmured, 'if there's somebody there.' Then she flung open the door.
He half expected to see somebody there, naked, or half dressed, or knelt in prayer. But the room was empty. The room was tidy as a pin, not slept in for months, a spare room. Candles stood on the dressing-table. The counterpane was straight. Mrs Swithin stopped by the bed.
'Here,' she said, 'yes, here,' she tapped the counterpane, 'I was born. In this bed.'
Her voice died away. She sank down on the edge of the bed. She was tired, no doubt, by the stairs, by the heat.
'But we have other lives, I think, I hope,' she murmured. 'We live in others, Mr ... We live in things.'
(BA 64)

Lorsqu'elle prend la peine de toquer, le doute de Mrs Swithin paraît déconcertant puisque la pièce est une chambre d'appoint, dans laquelle il n'y a eu personne depuis des mois, tant et si bien que la chambre est devenue le propre sujet de l'absence (« *not slept in* »). Pourrait-on aller jusqu'à dire que Mrs Swithin sait qu'il y a « quelque rien », que la pièce est occupée dans son esprit par un fantôme qui « vit en elle »⁵¹ ? Par un jeu des pronoms et des noms, entre « *one* » et « *Mr...* », William Dodge en perd son nom, de sorte que c'est finalement lui le fantôme de la maison : non celui qui n'y est plus, mais l'intrus qui n'y appartient pas.

La prochaine étape les emmène dans la *nursery*, elle aussi pleine de traces de l'absence :

'Now,' she said, 'what comes next?' and pattered down the corridor. A door stood open. Everyone was out in the garden. The room was like a ship deserted by its crew. The children had been playing – there was a spotted horse in the middle of the carpet. The nurse had been sewing – there was a piece of linen on the table. The baby had been in the cot. The cot was empty.
'The nursery,' said Mrs Swithin.
Words raised themselves and became symbolical. (BA 65-66)

⁵¹ J'emploie ici « fantôme », au sens psychanalytique, c'est-à-dire fantôme échappé d'une *autre* crypte, qui provient de l'inconscient d'un autre (souvent d'un parent), et qui sont également des doubles fantomatiques de nous-mêmes, « *shadows of people one might have been; unborn selves* » (W 222).

La question rhétorique de la vieille femme, « *what comes next ?* » pourrait être surprenante (si on la prenait littéralement, puisque c'est elle qui fait visiter la maison) ou trahir un doute en contradiction avec ses convictions religieuses : qu'y a-t-il après la mort ? Cette connotation confère un aspect presque pénible à la description de la pièce, au berceau vide, aux jouets abandonnés comme interrompus ou vidés par une mort brutale. L'étonnant désordre de la pièce pourrait être attribué au décès d'un être cher. Les pièces pleines de vide, habitées par l'absence, mettent en scène l'insupportable contraste entre la douleur de la perte et la persistance indifférente du monde : impossible mais prolongé à l'infini, le deuil refuse et rejoue la mort de l'autre, et le survivant est condamné à subir la survivance, la sienne et celle d'un monde pourtant irrémédiablement amputé d'une vie, un monde qui aurait dû disparaître avec cette dernière.

Les exemples que j'ai abordés dans cette partie étaient essentiellement concernés par la disparition d'un individu en particulier : mais que se passe-t-il lorsqu'il n'y a plus aucun survivant ? Il ne s'agit pas chez Virginia Woolf d'un scénario catastrophe de roman de science-fiction post-apocalyptique, mais plutôt d'une tentative d'envisager le monde sans l'être humain, c'est-à-dire le réel rendu à lui-même. Le « désordre » n'a de sens qu'en tant qu'il contrarie l'« ordre » imposé par l'esprit grâce aux lois de la physique ou de la raison, par le biais de la perception. Quel chaos règne alors, lorsque le monde échappe à l'autorité du sujet et à l'arbitrarité de sa perception ? Comment le saisir dans le langage ? Par l'intermédiaire d'une sorte de « vision spectrale » non-subjective, Virginia Woolf cherche à réintroduire la possibilité d'un regard absent, ou aveugle, à qui apparaîtrait tout le désastre du monde rendu au réel, où la possibilité même d'une perspective rationnelle s'effondre.

Lorsque l'armature spatio-temporelle du monde est mise à bas, les mots, à l'inverse, s'élèvent d'eux-mêmes, comme mus par une puissance occulte : « *Words raised themselves and became symbolical* » (BA 66) : le soulèvement symbolique du langage opère une autre révolution que je n'ai que brièvement évoquée et qui confirme l'absence, non pas uniquement des personnages ou des défunts, mais d'une instance énonciatrice et la disparition de l'autorité de la voix narrative. « *[W]ords now put on meaning* » (BA 172) : les mots revêtent une signification, comme des acteurs qui se parent avant d'apparaître sur la scène du langage. De même, les objets revêtent des couleurs, et avant de me pencher sur les modalités d'une écriture « impersonnelle » libérée du sujet, défiant les codes syntaxiques et sémantiques, je

m'intéresserai à un autre « spectre », celui des couleurs qui, elles aussi, se soulèvent, rayonnent, et traversent l'insubstantialité et l'évanescence de l'air pour apparaître à un regard absent.

II.2. VISION SPECTRALE

J'ai parlé des objets, couverts ou vêtements, et des chambres en tant qu'ils portent la trace des personnages et leur survivent. Avant de poursuivre l'analyse du paysage woolfien dans une infinitude qui excède l'espace traditionnellement domestique, je souhaite consacrer les pages qui suivent à ce qui me semble être une véritable prouesse qui retourne la phénoménologie sur elle-même, qui se joue de la réversibilité merleau-pontienne ou la pousse à son extrême limite : la mise en place d'une vision spectrale. C'est précisément par l'entremise d'un regard sans subjectivité que Woolf donne à voir à la lectrice la vision d'un monde lorsque personne n'est là pour le voir. Une telle vision est « spectrale » à deux titres : en premier lieu par l'introduction artificielle d'un observateur potentiel au sein même de la fiction, spectre d'un regard absent qui hante l'espace du texte ; en second lieu, parce qu'elle est indexée sur le spectre des couleurs dont je montrerai qu'elles sont révélées par la lumière du texte.

Comment une telle vision peut-elle advenir si personne n'est là pour lui donner corps ? Contre une philosophie qui positionnerait l'individu en marge de l'objet de sa réflexion et l'exclurait du monde, Merleau-Ponty approfondit dans *Le Visible et l'invisible* le concept de « chair » du monde¹. Sa proposition de réversibilité du sensible (selon laquelle une main peut toucher et être touchée) lui permet notamment de déduire que, « puisque la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle nous dévoile, il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde. Dès que je vois, il faut [...] que la vision 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 »². Ainsi pour *voir*, il faut que le voyant soit lui-même un corps percevant et, à ce titre, un corps perceptible, *visible* en tant que tel. C'est bien là le problème de Bernard : dans le dernier soliloque de *The Waves*, il s'imagine étendu dans un fossé (« *I lie in the ditch*

¹ Merleau-Ponty explique comment, lorsque le sujet *pense* quelque chose, il se trouve alors hors de lui, à la marge – alors qu'il en est paradoxalement. Selon lui, l'ouverture nécessaire implique de « vider l'Être-sujet de tous les fantômes dont la philosophie l'a encombré », qu'il nomme « représentation », « pensée », « image », et même les qualifications de « sujet », d'« esprit » ou d'« Ego », fantômes par lesquels « la philosophie veut me distinguer absolument des choses » (*Le Visible et l'invisible*, p. 76). La chair permet en quelque sorte de résoudre cette distinction contradictoire : la « présence du monde » est « présence de sa chair à ma chair », à la fois j'« en suis » et je ne suis pas lui : il y a « épaisseur de chair entre nous et le “noyau dur” de l'Être » (*id.*, p. 167).

² *Id.*, p. 175.

unregarded », W 227) contemplant, dans une tentative proche de celle de Virginia Woolf, un monde nouveau, inhabité, vierge de tout regard³, au sein duquel il pourrait *voir sans être vu* : « *I saw but was not seen. I walked unshadowed [...]. Thin as a ghost, leaving no trace where I trod, perceiving merely* » (W 220). Cette position paradoxale lui permet d'adopter brièvement la perspective cosmique des interludes et d'entrevoir le kaléidoscope des couleurs révélées par la lumière – mais le déséquilibre est précaire et ne dure pas. En effet, si le « *I* » (qui est aussi « *eye* », œil sans conscience qui perçoit à peine et ne fait *que* cela) ne laisse aucune trace sur son passage et parvient à effacer l'ego de Bernard (et de tout sujet), il est finalement pris au piège du regard de l'autre, « œil de la Méduse » qui lui restitue sa présence corporelle au monde : « *I catch your eye. I, who have been thinking myself so vast, a temple, a church, a whole universe, unconfined and capable of being everywhere on the verge of things and here too, am now nothing but what you see [...]. (I see myself in the glass)* » (W 224-225). C'est bien l'œil de l'autre (« *you* ») qui engendre la répétition homophonique « *eye/I* » et réinscrit le sujet dans l'ordre du visible, lui dérobant la vision quasi mystique qui s'était ouverte à lui⁴, frustrant l'horizon infini en lui substituant l'opacité d'un miroir. La première version de *The Waves* en encore plus explicite à ce sujet :

Without a self then, ~~such~~ this was what I saw [...]; as if I had come into a room, before anybody was up. [...] But ~~Lord knows~~ I am only a single person. Look at me in the looking glass, bald, elderly [...]. Self comes back when I see you whom I do not know looking at me. Self comes back [...] I see the table & I see the chair; & ~~recollect~~, & I ~~suppose~~ that I am ~~certainly~~ in ~~some~~ a particular place. (*The Waves Holograph*, Draft I, 395-396)

³ « *a new world, never trodden* » (W 220) ; « *Look at the world being reborn without me* » (*The Waves Holograph*, Draft I, 390).

⁴ André Topia note que l'absence d'ombre (“*unshadowed*”) signe la « disparition du rayon de lumière qu'est le regard de l'autre » (« *The Waves* : l'œil et le monde », in *Études anglaises*, vol. 48, n° 4, 1995, p. 430-441, p. 439). Louis est également pris dans le « réseau aliénant » de la perception par autrui à laquelle il essaie de se soustraire : « *Up here my eyes are green leaves, unseeing [...]. Down there my eyes are the lidless eyes of a stone figure in a desert by the Nile. [...] But let me be unseen. [...] Now something pink passes the eye-hole. Now an eye-beam is slid through the chink. Its beam strikes me* » (W 7-8). Louis convoite une vision qui « échappe à la dualité entre la conscience et son objet » (*id.*, p. 434), à la fois ouverture absolue (« *lidless* ») et aveuglement d'un œil de pierre qui, parce qu'il est « *unseen* » ne peut qu'être « *unseeing* », comme le suggère la pensée de Merleau-Ponty. À l'inverse, l'« immense vision panoramique [de Bernard] vient se condenser et s'annuler dans le point minuscule qu'est la pupille de son interlocuteur » (*id.*, p. 440) ; « *[Bernard] is drawn back from the heights of revelation by the 'Medusa gaze' of the other* » (Suzette A. Henke, « Virginia Woolf's *The Waves*: A Phenomenological Reading », in *Neophilologus*, vol. 73, n° 3, juillet 1989, p. 461-472, p. 469). Henke cite Heidegger pour présenter l'expérience comme l'accomplissement de l'*epoché* phénoménologique : le retrait « terrifiant et nihiliste de tout ce qui est » laisse la place à une perception de la réalité dans laquelle se diffuse l'Être (*id.*, p. 467). La parole des personnages est alors « acte d'affirmation existentielle », « *Ist-Sagen* » : « *True heroism, for Woolf, lies in human resilience – in the perpetual impulse toward heroic self-creation that draws us forward in a life-long struggle against annihilation* » (*id.*, p. 461 et 469). La vision de Bernard est éphémère, elle-même illusoire, comme le note Mitchell A. Leaska : « *[Bernard] has had a fleeting vision of the real world without the distortion of personal perception. During that momentary vision, however the world of illusion has been displaced by a world of delusion* » (*The Novels of Virginia Woolf from Beginning to End*. New York : The John Jay Press, 1977, p. 181).

Dans une telle perspective, la volonté de Bernard de disparaître, de devenir *invisible*, est à l'origine même de son incapacité à trouver les mots pour décrire un monde proprement désincarné : « *But how describe the world seen without a self? There are no words* » (W 221).

Le tour de force de Virginia Woolf est bien d'avoir, elle, su trouver les mots pour articuler la vision paradoxale de ce monde invu, grâce à la création d'un témoin absent, comme pour permettre à la lectrice d'être voyante par procuration. Je reviendrai sur la mesure dans laquelle l'*écriture* de la vision laisse (ou non) échapper le *réel* infigurable qu'elle ne cesse d'appeler. Il n'en demeure pas moins que ce monde se dissémine généreusement dans le texte en une « pluie » de sensations :

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 [...]. Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness (« Modern Fiction », *Essays* II, 160)

J'ai déjà cité ce passage et je ne suis pas la seule, mais il me semble à le relire qu'il y apparaît une nuance de taille : le projet woolfien n'est pas de reconnecter les « atomes » et de les articuler à la conscience humaine qui les reçoit, mais plutôt de les considérer dans tout leur chaos, qu'ils « tombent » dans notre perception ou non. Le « *pattern* » est alors un terme paradoxal, qui met en lumière non pas l'ordre que notre esprit impose au monde qu'il perçoit, mais le *schème* des choses – différent de la structure, il s'agirait pour Woolf d'un principe d'organisation, entre création et matrice, sous-jacent aux apparences mais au-delà de la perception, d'une abstraction paradoxale qui défierait les lois de la raison, nous échapperait, et que l'*écriture* pourrait révéler⁵.

Le terme traduit selon Lorraine Sim une « dialectique ontologique [...] entre la réalité empirique et une réalité métaphysique qui subsiste derrière les apparences »⁶. Sa signification évolue en outre au fil de l'œuvre woolfienne : ordre d'abord rationnel⁷, le *pattern* devient esthétique, lorsque la beauté abstraite se manifeste momentanément dans le monde visible⁸ –

⁵ Chez Kant, le « schème » est mi-sensible, mi-intelligible, mais ne désigne ni le concept, ni l'image seuls. Le terme est à rapprocher de « *Anfang* », à la fois « origine » et « emprise » dans le vocabulaire d'Heidegger (voir Jean-Pierre Mourey et Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Miroirs, fragments, mosaïques. Schèmes et création dans l'art du XX^e siècle*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005). Sur le « *pattern* » comme abstraction autant que structure interne, voir la confrontation de l'atome woolfien et des travaux d'Ernest Rutherford sur les champs électromagnétiques, dans Morag Shiach, « Woolf's atom, Eliot's catalyst and Richardson's waves of light: science and modernism in 1919 », in Robert Bud et al. (dir.), *Being Modern: The Cultural Impact of Science in the Early Twentieth Century*. Londres : UCL Press, 2018, p. 58-76, p. 61-64.

⁶ Lorraine Sim, « Virginia Woolf tracing patterns through Plato's Forms », in *Journal of Modern Literature*, vol. 28, n° 2, 2005, p. 38-48.

⁷ « According to [Terence], there was an order, a pattern which made life reasonable » (VO 348).

⁸ « [I]s there a pattern; a theme, recurring, like music; half remembered, half foreseen? ... a gigantic pattern, momentarily perceptible? [...] But who makes it? Who thinks it? » (Y 271).

notamment à travers les œuvres d'art. Il est alors à mettre en relation avec la « *significant form* » de Clive Bell : « *What quality is shared by all objects that provoke our aesthetic emotions? [...] Only one answer seems possible – significant form. In each, lines and colours combined in a particular way, certain forms and relations of forms, stir our aesthetic emotions* »⁹. Virginia Woolf semble partager l'idée de Bell lorsqu'elle écrit que l'art révèle la vérité du monde :

[B]ehind 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).

La fin de la remarque suggère néanmoins deux choses essentielles à sa pensée : d'une part l'être humain est une chose parmi les choses, dans une perspective merleau-pontienne ; d'autre part « ce que nous appelons monde » n'est rien d'autre que la représentation illusoire que nous en faisons et dans laquelle nous sommes inextricablement pris¹⁰. Le paradoxe réside alors dans le fait que le sujet habite un réel dont il est irrémédiablement coupé : il est à la fois la chose et le mot qui la désigne et qui, dans le mouvement de recul nécessaire à toute reprise par le langage, la détruit. Il s'agit donc de trouver une écriture permettant d'habiter le monde autrement, afin de percevoir le *schème* qui résiste au point de vue subjectif incarné dans la vision.

« *[E]ach sight or incident* », écrit Woolf dans « *Modern Fiction* » : l'expression démarque la vision des autres sens ; de fait, des cinq sens qui régissent notre interaction au monde alentour, la vision est indéniablement celui qui gouverne la représentation, y compris mentale. Cette primauté de la vision apparaît explicitement dans les premières paroles de *The Waves*, où les personnages, encore enfants, appréhendent leur environnement essentiellement par ce qu'ils voient : « *I see a ring* », « *I see a globe* », « *I see a crimson tassel* » (*W* 5). La répétition anaphorique de la vision personnelle, du « *I see* » qui flotte de bouche en bouche,

⁹ Clive Bell, *Art*. Londres : Chatto and Windus, 1931, p. 8. L'art permettrait ainsi de révéler la beauté cachée du monde : « *[Plato's] concept of beauty as a divine Form manifest to the eye and mind allowed [Woolf] to imagine a visible world which includes the seen and the unseen* » (Dalgarno, *Virginia Woolf and the Visible World*, p. 43).

¹⁰ Lorraine Sim attribue également le *pattern* à « la croyance qu'un principe objectif et non-matériel assure l'ordre et la signification de la vie » (« *Virginia Woolf tracing patterns through Plato's Forms* », p. 46). Pourtant, si le terme est utilisé pour donner un sens à l'humanité dans *The Voyage Out*, ce n'est que pour redonner foi à Rachel qui pense que les humains sont voués à la solitude d'une communication impossible (*VO* 348). Un passage du journal de jeunesse de Virginia Stephen explique la nature de la connexion entre les individus :

I think I see for a moment how our minds are all threaded together – how any live mind today 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; & the world is mind. Then I read a poem say – & the same thing is repeated. I feel as though I had grasped the central meaning of the world, & all these poets and historians & philosophers were only following out paths branching from that centre in which I stand. (*PA* 178-179).

S'il existe un réseau de pensée entre les êtres humains, c'est dans leur quête commune du « *pattern* » à découvrir sous les apparences cotonneuses de la réalité : les relations humaines ne sont pas du même ordre que le schème qui sous-tend le réel, ce n'est qu'en cherchant à découvrir ce dernier que se crée une communauté.

confirme la prégnance du regard dans la construction de la subjectivité de l'enfant (le stade du miroir passe d'ailleurs bien par la vision) mais également dans la construction fictionnelle d'un monde. Il apparaît d'ores et déjà que la vision est étroitement liée aux formes (« *ring* », « *globe* ») et couleurs (« *crimson* »), les contours se dessinant par contraste avec d'autres formes, d'autres couleurs : « *I see a slab of pale yellow [...] spreading away until it meets a purple stripe* » (W 5). Ces mêmes enfants laissent encore une place à ce qu'ils entendent : « *I hear a sound [...] cheep, chirp; cheep, chirp* » ; « *I hear something stamping [...]. It stamps, and stamps, and stamps* » (W 5). La difficulté d'évoquer les sons transparait dans l'indéfinition des affirmations enfantines qui les contraignent à utiliser et à répéter des onomatopées, interjections dont le référent est précisément le son produit par la phonation du mot.

Comment Virginia Woolf met-elle en scène un monde qui donne une place plus importante aux autres manifestations sensorielles liées à l'ouïe¹¹, mais également à l'odorat, au goût et au toucher¹² ? Il s'agit pour Woolf de décentrer la vue comme sens principal pour réaffirmer les autres sens qui, sans le supplanter pour autant, enrichissent les différents modes d'appréhension du monde et évoquent au contraire la possibilité d'une vision qui s'incarne *autrement* – dans la chair du monde – et qui me permettra d'introduire la notion de « vision spectrale ». Dans son essai « Pictures », au titre éminemment visuel, il est question d'un « œil » dont la vision accentuerait les autres sens au lieu de les écraser :

[Proust, Hardy, Flaubert or Conrad] are using their eyes without in the least impeding their pens, and they are using them as novelists have never used them before. [It] is the eye that has fertilized their thought; [...] that has come to the help of the other senses, combined with them, and produced effects

¹¹ La photographie et les outils optiques (kaléidoscope, diorama, télescope, microscope) contribuèrent à faire de la vue le sens dominant à l'époque victorienne (Angela Frattarola, « Developing an Ear for the Modernist Novel: Virginia Woolf, Dorothy Richardson, and James Joyce », in *Journal of Modern Literature*, vol. 33, n° 1, 2009, p. 132-153, p. 133-134). En outre, le développement de musées d'art, les illustrations de roman, la publicité et les vitrines de magasin, encourageaient la vision : « *Victorians were continually being invited to look, to engage in [the] active interpretation of what they saw* » (Kate Flint, « 'Seeing is believing?': Visuality and Victorian Fiction », in Francis O'Gorman (dir.), *A Concise Companion to the Victorian Novel*. Massachusett : Blackwell Publishing, 2005, p. 25-46, p. 27). Frattarola note néanmoins aussi les progrès qui équipèrent les modernistes de téléphones, microphones, phonographes et radios, et l'industrialisation faisant de la ville un paysage autant sonore que visuel. Martin Jay parle même à ce sujet d'une « crise du centrisme oculaire » au xx^e siècle (« The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism », in *Poetics Today*, vol. 9, n° 2, 1988, p. 307-326, p. 309).

¹² Michael Tratner présente une théorie physiologique du début du xx^e siècle : « *Localization is a theory that the human brain does not function as a coherent whole but rather is a collection of separate, localized organs, each of which generates a distinct part of consciousness. What we experience then is not simply a reflection of the world which our intelligence interprets but rather more like a collage painted by multiple painters all working at the same time* » (Michael Tratner, « The Bodies In/Are The Waves », in Pamela L. Caughie et Diana L. Swanson (dir.), *Virginia Woolf: Writing the World*. Clemson : Liverpool University Press, 2015, p. 154-159, p. 154). Selon son article, *The Waves* témoignerait d'un « processus infini de changement physique » résultant de forces naturelles et non d'événements historiques ou personnels. Sur le corps humain soumis aux forces naturelles du monde biocentrique qu'il habite, voir également Kim Sigouin, « 'The Problem of Space': Embodied Language and the Body in Nature in *To the Lighthouse* », in *Virginia Woolf Writing the World*, p. 167-172.

of extreme beauty, and of a subtlety hitherto unknown. [...] A writer thus has need of a third eye whose function it is to help out the other senses when they flag. (« Pictures » [1925], *Essays IV*, 244)

Le « troisième œil » de l'écrivain fournit une vision différente, combinée aux autres sens, à la fois imagination – « *the mind's eye* »¹³ – et vision impersonnelle. Cette étrange vision mise en place par Virginia Woolf ressemble étonnamment au procédé cinématographique : Adèle Cassigneul associe ce « troisième œil » à la puissante « machine à faire voir »¹⁴ qu'est le cinéma¹⁵, nouveau mode de création mais également de perception et de pensée¹⁶.

J'ai déjà évoqué la manière dont Woolf considérait la caméra comme une façon d'offrir aux spectateurs et spectatrices une vision « plus réelle » des objets du monde : « *we behold them as they are when we are not there* » (« The Cinema », *Essays IV*, 349). L'importance de l'œil et de la vue sont essentiels au cinéma et il n'est guère surprenant que le vocabulaire lié à la vision soit omniprésent dans l'essai « The Cinema » ; ce qui l'est plus, c'est que les remarques de Woolf semblent en fait décrire sa propre écriture, qui cherche à saisir les résidus de la vision dans une forme nouvelle¹⁷. Le « troisième œil » évoqué par Virginia Woolf permettrait un « montage » cinématographique au sens que lui donne Deleuze : « la pure vision d'un œil non-

¹³ Cet « œil de l'esprit » est au cœur de « The Sun and the Fish », qui décrit un « jeu » auquel s'adonner lorsque le « monde réel » a disparu : « *when the real world has faded, let us see what the eye can do for us. Show me the eclipse, we say to the eye; let us see that strange spectacle again. And we see at once – but the mind's eye is only by courtesy an eye; it is a nerve which hears and smells, which transmits heat and cold, which is attached to the brain and rouses the mind to discriminate and speculate – it is only for brevity's sake that we say that we 'see' at once* » (« The Sun and the Fish », *Essays IV*, 519). Plus complexe que la vision habituelle, cette vision-là se mêle aux autres sens. L'utilisation « pratique » du terme « *eye* » comme réponse, complément ou palliatif à la disparition du réel, permet de lire le passage comme signe supplémentaire que la vision physique habituelle n'embrasse pas le réel mais s'y substitue. La vision comme métaphore de la perception qui opère par synesthésie est une idée qui apparaît également chez Merleau-Ponty au sujet de Cézanne : « nous voyons la profondeur, le velouté, la mollesse, la dureté des objets – Cézanne disait même : leur odeur » (*Sens et non-sens* (1948). Paris : Gallimard, 1996, p. 20).

¹⁴ Max Milner, *La Fantasmagorie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982, p. 7.

¹⁵ Adèle Cassigneul, « Dallying along the Way: Virginia Woolf at the Crossroads of Cinema and Literary Creation », in *Anglophonia/Caliban* [En ligne], n° 33, 2013, n. p. URL : <<http://caliban.revues.org/85>>, consulté le 21/10/2015. Elle souligne les « qualités métamorphiques, les “transformations cinétiques” intersémiotiques de l'art et de la littérature » chez Woolf, et parle d'un *devenir*-cinéma au sens deleuzien, « un comme, devenir et non imitation, réel et non métaphorique, variation intensive et non analogie » (Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris : Presses Universitaires de France, 2006, p. 197). Eileen Yu compare aussi « The Sun and the Fish » à la technique cinématographique : « *For Woolf, visual media serve as an alternative literary trope where words fail* » (Eileen Yu, « The Sun's Eclipse and Fantasy of the Eye: Feminist Vision in Virginia Woolf's 'The Sun and the Fish' », in *Performance of the Real Working Papers*, vol. 1, n° 1, 2017, p. 1-12, p. 3).

¹⁶ Adèle Cassigneul relie la « conscience » à la caméra qui serait « l'œil de l'esprit » (Gilles Deleuze, *Pourparlers*. Paris : Minuit, 1990, p. 78) : « *an autonomous and creative mind's eye which makes its own associations, projections and montage, and which eventually creates an internal mental cinema* » (Cassigneul, « Dallying along the Way »). Elle fait ici référence à une citation de Bergson : « Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. [...] [L]e mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique » (Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907] Paris : Presses Universitaires de France, 2009, p. 305).

¹⁷ Cette vision permettrait de voir les objets autrement : « *there must be some residue of visual emotion not seized by artist or painter-poet which may await the cinema. That such symbols will be quite unlike the real objects which we see before us seems highly probable. Something abstract, something moving, something calling only for the very slightest help from words or from music to make itself intelligible* » (« The Cinema », *Essays IV*, 351).

humain, d'un œil qui serait dans les choses, [...] l'œil de la matière, l'œil dans la matière »¹⁸.

« The Cinema » met en outre le doigt sur quelque chose d'essentiel :

Watching crowds, watching the chaos of the streets in the lazy way in which *faculties detached from use* watch and wait, it seems sometimes as if movement and colours, shapes and sounds had come together and waited for someone to seize them and convert their energy into art; then, uncaught, they disperse and fly asunder again. At the cinema for a moment through the mists of irrelevant emotions, through the thick counterpane of immense dexterity and enormous efficiency one has glimpses of something vital within. (« The Cinema », *Essays IV*, 352, je souligne)

Par la reconnaissance de la déhiscence entre facultés de percevoir et perception, Woolf inscrit la possibilité d'une rupture entre sens et sensation, entre perception et sujet, qui est au cœur de la distinction entre les notions de *sense-data* et de *sensibilia* qu'il me faut désormais développer. En l'absence d'observateur intra-diégétique, les éléments naturels et objets concentreraient donc malgré tout une forme de vision paradoxale ou pourraient du moins court-circuiter la perception : les sensations qui leur sont associées déplacent les sens, les dés-incarnent, comme s'ils étaient désolidarisés des organes de la perception et dépendaient de ce qui est *perçu* et non plus d'un corps percevant. Cette rupture permettrait alors la révélation fugace et essentielle de la chair d'un monde intrinsèquement organique (« *glimpses of something vital within* »). L'absence d'un corps percevant ne serait donc pas nécessairement synonyme d'*ab-sens* – abolition des sens et du sens – et je tâcherai de montrer comment cette rupture laisse à son tour place à une forme de suture par le langage, comment les données sensorielles du monde et des choses sont reconfigurées en une forme de sensibilité non-perçue dans un texte qui devient un tissu de sens – de sensations et de significations.

II.2.A. Sensations, *Sense-Data* et *Sensibilia*

Dès 1910¹, G. E. Moore distingue ce qu'il appelle « *sense-data* » (« données sensibles » ou « données des sens ») des « *sensations* ». Il décrit l'expérience en prenant l'exemple d'une enveloppe :

¹⁸ Selon Deleuze, le montage permet de surmonter la limitation absolue de l'œil humain, « son immobilité relative comme organe de réception, qui fait que toutes les images varient pour une seule, en fonction d'une image privilégiée » (Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983, p. 117).

¹ Année charnière pour Woolf, mais la théorie de Moore, qui apparaît dans la série de conférences rassemblées dans Moore, *Some Main Problems of Philosophy*, était déjà esquissée dans « The Refutation of Idealism » en 1903. Voir également Banfield.

I saw a patch of a particular whitish colour, having a certain size, and a certain shape, a shape with rather sharp angles or corners and bounded by fairly straight lines. [...] And I propose to call these things, the colour and size and shape, *sense-data*, things *given* or presented by the senses [...].²

Les « *sense-data* » correspondent donc aux caractéristiques distinctes de l'objet physique – couleur, forme, taille, etc., à partir desquelles le sujet percevant élabore l'image d'une enveloppe. Moore y oppose le terme de « *sensation* », terme qu'il qualifie de « trompeur » (« *misleading* ») :

We should certainly say that I *had* a sensation, when I saw that colour. But when we say that I *had* a sensation, what we mean is, I think, that I had the experience which consisted in my *seeing* the colour [...]. And when, therefore, we talk of *having* sensations, I think what we mean by 'sensations' is the experiences which consist in apprehending certain *sense-data*, *not* these *sense-data* themselves.³

La *sensation* serait de l'ordre de l'expérience que l'on fait des *sense-data* lorsqu'elles sont « données » à nos organes sensoriels. Pour ce qui concerne l'expérience personnelle, *sense-data* et *sensation* sont donc concomitantes, puisque c'est à partir de l'ensemble des caractéristiques que se construit l'image d'un objet pour la conscience percevante, mais la nuance que fait Moore les empêche d'être synonymes ; d'autant plus que, si la faculté de percevoir est rattachée au corps percevant (la vision rattachée à l'œil) tandis que la caractéristique est rattachée à l'objet perçu (la couleur à l'enveloppe), il est pour Moore « concevable » que cette dernière lui reste attachée même lorsque l'on ne le voit plus, que les *sense-data* puissent continuer d'exister lorsqu'il n'y a plus de *sensation*⁴.

Cette possibilité de séparation entre corps percevant et objet de perception est reprise par Bertrand Russell qui contourne la contradiction logique posée par l'idée de « perceptions non-perçues »⁵ en introduisant la notion de « *perspectives* non-perçues »⁶. Il s'agit pour lui de

² Moore, *Some Main Problems of Philosophy*, p. 30.

³ *Id.*, p. 30-31.

⁴ Cette possibilité n'est pas présentée comme une vérité absolue par Moore : « *[It is] quite conceivable (I do not say it is actually true) but conceivable that the patch of colour which I saw may have continued to exist after I saw it: whereas, of course, when I ceased to see it, my seeing of it ceased to exist. [...] It seems to me conceivable that this whitish colour is really on the surface of the material envelope. Whereas it does not seem to me that my seeing of it is in that place. My seeing of it is in another place – somewhere within my body* » (*id.*, p. 31).

⁵ Ann Banfield cite Berkeley au sujet de cette « contradiction » : « *how can that which is sensible be like that which is insensible ? Can a real thing in itself invisible be like a colour; or a real thing which is not audible, be like a sound?* » (George Berkeley, *Three Dialogues Between Hylas and Philonous* [1713]. Robert Merrihew Adams (éd.), Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1979, p. 41).

⁶ « *Logically a sense-datum is an object, a particular of which the subject is aware [...]. The existence of the sense-datum is therefore not logically dependent upon that of the subject [...]. The view that sense-data are mental is derived, no doubt, in part from their physiological subjectivity, but in part also from a failure to distinguish between sense-data and 'sensations'. By a sensation I mean the fact consisting in the subject's awareness of the sense-datum. Thus a sensation is a complex of which the subject is a constituent and which therefore is mental. The sense-datum, on the other hand, stands over against the subject as that external object of which in sensation the subject is aware* » (Russell, *Mysticism and Logic*, p. 146-147). Ann Banfield précise que Russell entend « *mental* » comme synonyme de « *in the mind* », ce qui lui permet d'établir la possibilité d'une subjectivité extra-

perspectives vides, non occupées par un sujet, qui enregistrent les sensations non-senties qu'il appelle « *sensibilia* ». Ni *sensation* ni *sense-data*, il s'agit plutôt de la « chose sensible insensible »⁷ lorsqu'il n'y a aucun observateur à qui cette chose est donnée : « *I shall give the name sensibilia to those objects which have the same metaphysical and physical status as sense-data, without necessarily being data to any mind* »⁸. Potentialités non actualisées, les *sensibilia* échappent absolument à notre regard et à notre pensée. La difficulté de les prendre en considération tient à leur définition *a contrario*, de sorte qu'il n'est possible de les appréhender que par défaut : elles redeviennent des conceptions mentales, des *sense-data*, dès qu'elles sont seulement *envisagées* comme perceptibles. En d'autres termes, Russell considère qu'avant d'être un objet de perception marron, rectangulaire, ou en bois, la chose-table est bien déjà *quelque chose* d'autre qui ne peut qu'échapper à notre entendement : même sans l'observer directement, dès que l'on y *pense* en tant que « marron », « rectangulaire », « en bois », la table se pare de *sense-data* mentales et non plus de « *sensibilia* ».

Russell utilise par ailleurs le terme de « *perspective* » puisqu'il avance la possibilité mathématique, par principe de contiguïté, qu'il existe des positions inoccupées *entre* les « mondes privés » (« *private worlds* », où sont « données » les *sense-data* à des sujets⁹) et que ces positions admettent elles aussi des éléments qui, parce qu'ils ne sont donnés à personne, demeurent de l'ordre des *sensibilia*. Chaque « monde privé » correspond alors pour Russell à un cas de figure particulier de « perspective occupée », ce qui implique que la perspective était *déjà là*, mais non-occupée¹⁰. Les « perceptions impossibles à percevoir »¹¹ deviennent ainsi pour Russell des « perceptions non-perçues », pas impossibles mais seulement non-réalisées. Ces *sensibilia* apparaissent comme une « réalité spectrale » qui ne serait actualisée que par « l'occupation d'une perspective par un sujet, et par l'interception de *sensibilia* par les organes

mentale, un espace subjectif strictement « physique » (au sens scientifique du terme) (« *physical subjectivity* » ou « *physiological subjectivity* », *ibid.*) (voir Banfield 70). Voir également Banfield 39-40.

⁷ « *insensible sensible thing* » (Banfield 71).

⁸ Russell, *Mysticism and Logic*, p. 143.

⁹ « *Each person, so far as his sense-data are concerned, lives in a private world* » (*id.*, p. 153) : les « mondes privés » sont donc conçus en tant qu'ils concentrent des *sense-data* données à celui qui les observe.

¹⁰ « *If a man were to sit down between two others, the appearance which the room would present to him would be intermediate between the appearances which it presents to the two others: and although this appearance would not exist as it is without the sense-organs, nerves and brain, of the newly arrived spectator, still it is not unnatural to suppose that, from the position which he now occupies, some appearance of the room existed before his arrival* » (*id.*, p. 149).

¹¹ Cette impossibilité est notamment établie par le père de Virginia Woolf : « *Unless you can perceive realities as they are not revealed to our perceptive faculties – that is to say, unless you can discover unperceivable perceptions – you are not in the presence of facts, but of phantasms* » (Leslie Stephen, *History of English Thought in the Eighteenth Century*, vol. I. Londres : Smith, Elder, & Co., 1876, p. 29).

sensoriels dans un temps et un espace précis »¹². En un mot, et cette dernière remarque guidera ma réflexion, les *sense-data* sont données, présentées à un sujet, mais la notion de *sensibilia* introduit l'idée qu'un sujet n'est pas nécessaire à la subjectivité d'une position et peut donc théoriquement être absent, qu'une sphère de perception vide peut exister sans être dotée d'un sujet intime.

Dans la continuité de Bertrand Russell, Ann Banfield note l'instabilité des tables et chaises qui ne prennent de couleurs que lorsqu'un regard les éveille : « *Poised between the two worlds [...] the neutral sensibilia fill with colour if given to an observer or disintegrate into the colourless physical atoms [when] sense-organs [are] closed to the sensibilia given to no one* »¹³. Toutefois, plusieurs exemples de la fiction de Woolf présentent ces *sensibilia* qui ne seraient données à aucun sujet *comme s'il s'agissait de sense-data* décrites avec précision, en termes de couleurs et contours, de sons ou de sensations au toucher : c'est là le procédé qui à mon sens provoque l'émergence d'une vision spectrale. En effet, le phénomène de la perception centripète bascule à son contact avec la chose et devient centrifuge, comme si des ondes¹⁴ rayonnaient depuis la chose vers l'extérieur, ainsi que Woolf l'écrit du granite : « *Like radium, it seems able to give off forever and ever grains of energy, atoms of light* » (« The New Biography », *Essays IV*, 473). Ce « rayonnement »¹⁵ n'est pas si éloigné de celui que Merleau-Ponty évoque dans *La Phénoménologie de la perception* lorsqu'il écrit que « les qualités rayonnent autour d'elles un certain mode d'existence » et qu'elles ont « un pouvoir d'envoûtement » : « 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

¹² Ann Banfield utilise ici l'expression: « *ghostly virtual reality* » (Banfield 74).

¹³ Banfield 157.

¹⁴ Sur la propagation des ondes, voir Louise Westling, « Virginia Woolf and the Flesh of the World », in *New Literary History*, vol. 30, n° 4, 1999, p. 855-875, p. 856. Westling parle de vision « dynamique et participative » et d'intercorporéité entre le sujet et le monde. Elle explore pour cela les similitudes entre la pensée de Merleau-Ponty et la physique quantique, analysant *Between the Acts* comme mettant en œuvre un « humanisme écologique » qui célébrerait la communion entre l'humanité et la terre qui la nourrit (voir *id.*, p. 862).

¹⁵ Ce rayonnement est de l'ordre de la « vibrance » de la matière. Jane Bennett reprend le « partage du sensible » de Jacques Rancière qui fixe « un commun partagé et des parts exclusives » (*Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000, p. 12). Elle transpose le principe social, esthétique et politique, au rapport entre la vie (humaine, animale et naturelle) et la matière qui, loin d'être « passive, brute, inerte », présente une forme de « vitalité » : « *the capacity of things [...] not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own [...]: the material agency or effectivity of nonhuman or not-quite human things* » (Bennett, *Vibrant Matter id.*, p. viii-ix). Le traumatisme de la guerre aurait par exemple rendu Septimus apte à percevoir la distribution de l'agentivité entre humains et non-humains (Lostoski, « The Vital Materialism of Virginia Woolf », p. 61), ou au contraire incapable de distinguer sujet et objet (voir Rachel Zatklin, « The Flesh of Citizenship: Red Flowers Grew », in *Virginia Woolf and the Natural World*, p. 84-89). Sur le décentrement de la subjectivité, la « mutualité » entre nature et culture, et la trans-corporalité, voir Sandy Hudock, « 'Men Must Not Cut Down Trees': Septimus Smith's Madness of Nature », in *The Image of Violence in Literature, Media, and Society II*. Pueblo : Colorado State University-Pueblo, 2007, p. 239-249.

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 »¹⁶. La différence entre les deux est que le monde sans personne de Virginia Woolf présente des « qualités », des couleurs et des formes, qui, sans être sous-tendues par un corps percevant, constituent un « sensible » qui *n'est pas* « rien qu'une sollicitation vague »¹⁷, qui est sous-tendu par *un* regard qui n'est pas *le mien*.

« *One wanted fifty pairs of eyes to see with* » (TL 161) : de la même manière que la concordance des perspectives permettrait d'établir l'image d'un objet en trois dimensions et de s'approcher de sa réalité objective¹⁸, c'est le faisceau de données sensibles, le spectre des couleurs, qui se rencontrent en un point de l'espace et créent un observateur absent¹⁹, une subjectivité sans sujet, une perspective vide de toute individualité²⁰.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*, p. 247-248.

¹⁷ *Id.*, p. 248.

¹⁸ Les « points de vue » potentiels de Bertrand Russell concordent vers la « *common sense thing* » (Russell, *Our Knowledge of the External World*, p. 95) : « *Russell wants to separate questions about subjectivity from those concerning sensory experience and knowledge of the external world. [...] His system therefore attempts to account for knowledge without reference to the self, even at the moment of perception, for it is only the contribution of the generalized sense-datum that matter* » (Mackin, « Private Worlds, Public Minds », p. 119). Russell précise qu'il est impossible que deux sujets adoptent simultanément la même perspective (Russell, *Our Knowledge of the External World*, p. 87), mais que plusieurs individus rassemblés au même endroit voient néanmoins les mêmes « objets neutres publics » (« *something over and above the private and particular sense-data which appear to various people* », Russell, *The Problems of Philosophy*, p. 17). Erin Greer considère les limites d'une telle épistémologie : « *what kind of whole can be made out of disparate subjective experience, and what is the relation between these experiences, this whole, and the world as it would appear to a transcendental observer? The voice of the third-person interludes does not offer such a transcendental perspective, however. It is idiosyncratic, prone to historically charged metaphors [...], which suggests that objective knowledge is beyond the novel's representational reach. [...] 'The world,' here, is a distinctly communal world: not the given space of knives and forks (and tablecloths, as per Russell), but that same space transformed into a 'world' by shared attention* » (Greer, « The Philosophy of Conversation in Woolf, Russell, and Kant », p. 7 et 13). Que le langage soit impuissant à représenter une perspective transcendantale est bien au cœur de la proposition de ma thèse, ce qui ne signifie pas qu'une forme d'intuition du monde sans personne soit hors de propos, bien au contraire.

¹⁹ La perception comme moyen de se situer dans l'espace est néanmoins problématique, si l'on considère que notre connaissance du monde est entravée par une mauvaise vision : « *one is born [...] unable to focus one's eyesight* » (« The Mark » 78). Selon James Harker, la décision de ne pas se lever pour regarder la marque de la nouvelle permet de reprendre le contrôle de la vision, de retrouver sa place corporelle et d'affirmer son être-au-monde (« *Misperceiving Virginia Woolf* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 34, n° 2, 2011, p. 1-21, p. 7-8).

²⁰ La science moderne confirme la remarque de Woolf et complète la philosophie de Russell : « *Different observers, looking at the same shower from different places, will piece together their own separate rainbows using light from different collections of raindrops. Strictly speaking, even your two eyes are seeing two different rainbows* » (Richard Dawkins, *Unweaving the Rainbow: Science, Delusion, and the Appetite for Wonder*. Londres : Allen Lane, 1998, p. 47, cité dans Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 49). En outre, le mouvement incessant des gouttes de pluie confère à l'arc-en-ciel une immobilité – une persistance – paradoxale.

II.2.B. La vision aveugle

Night after night, summer and winter, the torment of storms, the arrow-like stillness of fine weather, held their court without interference. Listening (*had there been anyone to listen*) from the upper rooms of the empty house only gigantic chaos streaked with lightning *could have been heard* tumbling and tossing, as the winds and waves disported themselves like the amorphous bulks of leviathans whose brows are pierced by no light of reason, and mounted one on top of another, and lunged and plunged in the darkness or the daylight (for night and day, month and year ran shapelessly together) in idiot games, until it seemed as if the universe were battling and tumbling, in brute confusion and wanton lust aimlessly by itself.

In spring the garden urns, casually filled with wind-blown plants, were gay as ever. Violets came and daffodils. But the stillness and the brightness of the day were as strange as the chaos and tumult of night, with the trees standing there, and the flowers standing there, looking before them, looking up, yet beholding nothing, eyeless, and thus terrible. (TL 110, je souligne)

Dans « Time Passes », la trace d'un observateur que l'on aurait ôté du texte transparaît explicitement : le verbe « *listen* » implique un agent, ou du moins une forme de volonté même désincarnée, fantomatique, qui tendrait l'oreille pour écouter l'orage. Le sujet est déjà biffé par le conditionnel¹ et par le « *to* » de l'infinitif qui empêchent d'emblée toute actualisation du procès. Le passage de « *listen* » à « *hear* », d'une écoute active à une forme de passivité involontaire, atténue l'impression de perception non-perçue, comme pour faire rebasculer les grondements décrits du côté des *sensibilia*. L'utilisation de parenthèses et leur place au sein de la phrase viennent déranger la syntaxe, comme si le langage mimait la rupture phénoménologique qu'il évoque. De la même manière, les virgules qui ponctuent la dernière phrase semblent entraver la vision et empêcher l'introduction d'un complément d'objet au verbe « *look* », auquel se substituent la spatialisation (« *before them* ») et la direction (« *up* ») d'un regard qui ne saisit rien (« *be-holding nothing* »). Si l'image est terrifiante, c'est qu'elle trouve son origine dans l'absence d'humain causée par la mort, de sorte que ce regard aveugle tourne en vain dans l'orbite vide du texte – à la fois sans œil (« *eyeless* ») et sans sujet (« *I-less* »), les fleurs regardent la lectrice et ne la voient pas². Grâce à des allitérations et rimes (« *tossing and*

¹ Le choix de la construction du conditionnel, « *had there been* » et non « *if there had been* », renforce cet effet, puisqu'elle ravit même à « *there* » la place de sujet antéposé.

² Une image similaire apparaît quelques pages plus tôt : « *The spring without a leaf to toss, bare and bright like a virgin fierce in her chastity, scornful in her purity, was laid out on fields wide-eyed and watchful and entirely careless of what was done or thought by the beholders* » (TL 108). Chantal Delourme évoque l'« écriture de la déploration » : « "Time Passes" abonde en images paradoxales, oxymoriques, de l'aveuglement où la vision s'enténèbre et s'annule. [...] Ce qui nous est donné à voir, c'est la vision d'un non-voir (à la fois invoquant du monde et invisible de l'œil) figuré par le voile sur la paupière, les plis de la nuit sur l'œil, le drap sur un objet. Ou bien la négativité se fait plus radicale encore lorsque le regard s'écarquille sur le rien ainsi dans cette image "terrible" de fleurs, [...] autant de figures monstrueuses, aberrantes ou bien autant de monstrations de l'aveuglement. Dans les structures réflexives répétées dans ce passage, dans les chiasmes qui sont comme le négatif du chiasme voyant/visible définitoire de la visibilité chez Merleau-Ponty, c'est l'invisible constitutif de la figure qui s'inscrit en son creux » (Delourme, « La figure, la nuit », p. 131-132).

tumbling », « *winds and waves* », « *lunged and plunged* »), Virginia Woolf inscrit malgré tout dans le texte les sons que personne n'entend et les offre au regard de la lectrice, dans un geste synesthésique – ou synesthétique – qui surmonte une double contradiction. D'une part, c'est parce qu'ils sont traduits en mots, et non en sons, que les bruits que personne n'entend restent de l'ordre des *sensibilia* et ne deviennent pas *sense-data* dans l'esprit de la lectrice ; d'autre part, cette traduction réinscrit dans le texte l'oreille absente du paysage décrit, transforme le corps physique en corps du texte³, comme pour sauver la lectrice du vertige de contempler le reflet d'un monde dans lequel elle n'est déjà plus : en dépit de l'idiotie sans but d'un monde livré à lui-même, un recouvrement des sens est rendu possible par le langage, permettant de solidifier le vide et de redéfinir les contours de la chair du monde⁴.

Les évocations du monde sans aucun être humain permettent en outre de contourner le problème de la faillibilité inhérente à toute perception subjective. Elles offrent une solution à la tendance moderniste qu'Erich Auerbach identifie en particulier chez Virginia Woolf, tendance qui met l'accent uniquement sur la sensation ressentie par un personnage et sur les sentiments qu'elle suscite chez lui, ce qui le coupe du monde extérieur⁵. Pour James Harker, le problème serait justement attribuable aux facultés de perception qui sont le point de connexion et de disjonction entre les mondes intérieurs et le monde extérieur⁶. Les premières pages de *The Waves*, que j'ai déjà brièvement évoquées, juxtaposent trois évocations d'un même phénomène : « *The sun had not yet risen* » (premier interlude) ; « *I see a ring* » (Bernard) ; « *I see a slab of pale yellow* » (Susan) (*W* 3, 5). Que les personnages soient trompés par leur perception ou que la perspective adoptée par le texte soit elle-même piègeuse, Virginia Woolf insiste sur le manque de fiabilité de la perception personnelle : alors que Bernard considère la forme, Susan décrit la couleur, mais aucun des deux ne parvient à réconcilier ces *sense-data*

³ Laura Doyle suggère pareillement que le corps « survit » dans le langage : « *it survives with and in language and narrative, partly because language's physicality extends the phenomenal world's physicality* » (Doyle, « These Emotions of the Body », p. 45-46).

⁴ Représenter l'absence est « aporétique », puisque « la figuration de l'absence se double d'une dé-figuration de l'être, celle de l'invisible [d'une] dé-figuration du visible ou du voir ». Elle propose d'explorer « les modes de l'absence dans la représentation mais aussi les modes *in absentia* de la représentation [grâce auxquels] l'écriture woolfienne parvient à donner forme au vide, à nous le faire palper » (Delourme, « La figure, la nuit », p. 119-121). La couleur permet par exemple de figurer la texture du visible lorsqu'il semble échapper : « *The rich and bright palette used by the author reveals not so much aesthetic as ontological preoccupations. The use of colour is a way of giving substance to a world sometimes perceived as evanescent* » (Rodier, « Apprehending the World », p. 20).

⁵ « *The stress is placed entirely on what the occasion releases, things which are not seen directly but by reflection, which are not tied to the present of the framing occurrence which releases them* » (Auerbach, *Mimesis*, p. 541).

⁶ « *The modern author makes use of the inability to perceive accurately, the partial information of the senses and the errant understandings of character and motivation as materials for a kind of fiction that lays bare the imperfection of one's knowledge of the external world and of the inner life* » (Harker, « Misperceiving Virginia Woolf », p. 2 et 5).

avec l'image du soleil donnée dans l'interlude⁷. La solution semble alors résider dans cet angle mort de la fiction qu'est l'absence de perception, l'*imperception* d'une vision spectrale qui s'articule d'une part aux autres sens – comme dévoilant la « couche originaire du sentir qui est antérieure à la division des sens »⁸ – et d'autre part au revers de la vision.

II.2.B.1. Le monde sensible

« *I am writing The Waves to a rhythm not to a plot* » (*Letters III*, 28 août 1930, 204)¹. La déclaration de Virginia Woolf tient en premier lieu au « rythme » indispensable à l'écriture poétique d'un livre qu'elle n'envisageait pas comme un roman traditionnel : « *an abstract mystical eyeless book: a playpoem* » (*Diary III*, 7 nov. 1928, 203). Il s'agit également de se débarrasser d'une « intrigue » artificielle et d'avoir recours à une autre forme de fiction – c'est bien là l'expérimentation typiquement moderniste². Le roman est alors conçu comme une partition de musique qui répond à un tempo précis, et l'écriture est soumise au roulement incessant des vagues³. La formule de Virginia Woolf implique également que le rythme accompagne une écriture (« *writing to a rhythm* ») qui ne le transcrit pas directement : les mots peinent à traduire les sonorités et mélodies, à moins d'être eux-mêmes considérés comme des notes de musique, objets sonores dénués de signification.

⁷ Erin Greer y voit une réponse à Russell (« *What difference is there between the propositions 'there is a triangle' and 'I see a triangle'?* », *An Outline of Philosophy*, p. 225) : « *the opening juxtaposition of a third-person declaration with a first-person sensual report marks a distinction between subjective perception and the objective features of the world* » (Greer, « The Philosophy of Conversation in Woolf, Russell, and Kant », p. 7).

⁸ Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*, p. 262. Hubert Teyssandier considère à l'inverse que l'écriture de Woolf met en œuvre une combinaison qui crée une nouvelle sensation, une « interférence poétique » qui fait « à l'existence (textuelle et poétique) un élément indéfinissable par lequel s'opère la fusion entre l'air et l'eau » (« L'ondulation dans *The Waves* », in *Métamorphose et récit*, p. 181-195, p. 184). Il fait référence à ce qu'il appelle « l'outre-monde » d'Elvedon, espace imaginaire des jeux d'enfants de Bernard et Susan : « *We shall sink like swimmers just touching the ground with the tips of their toes. We shall sink through the green air of the leaves, Susan. We sink as we run. The waves close over us, the beech leaves meet above our heads* » (W 10).

¹ La phrase initialement confiée à Ethel Smyth est reprise à l'identique dans son journal intime quelques jours plus tard avec une précision supplémentaire qui relie la musique à la peinture : « *This rhythm (I say I am writing The Waves to a rhythm not to a plot) is in harmony with the painters* » (*Diary III*, 2 sept. 1930, 316).

² C'est ce qu'entend Forster lorsqu'il rejette la rigidité du « *pattern* » (non pas le « schème » de Woolf, mais la géométrie du « *plot* », sa dimension visuelle, esthétique et picturale) au profit d'un « rythme » musical qui serait « répétition avec variation » (E. M. Forster, *Aspects of the Novel*. Harmondsworth :Penguin, 1976, p. 149).

³ « *[T]he monotonous fall of the waves on the beach, which for the most part beat a measured and soothing tattoo* » (TL 16). C'est par leur rythme que les vagues constituent une véritable musique : « *The beat of rhythm in the mind is akin to the beat of the pulse in the body; and thus though many are deaf to tune hardly anyone is so coarsely organised as not to hear the rhythm of its own heart in words and music and movement. It is because it is thus inborn in us that we can never silence music [...] and it is for this reason too that music is so universal and has the strange and illimitable power of a natural force* » (« Street Music » [1905], *Essays I*, 30). La musique est présentée comme remède aux maux de la société. Voir « The Opera » [1909] et « Impressions at Bayreuth » [1909] (*Essays I*, 269 et 288). Sur les différentes façons dont le rythme des vagues structure le roman et règle les soliloques des personnages, voir Francesco Mulas, « Virginia Woolf's *The Waves*: A Novel of 'Silence' », in *AnnalSS*, 2002 (2005), n. p. URL : <http://eprints.uniss.it/973/1/Mulas_F_Articolo_2005_Virginia.pdf>, consulté le 16/08/2018.

De manière plus générale, les mots manquent le cœur de leur cible et laissent échapper les sensations : « *Words fluttered sideways and struck the object inches too low. [...] For how could one express in words these emotions of the body? [...] It was one's body feeling, not one's mind* » (TL 146). Par l'entrelacs de l'affect et du physique, du sentiment et de la sensation, les « émotions du corps » présentent le monde sensible comme un monde sensuel, ouvert à l'éveil des sens mais non *du* sens, hermétique à la signification du langage⁴.

When I look at my hand upon the window sill and think what pleasure I've had in it, how it's touched silk and pottery and hot walls, laid itself upon wet grass or sun-baked, let the Atlantic spurt through its fingers, snapped blue bells and daffodils, plucked ripe plums, never for a second since I was born ceased to tell me of hot and cold, damp or dryness, I'm amazed that I should use this wonderful composition of flesh and nerve to write the abuse of life. (« The Evening Party » 93)

Touchée/touchante chez Merleau-Ponty, la main est ici palpée par le regard qui lui attribue une autre fonction : touchante/écrivante, la main est instrument, ou interface, qui change en mots tout ce qu'elle touche. C'est l'écriture qui en dénature la fonction organique, déforme l'expérience du monde et les sensations qu'elle procure, et trahit au lieu de traduire.

Comme l'ouïe et le toucher, les autres sens ne sont pas exempts de la faillite du langage. Si le goût passe par les papilles de la langue anatomique, il est difficile à traduire dans la langue-langage : dans *To the Lighthouse*, le plat « phare » du repas, le *bœuf en daube*, est désigné par des termes qui font plus qu'indiquer la prégnance de la langue française dans le domaine gastronomique et signifient l'intraduisibilité du plat en anglais ; tandis qu'à l'inverse, Orlando découvre que la langue des tziganes ne possède aucun mot pour évoquer la beauté, et le remplace par une expression signifiant : « *How good to eat* »⁵. Dans *Flush*, c'est tout un paragraphe qui est consacré à l'insuffisance du langage lorsqu'il s'agit du « ravissement olfactif » (« *the rapture of smell* ») qui guide le chien au travers des rues de Florence :

[T]here are no more than two words and perhaps one-half for what we smell. The human nose is practically non-existent. The greatest poets in the world have smelt nothing but roses on the one hand, and dung on the other. The infinite gradations that lie between are unrecorded. Yet it was in the world

⁴ Susan Sontag en appelle à une « érotique » de l'art, herméneutique d'un art qui permettrait de recouvrer nos sens (Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* [1966]. New York : Picador, 2001, p. 312).

⁵ Le terme tzigane n'est d'ailleurs pas donné dans le texte, et la lectrice n'a accès qu'à sa traduction en anglais – un procédé qui ne fait que souligner le caractère hermétique de la langue.

'How good to eat !'

(The gipsies have no word for 'beautiful'. This is the nearest.)

[...] [S]he could not help bursting out again, How good to eat! How good to eat! (For it is a curious fact that though human beings have such imperfect means of communication, that they can only say 'good to eat' when they mean 'beautiful' and the other way about, they will yet endure ridicule and misunderstanding rather than keep any experience to themselves.) (O 142-144)

Il est par ailleurs remarquable que ce soit précisément cette exclamation qui trahisse le goût esthétique d'Orlando à ses hôtes, et surtout que ce goût soit perçu comme une forme d'idolâtrie de la nature : « *They began to suspect that she had other beliefs than their own, and the older men and women thought it probable that she had fallen into the clutches of the vilest and cruellest among all the Gods, which is Nature* » (O 142-143).

of smell that Flush mostly lived. [...] He nosed his way from smell to smell; the rough, the smooth, the dark, the golden. [...] he ran in and out, always with his nose to the ground, drinking in the essence; or with his nose in the air vibrating with the aroma. He slept in this hot patch of sun—how sun made the stone reek! he sought that tunnel of shade—how acid shade made the stone smell! 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. Nor was his sense of touch much less acute. [...] 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. (*Flush* 86-87)

Bien plus que l'inaptitude des mots et leur inadéquation au monde, la reconnaissance de cette limite provoque inévitablement un excès de langage qui tente en vain de pallier le manque, révélant obscurément, par cet excès même, ce qu'il dérobe à la lectrice. Les limites du langage sont aussi à l'origine d'images poétiques qui font la part belle à la synesthésie puisque les sens se confondent : la respiration, qui transmet au corps les odeurs, s'est métamorphosée en inspiration littéraire. Et c'est justement là ce qui m'intéresse : au-delà des limites du langage, sur lesquelles il me faudra revenir plus longuement, ce dernier reste le vecteur d'une intuition pour Woolf, l'intuition que si le regard se heurte à la surface du monde qu'il est incapable de percer, les autres sens soulèvent le voile des apparences chacun à leur manière – à commencer par les ondes sonores qui font vibrer la membrane du réel⁶.

II.2.B.1.a. La musique du monde

Comme elle en fait part dans son journal et sa correspondance¹, Virginia Woolf appréciait la musique. Ses personnages sont régulièrement représentés en train d'écouter de la musique, l'occasion pour Woolf d'explorer l'impact de cette expérience intime sur la

⁶ « Le grain du bruit, le petit élément au hasard, transforme un système ou un ordre en un autre » (Michel Serres, *Le Parasite* [1980]. Paris : Hachette, 1997, p. 47, cité dans Catherine Lanone, « Le Grain du Bruit », in *Le Pur et l'impur*, p. 17-29). Elicia Clements analyse la « conscience acoustique » de Woolf, et notamment la présence de « marqueurs acoustiques » dans l'espace londonien : « *the concepts of music and sound help her articulate her social concerns about the relationship between class and gender* ». Les transmissions, intrusions ou infiltrations sonores, notamment de cris ou de martèlements, au sein de la sphère privée, marquent la porosité des barrières entre espaces public et domestique (voir Elicia Clements, « Reconfigured Terrain : Aural architecture in *Jacob's Room* and *The Years* », in Elizabeth F. Evans et Sarah E. Cornish (dir.), *Virginia Woolf and the City*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 71-76).

¹ La jeune Virginia Stephen prit des cours de musique (voir Lee 33), assistait à des concerts et, après l'acquisition d'un gramophone en 1925, écoutait régulièrement de la musique : « *[she was] very fond of music and we used to listen to the wireless and gramophone – classical music – practically every night* » (Leonard Woolf, *Letters of Leonard Woolf*. Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1990, p. 528). Elle projetait même d'en faire le sujet d'un livre : « *I want to investigate the influence of music on literature* » (*Letters* VI, 6 déc. 1940, 450). Voir Émilie Crapoulet, « Beyond the boundaries of language: Music in Virginia Woolf's 'The String Quartet' », in *Journal of the Short Story in English* [En ligne], n° 50, 2008, n. p. URL : <<http://jsse.revues.org/690>>, consulté le 30/09/2016.

conscience des personnages, mais également, ce faisant, de convertir le vertige de l'expérience musicale en couleurs ou mouvements comme si une partition se déroulait sur le paysage du monde². La projection quasi synesthésique des sons en termes visuels étourdit les personnages et permet de reconquérir l'espace sur un autre mode, tandis que la durée d'une mélodie perturbe leur rapport au temps. Ainsi, Rhoda rejette les comparaisons faciles et transpose l'expérience musicale en vision géométrique :

“Like” and “like” and “like” – but what is the thing that lies beneath the semblance of the thing? Now that lightning has gashed the tree and the flowering branch has fallen and Percival, by his death, has made me this gift, let me see the thing. There is a square; there is an oblong. The players take the square and place it upon the oblong. They place it very accurately; they make a perfect dwelling-place. Very little is left outside. The structure is now visible; what is inchoate is here stated; we are not so various or so mean; we have made oblongs and stood them upon squares. This is our triumph; this is our consolation. (W 123)

Si la mort de Percival consiste en une donation du réel, la musique est ce qui permet une affirmation et une révélation de « la chose » sous les apparences floues – comme si les vibrations sonores perçaient le voile du simplement visible et de la représentation. Comme un exosquelette, la « structure » est retournée sur elle-même : à partir d'une sensation ressentie à l'intérieur, la « chose » extérieure, qui était l'objet de la vision, est devenue le lieu même d'où l'on voit : « *I pared the boughs of music and saw the house we have made; the square stood upon the oblong. “The house which contains us all”, I said* » (W 157). La « chose » est davantage que le sentiment d'appartenance à une communauté d'individus³, et la musique a en quelque sorte permis à Rhoda de sentir son appartenance à la chair du monde : elle est au-dehors et au-dedans de la « chose », à la fois voyante et partie du visible.

Presque dix ans plus tôt, la musique de la nouvelle « The String Quartet » (1921) évoquait déjà des images inattendues tandis que la syntaxe et la ponctuation en mimaient le

² Virginia Woolf voudrait écrire « comme une musicienne », « quatre lignes à la fois » : « *it always seems to me that things are going on at so many levels simultaneously* » (Letters V, 10 juil. 1934, 315) ; « *I'm not regularly musical, but I always think of my books as music before I write them* » (Letters VI, 4 sept. 1940, 426).

³ L'image est reprise pour décrire le sentiment de communion lors du dîner (W 175). Greer analyse l'image abstraite choisie par Rhoda comme alternative au langage métaphorique qui ne peut que déformer l'expérience du plaisir esthétique, afin d'évoquer, non pas de la « vérité » de la musique, mais de la communion qu'elle révèle : « *Her discovery is doubly Kantian: [it] suggests that she intuits something like a sensus communis, and describing this, rather than the music itself, relieves a frustration consonant with Kant's insistence that aesthetic judgment cannot be accounted for via concepts. Rather than use language, which is by nature conceptual, to describe a non-conceptual aesthetic experience, Rhoda uses language to attest to the experience's affirmation that she 'dwells' with other* » (Greer, « The Philosophy of Conversation in Woolf, Russell, and Kant », p. 10-11).

tempo, que les mots en reproduisaient les sons et la texture⁴. Métaphores ou figures de rêverie⁵, les images de la nouvelle traduisent les sensations d'un sujet mais il semble difficile de reconstituer une mélodie aux oreilles de la lectrice à partir de cette « chaîne » d'images⁶. L'introduction du pronom « *I* » fait basculer le texte dans le flux du courant de conscience et empêche le partage du sens : c'est la sensation ressentie, et non l'objet qui l'a suscitée, qui est au cœur du texte⁷. Émilie Crapoulet explique que, s'il peut paraître aisé de « décoder » le texte et d'en déduire les caractéristiques musicales correspondant à chaque mouvement, la narratrice est néanmoins déçue à la fin de chaque « séquence » : comme Rhoda, chacune de ses réactions est « soit trop littérale, soit trop littéraire ». En effet, si la musique *fait sens*, cette signification est non-verbale, résiste à la métaphore facile⁸.

La difficulté à retranscrire une mélodie et le potentiel créateur de la musique ont déjà été largement analysés par la critique⁹, de même que la fonction sociale de cette dernière, voire

⁴ Les jeux sur la syntaxe, et répétitions de mots et de sons, apparaissent par exemple dans le paragraphe suivant :
 Flourish, spring, burgeon, burst! [...]. Fountains jet; drops descend. But the waters of the Rhone flow swift and deep, race under the arches, and sweep the trailing water leaves, washing shadows over the silver fish, the spotted fish rushed down by the swift waters, now swept into an eddy where – it's difficult this – conglomeration of fish all in a pool; leaping, splashing, scraping sharp fins; and such a boil of current that the yellow pebbles are churned round and round, round and round – free now, rushing downwards, or even somehow ascending in exquisite spirals into the air; curled like thin shavings from under a plane, up and up... How lovely goodness is in those who, stepping lightly, go smiling through the world! Also in jolly old fishwives, squatted under arches, obscene old women, how deeply they laugh and shake and rollick, when they walk, from side to side, hum, hah! (« The String Quartet » 133)

⁵ « *That's the worst of music – these silly dreams* » (*id.*, p. 134).

⁶ « [In] 'The String Quartet', [Virginia Woolf] tries to convey the effect of an early Mozart by means of a chain of images » (Bernard Blackstone, *Virginia Woolf: A Commentary*. Londres : Hogarth Press, 1949, p. 49). Ces images sont singulières : « *no musicologist would approve of this story's narrator, whose voice clearly enough suggests the quartet's musical structure [...] but responds to that structure in extramusical equivalents of the most shamelessly impressionistic type* » (James Hafley, « Virginia Woolf's Narrators and the Art of 'Life Itself' », in Ralph Freedman (dir.), *Revaluation and Continuity*. Berkeley : University of California Press, 1980, p. 29, cité dans Crapoulet, « Beyond the boundaries of language »). L'arbitrarité des images en trahit la vocation : « *descriptive and excited expressions [...] remain strangely unassigned to the music [...] because [the text] is performative rather than figural* » (Elicia Clements, « Transforming Musical Sounds into Words: Narrative Method in Virginia Woolf's *The Waves* », in *Narrative*, vol. 13, n° 2, mai 2005, p. 160-181, p. 167).

⁷ « [A] wonderful description [...] of such fancies as are woven like a cocoon round the mind while listening to music » (Desmond MacCarthy [« Affable Hawk »], critique de *Monday or Tuesday* publiée dans le *New Statesman*, 9 avril 1921, in *Virginia Woolf: the Critical Heritage*, p. 91). « *Mrs Woolf gives you the minutest datum, and leads you on to explore, quite consciously, the sequence of images and feelings which float away from it* » (T. S. Eliot, « London Letter », *The Dial*, vol. 71, n° 2, août 1921, p. 216-217).

⁸ Si l'on peut facilement associer la joie au tempo rapide, la mélancolie à une tonalité en mineur, le contrepoint à un dialogue, Émilie Crapoulet précise : « *neither an analogy for the stream of consciousness [nor] a metaphor for a (better) transcendent world[,] music is seen in this story to determine the creative modalities of a consciousness which can itself shape the world differently* » (Crapoulet, « Beyond the boundaries of language », p. 7).

⁹ Voir Adriana L. Varga (dir.), *Virginia Woolf and Music*. Bloomington : Indiana University Press, 2014. Elicia Clements s'intéresse à la façon dont Woolf construit sa narration selon le modèle de la musique classique, notamment d'une fugue de Beethoven : « *I write variations of every sentence* » (*Diary III*, 26 déc. 1929, 275) ; « *It occurred to me last night while listening to a Beethoven quartet that I would merge all the interjected passages into Bernard's final speech* » (*Diary III*, 22 déc. 1930, 339). (voir Clements, « Transforming Musical Sounds into Words »). La musique permettrait une expression « compacte, non-chronologique, simultanée » de la vie (Robin Gail Schulze, « Design in Motion: Words, Music, and the Search for Coherence in the Works of Virginia Woolf and Arnold Schoenberg », in *Studies in the Literary Imagination*, vol. 25, n° 2, 1992, p. 5-22, p. 10).

sa force politique (et féministe) subversive¹⁰, et je souhaite plutôt considérer les sons, bruits, et autres vibrations, manifestations audibles mais pas forcément mélodiques : « *'Yes,' said Jinny, 'our senses have widened. Membranes, webs of nerve that lay white and limp, have filled and spread themselves and float round us like filaments, making the air tangible and catching in them far-away sounds unheard before'* » (W 101). Ce qui m'intéresse est bien cet « élargissement des sens » qui permettrait d'entendre le chant du monde, chanson sans paroles¹¹ proche de la mélodie ancestrale de la vieille femme dans *Mrs Dalloway*¹², paysage sonore inédit qui se déploie sur la page¹³.

Lorsque les personnages peinent à communiquer, les échanges sans paroles sont parfois plus efficaces – sans parole, oui, mais pas en silence, loin de là¹⁴. Virginia Woolf s'attache à mettre en relief les bruits de fond du monde qui passent habituellement inaperçus. Lorsque le bateau des Ramsay s'immobilise, le moment de stase fait taire le « bruit » produit par les autres sens, bruit qui « altérait ou perturbait la transmission d'un message »¹⁵ essentiel :

The rush of water ceased; the world became full of creaking and squeaking sounds. One heard the waves breaking and flapping against the side of the boat [...]. Everything in the whole world seemed to stand still. The Lighthouse became immovable, and the line of the distant shore became fixed. The sun grew hotter and everybody seemed to come very close together and to feel each other's presence, which they had almost forgotten. (TL 150)

¹⁰ Élargissant la musique aux sons naturels et urbains, Melba Cuddy-Keane analyse le « chœur » du monde : « *the fragmented, discontinuous, polytextural music conveys a wholeness, a comprehensiveness, that embraces the communal life of the universe* » (« Virginia Woolf, Sound Technologies, and the New Aurality », p. 90). Sur la musique comme facteur social et catalyseur de communauté, voir Elicia Clements, « Virginia Woolf, Ethel Smyth, and Music: Listening as a Productive Mode of Social Interaction », in *College Literature*, vol. 32, n° 3, 2005, p. 51-71). Sur la « chorégraphie » du texte et la danse comme libération physique et politique, voir Susan Jones, « Virginia Woolf and the Dance », in *Dance Chronicles*, vol. 28, n° 2, 2005, p. 169-200).

¹¹ Nora Eisenberg explique que la musique « usurpe » et « transcende » les mots, permettant à Woolf de compenser la faillite du langage (« Virginia Woolf's Last Words on Words: *Between the Acts* and 'Anon' », in Jane Marcus (dir.), *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Londres : Macmillan, 1981, p. 253-266, p. 261). Julie Vandivère ajoute : « *Woolf links music with language to explore the aesthetics of language, using music to empty language of its ability to gesture to something outside of itself and then correlating this linguistic incapacity with our inability to construct subjectivity* » (Julie Vandivère, « Waves and Fragments: Linguistic Construction as Subject Formation in Virginia Woolf », in *Twentieth Century Literature*, vol. 42, n° 2, 1996, p. 221-233, p. 226-227) (citées dans Clements, « Listening as a Productive Mode of Social Interaction », p. 58).

¹² La voix de la vieille femme la traverse comme depuis un passé primitif, sans destinataire précis (« *a voice bubbling up without direction [...] the voice of an ancient spring spouting from the earth* ») et sans paroles articulées (« *with an absence of all human meaning* » ; « *ee um fah um so / foo swee too eem oo –* ») (MD 68-70).

¹³ « *The wheelbarrow, the lawnmower, the sound of poplar trees, leaves whitening before rain, rooks cawing, brooms knocking, dresses rustling – all these were so coloured and distinguished in his mind that he had already his private code, his secret language* » (TL 7). Les différentes voix de la partition de monde créent un paysage qui s'entend mais ne se voit pas, encryptent un monde dont James a la clé, sous forme de langage intime et non-verbal.

¹⁴ « *Well, look then, feel then. Flashing her needles, glancing round about her, [...] by her laugh, her poise, her competence* » (TL 33). Maria DiBattista remarque que le réconfort que Mrs Ramsay fournit à son mari est muet, seule façon d'oblitérer le mot qui concentre l'angoisse du personnage, « *failure* » (Maria DiBattista, « Virginia Woolf and the language of authorship », in *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, p. 127-145, p. 143). Muet c'est-à-dire sans parole, non pas en silence.

¹⁵ Définition extraite du *Trésor de la langue française informatisé*.

Plus encore que la musique, les sons créent une forme de communauté aurale¹⁶ dont les vibrations se propagent indépendamment de la conscience comme des ondes sur l'eau.

One could hear the slap of the water and the patter of falling drops and a kind of hushing and hissing sound from the waves rolling and gambolling and slapping the rocks as if they were wild creatures who were perfectly free and tossed and tumbled and sported like this forever. (TL 168)

Le pronom impersonnel « *one* » introduit une figure potentielle qui extrait le modal « *could* » de la valeur radicale de capacité habituellement associée aux verbes de perception, pour mettre en relief sa valeur épistémique de possibilité. Le bruit des vagues *pourrait bien* être perçu (ou non), tandis que la triple polysyndète combine des assonances et allitérations dont les échos et le rythme imitent le bruissement de l'eau, le font résonner aux oreilles de la lectrice et l'invitent à partager l'expérience, sinon avec les personnages, du moins avec les autres lecteurs et lectrices du texte.

« *The leaden circles dissolved in the air* » (MD 4, 41, 80, 158) : c'est ainsi que la cloche de Big Ben diffuse et infuse le temps à travers Londres, dont les bruits incessants de la vie urbaine envahissent les pages *Mrs Dalloway*¹⁷, plongeant les personnages dans une véritable immersion sonore – je parle d'immersion, car il est bien question, sans doute davantage et de manière plus évidente dans *To the Lighthouse* et *The Waves*, d'une sorte de liquidité du son : symbole de cyclicité et d'éternel retour, le bruit des vagues rythme l'intégralité des deux romans¹⁸, tantôt comme force vitale et berceuse rassurante, tantôt comme menace d'anéantissement¹⁹. Dans *Jacob's Room* déjà, le bruit des vagues ouvre une dimension qui défie

¹⁶ La communauté autorisée par les sons contrebalance les rares moments de communion purement vocale : « *over the tops of the bushes came stray voices, voices without bodies, symbolical voices they seemed to her, half hearing, seeing nothing, but still, over the bushes, feeling invisible threads connecting the bodiless voices* » (BA 135). Le fil qui relie les voix sans corps et sans paroles ne tisse pas un réseau de significations, il ne s'agit pas de communiquer mais plutôt d'être à l'écoute, de « bien s'entendre », tandis que la surdité serait à l'origine de la discordance (sociale) : « *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[;] all is harmony, could we hear it* » (BA 157, je souligne) (voir Clements, « Listening as a Productive Mode of Social Interaction », p. 62). La musique permet de briser les « méthodes totalitaires de la communication facile » pour mieux recréer un lien empathique entre l'individu et la communauté (*id.*, p. 64). Sur les sons et bruits comme « résistance active aux valeurs de la guerre » et au fascisme, voir Michelle Pridmore-Brown, « 1939-40: Of Virginia Woolf, Gramophones, and Fascism », in *PMLA*, vol. 113, n° 3, 1998, p. 408-421. Sur le « pluralisme démocratique » de Woolf et sa réaction aux progrès technologiques et acoustiques, voir Cuddy-Keane, « Virginia Woolf, Sound Technologies, and the New Auralité ».

¹⁷ Cf. « *The air over London seemed a rough sea of sound through which circles travelled* » (Y 164). Ces cercles concentriques rappellent les « voix de la ville » qui concluent « Kew Gardens » et s'harmonisent au cœur de « structures urbaines enchassées en rotation perpétuelle » : « *a modernist version of the music of the spheres sung in counterpoint* » (La Cassagnère, « Heavy Nothings »). Jean-Jacques Lecercle parle d'une sorte d'« épiphanie des formes » platonicienne, d'une « harmonie cosmologique » : « L'escargot-lecteur sort de sa caverne-parterre pour écouter l'harmonie du ciel des idées » (« La Chair de l'escargot », in *Figuralité et cognition*, n° 9, 1991, p. 171-189, p. 180).

¹⁸ Virginia Woolf écrit même dans son journal : « *the sea is to be heard all through [To the Lighthouse]* » (*Diary III*, 27 juin 1925, 34), tandis que les vagues structurent les interludes de *The Waves* et envahissent jusqu'à son titre.

¹⁹ L'ambivalence de la mer apparaît clairement au début de *To the Lighthouse*, lorsque les voix cessent :

l'espace et le temps, entre répétition, monotonie et infinitude : « *the waves tumble and lollop much the same hour after hour – tumble and lollop all across the horizon* » (JR 60). Alors que Jacob et Timmy Durrant voguent vers les îles Scilly, au large de la Cornouailles, la voix de la mer résonne au mépris de toute tentative de communication, grondement qui n'a d'autre interlocuteur que lui-même²⁰ : « *the drone of the tide in the caves came across the water, low, monotonous, like the voice of someone talking to himself* » (JR 66). Lorsque personne ne surveille les vagues depuis le poste de garde-côte, le bruit des vagues coupées de la vision suffit à intimider une menace sourde sous le calme apparent : « *Ships have been wrecked here. [...] It wore an extraordinary look of piety and peace [...] as if the end of the world had come, and cabbage fields and stone walls, and coastguard stations, and, above all, the white sand bays with the waves breaking unseen by any one, rose to heaven in a kind of ecstasy* » (JR 61-62).

La potentialité ouverte par les sons est en revanche annulée par la vision qui rend la violence maritime dérisoire :

It is curious, lying in a boat, to watch the waves. Here are three coming regularly one after another, all much of a size. Then, hurrying after them comes a fourth, very large and menacing; it lifts the boat; on it goes; somehow merges without accomplishing anything; flattens itself out with the rest. (JR 164-165)

Rien ne se passe, semble-t-il. Rien ? La plus grande violence²¹ réside dans la frustration du regard qui ne sait voir au-delà des apparences et se contente d'un retour à la normale, à la platitude de la surface. Car ce que le bruit des vagues camoufle, dans *Jacob's Room* comme dans « Time Passes », ce sont les échos lointains de la guerre que la mer porte depuis le continent outre-manche :

‘The guns?’ said Betty Flanders, half asleep, getting out of bed and going to the window, which was decorated with a fringe of dark leaves.
‘Not at this distance,’ she thought. ‘It is the sea.’
Again, far away, she heard the dull sound, as if nocturnal women were beating great carpets. There was Morty lost, and Seabrook dead; her sons fighting for their country. (JR 246)

[T]he monotonous fall of the waves [...] beat a measured and soothing tattoo [...] but at other times [...] like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life, made one think of the destruction of the island and its engulfment in the sea [...] – this sound which had been obscured and concealed under the other sounds suddenly thundered hollow in her ears and made her look up with an impulse of terror. (TL 16-17)

Sur les souvenirs d'enfance de Woolf à St Ives, et sur la mer comme symbole de la position marginale et silencieuse des femmes, voir David Bradshaw, « ‘The Purest Ecstasy’: Virginia Woolf and the Sea », in Lara Feigel et Alexandra Harris (dir.), *Modernism on Sea: Art and Culture at the British Seaside*. Witney, Oxon : Peter Lang Ltd, 2009, p. 100-115.

²⁰ De même, lorsqu'un cri retentit, l'absence de transitivité l'empêche de résonner aux oreilles de qui que ce soit : « *Now a cry sounded, as of a man calling pilchards in a main street* » (JR 62). Poussé « comme » par un homme, l'adverbe « as » introduit la possibilité qu'il n'ait été poussé par personne.

²¹ « *What can be more violent than the fling of boughs in a gale, the tree yielding itself all up the trunk, to the very tip of the branch, streaming and shuddering the way the wind blows, yet never flying in dishevelment away?* » (JR 165).

C'est parce qu'elle *voit* la mer par la fenêtre que Betty²² refuse d'entendre les coups de feu qui, pourtant, tuent les fils de la nation – et parmi eux, son fils Jacob. Les explosions de la guerre sont géographiquement trop éloignées, mais la mer devient un relais qui les reproduit tout en les noyant. Le silence de « Time Passes » est, à l'inverse, interrompu par les chocs étouffés du conflit, mis en sourdine par des crochets qui révèlent la véritable nature du « bruit sourd » :

But slumber and sleep though it might there came later in the summer ominous sounds like the measured blows of hammers dulled on felt, which, with their repeated shocks still further loosened the shawl and cracked the tea-cups. Now and again some glass tinkled in the cupboard as if a giant voice had shrieked so loud in its agony that tumblers stood inside a cupboard vibrated too. Then again silence fell; and then, night after night, and sometimes in plain mid-day when the roses were bright and light turned on the wall its shape clearly there seemed to drop into this silence, this indifference, this integrity, *the thud of something falling*.

[A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.] (TL 109, je souligne)

Le « collage ironique » opéré par les crochets dénonce en outre l'absurdité de la langue de bois (« *mercifully* »), comme l'explique Catherine Lanone²³. Le bruit, dans tous les cas, est à la fois ce qui brouille les signaux et ce qui les révèle.

L'eau est un milieu propice à la propagation des ondes mais ce n'est pas le seul : les particules de l'air sont également sujettes aux vibrations et variations sonores qui s'impriment directement sur l'air du vent. C'est le cas dans la nouvelle « In the Orchard » que j'ai analysée en première partie. C'est également ce qu'explique, dès 1837, Charles Babbage qui perçoit l'air comme une « vaste bibliothèque » où sont conservées les moindres paroles jamais prononcées. Même lorsqu'ils ne résonnent plus à proprement parler, les sons articulés par la voix humaine persisteraient alors toujours dans l'air, comme si les vibrations étaient réverbérées à l'infini, même lorsque l'on ne les entend pas²⁴. Une image similaire apparaît dans « A Sketch of the

²² Un autre épisode confronte une Betty Flanders seulement potentielle au bruit de « l'innommable » :

The sitting-room neither knew nor cared. The door was shut; and to suppose that wood, when it creaks, transmits anything save that rats are busy and wood dry is childish. These old houses are only brick and wood, soaked in human sweat, grained with human dirt. But if the pale blue envelope lying by the biscuit-box had the feelings of a mother, the heart was torn by the little creak, the sudden stir. Behind the door was the obscene thing, the alarming presence, and terror would come over her as at death, or the birth of a child. Better, perhaps, burst in and face it than sit in the antechamber listening to the little creak, the sudden stir [...]. (JR 124).

Le bruit trahit ce qui ne se laisse pas voir, dissimulé derrière la porte : « si cet Autre se refuse au toucher et au voir, il se donne à *entendre*, comme quelque chose d'à peine perceptible, de l'ordre de l'écart, du déplacement (d'air), du discordant [...], telles d'infimes impuretés que laisse filtrer la forteresse, malgré son pouvoir de rétention » (Pavec, « Hantise de l'impur », p. 49).

²³ « Le parasitage, la juxtaposition du cri d'agonie errant, qui fait tinter la tasse, et de l'explosion entre parenthèses, suggère que vient se plaquer sur le texte la langue de bois des annonces officielles. Ce que le réseau d'interférence des bruits donne à entendre, c'est à la fois l'agonie du jeune homme et la sourdine de la censure, c'est le bruit même qui dit ici l'horreur de la mort absurde et travestie par le mensonge » (Lanone, « Le Grain du Bruit », p. 26).

²⁴ Charles Babbage compare le phénomène aux ondulations de l'eau :

The pulsations of the air, once set in motion by the human voice, cease not to exist with the sounds to which they gave rise. [...] The waves of air thus raised, perambulate the earth and ocean's surface, and in less than twenty hours every atom of its atmosphere takes up the altered movement due to that infinitesimal portion of the primitive

Past », lorsque Virginia Woolf imagine un procédé permettant d'enregistrer et de conserver le passé sous forme de bande sonore que l'on pourrait jouer à l'infini :

[I]s 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? [...] Instead of remembering here a scene and there a sound, I shall fit a plug into the wall; and listen in to the past. (*MB* 67)

Virginia Woolf suggère en outre que de telles réminiscences seraient indépendantes de la conscience subjective, comme possédant une vie propre et impersonnelle.

La proposition de Babbage concerne explicitement les voix humaines mais pourrait s'appliquer au moindre bruit, comme les cercles concentriques formés par l'écho du carillon de Big Ben qui se propagent à travers le ciel, comme si le son était un matériau tangible, solide, opaque. Portés par le vent comme des feuilles mortes, les sons s'envolent pour persister ailleurs, mais échappent, en même temps, aux oreilles tendues. C'est ainsi que, dans *Between the Acts*, le vent troue le fragile tissage du sens en emportant les paroles des chansons, éparpillant le langage, dispersant les fragments de la musique²⁵, et empêchant le partage du sens :

(the breeze blew gaps between their words).

[...]

The words died away. Only a few great names – Babylon, Nineveh, Clytemnestra, Agamemnon, Troy – floated across the open space. Then the wind rose, and in the rustle of the leaves even the great words became inaudible; and the audience sat staring at the villagers, whose mouths opened, but no sound came. (*BA* 125)

Les bouches bées des comédiens muets ouvrent une béance obscène où ne résonne que le bruissement feuillu du monde naturel qui entoure le public. La matière sonore, prise dans les flux de l'eau et de l'air, s'échappe sans qu'aucune oreille ne parvienne à la saisir, et imprime sur le monde des vibrations même lorsque personne n'est là pour les capter.

L'ouïe ouvre la perspective d'une immersion plus totale, et aussi plus passive, du corps percevant dans le monde perçu²⁶ – les vibrations qui se propagent connectent le corps au monde

motion which has been conveyed to it [...]. The air itself is one vast library, on whose pages are for ever written all that man has ever said or woman whispered. There, in their mutable but unerring characters, mixed with the earliest, as well as with the latest sighs of mortality, stand for ever recorded, vows unredeemed, promises unfulfilled, perpetuating in the united movements of each particle, the testimony of man's changeful will. [...] The waves of air, although in many instances perceptible to the organs of hearing, are only rendered visible to the eye by peculiar contrivances, but those of water offer to the sense of sight the most beautiful illustration of transmitted motion. (*The Ninth Bridgewater Treatise, a Fragment* [1837]. Londres : J. Murray, 1838, p. 109-110 et 112-113)

²⁵ « [H]alf their words were blown away » (*BA* 72) ; « They were singing ; but only a word or two was audible '... wore ruts in the grass ... built the house in the lane ...' The wind blew away the connecting words of their chant » (*BA* 74) ; « the wind blew their words away » (*BA* 111 et 112) ; « His first words (the breeze had risen; the leaves were rustling) were lost » (*BA* 171).

²⁶ L'harmonie précaire de la musique du monde disparaît dès que l'oreille s'active, dès qu'une écoute trop attentive en discerne les sons, les juxtapose au lieu de les combiner, les empêchant de composer une mélodie :

mais également les corps entre eux. Par la destitution de la vision comme sens prééminent qui détermine notre rapport au monde, l'importance donnée à l'ouïe permet d'une part d'effacer l'individualité en créant une « communauté d'auditeurs »²⁷ et d'autre part de renforcer le chant du monde, chœur primitif sans parole²⁸ dont l'énoncé inintelligible se substitue à la phonation du langage : « *the voice of the beauty of the world came murmuring, too softly to hear exactly what it said – but what mattered if the meaning were plain? [...] [T]he voice would sing its song. Gently the waves would break* » (TL 116). Ce chant est décrit comme provenant directement de la terre, lorsque Kitty se promène seule dans les landes du Yorkshire : « *A deep murmur sang in her ears – the land itself, singing to itself, a chorus, alone* » (Y 203)²⁹. Comme s'il amplifiait cette musique naturelle, le gramophone de *Between the Acts* fait plus que jouer la bande originale du *pageant* et transmet une signification à la fois inhérente et au-delà du monde³⁰ qui, autrement, nous échapperait³¹.

And now as if the cleaning and the scrubbing and the scything and the mowing had drowned it there rose that half-heard melody, that intermittent music which *the ear* half catches but lets fall; a bark, a bleat; irregular, intermittent, yet somehow related; the hum of an insect, the tremor of cut grass, dissevered yet somehow belonging; the jar of a dorbeetle, the squeak of a wheel, loud, low, but mysteriously related; which the ear strains to bring together and is always on the verge of harmonising, but they are never quite heard, never fully harmonised, and at last, in the evening, one after another the sounds die out, and the harmony falters, and silence falls. (TL 115-116, je souligne)

« L'oreille » est en outre présentée comme organe unique, dépareillé et désolidarisé du corps, organe universel de la pure perception. Paradoxalement, si l'harmonie naturelle échappe à l'oreille humaine qui l'empêche d'advenir, c'est l'association de l'ouïe à la conscience qui permet de reconstituer une mélodie en tant que telle : sans personne pour les entendre, le chant des oiseaux reste plat (« *The birds sang their blank melody outside* », W 4). Bergson utilise d'ailleurs une métaphore musicale pour expliquer la durée (Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1927]. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 75). « *[A]ny moment must involve consciousness of what has gone before, otherwise it would be impossible to hear a melody, maintain personal identity, or think* » (Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1983, p. 43). La « musique » du monde n'est donc pas une « mélodie » bien organisée, mais d'un autre ordre (ou désordre), comme le montrent bien les oiseaux des interludes qui oscillent entre solitude et communauté accidentelle « *the birds that had sung erratically and spasmodically [now] sang together in chorus, shrill and sharp; now together, as if conscious of companionship, now alone* » (W 54), « *no matter if it shattered the song of another bird with harsh discord* » (W 81). Le « chant » du monde ne résonne que dans sa propre oreille : « *The birds sang passionate songs addressed to one ear only and then stopped* » (W 111).

²⁷ Les sons unissent d'autant plus le public de *Between the Acts* qu'il n'y a rien à voir : « *All looked at the bushes. For the stage was empty. Chuff, chuff, chuff the machine buzzed in the bushes* » (BA 70, je souligne) ; « *only the tick of the gramophone needle was heard. The tick, tick, tick seemed to hold them together, tranced* » (BA 75).

²⁸ *Between the Acts* est plein des bruits du gramophone et de la nature (« *the drone of the trees; the chirp of birds* », BA 13 ; « *the tortoiseshell butterfly beat on [the] window; beat, beat, beat* », BA 16 ; « *from cow after cow came the same yearning bellow. [...] It was the primeval voice sounding loud in the ear of the present moment* », BA 126), au point de défamiliariser le langage articulé des personnages : « *words made two rings, perfect rings* » (BA 5) ; « *The nurses [are] rolling words, like sweets on their tongues* » (BA 9) ; « *words were like the first peal of a chime of bells* » (BA 20; métaphore qui indique le caractère prévisible des conversations : « *we make sounds that prompt sounds from others* », Frattarola, « Developing an Ear for the Modernist Novel », p. 140).

²⁹ Le chant du monde peut aussi être une mélodie urbaine, mais elle n'est proférée par aucune voix humaine, et n'autorise aucune transcendance : « *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* » (Y 219).

³⁰ « *[S]ome inner harmony* » ; « *the infernal, agelong, and eternal order issued from on high* » (BA 107).

³¹ « *Music wakes us. Music makes us see the hidden, join the broken. [T]he trees with their many-tongued much syllabbling, their green and yellow leaves hustle us and shuffle us, and bid us, like the starlings, and the rooks,*

Par le biais de sons dont la cohérence nous échappe, Virginia Woolf voudrait transmettre la « qualité mystique » que le langage ne revêt apparemment que lorsque l'on est malade :

We grasp what is beyond their surface meaning, gather instinctively this, that, and the other – a sound, a colour, here a stress, there a pause – which the poet, knowing words to be meagre in comparison with ideas, has strewn about his page to evoke, when collected, a state of mind which neither words can express nor reason explain. Incomprehensibility has an enormous power over us in illness [...]. In health meaning has encroached upon sound. Our intelligence domineers over our senses. But in illness, with the police off duty, we creep beneath some obscure poem by Mallarmé or Donne, some phrase in Latin or Greek, and the words give out their scent and distil their flavour, and then, if at last we grasp the meaning, it is all the richer for having come to us sensually first, by way of the palate and nostrils, like some queer odour. (« On Being Ill », *Essays* IV, 324)³²

C'est l'immédiateté d'une perception débarrassée de la subjectivité de l'intelligence humaine, la spontanéité instinctive, la passivité en un mot, qui soumet la malade à des sonorités qu'elle ne reconnaît plus. De la même façon, comme pris dans un « tourbillon »³³, l'être humain immergé dans la musique du monde est désorienté et, quand il n'est pas tout bonnement absent du paysage sonore, manque de repères. La confusion est telle que les sens se confondent, et que l'ouïe se goûte, on en vient à sentir les mots qui roulent sur le palais comme des bonbons.

La partie de chasse de la nouvelle « The Shooting Party » met en place un réseau d'échos désorbitant : si l'essentiel de la nouvelle se déroule dans le salon de Miss Antonia et Miss Rashleigh, les raclements de gorge (« *Chk* ») et l'aboïement des coups de feu (« *the guns barked* » ; « *she barked* ») résonnent depuis l'extérieur et envahissent l'espace domestique (« The Shooting Party » 251-252). Alors qu'elles guettent le moindre bruit pour déterminer la position des chasseurs, la scène de chasse ainsi reconstituée contamine le repas des deux sœurs, jusqu'à ce que les faisans chassés se retrouvent dans leur assiette : « *She took a mouthful of pheasant* » (« The Shooting Party » 251). Les mots qui s'étaient infiltrés dans leur bouche se sont changés en animaux/aliments. La phrase rappelle le constat horrifié de Bernard : « *We have been taking into our mouths the bodies of dead birds. It is with these greasy crumbs, slobbered over napkins, and little corpses that we have to build* » (W 225). Il ne s'agit pas véritablement

come together, crowd together, to chatter and make merry » (BA 108). « *The view repeated in its own way what the tune was saying. The sun was sinking; the colours were merging* » (BA 120-121).

³² Christine Reynier analyse « A Haunted House » à l'aune du même extrait. La nouvelle cristallise, dans la matérialité des mots, un paysage sonore où l'être humain n'a pas de part : « *[T]he whole narrative relies on sound-effects, on repetition (repeated motifs, repeated sounds or alliterations), on repetition and variation [...], or rhythm. Visual and sound-effects, lyricism and musicality certainly bestow a poetic quality to the text [and] contribute to make the reader see and hear just as empathy makes him feel* » (Reynier, *Woolf's Ethics of the Short Story*, p. 106-107). Dans son journal, Woolf décrit son épisode critique de 1915 en termes qui indiquent également une forme de perception spectrale inattendue rappelant la nouvelle : « *lying in bed, mad, & seeing the sunlight quivering like gold water, on the wall. I've heard voices of the dead here* » (*Diary* II, 3 janv. 1924, 283).

³³ Voir la scène de valse dans *The Voyage Out*, où les personnages s'étourdissent dans le flot de la musique, « *round and round in the eddies* » (VO 169).

ici d'une défense du végétarisme, mais plutôt d'une autre tentative de défamiliarisation du familier, qui montre l'absurdité de l'anthropocentrisme et la barbarie de la civilisation.

II.2.B.1.b. Sentir le monde : saveurs, parfums, textures

Plusieurs critiques ont noté l'importance de la nourriture chez Virginia Woolf¹. Le sens qui y est associé, le goût, est si inextricable de l'acte d'ingestion qu'il est difficile de le déconnecter du corps, même si, contrairement à Joyce, l'acte de manger n'est chez Woolf jamais relié à la trivialité de la digestion. Davantage qu'un simple moyen de se sustenter, manger reste très étroitement lié à une dimension sociale, qu'il s'agisse du travail en cuisine ou d'un dîner mondain, indissociable de l'humain².

Ce n'est que lorsqu'ils sont décrits comme des objets visuels parmi les autres, à la manière de natures mortes, que les aliments sont présentés comme déconnectés de la perception sensorielle et du plaisir qu'ils procurent. Le passage suivant fait néanmoins exception : « *the fumes and steams of the greasy kitchen; the hot breath of mutton and beef; the richness of pastry and fruit; the damp shreds and peelings thrown from the kitchen bucket, from which a slow steam oozed on the rubbish heap* » (W 81-82). Pris dans la touffeur de la cuisine et dans l'allitération des fricatives, le souffle de la viande (puisque les termes employés sont bien *mutton* et *beef* et non *sheep* et *bull*) substitue la bouche de l'animal qui sera mangé à la bouche

¹ Alice Lowe argumente en faveur d'un véritable amour de la nourriture, rappelant que Virginia Woolf « méprisait » les mauvaises manières de table et associait régulièrement, dans ses lettres, la nourriture à un sentiment de « plaisir et de bien-être » (voir Alice Lowe, « 'A Certain Hold on Haddock and Sausage': Dining Well in Virginia Woolf's Life and Work », in *Virginia Woolf and the Natural World*, p. 157-162). Si Susan Rubinow Gorsky parle au contraire des troubles du comportement alimentaire dont Virginia Woolf souffrait (voir Susan Rubinow Gorsky, « The Mask/Masque of Food: Illness and Art »), toutes deux soulignent la place de la nourriture et du repas comme miroir social, voire politique.

² Virginia Woolf note l'importance du goût dans l'appréciation sensuelle du monde qui ne dépend pas de cette dimension sociale, et elle déplore l'insuffisance lexicale et littéraire au sujet de la nourriture : « *Why is there nothing written about food – only so much thought? I think a new school might arise, with new adjectives and new epithets, and a strange beautiful sensation, all new to print* » (*Letters* I, janv. 1907, 338) ; « *It is a curious fact that novelists have a way of making us believe that luncheon parties are invariably memorable for something very witty that was said, or for something very wise that was done. But they seldom spare a word for what was eaten. It is part of the novelist's convention not to mention soup and salmon and ducklings, as if soup and salmon and ducklings were of no importance whatsoever [...]. Here, however, I shall take the liberty to defy that convention and to tell you that the lunch on this occasion began with soles, sunk in a deep dish, over which the college cook had spread a counterpane of the whitest cream* » (AROO 12-13). E. M. Forster écrivait d'ailleurs à son sujet : « *It is always helpful, when reading her, to look out for the passages which describe eating. They are invariably good [and] a sharp reminder that here is a woman who is alert sensuously. [...] Real food is necessary, and this, in fiction as in her home, she knew how to provide. She put it in because she tasted it* » (E. M. Forster, in Joan Russell Noble [dir.], *Recollections of Virginia Woolf*. Middlesex : Penguin Books, 1975, p. 236-237, cité dans Lowe, « Dining Well in Virginia Woolf's Life and Work »). Alice Lowe note cependant que le véritable goût des aliments n'était généralement évoqué que par le biais de détails très imaginatifs, comme lorsqu'elle écrit à Vita Sackville-West : « *I've eaten the whole pie practically myself! What immortal geese must have gone to make it! It was fresh as a dockleaf, pink as mushrooms, pure as first love* » (*Letters* VI, [26?] déc. 1937, 194).

qui le mangera, et exhale une saveur moite, associant l'aliment cuisiné à la putréfaction morbide des ordures dont l'odeur nauséabonde s'écoule en un fumet épais. L'image rappelle les natures mortes à la viande, comme celles de Chardin ou de Monet, et sans aller jusqu'à évoquer des charniers, intime un sentiment de malaise à l'idée du destin funeste de l'être humain.

Le verbe « sentir » fait le lien entre la sensation et l'intuition (qui, selon son acception husserlienne, permet de rencontrer la chose « en chair et en os » sans avoir recours à l'analyse ou à la réflexion), et permet d'évoquer, en plus du goût auquel il est souvent associé, les impressions perçues par le biais de l'odorat et du toucher. Plus encore que l'ouïe, ces trois sens sont associés à un rapport au monde radicalement plus direct que la vue dont j'ai rappelé qu'elle était souvent métaphore de la pensée, analytique et organisatrice. Sentir le monde, c'est autant avoir le sentiment de son évidence, le deviner de façon immédiate et irraisonnée, que l'appréhender par le truchement mystérieux des organes comme le fait Flush qui, flairant le monde, a le pressentiment – pré-sentiment ou pré-sensation – du réel tel que, peut-être, il échappe aux humains mais pas aux animaux, qui ne déforment pas leur environnement par leur perception. Ils sont, au sens de Giorgio Agamben, « ouverts »³. Le statut ambigu de Flush en tant qu'*animal* de compagnie et en tant que *sujet* de biographie, traité comme un personnage à part entière, fait de lui une sorte d'agent secret littéraire, infiltré, bénéficiant d'une position privilégiée : entre-deux, le chien a la possibilité de faire l'expérience intense et immédiate du monde qui lui est ouvert par son instinct animal, tout en surmontant l'opacité habituelle à laquelle les animaux sont réduits par leur « pauvreté en monde »⁴.

Lorsqu'il entre pour la première fois dans la chambre obscure d'Elizabeth Barrett, l'expérience spontanée de Flush est définie par l'odorat et le toucher, qui prennent le pas sur la vue⁵ : « *the smell of the room [...] overpowered him* » (F 16). Davantage perturbé par le paysage

³ Voir Giorgio Agamben, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*. Trad. française de Joël Gayraud, Paris : Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2006, p. 65-101. Agamben souligne l'importance de la recherche de Jakob von Uexküll dans la pensée d'Heidegger et sa définition du statut ontologique ambigu des animaux. Ceux-ci sont « pauvres en monde » (*weltarm*), incapables de saisir, concevoir ou percevoir leur environnement en tant que tel. Ils ne peuvent interagir qu'avec des éléments spécifiques « porteurs de signification » pour Uexküll, « désinhibiteurs » pour Heidegger. Cette interaction est caractérisée par l'être-absorbé de l'animal dans son « cercle désinhibiteur », car il est dénué de la capacité de percevoir « quelque chose en tant que quelque chose » : sa stupeur provient du fait même qu'il ne peut pas « se rapporter à cette autre chose, [...] en tant que disponible, en tant qu'étant » (Martin Heidegger, *Gesamtausgabe, XXIX-XXX: Die Grundbegriffe des Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt-sur-le-Main : Klostermann, 1983, p. 360, cité en français dans Agamben, *L'Ouvert*).

⁴ Selon Agamben, lisant Heidegger, le « statut ontologique du milieu animal peut être ainsi défini : il est *offen* (ouvert), mais non *offenbar* (dévoilé, littéralement ouvrable). L'étant, pour l'animal, est ouvert mais non accessible ; il est, autrement dit, ouvert dans une inaccessibilité et une opacité – c'est-à-dire en quelque sorte dans une non relation », comme « tenu-en-suspens » (*id.*, p. 88-89 et 107).

⁵ « *Up the funnel of the staircase came warm whiffs of joints roasting, of fowls basting, of soups simmering [...]. Mixing with the smell of food were further smells – smells of cedarwood and sandalwood and mahogany; scents of male bodies and female bodies; of men servants and maid servants; of coats and trousers; of crinolines and*

olfactif qui s'ouvre à lui que par les apparences⁶, il apparaît que Flush n'atteint une forme de vision qu'à travers les sensations que lui procurent sa truffe et ses pattes. Le mobilier de la chambre se dévoile alors, comme après une sorte de *sea-change*, et comme si la vision était la rançon d'un apprentissage progressif⁷. En effet, alors qu'il n'est encore qu'un chiot, Flush est presque aveugle, guidé par son instinct, totalement absorbé dans son environnement :

The cool globes of dew or rain broke in showers of iridescent spray about his nose; the earth, *here* hard, *here* soft, *here* hot, *here* cold, stung, teased and tickled the soft pads of his feet. Then what a variety of smells interwoven in subtlest combination thrilled his nostrils; strong smells of earth, sweet smells of flowers; nameless smells of leaf and bramble; sour smells as they crossed the road; pungent smells as they entered bean-fields. But suddenly down the wind came tearing a smell sharper, stronger, more lacerating 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. (F 11, je souligne)

La répétition du déictique « *here* » et l'utilisation de points-virgules à la place de la coordination renforcent la spontanéité des sensations du jeune chien et sa capacité à avoir un accès direct et intact avec son environnement immédiat. Ailleurs, plusieurs expressions suggèrent en outre que les sensations ne sont pas volontairement ressenties mais imposées, voire imprimées sur Flush : « *the whole pomp of London [...] burst on his astonished eyes* » (F 20), ou « *the whole battery of a London street [...] assaulted his nostrils* » (F 21). Les sensations sont alors présentées comme extérieures, indépendantes du corps percevant qui les subit sans les contrôler.

C'est son odorat qui, dès le plus jeune âge, révèle chez Flush des réminiscences oubliées, entre intuition et atavisme⁸ : les sensations déclenchent de violentes réactions qui semblent héritées d'une tradition ancestrale, comme si son instinct primitif était inscrit jusque dans sa chair. L'association des odeurs à l'animalité apparaissait déjà dans *The Waves* :

'When I came into the room tonight,' said Susan, 'I stopped, I peered about like an animal with its eyes near to the ground. The smell of carpets and furniture and scent disgusts me. I like to walk through the wet fields alone, or to stop at a gate and watch my setter nose in a circle, and to ask: Where is the hare?' (W 98)

mantles; of curtains of tapestry, of curtains of plush; of coal dust and fog; of wine and cigars. Each room [...] wafted out its own contribution to the general stew; while, as he set down first one paw and then another, each was caressed and retained by the sensuality of rich pile carpets closing amorously over it » (F 15).

⁶ « *[He was] more astonished by what he smelt than by what he saw* » (F 15).

⁷ Il faut d'abord percevoir les formes incohérentes, puis les associer aux objets à reconnaître sous le voile trompeur des apparences brutes : « *Very slowly, very dimly, with much sniffing and pawing, Flush by degrees distinguished the outlines of several articles of furniture. [...] But everything was disguised* » (F 16).

⁸ L'éveil de l'instinct carnassier est avant tout sensuel : « *a foreplay of an orgiastic sensory intermingling of textures and smells, followed by a lightning-like bolt of predatorial instinct shooting through his brain and releasing atavistic, prehistoric memories of the chase, but then arousing yet deeper instincts and resulting in his survival not through a capture of the prey but rather through his [...] perpetuating the species* » (Jeanne Dubino, « The Bispecies Environment, Coevolution, and Flush », in *Contradictory Woolf*, p. 150-157, p. 153).

Si Susan est en proie au désir d'un retour à l'état primitif, à un état précédant la civilisation ou l'éducation telles qu'on les *sent* inscrites dans le mobilier des maisons et des écoles⁹, les odeurs de viande qui assaillent Louis et le prennent au piège dans leur filet¹⁰ en font une proie flairée par des chiens : « *Listen, Rhoda (for we are conspirators, with our hands on the cold urn), to the casual, quick, exciting voice of action, of hounds running on the scent*¹¹. *They speak now without troubling to finish their sentences* » (W 107). En marge d'une société dans laquelle il ne trouve pas sa place, Louis en observe la régression progressive, dès lors que les prédateurs qui l'entourent ne finissent même plus leurs phrases, comme si les odeurs ouvraient une brèche dans le tissu du moment pour y précipiter les êtres, les renvoyant vers leur passé de chasseurs préhistoriques traquant du gibier sans recourir au langage verbal.

Le rapport de l'odorat au langage est complexe, entre insuffisance lexicale et censure d'une sensualité jugée trop primitive. Alison Booth voit l'écriture des odeurs comme un moyen de ré-érotiser les mots et d'y réinscrire le corps qui résiste au langage et que la société cherche à effacer¹². Elle isole en outre la spécificité du parfum qui, davantage que les autres sens, éveille le désir et les souvenirs¹³ et « déclenche le discours auquel il résiste », libérant le texte des conventions par la tentative de récupération de l'objet perdu du désir¹⁴. De telles considérations

⁹ « *'It is the first day of the summer holidays,' said Susan. 'But [...] I will not let myself even smell it until I smell the cold green air off the fields. [...] the carbolic smell of corridors and the chalky smell of schoolrooms is still in my nostrils. The glazed, shiny look of matchboard is still in my eyes'* » (W 45). La répétition de « still » insiste également sur l'idée, que je soulignais dans *Flush*, que les sensations sont imprimées sur les organes de perception où elles persistent même lorsque le moment de perception est révolu.

¹⁰ « *A meaty, vapourish smell of beef and mutton, sausages and mash, hangs down like a damp net in the middle of the eating-house* » (W 69) ; « *the smell of meat hangs down in a damp net* » (W 106).

¹¹ La comparaison est, ailleurs, toujours associée à une forme d'aveuglement au profit de la poursuite d'un but : « *I am like a hound on the scent. I hunt from dawn to dusk. Nothing, not the pursuit of perfection through the sand, nor fame, nor money, has meaning for me. I shall have riches; I shall have fame. But I shall never have what I want* » (W 97) ; « *Because you have an end in view [...] your days and hours pass like the boughs of forest trees and the smooth green of forest rides to a hound running on the scent* » (W 98). La piste présente une double caractéristique : le chasseur est lui-même la proie du désir qui le guide et empêche autant les pauses réflexives que l'appréciation immédiate de la beauté, tandis que l'objet du désir reste toujours inatteignable.

¹² L'absence d'odeurs dans le paysage sensoriel littéraire (à l'exception notable des souvenirs proustiens) serait autant due à la répression imposée par la société qu'à une résistance inhérente au langage (voir Alison Booth, « *The Scent of a Narrative: Rank Discourse in *Flush* and *Written on the Body** », in *Narrative*, vol. 8, n° 1, Jan. 2000, p. 3-22). L'article réduit *Flush* à n'être qu'un prétexte pour l'autrice. Craig Smith voit le roman comme décrivant la condition animale : « *Woolf's attempt to exercise modernist literary techniques in the mapping of a canine subjectivity* », « *[an] empathetic identification and curiosity, undistorted by any narcissistic greed for adulation* » (« *Across the Widest Gulf, Nonhuman Subjectivity in Virginia Woolf's *Flush** », in *Twentieth Century Literature*, vol. 48, n° 3, 2002, p. 348-361, p. 349 et 353). Il souligne les « inhibitions culturelles » concernant le corps qui empêchent Woolf d'évoquer la sexualité de *Flush*. Malgré cette réticence, Woolf parvient tout de même à surmonter l'indignation (masculine) au sujet des femmes écrivant sur le corps (*id.*, p. 353 et 355).

¹³ L'odeur évoque un souvenir immédiat, incontrôlé, et qui dépasse même l'entendement :

'What a phantasmagoria the mind is and meeting-place of dissemblables! At one moment we deplore our birth and state and aspire to an ascetic exaltation; the next we are overcome by the smell of some old garden path and weep to hear the thrushes sing.' And so bewildered as usual by the multitude of things which call for explanation and imprint their message without leaving any hint as to their meaning, she [...] went to bed. (*O* 176-177)

¹⁴ Booth, « *The Scent of a Narrative* », p. 3-4.

trouvent écho dans *Flush*, où le rapport du chien aux odeurs apparaît comme une libération, tout particulièrement lorsqu'Elizabeth Barrett s'enfuit en Italie avec Robert Browning :

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 85)

Libéré du langage et du carcan que la société victorienne impose aux femmes, Flush fait l'expérience plus directe d'un monde reconfiguré en parfums. Affects et concepts abstraits sont assimilés à des sensations olfactives : « *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* » (F 86)¹⁵. Par une alchimie mystérieuse, la cavité nasale transforme l'air en odeurs, le parfum évanescence en impressions. La respiration semble faire entrer le monde extérieur à l'intérieur d'un corps assailli par des odeurs qu'il ne peut filtrer¹⁶, tandis qu'à l'inverse, l'inspiration manque à se traduire en inspiration littéraire : faute de mots appropriés, le langage peine à saisir l'immatérialité d'une odeur et en fait un élément irrémédiablement extralinguistique¹⁷, et plus terre à terre¹⁸.

La truffe frémissante du chien Flush, à hauteur du sol, allie l'odeur au toucher, qui procure une ultime forme de connaissance :

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

¹⁵ « *The flowers smelt bitter to him; [...] the dust filled his nostrils with disillusion* » (F 44). L'odorat de Flush lui permet même de visualiser les mouvements de l'air, et le texte donne de l'épaisseur à la substance olfactive : « *[S]omebody came in. Then how strangely the furniture changed its look! What extraordinary eddies of sound and smell were at once set in circulation! How they washed round the legs of tables and impinged on the sharp edges of the wardrobe!* » (F 29). « *For to Flush the whole room still reeked of Mr Browning's presence. The air dashed past the bookcase, and eddied and curled round the heads of the five pale busts* » (F 39) : Les « cinq bustes » portent l'odeur du souvenir, des saisons ou du temps qui passe, odeur qui colore les objets et les meubles.

¹⁶ Lors d'un moment de communion sensuelle avec la nature, les organes d'Orlando sont pénétrés par le monde : « *The scent of the bog myrtle and the meadow-sweet was in her nostrils* » (O 248). L'ascenseur devient une métaphore alliant modernité et immersion olfactive : « *she had a vision of innumerable coloured stuffs flaunting in a breeze from which came distinct, strange smells; and each time the lift stopped and flung its doors open, there was another slice of the world displayed with all the smells of that world clinging to it* » (O 300).

¹⁷ Le paradoxe apparaît au sujet des lettres de Mother Stuart, à la fois objets-textes à lire et objets-odeurs impossibles à décrire : « *Mrs Flanders wrote letters; Mrs Jarvis wrote them; Mrs Durrant too; Mother Stuart actually scented her pages, thereby adding a flavour which the English language fails to provide* » (JR 126-127).

¹⁸ Les autres sens contribuent à une union avec les éléments lorsqu'Orlando est couchée dans la nature :

'[...] I am nature's bride,' she whispered, giving herself in rapture to the cold embraces of the grass as she lay folded in her cloak in the hollow by the pool. 'Here will I lie. (A feather fell upon her brow.) [...] My hands shall wear no wedding ring,' she continued, slipping it from her finger. 'The roots shall twine about them. Ah!' (O 248)

À l'inverse, c'est aussi là, au sol, que circulent les odeurs « mortes », odeurs que personne ne sent : « *Down there among the roots where the flowers decayed, gusts of dead smells were wafted* » (W 55).

snout. Upon the infinitely sensitive pads of his feet he took the clear stamp of proud Latin inscriptions.
(F 87)

Comme du braille, les inscriptions latines se traduisent en sensations physiques, comme si une lecture aveugle du monde était possible en parcourant la surface « marmoréenne » ou « marmo-réelle », *more-more-real*, surface *hyperréelle* qui accorde un accès plus précis aux choses du monde que les enfants, par leur innocence, partagent avec les animaux : « *'Stones are cold to my feet,' said Neville. 'I feel each one, round or pointed, separately'* » (W 6)¹⁹. Les romans de Virginia Woolf abondent en exemples de sensations physiques relatives au toucher, déployant tout l'éventail entre douceur et rugosité, entre chaud et froid, perçus par les personnages. Pour ce qui m'intéresse, il est plus pertinent de ne regarder que quelques occurrences où le toucher provoque un court-circuit avec d'autres facultés : dans l'extrait précédent, Flush touche le sol de sa langue et de sa truffe, mêle le toucher à la saveur odorante du monde. Dans *The Voyage Out*, les partitions s'écoutent en les parcourant avec les doigts, sans les lire ni les jouer : « *It was all old music – Bach and Beethoven, Mozart and Purcell – the pages yellow, the engraving rough to the finger* » (VO 58).

La sensation physique est d'ailleurs régulièrement responsable de mauvais contacts qui compliquent les rapports entre les individus :

'You see, I'm a woman,' said Rachel.

'I know – I know,' said Richard, throwing his head back, and drawing his fingers across his eyes. [...] Richard took her in his arms and kissed her. Holding her tight, he kissed her passionately, so that she felt the hardness of his body and the roughness of his cheek printed upon hers. She fell back in her chair, with tremendous beats of the heart, each of which sent black waves across her eyes. He clasped his forehead in his hands.

'You tempt me,' he said. (VO 80)

'A man,' she repeated, and a curious sense of possession coming over her, it struck her that she might now touch him; she put out her hand and lightly touched his cheek. His fingers followed where hers had been, and the touch of his hand upon his face brought back the overpowering sense of unreality. This body of his was unreal; the whole world was unreal. (VO 329)

Dans les deux cas, c'est l'affirmation d'une identité de genre qui provoque le contact physique, mais la modalité et l'issue sont différentes : en premier lieu, les doigts de Richard Dalloway cherchent à lui barrer la vision, comme pour l'empêcher de *voir* Rachel pour ce qu'elle est – une femme – et l'expression « *you see* » dépasse alors le simple tic de langage oral²⁰. La

¹⁹ Pour Jinny, la sensation du toucher est assimilée à une brûlure : « *The back of my hand burns [but] the palm is clammy and damp with dew* » (W 6). Plus tard, la brûlure intime sera celle du désir : « *Our hands touch, our bodies burst into fire. The chair, the cup, the table – nothing remains unlit* » (W 105).

²⁰ Dans une telle perspective, le fait de prendre sa tête dans ses mains peut également être analysé comme une tentative d'y enfermer une pensée ou de s'empêcher de penser – et de faire taire le désir.

répétition de « *I know* » prend elle aussi un sens différent – quasi biblique – et la tentation interdite est scellée par un baiser qui confirme davantage la virilité de Richard, « l’hardiesse de son corps et la rugosité de sa joue », que la féminité de la jeune Rachel qui découvre l’émotion d’une première étreinte. À l’inverse, au moment de la demande en mariage, Rachel s’approprie le corps de Hewet en le touchant mais, loin de renforcer leur union, le contact ne fait que souligner leur différence, l’impossible communion entre deux individus, et l’irréalité des rapports subjectifs. Dans les deux cas, le contact physique est néanmoins ce qui atteste de l’existence du sujet et renforce son individualité.

Caroline Pollentier évalue l’ambiguïté du toucher pour les modernistes qui remettaient en question la dualité entre distance et proximité et la possibilité d’une connaissance du monde, au moment même où le téléphone et l’anthropologie permettaient d’être « en contact » avec des personnes éloignées (physiquement et culturellement)²¹. Elle analyse tout particulièrement les « oscillations entre la matérialité et l’irréalité du toucher », jouant sur la polysémie du terme, entre le toucher/palpation, le toucher émotionnel²², et l’acte de saisir, à mi-chemin entre prendre et comprendre²³. Elle compare une scène de *Melymbrosia* et sa version publiée :

‘I suppose you don’t believe in anything?’

‘In everything!’ cried Rachel. [...] ‘You know how one takes hold of a chair, to be sure, to be certain that the world exists? [...] [W]e are not real, we cannot touch each other. [...]’²⁴

‘It is being human that counts, isn’t it? [...] Being real, whatever Mr Hirst may say. Are you real? [...] Do you *believe* in anything?’ [...] Rachel pushed back her chair and exclaimed, ‘In everything!’ and began to finger different objects [...]. (VO 290)

Dans la première version de la scène, le fait de toucher dérange la perception, puisque toucher une chaise affirme non pas sa propre existence mais celle du monde, en contrepartie de quoi ce sont les rapports intersubjectifs qui sont dissolus, comme défaits par le contact qui devrait les assurer. Dans la version publiée de *The Voyage Out*, Woolf cherche à l’inverse à réinscrire l’existence de l’individu dans un monde où croyance et connaissance sont à portée de main. La

²¹ « [D]es expériences fort simples montrent qu’il n’y a jamais contact réel entre deux corps qui se poussent ; [...] [q]uelque chose existe donc entre les atomes » (Henri Bergson, *Matière et Mémoire* [1896], cité dans Caroline Pollentier, « Virginia Woolf and the Suspension of Touch », communication, « Breaking Through : Heightened/Impaired Senses », 8-9 janv. 2016, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3). Caroline Pollentier évoque également la théorisation freudienne de la crainte du contact, entre interdit culturel et phobie, refus de sa propre corporalité et peur de l’intimité et de la contamination d’autrui. Elle cite enfin le *Manifesto of Tactilism* [1921] de F. T. Marinetti, qui présente l’expérience tactile comme solution à la neurasthénie post-première guerre mondiale (Lecture au Théâtre de l’Oeuvre à Paris, publié dans *Comoedia*, janv. 1921).

²² « [I]t was strange, yes, touching to see the old lady » (MD 108).

²³ « I [...] to whom the touch of one person with another is all, yet who cannot grasp even that » (W 205).

²⁴ Louise A. DeSalvo (éd.), ‘*Melymbrosia*’ by Virginia Woolf: An Early Version of the *Voyage Out*. New York : New York Public Library, 1982, p. 261.

réécriture a ainsi renversé la polarité du toucher pour renforcer la place du *sujet* dans le monde. Il n'est pas rare que les personnages touchent des objets solides pour se rassurer, comme je l'ai montré avec la table²⁵. Le toucher, en ce sens similaire à la vue, devient gage de notre existence au sein du monde, comme une modalité d'être-en-contact (*being-in-touch*)²⁶.

C'est d'ailleurs la main, lieu du « recroisement [...] du touchant et du tangible »²⁷, qui constitue pour Merleau-Ponty le symbole par excellence de la réversibilité phénoménologique. Non seulement potentiellement touchante et touchée, j'ai déjà fait allusion à son caractère intrinsèquement duplice, main-parchemin²⁸, instrument complexe d'écriture et de lecture, de création et de destruction. Elle est pour Rachel ce qui permet d'écrire les choses (en musique) et de pallier le manquement du langage :

'Why do you write novels? You ought to write music. Music, you see [...] music goes straight for things. It says all there is to say at once. With writing it seems to me there's so much' – she paused for an expression, and rubbed her fingers in the earth – 'scratching on the matchbox [...]'. (VO 239)

En revanche, à la mort de Percival, les doigts de Neville sont puissance de destruction et de révélation, permettant de déchirer le voile qui obscurcit le monde : « *'Oh, to crumple this telegram in my fingers – to let the light of the world flood back – to say this has not happened!* » (W 114). D'un roman à l'autre, si Neville souligne la possibilité d'utiliser la main, non pour écrire, mais pour pointer quelque chose du doigt (et ainsi se passer du langage : « *It is so vast an alleviation to be able to point for another to look at. And then not to talk* », W 137), le jeune James cherche au contraire à attirer l'attention de sa mère en pointant du doigt le langage lui-même (« *by pointing his finger at a word, he hoped to recall his mother's attention* », TL 33). La confrontation des deux citations révèle la difficulté d'un rapport direct au monde dont tout

²⁵ Plus encore que les autres personnages, Rhoda est celle dont l'existence est conditionnée par ce contact : elle existe *par défaut*, comme si les contours de son être n'apparaissaient qu'en contraste avec autre chose. Elle doit donc se stabiliser en s'y appuyant : « *I will stretch my toes so that they touch the rail at the end of the bed; I will assure myself, touching the rail, of something hard* » (W 19) ; « *I must push my foot stealthily lest I should fall off the edge of the world into nothingness. I have to bang my head against some hard door to call myself back to the body* » (W 30) ; « *All palpable forms of life have failed me. Unless I can stretch and touch something hard, I shall be blown down the eternal corridors for ever* » (W 120). La rupture du contact n'induit pas la disparition du monde mais la dissolution du sujet : « *I touch nothing. I see nothing. [...] Everything falls in a tremendous shower, dissolving me* » (W 158). Sur l'importance du toucher, voir Didier Anzieu, pour qui le Moi est d'abord structuré en « Moi-peau » avant la démarcation du Moi psychique et du Moi corporel (*Le Moi-peau*, Paris : Bordas, 1985).

²⁶ Marshall McLuhan considère que le toucher subsume les autres sens et reconstitue l'unité d'un objet à partir de la perception plurielle : « *[T]he sense of touch, as offering a kind of nervous system or organic unity in the work of art, has obsessed the minds of artists since the time of Cézanne. [A]rtists have tried to meet the challenge of the electric age by investing the tactile sense with the role of the nervous system for unifying all the others. [...] Perhaps touch is not just contact of skin with things but the very life of things in the mind?* » (*Understanding Media: The Extensions of Man* [1964]. Londres et New York : Routledge, 2001, p. 117).

²⁷ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 174.

²⁸ « *All her life long Orlando had known manuscripts; she had held in her hands the rough brown sheets on which Spenser had written in his little crabbed hand* » (O 283).

contact n'est jamais que désignation ou référentialité, sinon par le langage, au moins par la main qui, montrant du doigt, devient à son tour l'intermédiaire auquel elle se substitue²⁹.

La peau est la membrane recouvrant la chair, infime séparation qui vibre au gré des sons, surface sur laquelle se pose le regard lorsque l'on « touche avec les yeux »³⁰, parchemin manuscrit ou palimpseste sur lesquels sont inscrites les strates de l'évolution de la civilisation, depuis la sensation toute préhistorique de la viande crue sur les mains³¹ jusqu'au raffinement du goût procuré par les papilles. Certains personnages ne cessent de tripoter leurs objets sans y penser, comme le fait Peter Walsh avec son couteau. La palpation de Mrs McNab provoque même, comme par une étrange alchimie, le retour du spectre de Mrs Ramsay :

There was the old grey cloak she wore gardening (Mrs McNab fingered it). She could see her, as she came up the drive with the washing, stooping over her flowers (the garden was a pitiful sight now, all run to riot, and rabbits scuttling at you out of the beds) – she could see her with one of the children by her in that grey cloak. (TL 111)

Le toucher mène à la vision, tandis que la vision est « palpation du regard »³² – presque littéralement chez l'escargot, dont l'œil se situe au bout des « tentacules » qui touchent, comme la canne d'un aveugle, et guident sa progression « à tâtons »³³. L'escargot de la nouvelle « Kew Gardens », qui voit le monde en le palpant, constitue d'ailleurs pour Jean-Jacques Lecercle « la figure même de ce retournement »³⁴.

²⁹ Derrida rappelle l'importance de la main dans la pensée d'Heidegger, notamment dans sa distinction entre *Vorhandenheit* et *Zuhandenheit*. Puisqu'elle « donne et se donne » (sans se contenter de prendre ou saisir), « la main de l'homme » est unique : « il ne s'agit plus de ces organes préhensiles ou de ces membres instrumentalisables que sont *des* mains ». Elle fait de l'homme un *monstre* à une seule main, car « la main, ce serait la monstrosité, le propre de l'homme comme être de monstration ». (Jacques Derrida, « La main de Heidegger », in *Psyché. Invention de l'autre*, vol. 2. Paris : Galilée, 2003, p. 49, 56 et 43).

³⁰ « [T]his feeling of the eye on the flesh, like a fly crawling – how uncomfortable » (Y 229) ; « [a]lways some cold eye crawled the surface like a winter blue-bottle! » (BA 158). À l'inverse, Jack F. Stewart analyse *The Waves* en termes picturaux d'impressionnisme et de postimpressionnisme et fait la remarque suivante : « George Moore, the novelist, said that Monet's 'Rouen Cathedral' canvases had the gritty texture of actual masonry [...]. Thus one is invited not only to see the painting, but to feel it with one's eye, to experience its comparative textures translated into color vibrations. Texture is an integral part of virtual space in *The Waves* » (Jack F. Stewart, « Spatial Form and Color in *The Waves* », in *Twentieth Century Literature*, vol. 28, n° 1, 1982, p. 86-107, p. 97).

³¹ « [P]inching raw meat with thick fingers » (W 124) ; « There is the old brute, too, the savage, the hairy man who dabbles his fingers in ropes of entrails; and gobbles and belches; whose speech is guttural, visceral – well, he is here. He squats in me » (W 222).

³² Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 175.

³³ Oliver Taylor analyse le choix du terme « *tip of his horns* » comme significative puisqu'il est repris tout au long de la nouvelle : « Woolf's preference for the word in the published version over variants of it in the typescript shows her using it to signify the meeting of an other at the limit of one's being in a language that appeals to the body but which doesn't exclusively favour the human perspective » (Taylor, « Lost Readings and getting lost in 'Kew Gardens' »). Il compare la version publiée et le manuscrit de « Kew Gardens », révélant l'importance de l'incarnation de l'expérience sensorielle (particulièrement du toucher) pour accéder à la connaissance d'un lieu.

³⁴ « L'escargot, par sa coquille, n'est pas seulement le symbole du cosmos, il est aussi, parce qu'il sort de cette coquille et y rentre, le symbole même du chiasme » (Lecercle, « La Chair de l'escargot », p. 186). En tant que figure discursive, le chiasme est ce qui rend cohérent le vague du jeu impressionniste de la surface : Jean-Jacques Lecercle remarque la « construction obsessionnelle » de la nouvelle, et passe du chiasme comme structure au

Pourtant, les impressions données dans la nouvelle ne sont en fait perçues par personne, pas même par l'escargot : ce sont des « impressions *sans sujet percevant* ». Là réside tout le paradoxe qui m'intéresse et que Jean-Jacques Lecercle caractérise en ces termes : « le sujet n'est pas autre chose que ses impressions, [...] il n'est pas absent du texte puisque ses impressions le construisent. [...] Cette position sensualiste fait de l'escargot une chimère condillacienne : il nous fait passer du “ça voit”, “ça entend”, à “il voit”, “il entend” » ; l'entrelacs du monde en tant que perçu par un sujet et du sujet en tant que percevant le monde devient l'entrelacs du monde et du langage³⁵, comme si la fonction référentielle du langage était réversible, et permettait de recréer un sujet absent.

À l'apogée du toucher, les impressions sans sujet percevant sont radicalement différentes des *sense-data* et correspondent plutôt à des *sensibilia* qui se manifestent sous forme de sensations impossibles, insenties et insensées : « [*The sun*] beat on the orchard wall, and every pit and grain of the brick was silver pointed, purple, fiery as if soft to touch, as if touched it must melt into hot-baked grains of dust » (W 112). Le doigt du soleil s'abat sur le monde, et ce véritable coup de soleil, dans son sens le plus littéral, fait s'évanouir la possibilité même d'un toucher impossible à atteindre et dérobe au langage sa puissance métaphorique en dépit de la répétition de « *as if* ». La répétition n'inscrit pas de dimension « irréelle » mais occasionne un chiasme à la limite de la rupture syntaxique (« *to touch* »/« *touched* ») qui inscrit doublement l'absence grammaticale du sujet tout en suggérant la possibilité d'un corps percevant.

J'ai tenté de montrer grâce à plusieurs exemples la façon dont les sens ouvraient la possibilité d'un accès inédit et inattendu au cœur des choses, court-circuitant l'intervention éclairée du sujet qui n'a d'autre choix que de recevoir les impressions de manière passive. L'évocation des sensations provoquées par le toucher, comme celles liées à l'ouïe, l'odorat, et, dans certains cas exceptionnels, le goût, permet en outre à Virginia Woolf de représenter un

chiasme perceptif et langagier. C'est, dit-il en empruntant les termes d'Heidegger, la chair de l'escargot qui fait basculer les dialogues des personnages du côté du « bavardage » (*Gerede*), discours de l'inauthentique, tandis que l'escargot muet s'approprie le monde et l'existence par le silence de la « parole » (*Rede*) (*id.*, p. 176 et 184). Il relie également la vue et l'ouïe dans la nouvelle, dont le dernier paragraphe donne l'impression que « c'est le monde lui-même qui est myope, c'est-à-dire à la fois brumeux et bruisant ». En réalité, le dernier paragraphe ajoute des sons aux couleurs du premier paragraphe de la nouvelle, et complexifie le chaos des sensations : « Le progrès de l'escargot se trouve redéfini comme littéral (comment aller d'un bord du parterre à l'autre) et littéraire (comment passer de l'évocation d'impressions colorées à celle d'impressions sonores) » (*id.*, p. 171 et 174).

³⁵ Voir Lecercle, « La Chair de l'escargot », p. 174. Le *fac simile* de la nouvelle inclut une métaphore tactile qui complique le fonctionnement du langage : « *The action and the fact that his hand rested on top of hers expressed their feelings in a strange way, as these short significant words also expressed something, words with short wings for their heavy body of meaning, inadequate to carry them very far and thus alighting awkwardly upon the very common objects that surrounded them and were to their inexperienced touch so massive* » (Virginia Woolf, *Kew Gardens* [1919]. Londres : The Hogarth Press, 1999. Édition *fac simile* de l'édition de 1927 n. p.).

monde omniprésent qui prend le pas sur le sujet percevant, dont il absorbe le corps, dans le partage de la chair. Dans un tel contexte, il n'est pas surprenant de voir les sensations émaner directement du monde et des choses, créant un témoin absent, spectral, quasi cubiste, créé de toutes pièces à partir de la combinaison de plusieurs perspectives. En effet, « celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il *en est* »³⁶, écrit Merleau-Ponty. Le voyant doit être visible, ce qui semblait être au cœur de l'impasse face à laquelle se trouvait Bernard. On pourrait gloser, en étendant la remarque aux autres sens, que le sentant doit de même être sensible. Mais la précision qui suit m'autorise à aller plus loin : « l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui »³⁷. Par cette réciprocité, cet entrelacs, l'inscription sens dessus-dessous des sens sur les choses et le rayonnement de *sensibilia* aboutissent à la création paradoxale d'un observateur pourtant absent, à l'ouverture d'une perspective inhabitée, asubjective et pourtant *incarnée* au sens propre, bien en *chair*, qui comble le hiatus dans la chair du monde là où le sujet humain n'est pas, béance ou plaie ouverte autour de laquelle s'agglutinent les manifestations sensorielles données à personne. Cette concrétion du sensible forme une solide « base » à la vision que j'ai qualifiée de spectrale : « *something to base her vision on* » (TL 149).

Le point de vue paradoxal adopté, « à la troisième personne »³⁸, est alors celui de « l'ébranlement des nerfs lui-même », de la vibration causée par le contact entre sujet et objet³⁹, mais dont on ne garderait *que* le contact, en enlevant le sujet pour atteindre « la chose elle-même » : « *[Lily] must try to get hold of something that evaded her. [...] Phrases came. Visions came. Beautiful pictures. Beautiful phrases. But what she wished to get hold of was that very jar on the nerves, the thing itself before it had been made anything* » (TL 158)⁴⁰. L'exercice ressemble à celui auquel Bernard s'adonne à la mort de Percival :

³⁶ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 175.

³⁷ *Id.*, p. 176.

³⁸ Ann Banfield compare la prouesse au principe du postimpressionnisme selon Fry : « *Its principles, the reduction of the ego to the perspective, of sensation to sensibilia and the logical possibility of unoccupied perspectives, become in 'modern fiction' linguistic ones, the elimination of the first person and the representation of a third person privacy* » (Banfield 293). La perspective est celle d'un « il sent », comme le suggère Jean-Jacques Lecercle.

³⁹ Woolf évoque cette vibration nerveuse dans un passage qui met l'accent sur la manière dont le regard accroche, et saisit, son objet, et sur l'incapacité ou les limitations du langage à rendre l'expérience visuelle :

Why did my eye catch the trees? The look of things has a great power over me. Even now I have to watch the rooks beating up against the wind, which is high, and still I say to myself instinctively 'What's the phrase for that?' [...]. But what a little I can get down into my pen of what is so vivid to my eyes, and not only to my eyes; also to *some nervous fibre*, or fanlike membrane in my species (*Diary* III, 12 août 1928, 191, je souligne)

⁴⁰ La création paradoxale d'un « témoin absent » est la conséquence indirecte de la phénoménologie qui fait de la perception la source de la connaissance : « Ni l'être, ni le sens, ni le sujet, ni l'objet, ne peuvent être conçus en dehors de leur phénoménalité ; ils sont fondés dans et par l'acte perceptif » (Naomi Toth, « L'ébranlement des nerfs lui-même : Lire la peinture de Lily Briscoe avec la phénoménologie », in *Woolf parmi les philosophes*, p. 353-368, p. 356). La reconstitution littéraire de l'acte perceptif fonderait alors l'existence d'un « sujet percevant »

This then is the world that Percival sees no longer. Let me look. The butcher delivers meat next door; two old men stumble along the pavement; sparrows alight. The machine then works; I note the rhythm, the throb, but as a thing in which I have no part, since he sees it no longer. (He lies pale and bandaged in some room.) Now then is my chance to find out what is of great importance, and I must be careful, and tell no lies. About him my feeling was: he sat there in the centre. Now I go to that spot no longer. The place is empty.

[...] How strange to oar one's way through crowds seeing life through hollow eyes, burning eyes. (W 115-116).

En posant sur le monde le regard vide, sans œil, de Percival, Bernard passe de la *sensation* à l'*intuition* d'une révélation imminente. Ce regard vide le confronte à l'abstraction d'un monde dont le centre (Percival, mais plus généralement l'être humain) a disparu, de sorte qu'il se trouve face à la violence d'un visage sans trait, d'une figure sans œil : « *what is abstract, facing me eyeless* », « *that blank and brutal face* » (W 116)⁴¹.

II.2.B.2. Le spectre des couleurs et le revers de la vision

The novelist after all wants to make us see. [...] [N]ovels are full of pictures [...] and he must often think that to describe a scene is the worst way to show it. It must be done with one word, or with one word in skilful contrast with another. [...] It is a very complex business, the mixing and marrying of words that goes on, probably unconsciously, in the poet's mind to feed the reader's eye. 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. (« Walter Sickert », *Essays* VI, 43-44)

J'ai parlé de la musique et des sons, mais une telle remarque, qui semble bien avoir guidé l'écriture de Virginia Woolf elle-même, associe explicitement l'écriture à la peinture. Je reviendrai plus en détail sur la validité de l'analogie entre les deux, et me consacre pour le moment, dans la continuité de mon analyse des sens, au caractère visuel de l'œuvre

fictif ou potentiel, ou plutôt, comme je l'ai montré, d'une perspective non-subjective. Naomi Toth analyse le « contact » phénoménologique à la lumière de l'*intentionnalité* husserlienne (c'est-à-dire « l'éclatement de la conscience vers le monde qui la constitue en retour », puisque « la conscience est toujours *conscience de* quelque chose, le sujet et l'objet de la conscience n'existent que par l'effet de leur contact dans la perception », voir Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*. Trad. française de Paul Ricœur, Paris : Gallimard, 1950, §84 ; et *Méditations cartésiennes* [1931]. Trad. française de Marc de Launay, Paris : Presses Universitaires de France, 1991, §14) et de la « vision [comme] rencontre » pour Merleau-Ponty (*L'Œil et l'Esprit* (1960). Paris : Gallimard, 1964, p. 81 et 86). Au lieu de la rapprocher des choses, c'est ainsi lorsqu'elle cherche à « dépasser les contraintes de sa propre subjectivité » que le savoir se dérobe à Lily (« *subduing all her impressions as a woman to something much more general* », TL 48 ; « *subdue the impertinences and irrelevances that plucked her attention and made her remember how she was such and such a person* », TL 130). Selon Naomi Toth, « les sensations du corps simultanément *enracinent* le sujet dans un endroit et dans un corps, et *retirent* à ce corps la capacité de consolider sa position pour en faire le siège de la connaissance » (« L'ébranlement des nerfs lui-même », p. 362). Si la connaissance échappe à Lily, et que sa vision à la fin du roman n'est que fugace, je crois que l'œuvre de Woolf exprime néanmoins une forme de connaissance paradoxale du monde sans humains. La phénoménologie constitue alors paradoxalement un outil théorique précieux pour analyser l'absence de perception.

⁴¹ Présence évanescence, sans égo, sorte de figure narrative fantomatique, pour James Naremore : « *an airy presence, a sort of ghost* » (James Naremore, « A World without a Self: The Novels of Virginia Woolf », in *NOVEL: A Forum of Fiction*, vol. 5, n° 2, 1972, p. 129).

woolfienne¹. Pour autant, je me suis jusqu'ici efforcée d'introduire l'idée selon laquelle la vision proposée par Virginia Woolf était une vision *paradoxale*² – vision de ce qui n'est et ne peut pas être vu – et j'irai jusqu'à dire qu'elle est même renversée, de sorte que quelque chose semble regarder la lectrice plutôt que l'inverse : « *the novelist wants to make us seen* », pourrait être le revers et le complément de la citation précédente.

La formule de Virginia Woolf met l'accent sur les couleurs, mais, comme je l'ai montré avec « Blue and Green », cette insistance est pour le moins troublante lorsque les couleurs semblent émaner des objets et résonner dans le texte (« *all great writers [...] are musicians* ») plutôt qu'elles ne sont perçues par un sujet. Je parlai plus haut du rayonnement de sensations déconnectées du sujet et recréant un corps percevant, il n'en va pas autrement des couleurs et de la vision. Le phénomène est évident dans la boutique de Miss Pym, où Clarissa achète les fleurs proverbiales :

There were flowers: delphiniums, sweet peas, bunches of lilac; and carnations, masses of carnations. There were roses; there were irises. Ah yes – so she breathed in the earthy garden sweet smell as she stood talking to Miss Pym who owed her help, and thought her kind, for kind she had been years ago; very kind, but she looked older, this year, turning her head from side to side among the irises and roses and nodding tufts of lilac with her eyes half closed, snuffing in, after the street uproar, the delicious scent, the exquisite coolness. And then, opening her eyes, how fresh like frilled linen clean from a laundry laid in wicker trays the roses looked; and dark and prim the red carnations, holding their heads up; and all the sweet peas spreading in their bowls, tinged violet, snow white, pale – as if it were the evening and girls in muslin frocks came out to pick sweet peas and roses after the superb summer's day, with its almost blue-black sky, its delphiniums, its carnations, its arum lilies was over; and it was the moment between six and seven when every flower – roses, carnations, irises, lilac – glows; white, violet, red, deep orange; every flower seems to burn by itself, softly, purely in the misty beds; and how she loved the grey-white moths spinning in and out, over the cherry pie, over the evening primroses! (MD 11)

Le paragraphe est remarquable à plus d'un titre : la pluralité des sensations combine odorat et toucher (en associant le « parfum délicieux » à la « fraîcheur exquise ») tout en les séparant de la vue. Il faut en effet fermer les yeux, même à demi, pour sentir au mieux les fleurs, comme si la vue était si puissante qu'elle annihilait les autres sens. La perception est en outre distribuée

¹ Les critiques comparent d'ailleurs régulièrement l'écriture de Virginia Woolf à d'autres arts picturaux, y compris au cinéma. Voir par exemple Daniel R. Schwarz, *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature*. New York : St Martin's Press, 1997 ; et Adèle Cassigneul, *Voir, observer, penser : Virginia Woolf et la photo-cinématographie*. Toulouse : Presses Universitaires du Midi, 2018.

² Vanessa Bell souligne l'impossibilité pour le langage de traduire une couleur dans le langage avec succès : « *I don't see how you use colours in writing [...] the mere gold or yellow or grey mean nothing to me unless I can see the exact quality of the colours [...] perhaps you don't really describe the looks [of things] but only the impression the looks made upon you* » (lettre de Vanessa Bell à Virginia Woolf, 2 sept. 1909, citée dans Diane Gillespie, *The Sisters Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. Syracuse : Syracuse University Press, 1988, p. 277). Pour autant, il me semble que c'est précisément cette propension du langage à traduire l'expérience sensorielle qui recrée un témoin absent.

dans l'espace, d'un personnage à l'autre, de Mrs Dalloway à Miss Pym, et du sujet à l'objet : les yeux grands ouverts de Clarissa se posent sur une variété de fleurs qui rayonnent (« *glows* ») et déploient le spectre des couleurs³. Épousées par le regard mais indépendantes de celui-ci, les couleurs préexistent à la vision que Clarissa en prend et lui survivent, jusqu'à ce qu'elle ne perçoive plus réellement les fleurs qu'elle a sous les yeux, mais celles, ailleurs, dans un autre temps, que de jeunes filles en fleur cueillent les soirs d'été. Ces couleurs, enfin, font briller, et même brûler les objets (« *every flower seems to burn by itself* »⁴) – un procédé renforcé par les noms de fleurs qui sont définies par leur couleur (« *lilac* », « *carnations* », « *roses* »).

Ce partage de la couleur qui surmonte la barrière du temps, de l'espace, et de l'individu⁵, est de l'ordre de ce que Merleau-Ponty nomme la « foi perceptive », qui donne à Clarissa la « certitude injustifiable d'un monde sensible qui nous soit commun »⁶. C'est cette « évidence du monde » qui lui permet de regarder « [non] pas un chaos, mais des choses », de reconnaître des fleurs bien identifiées plutôt qu'un foisonnement désordonné de pétales de couleur, de reconstituer une composition florale à partir d'une mosaïque de couleurs impressionnistes ; c'est comme si elle « prépossédait » le visible⁷. Cette prépossession du visible est pourtant contrariée par le retournement opéré par « *glow* » qui pose l'énigme de la couleur en révélant son insubordination à la perception d'un sujet. Comme « *glow* », le verbe « *glisten* », dans *To the Lighthouse*, rend compte de la préexistence de la couleur qui émane de la surface des choses et se révèle à l'œil, plutôt que d'être imposée par un sujet qui s'y attendait : « *but what was she looking at? At a man pasting a bill. The vast flapping sheet flattened itself out, and each shove of the brush revealed fresh legs, hoops, horses, glistening reds and blues, beautifully smooth, until half the wall was covered with the advertisement of a circus* » (TL 13). L'apparition progressive de la couleur sous les yeux de Mrs Ramsay confirme une fois encore les hypothèses de G. E. Moore et de Bertrand Russell pour qui il est « concevable », « naturel », que les *sense-data* existent indépendamment de la *sensation* donnée à un sujet.

³ John Ruskin parle d'ailleurs du rayonnement des « *glowing colours* » dans *Modern Painters* (vol. 4, 1844).

⁴ Cette « brûlure » est en fait indépendante des objets, la couleur flottant pour qui sait les voir avec l'innocence des enfants : « *colour blazes, unrelated to any object, in the eyes of children* » (« Walter Sickert », *Essays* VI, 37).

⁵ Je distingue le « partage de la couleur » du « partage du sensible » de Rancière qui, lui, fonde autant les parts individuelles que le commun, car c'est justement la dissolution de l'individualité qui se joue ici, les parts se combinent et se confondent.

⁶ Voir Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 28. La foi perceptive, que Merleau-Ponty entend remettre en question, nous persuade que « [n]ous voyons les choses mêmes, le monde est cela que nous voyons » (*id.*, p. 17).

⁷ « Le regard [...] enveloppe, palpe, épouse les choses visibles. Comme s'il était avec elles dans un rapport d'harmonie préétablie, comme s'il les savait avant de les savoir » (*id.*, p. 173) : le regard que le sujet pose sur le monde s'attend à y prendre une vision qui, alors, n'est plus émanation des choses visibles mais projection du sujet.

L'exemple est loin d'être isolé, et Virginia Woolf multiplie les occurrences révélant l'intensité d'une couleur qui dépasse les facultés sensorielles et éclate à la surface du texte :

[I]t was bright enough, the grass still a soft deep green, the house starred in its greenery with purple passion flowers, and rooks dropping cool cries from the high blue. But something moved, flashed, turned a silver wing in the air. [...] [They walked] to that break in the thick hedge, guarded by red-hot pokers like brasiers of clear burning coal, between which the blue waters of the bay looked bluer than ever. [...] First, the pulse of colour flooded the bay with blue, and the heart expanded with it and the body swam, only the next instant to be checked and chilled by the prickly blackness on the ruffled waves. (TL 19-20)

Malgré l'obscurité du crépuscule, le paysage que traversent Lily Briscoe et William Bankes est caractérisé par la persistance obstinée des couleurs, accentuée par des allitérations (*grass, green, greenery ; purple passion*) et des verbes inattendus (« *the house starred* »). Sont alors promus à la place de sujet grammatical l'objet et la couleur, dans une dialectique qui exclut le sujet percevant : « *the bay looked bluer* », « *the pulse of colour flooded the bay with blue* »⁸. Plus loin, la couleur émerge à la surface de l'eau, comme générée par une force sous-jacente invisible : « *there was a purplish stain upon the bland surface of the sea as if something had boiled and bled, invisibly, beneath* » (TL 109). Le contexte historique favoriserait une lecture symbolique de la tache rougeâtre comme représentant le sang des victimes de la guerre, mais une lecture littérale est également possible, révélant le phénomène d'émanation de la couleur depuis la profondeur invisible des choses, comme si la couleur affleurait à leur surface sous l'effet d'une force centrifuge trahie par des termes comme « *flash* » et « *pulse* ». Il me semble d'ailleurs que Virginia Woolf refuse généralement d'attribuer une valeur symbolique aux couleurs et cherche plutôt à en traduire la puissance brute et non référentielle⁹.

⁸ Les couleurs marquent aussi la limite de l'humain et semblent « toujours prêtes à basculer et laisser surgir sous leur surface le soubassement d'un monde inhumain. [...] La vibration colorée instaure d'abord un lien entre le sujet percevant et le monde, mais le noir des vagues revient en force comme le support incontournable des couleurs, rappelant la persistance d'un irréductible arrière-fond inhumain » (André Topia, « Intensité(s) : de l'utilisation de la couleur chez Virginia Woolf », in *Métamorphose et récit*, p. 165-179, p. 168).

⁹ Woolf met en garde contre les dérives d'une utilisation symbolique des couleurs : « *We shall very soon lose our sense of colour, [someone] added, exaggerating of course. Colours are used so much as signals now that they will very soon suggest action merely* » (« Walter Sickert », *Essays* VI, 36). « *Colors in Woolf's fiction have emotional, intellectual, and spiritual vibrations not reducible to symbolic equations. They overflow character boundaries, forming structural patterns as in the art of Cézanne, who wished 'to represent thing in their interrelationship in space' while retaining 'colour in its original significance'* (Kurt Badt, *The Art of Cézanne*. Trad. anglaise de Sheila Ann Ogilvie, Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1965, p. 49) » (Jack Stewart, *Color, Space, and Creativity: Art and Ontology in Five British Writers*. Madison, New Jersey : Fairleigh Dickinson University Press, 2008, p. 26-27). Refusant l'esthétisme de Fry et la « *significant form* » de Bell, Jane Goldman considère les couleurs dans une perspective « matérialiste, interventionniste, féministe » et nécessairement politique (*The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*, p. 9). Les couleurs prismatiques constitueraient alors un « prisme féministe » qui renverse les associations habituelles d'une couleur à un genre particulier. Jane Goldman évalue comme je le fais au cours de cette thèse la révolution copernicienne à l'œuvre dans l'écriture de Woolf – mais là où j'y vois un décentrement de l'être humain, elle y voit une destitution de l'homme face à la femme qui, comme Rhoda, cherche à instaurer un modèle de subjectivité « non-solaire » (*id.*, p. 204). Dans sa recension, Ann Banfield suggère en

Lorsque Bernard se rend à la National Gallery, pris dans la coïncidence de deux événements qu'il ne parvient pas à réconcilier (la naissance de son fils et la mort de Percival), la vue des tableaux se substitue à la « vue de l'esprit », tiraillé entre la joie et la douleur :

Here are pictures. Here are *cold madonnas* among pillars. Let them lay to rest the incessant activity of the mind's eye [...] so that I may find *something unvisual* beneath. Here are gardens; and Venus among her flowers; here are saints and *blue madonnas*. Mercifully these pictures make no reference; they do not nudge, they do not point. (W 117-118, je souligne)

C'est paradoxalement au terme de la quête d'une dimension non seulement invisible mais surtout « non-visuelle » que la couleur entre dans le tableau, que les madones « froides » deviennent « bleues », comme si la couleur piégeait le regard sans déboucher sur une quelconque forme de vision. C'est sans doute à la propriété intransitive de la couleur qu'il faudrait alors imputer la non-référentialité que Bernard associe à la peinture qu'il décrit comme simple composition d'aplats, lui refusant la profondeur d'une valeur symbolique¹⁰. L'apaisement de Bernard est néanmoins de courte durée, le refuge que lui fournissent les tableaux étant un leurre, puisque les coups de pinceau méthodiques reproduisent en fait les larmes qui coulent sur son propre visage et lui voilent le regard :

Behold, then, the blue madonna streaked with tears. This is my funeral service. We have no ceremonies, only private dirges and no conclusions, only violent sensations, each separate. [...] I doubt Titian ever felt this rat gnaw. Painters live lives of methodical absorption, adding stroke to stroke. [...] Yet that crimson must have burnt in Titian's gizzard. (W 118)

Violent ravissement¹¹ ou brûlures, les couleurs sont corrosives, se soumettent et se rebellent contre les significations qu'on voudrait leur assigner, attaquent et détruisent progressivement la structure des rituels et des formes, jusqu'à devenir de « pures zones d'intensité perceptive, non médiatisées par quelque *pattern* ou *Gestalt* »¹², jusqu'à épuiser l'œil :

But the silence weighs on me – the perpetual solicitation of the eye. The pressure is intermittent and muffled. I distinguish too little and too vaguely. [...] I am titillated inordinately by some splendour; the

outre que Jane Goldman considère à tort que ce sont les *couleurs*, et non les *mots* qui les désignent, qui bloquent la lumière (*Modern Philology*, vol. 99, n° 3, février 2002, p. 498), selon une distinction que je m'efforce de faire.

¹⁰ C'est parce qu'elles sont bleues que les madones représentées ne sont plus associées au miracle de la vie (y compris celle du fils de Bernard qui vient de naître). Dans ce contexte, où la couleur avorte le symbolisme pictural, les saints des tableaux, et avec eux Percival, pourraient être sauvés de la mort qui en fait des martyrs. Jack F. Stewart estime que la peinture « transmute la phénoménologie de l'existence en une forme plastique » et opère une synthèse de « couleurs, formes, masses, textures et reliefs, mais également de sons, rythmes, températures et odeurs ». Dans les interludes de *The Waves*, ce serait alors l'absence d'êtres humains qui empêcherait la valeur symbolique : « *Color, in the interludes, functions as part of an imagined space and relates to other sensory details of the spatial composition. 'When the color achieves richness, the form attains its plenitude'* (Cézanne, cité par Emile Bernard, in Judith Wechsler [dir.], *Cézanne in Perspective*. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, 1975, p. 42) » (Stewart, « Spatial Form and Color », p. 90-91). Si la puissance de la couleur se révèle pleinement lorsqu'il n'y a personne, cette qualité lui est intrinsèque, et les expériences de Bernard ou de Rhoda le montrent bien.

¹¹ « *[T]he violent rapture of colour* » (« Walter Sickert », *Essays VI*, 39).

¹² Topia, « Intensité(s) », p. 166.

ruffled crimson against the green lining; the march of pillars; the orange light behind the black, prickled ears of the olive trees. Arrows of sensations strike from my back, but without order. (W 118-119)

Ainsi, la couleur brute ne se laisse pas ordonner et transperce le sujet percevant, comme si des flèches de couleur lui crevaient les yeux et le traversaient de part en part, hérissant sur son dos les rayons aveugles d'une perception retournée sur elle-même¹³.

Comme la blessure pourpre du tableau du Titien ou la flamme colorée des fleurs de Miss Pym, c'est sous la modalité violente d'une brûlure qu'apparaît la couleur dans *To the Lighthouse* : « *the colour of the wall and the jacmanna beyond burnt into her eyes* » (TL 18). L'œil qui perçoit est à son tour percé par la préposition *into*, tandis que l'expérience de Lily Briscoe complique encore le rapport de l'artiste à la couleur. Cette dernière est tantôt active, dominant une vision qu'elle précède et impose, tantôt soumise à la subjectivité de la perception :

The jacmanna was bright violet; the wall staring white. She would not have considered it honest to tamper with the bright violet and the staring white, since she saw them like that [...]. Then beneath the colour there was the shape. She could see it all so clearly, so commandingly, when she looked: it was when she took her brush in hand that the whole thing changed. It was in that moment's flight between the picture and her canvas that the demons set on her. [...] [She struggled] against terrific odds to maintain her courage; to say: 'But this is what I see; this is what I see,' and so to clasp some miserable remnant of her vision to her breast, which a thousand forces did their best to pluck from her[...] (TL 19)

She could have wept. It was bad, it was bad, it was infinitely bad! She could have done it differently of course; the colour could have been thinned and faded; the shapes etherealised; that was how Paunceforte would have seen it. But then she did not see it like that. She saw the colour burning on a framework of steel; the light of a butterfly's wing lying upon the arches of a cathedral. Of all that only a few random marks scrawled upon the canvas remained. [...] [She was] scraping her palette of all those mounds of blue and green which seemed to her like clods with no life in them now (TL 42)

Les deux citations suggèrent que la couleur en peinture est vouée à n'être jamais qu'une pâle copie de la réalité, littéralement pâle voire pastel, et l'échec auquel la tentative de Lily se heurte est alors proportionnel à l'intensité d'une couleur brute. La difficulté qu'elle rencontre vient de l'altérité radicale que Walter Benjamin attribue à la couleur, et notamment du fait que « le corps humain ne peut générer [la] couleur »¹⁴. En dépit de la vaine répétition (« *this is what I see; this is what I see* ») qui redouble la vision à l'identique, malgré le saut opéré entre le monde et la

¹³ Le phénomène est repris dans « Walter Sickert » : « *I became completely and solely an insect – all eye. I flew from colour to colour, from red to blue, from yellow to green. Colours went spiralling through my body lighting a flare as if a rocket fell through the night and lit up greens and browns, grass and trees, and there in the grass a white bird. Colour warmed, thrilled, chafed, burnt, soothed, fed and finally exhausted me* » (Essays VI, 38).

¹⁴ La « vision de la couleur » est pour Benjamin une faculté passive qui « relève des domaines sensoriels de l'odorat et du goût ». La couleur précède l'organisation du paysage visuel par le sujet percevant, résiste à la force de création humaine, et s'en passe. Walter Benjamin parle ainsi de la poésie des petites images qui constituent le monde féérique des livres pour enfant, de leur univers coloré « dont l'éclat se suffit à lui-même. Car son génie, aussi bien que celui de la couleur, réside dans la fantaisie, non dans l'énergie créatrice » (Benjamin, « Vue perspective sur le livre pour enfant », p. 104).

toile et retranscrit dans le point-virgule, Lily ne parvient pas à reproduire ce qu'elle voit et s'agrippe à un résidu de vision hérissé de forces contraires qui la repoussent, comme un aimant dont la polarité aurait été inversée.

À l'extrême opposé de l'éventail des couleurs se situe la table de cuisine telle que Lily se la représente lorsqu'elle pense au travail de Mr Ramsay : « *The kitchen table was something visionary, austere; something bare, hard, not ornamental. There was no colour to it; it was all edges and angles; it was uncompromisingly plain. But Mr Ramsay kept always his eyes fixed*¹⁵ upon it » (TL 129). Toute en angles et sans couleur, la table est terne car elle est prise dans l'œil de Mr Ramsay, figée par un regard qui ne la lâche jamais, qui fixe l'objet dans une immuabilité factice et s'acharne à n'en contempler que la surface : la vision se dérobe au regard insistant qui refuse la rencontre avec le visible, et l'absence de couleur provient de ce refus, du regard hermétique de Mr Ramsay qui ne se laisse pas atteindre par la chose¹⁶. En effet, cette absence est du même ordre que la couleur « sans vie » du tableau de Lily : toutes deux résultent d'une incapacité à réconcilier couleur et forme¹⁷, apparence et schème¹⁸. Dépourvues de profondeur métaphorique ou référentielle, les couleurs sont néanmoins la manifestation visible d'une

¹⁵ Mr Ramsay devrait pourtant savoir, après avoir observé sa femme, que le regard fixe n'est jamais synonyme de vision et de connaissance : « *Fixing her short-sighted eyes upon her husband* » (TL 28) ; « *seeing her gazing, with her vague, now rather frightened, eyes fixed where no house was Mr Ramsay [thought] the vagueness of [women's] minds is hopeless [...]. They could not keep anything clearly fixed in their minds* » (TL 138).

¹⁶ Extrait du champ des tables de cuisine, du réseau de la visibilité, la table de Mr Ramsay est dépourvue de caractéristique qu'elle aurait en commun avec d'autres, par rapport auxquelles elle se différencierait : c'est ce que Merleau-Ponty explique avec la couleur rouge, qui n'est pas « une pellicule d'être sans épaisseur, message à la fois indéchiffrable et évident » mais « émerge d'une rougeur, moins précise, plus générale, où mon regard était pris et s'enlisait avant de le fixer ». Un rouge « fait constellation » avec d'autres rouges et tient « au tissu du visible, et, par lui, à un tissu d'être invisible » : « Entre les couleurs et le visible prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et *chair* des choses » (*Le Visible et l'invisible*, p. 172-173). Ce qui m'interpelle dans la remarque de Merleau-Ponty est l'importance d'une dimension « latente » qui soutiendrait le visible et qui rejoint le souci de schème que Woolf exprime avec Lily. D'ailleurs, pour Cézanne, « la nature n'est pas en surface, elle est en profondeur. Les couleurs sont l'expression, à cette surface, de cette profondeur. Elles montent des racines du monde. Elles sont la vie, la vie des idées » (cité dans Hajo Düchting, *Paul Cézanne*. Cologne : Benedikt Taschen Verlag, 1990, p. 214).

¹⁷ « *Form gives structure and permanence to the colors of the sensible world; color endows the lifeless forms of being with vivacity* » (Banfield 157). André Topia insiste sur la tension entre ces deux éléments, conjoints dans l'espace pictural et pourtant mentionnés séparément : « [*Lily put*] a yellow against a purple, a curved shape against a round shape » (TL 88) ; « [*Mr Ramsay*] changed everything. She could not see the colour; she could not see the lines » (TL 124). Lily « semble ainsi dissocier naturellement la couleur, qui appartiendrait à la surface du réel, et une forme, une structure, qui serait "en-dessous", qui la sous-tendrait en quelque sorte, un peu comme l'armature d'un mannequin soutient le drapé d'un vêtement, ou le squelette d'un corps porte la surface d'une peau » (Topia, « Intensité(s) », p. 167-168). La transparence prendrait selon lui le contrepied de la couleur et offrirait une réconciliation paradoxale entre surface et profondeur : « *via media* entre une pure jouissance des surfaces – le *burning* de la couleur – et un idéalisme qui essaierait d'entrevoir des essences derrière les surfaces colorées, [la transparence] est la surface devenue profondeur, mais ne livrant nul au-delà derrière elle » (*id.*, p. 169).

¹⁸ Le moment qui signe l'impossible passage entre la « vie » et le tableau contamine l'artiste, qui devient insubstantielle, potentialité brute, nue, désincarnée : « *before she exchanged the fluidity of life for the concentration of painting she had a few moments of nakedness when she seemed like an unborn soul, a soul reft of body, hesitating on some windy pinnacle and exposed without protection to all the blasts of doubt* » (TL 131).

dimension latente, d'une profondeur, derrière les apparences, qu'elles dissimulent mais dont elles émanent.

Les deux paragraphes que j'ai cités ci-dessus mettent en tension surface et latence, et Lily a beau insister sur le fait que sa perception des couleurs est conditionnée par une dimension sous-jacente, cette dernière lui échappe au moment de transposer sa vision sur la toile. Ce n'est que dans la troisième section qu'elle parvient à comprendre l'importance de l'armature quasi géométrique qui sous-tend la surface colorée, et la nécessité de l'intégrer à son tableau :

Beautiful and bright it should be on the surface, feathery and evanescent, one colour melting into another like the colours on a butterfly's wing; but beneath the fabric must be clamped together with bolts of iron. It was to be a thing you could ruffle with your breath; and a thing you could not dislodge with a team of horses. (TL 141)

Peut-être cette « Chose » freudienne, inassimilable et obstinée, est-elle le *truc*¹⁹ qui favorisera la complétion de sa peinture à la fin du roman ; c'est en tout cas la condition secrète de la réussite de Marcel Proust, que Virginia Woolf admire et suggère par des termes similaires : « *The thing about Proust is his combination of the utmost sensibility with the utmost tenacity. He searches out these butterfly shades to the last grain. He is as tough as catgut & as evanescent as a butterfly's bloom* » (Diary III, 8 avril 1925, 7). Dans un article qui analyse la peinture de Lily Briscoe avec la phénoménologie d'Edmund Husserl et de Maurice Merleau-Ponty, Naomi Toth se penche elle aussi sur les rapports entre le visible et l'invisible en termes de surface sous-tendue par un schème²⁰. Son article présente en outre le tableau de Lily comme révélateur d'un « deuxième mode de l'invisible » en lien avec une certaine conception du temps : il s'agit de l'absence de ce qui appartient au passé, mais dont la représentation est constitutive du présent²¹. J'ajouterai que la *couleur* est le moyen privilégié de la re-présentation du passé dans le présent²² : « *Lily stepped back to get her canvas – so – into perspective. [...] And as she dipped*

¹⁹ Je traduis « *the thing* » par « le truc », pris dans son acception de « moyen caché, dispositif, manipulation discrète qui permet de réussir un tour d'adresse, de créer une illusion » (*Trésor de la langue française informatisé*).

²⁰ Le problème de Lily est de savoir « comment penser ce qu'elle voit », puisque « la création artistique s'avère indissociablement liée à l'acte de la perception », tandis que « la vision liée à la création *inclut* l'objet empirique extérieur et le *dépasse* ». Son tableau n'est alors ni « l'équivalent » des formes visibles, ni une « imitation » : il s'agit de « rendre visible sa forme d'invisible, d'exposer les rapports secrets qu'elle "voit" entre les masses qui se dressent devant elle. [...] Car le visible n'est qu'une prise partielle du monde ; le visible est toujours travaillé, voire structuré, par ce que l'on ne voit pas » (Toth, « L'ébranlement des nerfs lui-même », p. 354 et 356-357).

²¹ Voir *id.*, p. 363-364.

²² Dans *Mrs Dalloway*, la couleur véhicule le souvenir, et c'est paradoxalement le regard aveugle d'Aunt Helena qui s'en empare. Elle revient telle un spectre alors qu'on la croyait morte, armée d'un œil de verre dont la transparence porte le souvenir d'une couleur passée : « *at the mention of India, or even Ceylon, her eyes (only one was glass) slowly deepened, became blue, beheld, not human beings – she had no tender memories, no proud illusions about Viceroy's [...] – it was orchids she saw [...] (startling blossoms, never beheld before) which she painted in water-colour* » (MD 151). La mauvaise vue permet de bien voir : c'est aussi le cas du regard oblique de Mrs McNab (« *[she] leered (for her eyes fell on nothing directly, but with a sidelong glance)* », TL 107).

into the blue paint, she dipped too into the past there. Now Mrs Ramsay got up, she remembered » (TL 141). La mise en perspective temporelle du tableau dans le paysage est retranscrite dans le texte grâce à la combinaison du souvenir (« *she remembered* ») et du moment présent (« *Now* »), et imitée par l'intrusion d'un « *so* » entre tirets – tirets qui encadrent la toile et la remettent au centre de la perspective du roman. Qu'il s'agisse du passé ou du schème, la couleur apparaît comme l'élément visible qui permet d'appréhender l'invisible²³.

Surgissement des profondeurs du visible, « intensité pure »²⁴, la couleur est associée par Ann Banfield à l'arc-en-ciel, apparition désincarnée, flottement quasi fantomatique : « *To be bodiless is to be visible but intangible* »²⁵, écrit-elle avant de citer Bertrand Russell au sujet des spectres : « *the usual mark of a ghost is that it can be seen but not touched* »²⁶. Le phénomène de l'arc-en-ciel correspond en réalité à la diffraction de la lumière au travers de gouttelettes d'eau condensées, et Isaac Newton est le premier à utiliser le terme de *spectre* (du latin « *spectrum* », qui implique bien une forme d'apparition) pour décrire le résultat du passage d'un rayon de lumière blanche à travers un prisme : les « couleurs prismatiques »²⁷ ainsi obtenues sont les sept couleurs rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo et violet, qui composent l'arc-en-ciel. J'aborderai plus loin le rôle de la lumière, et tout particulièrement du soleil, et sa double action de révélation de la surface et de la profondeur selon une dialectique d'opacité et de transparence. Le travail d'Isaac Newton explique que les couleurs *composées* sont illusoires, immatérielles, et ne sont en somme pas réelles²⁸ ; en revanche, les sept couleurs originales obtenues par diffraction de la lumière ne sont pas de l'ordre de l'apparition fugace et possèdent des propriétés inaltérables, bien réelles²⁹.

Les couleurs que Virginia Woolf s'efforce de révéler dans les textes « déserts » où une forme d'imperception, de sensibilité désincarnée est mise en scène, rayonnent dans toute leur richesse, lorsque (et parce que) elles ne sont vues par personne. Même si les verbes associés aux nuances de tons des arbres et de l'eau laissent entendre qu'elles sont le résultat d'un

²³ La couleur de la peinture est aussi un volume que l'on creuse, comme si l'on empruntait un « tunnel » temporel : « *[Lily] went on tunnelling her way into her picture, into the past* » (TL 142).

²⁴ Topia, « Intensité(s) », p. 170. « [P]lutôt qu'un surgissement du monde, la couleur représente chez Woolf une décharge qui épuise et l'objet, et celui qui le perçoit, creusant une brèche à la fois dans le réel et dans la conscience. C'est une fois passée cette décharge que le monde peut commencer à exister » (*id.*, p. 166).

²⁵ Banfield 154.

²⁶ Russell, *Our Knowledge of the External World*, p. 82.

²⁷ Isaac Newton utilise le terme « *prismatic colours* » (voir « A letter from M. Isaac Newton (...) containing his new theory about Light and Colors », in *Philosophical Transactions of the Royal Society*, n° 80, 19 fév. 1671/2, p. 3075-3087. URL : <<http://www.newtonproject.ox.ac.uk/view/texts/normalized/NATP00006>>, consulté le 28/08/2018).

²⁸ « *Transmutations made by the convening of diverse colours are not real* » (*id.*, p. 3082).

²⁹ Pour cette raison, Newton préfère la dénomination « couleurs prismatiques » à celle de « spectre visible ».

commerce exclusif entre les choses et la lumière, l'évocation de l'automne dans « Time Passes » reste encore empreinte de métaphores qui font appel au regard et à l'imagination :

The autumn trees, ravaged as they are, take on the flash of tattered flags kindling in the gloom of cool cathedral caves where gold letters on marble pages describe death in battle and how bones bleach and burn far away in Indian sands. The autumn trees gleam in the yellow moonlight, in the light of harvest moons, the light which [...] brings the wave lapping blue to the shore (TL 104-105)

Pourtant, l'étrange syntaxe de ces deux phrases semble entraîner le regard de la lectrice dans ses replis alors que s'enchaînent les compléments³⁰. Mrs Ramsay est de même victime d'une fuite en avant vertigineuse qui opère un renversement entre son identité et ce qu'elle regarde : « *until she became the thing she looked at – that light for example* » (TL 53). La vision est constitutive de son être en tant qu'autre, mais le contact avec les choses provoque un renversement de la polarité : « *It was odd, she thought, how if one was alone, one leant to things, inanimate things; trees, streams, flowers; felt they expressed one; felt they became one; felt they knew one, in a sense were one; felt an irrational tenderness thus (she looked at the long steady light) as for oneself* » (TL 53-54). Les propositions se retournent sur elles-mêmes et font de « *one* », qui était initialement le sujet grammatical, un complément d'objet, en soulignant le caractère impersonnel : les choses finissent par créer syntactiquement le pronom « *one* »³¹.

De manière similaire, les couleurs des interludes de *The Waves* saturent la vision au point de l'annuler : « *A jar was so green that the eye seemed sucked up through a funnel by its intensity and stuck to it like a limpet* » (W 82). Je parlais plus haut de la création paradoxale d'un témoin absent ; ici, l'inversion de la pulsion scopique est telle que les couleurs attirent l'œil et le désorbitent, que la couleur, en s'imprimant sur la rétine comme sur une pellicule, s'y confond et la rend opaque comme une coquille – comme si le texte créait un regard dans le seul but de le détruire immédiatement³². Les couleurs des interludes de *The Waves* méritent

³⁰ Chantal Delourme remarque la même étrangeté syntaxique, « qui associe compléments de lieu dans des déboîtements successifs et syncope d'un zeugme syntaxique, se propose une figuration oblique de la déroboade du non-lieu » (Delourme « La figure, la nuit », p. 122).

³¹ Barbara Lambert présente le regard de Mrs Ramsay comme « moyen d'accomplir l'union parfaite du sujet et de l'objet [et] de “devenir la chose qu'elle regarde”. [G]râce au regard, par le regard, l'objet lui-même se meut et se fond dans le sujet » (« Du vent dans les branches de l'orme », in *Métamorphose et récit*, p. 101-118, p. 107). Si l'analyse de Barbara Lambert soutient de manière convaincante son propos, son article maintient une confusion entre « objet » et « chose » et attribue de manière hâtive le pronom « *one* » au sujet.

³² Chantal Delourme note dans la section centrale de *To the Lighthouse* une « bascule de la perspective » similaire, entre apparition et disparition. Elle présente l'« indiscernable » comme une redéfinition du point de vue en point de fuite, à partir de l'exemple suivant : « *solitary like a pool at evening, far distant, seen from a train window, vanishing so quickly that the pool, pale in the evening, is scarcely robbed of its solitude, though once seen* » (TL 106). « Le balayage du regard est à peine suscité qu'il est emporté dans le vertige d'un disparaître, point aveugle d'une syntaxe ambiguë qui emporte à la fois le point de vue et le point de fuite. Induration poignante de cette phrase qui rassemble en un bloc-image insécable l'objet voyant-vu, perdu-maintenu. Les échos de ces phrases-cryptes, phrases-coquilles, se prolongent dans la langue au fil de ces phrases aux modalités négatives dont la

justement qu'on s'y attarde quelque peu. L'assimilation d'une réalité physique à une couleur donnée est de l'ordre des *sense-data*, donnée mentale même lorsque personne ne les perçoit. Néanmoins, et c'est là toute la complexité de l'écriture de Woolf, les couleurs sont présentées comme des *sensibilia*, couleurs affolées qu'aucun œil ne fixe, qu'aucun esprit ne conçoit.

Dans les premiers interludes, la lumière du soleil qui se lève déploie peu à peu le spectre lumineux. Le rayon lumineux est d'abord blanc (« *the sky whitened* », W 3). Puis les couleurs se détachent comme les lames d'un éventail, et se reforment au mépris des lois de l'optique, déconstruisant la distribution classique des couleurs primaires, puisque ce sont ici le jaune et le vert qui forment le bleu :

[F]lat bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan³³. Then [...] the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire. Gradually the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woollen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue. The surface of the sea slowly became transparent and lay rippling and sparkling [...]; an arc of fire burnt on the rim of the horizon, and all round it the sea blazed gold. (W 3)

Bars of yellow and green fell on the shore, gilding the ribs of the eaten-out boat and making the sea-holly and its mailed leaves gleam blue as steel. (W 54)

Par une alchimie inédite, les propriétés habituellement associées à l'air et à l'eau se confondent avec celles du feu ; l'opacité et la transparence inversent leurs valeurs jusqu'à ce que la surface de l'eau devienne comme de l'acier.

Loin de n'être qu'une apparition fantomatique, voire une illusion d'optique, la couleur est présentée comme constitutive de la substance³⁴ :

The rocks which had been misty and soft hardened and were marked with red clefts. (W 20)

The currants hung against the wall in ripples and cascades of polished red; plums swelled out their leaves, and all the blades of the grass were run together in one fluent green blaze. (W 112)

The green pot bulged enormously [...]. (W 125)

Lined with shadows their weight seemed more ponderous, as if colour, tilted, had run to one side. (W 160)

syntaxe nie ce que le sémantisme affirme, maintenant une oscillation à la fois miraculée et éprouvante » (Delourme, « La figure, la nuit », p. 130-131).

³³ La comparaison avec un éventail, qui rappelle le spectre des couleurs prismatiques, est reprise dans le deuxième interlude : « *Blue waves, green waves swept a quick fan over the beach* » (W 20).

³⁴ Surface opaque, la couleur forme par exemple l'« écran » qui frustre Rhoda : « *[O]ur eyes [...] push through curtains of colour, red, orange, umber and queer ambiguous tints, which yield like veils and close behind them* » (W 101). André Topia note ainsi que « les couleurs cessent parfois d'avoir une existence relative, pur effet du spectre lumineux sur l'œil, mais acquièrent une épaisseur substantielle, absolue. Au lieu d'être constituées par le regard, elles deviennent un écran pour les yeux » (Topia, « L'œil et le monde », p. 437).

Rochers barrés de rouge, renflements verts, cascades ou flammes, les couleurs ne s'en tiennent plus aux surfaces qu'elles délimitent, mais deviennent la substance même des choses, comblent leur forme et emplissent leur masse.

Le soir et l'arrivée de l'obscurité nocturne privent le monde de couleurs, lorsque le soleil se couche ou que ses rayons sont barrés par des masses de nuages :

[Cloud] drew themselves across the sun so that the rocks went suddenly black, and the trembling sea holly lost its blue and turned silver, and shadows were blown like grey cloths over the sea. (W 139)

[The leaves] lost their brown intensity and became grey or white as the tree shifted its mass, winked and lost its domed intensity. [...] The tree, that had burnt foxy red in spring [...] was now black as iron, and as bare. [...] [T]he blackness deepened. [...] The rocks lost their hardness. (W 159-160)

The substance had gone from the solidity of the hills. (W 181).

La dissolution des formes accompagne la disparition des couleurs qui ont « débordé », jusqu'à ce que le monde soit progressivement envahi par l'obscurité uniforme :

Sky and sea were indistinguishable. The waves [...] sent white shadows into the recesses of sonorous caves [...]. Black and grey were shot into the garden from the broken vessel that had once held red light. Dark shadows blacked the tunnels between the stalks. [...] All the colours in the room had overflowed their banks. The precise brush stroke was swollen and lop-sided; cupboards and chairs melted their brown masses into one huge obscurity. The height from floor to ceiling was hung with vast curtains of shaking darkness. [...] As if there were waves of darkness in the air, darkness moved on [...]. (W 181)

L'entière absence du monde est avalée dans l'immense ombre d'une nuit qui n'est pas seulement absence de lumière et des couleurs qui la composent, mais également disparition du regard lumineux que le sujet pose sur le monde.

En effet, l'expérience de Bernard à la fin du roman ressemble étonnamment à la fin de journée décrite dans l'avant dernier interlude et à la fin du monde :

The woods had vanished; the earth was a waste of shadow. No sound broke the silence of the wintry landscape. No cock crowed; no smoke rose; no train moved. A man without a self, I said. A heavy body leaning on a gate. A dead man. [...] How can I proceed now, I said, without a self, weightless and visionless, through a world weightless, without illusion? (W 219)

Le monde sans poids et sans illusion que traverse Bernard est un monde sans substance et sans couleur, sans structure et sans surface, monde invisible que la disparition de son moi l'empêche de voir. Ce qui se passe immédiatement après rappelle les premiers interludes, comme un indice que les textes en italiques sont un aperçu de ce que serait le monde sans personne, si l'on pouvait le voir comme semble y parvenir Bernard de manière fugace :

How then does light return to the world after the eclipse of the sun? Miraculously. [...] The woods throb blue and green, and gradually the fields drink in red, gold, brown. Suddenly a river snatches a blue light.

The earth absorbs colour like a sponge slowly drinking water³⁵. [...] So the landscape returned to me; so I saw fields rolling in waves of colour beneath me, but now with this difference, I saw but was not seen. (W 220)

L'expérience de Bernard en rappelle une autre, celle de l'éclipse totale du soleil observée par Virginia Woolf elle-même – une expérience qu'elle décrit longuement dans son journal (*Diary* III, 30 juin 1927, 142-144) et dans l'essai « The Sun and the Fish », publié l'année suivante³⁶.

Le passage du journal de Woolf montre une nette différence entre la faible lueur matinale et l'absence totale de lumière. L'obscurité relative du soleil lorsqu'il est couché laisse entrevoir un monde pas encore tout à fait coloré, entre le pastel et le gris³⁷. Lors de l'éclipse, en revanche, le soleil entièrement voilé par la lune *annule* la couleur d'un monde contre-nature³⁸ :

At the back of us were great blue spaces in the cloud. These were still blue. But now the colour was going out. The clouds were turning pale; a reddish black colour. Down in the valley it was an extraordinary scumble of red & black; [...] & rapidly, very very quickly, all the colours faded; it became darker and darker as at the beginning of a violent storm; the light sank & sank: we kept saying this is the shadow; & we thought now it is over – this is the shadow when suddenly the light went out. We had fallen. It was extinct. There was no colour. The earth was dead. That was the astonishing moment: & the next when as if a ball had rebounded, the cloud took colour on itself again, only a sparkly aetherial colour & so the light came back. /The colour for some moment was of the most lovely kind – fresh, various – here blue, & there brown: all new colours, as if washed over & repainted./ [...] They came back astonishingly lightly & quickly & beautifully in the valley & over the hills – at first with a miraculous glittering & aetheriality, later normally almost, but with a great sense of relief. It was like a recovery. We had been much worse than we had expected. We had seen the world dead. This was within the power of nature. [...] One felt very livid. [...] What remained was a sense of comfort which we get used to, of plenty of light & colour. [...] How can I express the darkness? It was a sudden plunge, when one did not expect it: being at the mercy of the sky. (*Diary* III, 30 juin 1927, 143-144)

³⁵ André Topia parle, au sujet de cette dernière citation, de l'« absorption de la couleur par la texture des choses : c'est le retour des couleurs après l'éclipse, lors de l'extinction de son moi » (Topia, « Intensité(s) », p. 166). De fait, le passage combine surface et substance de la même manière que les interludes.

³⁶ L'essai fut initialement publié dans *Time and Tide* (3 fév. 1928, p. 99-100).

³⁷ « *All the fields were aburn with June grasses & red tasselled plants, none coloured as yet, all pale. Pale & grey too were the little uncompromising Yorkshire farms* » (*Diary* III, 30 juin 1927, 142). L'essai « The Sun and the Fish » reprend le terme de « pale », mais l'absence de couleur de l'aube annonce déjà l'étrange effet de l'éclipse : « *The river was pale and the fields, brimming with grasses and tasselled flowers which should have been red, had no colour in them, but lay there whispering and waving around colourless farm-houses* » (« The Sun and the Fish », *Essays* IV 520, je souligne).

³⁸ L'essai souligne cette dimension contre-nature qui apparaît lors de l'éclipse, et notamment par la description des changements de couleur. Le soleil levant révèle des couleurs, comme c'est le cas dans les premiers interludes de *The Waves* : « *the sun was rising. A cloud glowed [...]. In the sky behind us there swam white islands in pale blue lakes. [...] The gold momentarily increased, melting its whiteness to a fiery gauze, and this grew frailer and frailer till, for one instant, we saw the sun in full splendour* » (« The Sun and the Fish », *Essays* IV 520). À l'inverse, dès que le soleil disparaît, les couleurs s'inversent – le rose devient vert, le vert devient viole(n)t – jusqu'à ce que ne reste plus que le squelette exsangue du monde : « *For one second he emerged and showed himself [...], a hollowed sun, a crescent sun. [...] Now he [the sun] was completely blotted out. [...] The blue turned to purple; the white became livid as at the approach of a violent but windless storm. Pink faces went green, and it became colder than ever. [...] [The moors] were livid, they were purple; but suddenly one became aware that something more was about to happen; something unexpected, awful, unavoidable. The shadow growing darker and darker [...] the light turned and heeled and went out. This was the end. The flesh and blood of the world was dead and only the skeleton was left. It hung beneath us, frail; brown; dead; withered* » (« The Sun and the Fish », *Essays* IV, 520).

L'expérience de Bernard fait bien écho à celle de sa créatrice, Virginia Woolf, à ceci près que le personnage fait l'expérience d'une dépersonnalisation et demeure comme le témoin invisible, anonyme, d'un monde qui persiste sans son moi³⁹, tandis que la formule du journal intime, « *We had seen the world dead* », fait plutôt état d'une incohérence, de la survivance bien plus inquiétante du sujet au-delà de la fin du monde. « *The Sun and the Fish* » associe explicitement l'expérience à une désincarnation – le sujet persiste, certes, mais sans son corps et, d'une certaine manière, sans son individualité, qui est engloutie dans la communauté de tous les êtres humains, puis dans une forme de communion avec le monde⁴⁰, avant d'être comme ré-incarné en statue, figure immémoriale du premier matin du monde : « *We were strung out against the sky in outline and had the look of statues standing prominent on the ridge of the world. We were very, very old; we were men and women of the primeval world come to salute the dawn. So the worshippers at Stonehenge must have looked among tussocks of grass and boulders of rock* » (« *The Sun and the Fish* », *Essays IV*, 519-520)⁴¹.

Le réconfort que Woolf remarque comme étant fourni par les couleurs⁴² rappelle l'« effet physique-psychique » présenté par Goethe dans son *Traité des couleurs*. Ce dernier explique que « les humains éprouvent un grand bonheur à voir la couleur. L'œil a besoin d'elle, comme il a besoin de la lumière. Qu'on se rappelle ici le réconfort ressenti lorsque par un jour gris le soleil vient à briller en un point du paysage et y rend les couleurs visibles »⁴³. La double expérience de l'éclipse, réelle et fictive, et de la perte des couleurs et du sujet, laisse entendre que le réconfort tient en tout cas à l'illusion, dans laquelle l'être humain est obstinément tenu,

³⁹ « *The light seemed to go out of the world, & to leave it, as in an eclipse [...] dead all through, become I have an already dead [...] For now that I had ceased, [...] I saw my past years, & watched that Bernard who had been my companion & was now dead* » (*The Waves Holograph*, Draft I, 388).

⁴⁰ « *[I]t would be more proper to say 'we' [...]. All were thinking of the dawn. [...] We were no longer in the same relation to people, houses and trees; we were related to the whole world. [...] we were come for a few hours of disembodied intercourse with the sky. [...] We had put off the little badges and signs of individuality* » (« *The Sun and the Fish* », *Essays IV*, 519).

⁴¹ « *I thought how we looked like very old people, in the birth of the world – druids on Stonehenge* » (*Diary III*, 30 juin 1927, 143).

⁴² « *Never was there such a sense of rejuvenescence and recovery. All the convalescences and respite of life seemed rolled into one. [S]teadily and surely our relief broadened and our confidence established itself as the great paint brush washed in woods, dark on the valley, and massed the hills blue above them* » (« *The Sun and the Fish* », *Essays IV*, 521).

⁴³ J. W. von Goethe, *Traité des couleurs* [1810]. Trad. française d'Henriette Bideau. Paris : Triades, 1993, p. 258. Le texte s'éloigne d'une conception purement physique des phénomènes optiques, et Goethe s'intéresse à la perception des couleurs par le sujet, à l'expérience même de la couleur dans différents contextes – dont la théorie de Newton ne serait qu'un cas particulier parmi d'autres. Selon lui, la couleur ne serait pas un phénomène étranger imposé à l'œil, mais l'œil serait « prédisposé à produire des couleurs » qui, en retour, produisent des sensations, « font naître des états d'âme particuliers ». Les couleurs auraient donc un impact « moral » leur permettant de « collaborer aux fins esthétiques les plus hautes » en art (*id.*, p. 258-259). Si son travail n'est pas considéré comme une théorie à proprement parler par les scientifiques modernes, il eut néanmoins une influence sur des artistes comme Turner ou Kandinsky, et sur des philosophes comme Schopenhauer et Wittgenstein.

qu'il existe une interdépendance vitale entre le monde et le sujet, et que l'un ne saurait persister sans l'autre. Si les textes de fiction de Woolf que j'étudie envisagent la possibilité de la survivance de la planète Terre après la disparition de l'humanité⁴⁴, son expérience personnelle de l'éclipse préfigure les constats scientifiques récents qui tendent à l'inverse à indiquer que la planète ne nous survivra sans doute finalement pas : « *still the memory endured that the earth we stand on is made of colour; colour can be blown out ; and then we stand on a dead leaf; and we who tread the earth securely now have seen it dead* » (« The Sun and the Fish », *Essays* IV, 521)⁴⁵.

Enfin, selon le fonctionnement physique des couleurs, un objet qui apparaît rouge à l'œil d'un sujet percevant est en réalité un objet qui ne reflète que les rayons du spectre lumineux dont la longueur d'onde correspond au rouge : l'objet n'est donc pas à proprement parler coloré de rouge⁴⁶, mais « absorbe » certains rayons lumineux dont la couleur ne nous apparaît qu'en

⁴⁴ Il n'est pas inutile de noter ici que le titre de « The Sun and the Fish » vient de l'évocation d'une autre expérience de Woolf, sa visite de l'aquarium de Regent's Park (Zoological Gardens) ouvert en 1928, où la vue des poissons lui suggère l'insignifiance de l'être humain à la surface de la planète : « *All human passion seems furtive and feverish beside this still rapture. Time seems to have stopped and we are in the presence of immortality. [...] The most majestic of human evolutions seems feeble and fluctuating compared with the fishes'. [...] Nothing exists needlessly. The fish themselves seem to have been shaped deliberately and slipped into the world only to be themselves. They neither work nor weep. In their shape is their reason. For what other purpose, except the sufficient one of perfect existence, can they have been thus made[?]* » (« The Sun and the Fish », *Essays* IV, 522).

⁴⁵ L'essai présente la scène comme une lutte pour la survie du soleil, gardien de la civilisation (« *the fabric of civilisation was modelled and moulded* ») : « *The sun had to race through the clouds and to reach the goal [...] before the sacred seconds were up. [...] And, as the fatal seconds passed and we realised that the sun was being defeated, had now indeed lost the race, all the colour began to go from the moor* » (« The Sun and the Fish », *Essays* IV, 520). L'expérience est « collective, comme un rite, une étrange cérémonie, à la fois un peu comique, incongrue et poignante[,] plus inquiétante que la locutrice ne s'y attendait. Quoique égrenée en vingt-quatre secondes soigneusement chronométrées, l'éclipse [la] fait basculer dans un hors temps » (Lanone, « Virginia Woolf ou l'opacité de la transparence »). La perte du soleil comme fin du monde apparaît dès *Jacob's Room* :

A raft of twigs stayed upon a stone, suddenly detached itself, and floated towards the culvert... A load of snow slipped and fell from a fir branch... Later there was a mournful cry... A motor car came along the road shoving dark before it... The dark shut down behind it...

Spaces of complete immobility separated each of these movements. The land seemed to lie dead... (JR 134)

La résistance enfantine au sommeil et la crainte de l'obscurité sont liées à une peur plus importante : « *the fear of solar annihilation – the death of the sun, the forsaking of the mother and of the light-scripted world* » (Louise Hornby, *Still Modernism: Photography, Literature, Film*. Oxford : Oxford University Press, 2017, p. 173). Gillian Beer voit l'oblitération du soleil comme perte absolue : « *the loss of faith in recurrence, the loss of any assurance of 'eternal return', the recognition that oblivion is not only the matter of the past but of the future* » (« Origins and Oblivion in Victorian Narrative », in *Arguing with the Past: Essays in Narrative from Woolf to Sidney*. Londres : Routledge, 1989, p. 26). Jane Goldman propose en outre une analyse féministe de « The Sun and the Fish » qui fait du soleil une métaphore de l'oppression masculine, vaincue par le féminin. « L'éclipse prend des accents mythiques sacrificiels, évoquant l'hallali, Orphée ou Actéon, tandis que les couleurs du paysage, violet, blanc et vert, suggèrent pour Goldman le drapeau des Suffragettes, et le droit de vote accordé aux femmes en 1928 (Goldman, *The Feminist Aesthetics*, p. 70) » (Lanone, « Virginia Woolf ou l'opacité de la transparence »). À l'inverse, Catherine Lanone nous invite à lire l'essai « au sens propre » : « C'est le décentrement du sujet qui importe, confronté à ce double impératif d'une opacité angoissante et d'une transparence énigmatique [qui défient] le cadrage scientifique de l'astronomie d'une part, du zoo d'autre part. Seul reste le pari du mariage morgantique des images, acte de foi en une écriture qui ose l'hybridation, la mise en tension de la vanité et de l'humour » (*ibid.*).

⁴⁶ « *[T]he Colours of all natural Bodies have no other origin than this, that they are variously qualified to reflect one sort of light in greater plenty than another* » (Newton, « A letter from M. Isaac Newton », p. 3084). Voir

sur l'œil, ou plutôt – en l'absence d'observateur – la lumière est le catalyseur d'une vitalité colorée, la puissance de révélation du monde dans son éclat de vie⁴⁹.

II.2.C. Photo-sensibilité

L'importance de la lumière comme métaphore de la vie intérieure apparaît régulièrement chez Virginia Woolf, à qui l'intellect apparaît comme un éclairage¹, et la vie comme un « halo lumineux » :

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display [...]? (« Modern Fiction », *Essays II*, 160)

L'image fait plus que déconstruire l'ordre et la chronologie rigides de la littérature traditionnelle ; elle suggère, en même temps que la nécessité de prendre en compte le désordre de la vie intérieure, et sa qualité ambivalente, exprimée dans la tension entre porosité transparente et opacité hermétique. En effet, tant qu'il est habité par une forme de conscience, l'esprit est à la fois enclos dans une « enveloppe » et en déborde (« *uncircumscribed* »). Je voudrais souligner la richesse de l'analogie qui, prise à rebours, traduit les mêmes propriétés lumineuses que j'évoquai ci-dessus. En effet, retournée sur elle-même, l'image indique comment la lumière à la fois révèle le caractère ambivalent, de l'air environnant et provoque l'apparition de ce qui s'y cachait, notamment des couleurs et contours du monde. Mon but est ici de déconstruire la métaphore galvaudée, ou du moins considérée comme acquise, de la lumière, afin d'en relittéraliser la signification et ainsi d'en renouveler la portée et la pertinence.

[S]he looked at the steady light, the pitiless, the remorseless, which was so much her, yet so little her, which had her at its beck and call (she woke in the night and saw it bent across their bed, stroking the floor), but for all that she thought, watching it with fascination, hypnotised, as if it were stroking with its silver fingers some sealed vessel in her brain whose bursting would flood her with delight, she had known happiness, exquisite happiness, intense happiness, and it silvered the rough waves a little more brightly, as daylight faded, and the blue went out of the sea and it rolled in waves of pure lemon which curved and swelled and broke upon the beach and the ecstasy burst in her eyes and waves of pure delight raced over the floor of her mind and she felt, It is enough! (*TL* 54-55)

⁴⁹ Si les vagues « se brisent », que leur fracas perce le sommeil de Lily, c'est bien la lumière du soleil qui s'infiltrer sous ses paupières et en « brise » le voile, lui ouvrant grand les yeux :

Gently the waves would break (Lily heard them in her sleep); tenderly the light fell (it seemed to come through her eyelids). [T]he sun lifted the curtains, broke the veil on their eyes, and Lily Briscoe stirring in her sleep clutched at her blankets as a faller clutches at the turf on the edge of a cliff. Her eyes opened wide. (*TL* 116-117)

Ces quelques lignes mettent en scène la double dialectique de douceur et de brutalité, d'opacité et de transparence, qui est au cœur de l'action de la lumière tour à tour diffuse et aveuglante, dévoilant la surface des choses ou les transperçant violemment.

¹ « *I like going from one light room to another, such is my brain to me, lighted rooms* » (*Diary II*, 15 août 1924, 310).

En 1899, Virginia Woolf parle du « poète » comme étant le seul capable de traduire l'impression provoquée par l'intensité du soleil : « *No one – save a poet – can express in words or paint the human significance & pathos of the suns [sic] unclouded rain of light – that makes the Heavens a delight & a difficulty to look upon* » (PA, 3 sept. 1899, 155). J'utilise le terme « impression » à dessein, puisqu'il me semble que c'est bien de cela qu'il s'agit : le soleil lève le voile sur l'œil humain, mais provoque également une réaction du monde dont la surface est *photosensible*, pellicule sur laquelle s'impriment les variations lumineuses. L'entrée du journal est par ailleurs entièrement consacrée à la description d'un coucher de soleil dont il apparaît clairement que la lumière, à mesure qu'elle s'efface, défait l'ouvrage de précision qu'elle avait élaboré, tant et si bien que les contours de l'horizon sont à la fois ciselés et flous, et que les contours du langage se brouillent sur le papier, entre le dessin et les mots illisibles :

[...] a cloud shaped like an angel swing, so – [drawing] The edge of this was [two illegible words] with fire – vivid & glowing in the east like some sword of judgement or vengeance – & yet the intensity of its light melted and faded as it touched the grey sky behind ; so that there was clearly no outline. [...] Everything is done by different shades & degrees of light – melting and mixing infinitely – Well may an Artist despair! (PA, 3 sept. 1899, 155)

Les nuances du soleil régissent le mode d'apparition du paysage de manière si subtile qu'il semble impossible pour la jeune Virginia Stephen qu'un artiste parvienne à s'en emparer².

Les exemples abondent dans la fiction de Virginia Woolf et je me contenterai, avant d'analyser plus en détail l'impact de la lumière sur le monde, de manière littérale et métaphorique, d'en citer un autre, extrait de *To the Lighthouse* :

Flies wove a web in the sunny rooms [...]. When darkness fell, the stroke of the Lighthouse, which had laid itself with such authority upon the carpet in the darkness, tracing its pattern, came now in the softer light of spring mixed with moonlight gliding gently as if it laid its caress and lingered stealthily and looked and came lovingly again. But in the very lull of this loving caress, as the long stroke leant upon the bed, the rock was rent asunder; another fold of the shawl loosened; there it hung, and swayed. Through the short summer nights and the long summer days, when the empty rooms seemed to murmur with the echoes of the fields and the hum of the flies, the long streamer waved gently, swayed aimlessly; while the sun [...] striped and barred the rooms and filled them with yellow haze [...] [like] sun-lanced waters. (TL 108-109)

Si la syntaxe chaloupée imite le balayement intermittent de son rayon lumineux, la douce caresse du phare est doublée d'une violence que les répétitions et allitérations ne parviennent pas à dissimuler : l'éclatement de la roche, qui vient fissurer la solidité de la réalité, trahit la

² La difficulté est corsée par un autre paradoxe, qui apparaît cette fois dans *Jacob's Room* :

Back came the sun, dazzlingly.
It fell like an eye. (JR 27)

À la fois œil cyclopéen et impersonnel qui voit tout sans discriminer, la lumière est en même temps une force qui annule la vision, puissance aveuglante qui imprime sur la rétine son image comme un trou noir.

brutalité du dévoilement opéré par la lumière qui défait le châle, véritable viol de la surface des apparences permettant de voir au-delà de l'écran, aussi bien de la toile invisible élaborée par le vol des mouches que de l'étoffe qui camouflait le crâne de sanglier dans la chambre des enfants. Il ne faut pas grand-chose pour que le soleil, dont les rayons quadrillent les pièces de leur grillage lumineux, « *the sun striped and barred the rooms* », ne déshabille l'espace : *the sun stripped and bared the rooms*, pourrait-on lire, mise à nu qui révèle ce qui se cachait à la vue. La vue ? Il n'y a pourtant personne, et la vision est en outre compromise par une lumière obscure qui se conjugue tantôt à la lune, faisceau blafard et diffus des ténèbres nocturnes, tantôt au soleil qui remplit l'espace vide d'une substance opaque, plongeant l'espace dans une ombre brumeuse. L'intermittence lumineuse rappelle en dernier lieu le flash ou l'obturateur d'un appareil photographique, et c'est par le prisme de cette métaphore que je souhaite aborder la complexité de la lumière comme agent révélateur du texte et dans le texte.

II.2.C.1. Impressions lumineuses

Tout au long des interludes, les fluctuations lumineuses définissent un paysage, domestique ou naturel, qui se structure et se dissout par intermittences. Le soleil dessine les contours du monde comme s'ils étaient ciselés par un sculpteur, et en révèle ici et là les formes colorées¹. Sa lumière fait affleurer voire éclater la couleur à la surface des choses :

The light touched something green in the window corner and made it a lump of emerald, a cave of pure green like stoneless fruit. [...] As the light increased a bud here and there split asunder and shook out flowers, green veined and quivering, as if the effort of opening had set them rocking, and pealing a faint carillon as they beat their frail clappers against their white walls. (W 20)

La lumière endosse dans cet exemple le rôle ambivalent d'une substance étrange capable à la fois de remplir et de vider les éléments naturels², faisant implorer les fruits et exploser les fleurs. Elle change tout ce qu'elle touche en vert, et cette prédominance m'autoriserait ici à rapprocher le phénomène décrit de la photosynthèse, grâce à laquelle les végétaux transforment l'eau et le gaz carbonique de l'air en glucides et dioxygène à l'aide de la chlorophylle (de couleur verte), en utilisant le rayonnement solaire comme source d'énergie. Il s'agit donc d'un échange

¹ « *The sun laid broader blades upon the house. [...] It sharpened the edges of chairs and tables and stitched white table-cloths with fine gold wires* » (W 20).

² L'apposition la rend responsable de la forme pleine, « *lump* », et de l'espace creux, « *cave* », « *stoneless* ». Le terme « *lump* » rappelle quant à lui la nouvelle « *Solid Objects* », à la fois élément tangible, solide, bout de matière érodé et semi-transparent. L'article de Mary Ann Caws souligne d'ailleurs la difficulté posée par la traduction du terme (voir Caws, « *Taking our Time with Things* »).

d'énergie, d'un commerce entre le soleil et les éléments naturels au cours duquel les rayons du soleil provoquent en retour une forme de rayonnement des choses.

Le phénomène mis en évidence par Virginia Woolf est néanmoins quelque peu différent : la puissance solaire semble bien responsable d'une sorte d'émanation, mais cette énergie se manifeste essentiellement par l'apparition de la couleur qui n'est ni limitée au vert de la chlorophylle, ni aux végétaux qui en contiennent : « *[T]he rising sun came in at the window, touching the red-edged curtain, and began to bring out circles and lines. Now in the growing light its whiteness settled in the plate* » (W 55). Le mot « *plate* » s'imisce dans mon exemple, où il devient à la fois l'objet révélé et le lieu où se concentre la blancheur de la lumière. S'il fait principalement référence à l'objet trivial, l'assiette, le terme renvoie également à la « plaque » du photographe (« *photographic plate* »), ce qui rapproche le phénomène non de la photosynthèse, mais de la photographie, qui était à l'origine un procédé également fondé sur les réactions chimiques d'une substance à la lumière, et dont le résultat est « littéralement une émanation du référent », ainsi que l'écrit Roland Barthes : « D'un corps réel, qui était là, sont parties des *radiations* qui viennent me toucher, moi qui suis ici »³. La propension révélatrice de la lumière est duplice : elle permet à la fois au référent photographié *et* à la planche photographique de « rayonner »⁴.

« *Literature has always been the most sociable and the most impressionable of [all arts]* » (« Pictures », *Essays IV*, 243). Adèle Cassigneul reprend la formule woolfienne pour faire parler la polysémie du terme « impressionnable » : la littérature est à la fois une pellicule

³ Barthes, *La Chambre claire*, p. 126-127, je souligne. La citation continue ainsi : « la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié » (*ibid.*). Loin de compenser l'absence, la photo fait référence à un passé forcément révolu, et équivaut ainsi à une forme de mort en avance, sans offrir de « résurrection vive du visage aimé » (voir *id.*, p. 99-100). Maggie Humm explore les « fragments traumatiques » qui hantent les albums de Woolf : « *Julia Stephen's early death meant that, to Woolf, she became the phantasmic mother, that is a mother who can exist only as an image, who can be seen or mirrored only in identifications and who might incite the imagination (of a photographer) into hallucinatory significations* » (« Virginia Woolf and Vanessa Bell as Photographers: 'The Same Pair of Eyes, Only Different Spectacle' », in *Woolf in the Real World*, p. 24-30, p. 26).

⁴ « [C]elui ou cela qui est photographié, c'est la **cible**, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon émis* par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (Barthes, *La Chambre claire*, p. 22-23, je souligne). Le spectateur « reçoit, à retardement, les rayons » de l'objet photographié (*id.*, p. 25). Comme les sensations qui transpercent Bernard à la National Gallery, Barthes parle d'une « flèche » qui « part de la scène [et] vient me percer » : c'est là le « *punctum* » de la photo, « stigmaté » qui dérange, « hasard [qui] *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (*id.*, p. 49). L'objet photographié est de plus toujours *objet*, le sujet disparaît au moment où il passe par le trou de l'obturateur de l'appareil photo : « la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : [elle] transform[e] le sujet en objet [et concentre] le moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre » (*id.*, p. 28-30).

photosensible et un texte soumis à l'influence des images⁵. J'ajouterai que la littérature est aussi langage imprégné d'une signification et texte imprimé sur la page. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que Virginia Woolf reprenne la métaphore photographique dans « A Sketch of the Past », à la fois comme témoin de l'impact des choses sur le sujet, et comme analogie artistique :

The lemon-coloured leaves on the elm-tree; the apples in the orchard; the murmur and rustle of the leaves makes me pause here, and think how many other than human forces are always at work on us. [...] Figuratively I could snapshot what I mean by some image; I am [...] a sensitive plate exposed to invisible rays. (MB 133)

L'image est en outre une mise en abyme, où Virginia Woolf est à la fois photographe, celle qui prend un cliché (« *snapshot* »), et photographie, planche photosensible sur laquelle le cliché apparaîtra.

On voit déjà se dessiner la richesse de l'analogie entre littérature et photographie. La photographie met en scène quelque oscillation entre le sujet et le monde, et croise le regard, la littérature, et leur objet. L'œil qui regarde est tantôt une plaque photosensible, sur laquelle vient se graver une image imprimée par la lumière⁶ ; tantôt un appareil photo qui capte des instantanés, lorsque l'œil de l'autrice fixe des moments fugaces ensuite développés sur la page, planche de papier à la surface de laquelle se dessinent, dans un autre langage, des impressions visuelles perçues ou imaginées. La surface du monde semble également réagir comme une substance photosensible : le monde organique capte les rayons du soleil et les transforme en rayonnement sensible et sensationnel, dans un procédé quasi botanique qui rappelle la photosynthèse ; mais c'est également une planche photographique où affleurent contours et couleurs révélés par les effets lumineux. La photographie transmute en outre l'impression en un rayonnement, révèle l'empreinte lumineuse dont elle est la contre-empreinte, de même que les mots qui sont imprimés dans un livre s'élèvent dans l'esprit de la lectrice. Ainsi, la photographie apparaît comme une métaphore plurielle qui conjugue perception visuelle et phénomènes chimiques et biologiques⁷ – perception subjective et phénomènes scientifiques que l'on imagine potentiellement objectifs, régissant le monde, avec ou sans la présence humaine.

⁵ « *impressionable as photosensitive paper, film rolls or reels are, but also as a text subjected to the influence of images* » (Cassigneul, « Dallying along the Way »).

⁶ L'impression d'une image lumineuse sur la rétine rappelle les ombres chinoises qui continuent de flotter en travers de la vision, après que l'on a regardé directement le soleil, reflets en négatif ou corps flottants.

⁷ Roland Barthes remarque lui aussi la complexité de la photographie, à la fois théâtre de trois « intentions » : le photographe fait, le référent (ou la cible) subit, le spectateur regarde ; et « au carrefour de deux procédés tout à fait distincts ; l'un est d'ordre chimique : c'est l'action de la lumière sur certaines substances ; l'autre est d'ordre physique : c'est la formation de l'image à travers un dispositif optique » (Barthes, *La Chambre claire*, p. 22-23).

À cela s'ajoute l'ambivalence, quoique d'un autre ordre, de Virginia Woolf elle-même par rapport à la photographie, ambivalence soulignée par Maggie Humm et Louise Hornby. En effet, la photographie était généralement dénigrée par Bloomsbury, considérée comme inférieure à l'art et associée à la superficialité du réalisme victorien⁸. À l'inverse, les photographies prises par Virginia Woolf témoignent d'une bonne connaissance de l'art⁹ et d'un véritable talent personnel ; la pratique de la photographie, répandue dans l'entourage de Woolf¹⁰, était en outre sujet d'échanges, de partage et de rassemblement¹¹.

« [O]ther than human forces are always at work on us [...]; I am [...] a sensitive plate exposed to invisible rays » (MB 133). L'extrait de « A Sketch of the Past » met en lumière une autre particularité de la photographie, du moins dans sa conception woolfienne : elle permet de capter les rayons invisibles des forces non-humaines qui agissent sur le sujet percevant. Cette précision rapproche la photographie du cinéma pour Virginia Woolf, en tant qu'art nouveau offrant la possibilité inédite de voir le monde tel qu'il existe sans nous, et présente ainsi la

⁸ Marie Laniel montre comment Woolf se réapproprie les télescopes et miroirs du paradigme historiographique de Thomas Carlyle (voir « Spiritual Optics » [1852], in James Anthony Froude, *Thomas Carlyle: A History of the First Forty Years of His Life, 1795-1835*, vol II. Westmead, Farnborough, Hants. : Gregg, 1969, p. 8-15) qui témoigne d'une tendance victorienne à voir le passé. Si Carlyle attribue à l'historien la « capacité de transcender l'inscrutabilité des objets historiques » afin d'y supplanter une « direction spirituelle », Woolf révèle « la résistance de la matière à toute forme de transcendance » : rendus à leur matérialité, les miroirs de *Between the Acts* reflètent la modernité qui fait éclater la métaphore de Carlyle (Marie Laniel, « A 'singular camera lucida': Optics as Historiographical Paradigm from Thomas Carlyle to Virginia Woolf », communication, « Virginia Woolf and the Writing of History »). La photographie permet aussi d'explorer le passé à différentes échelles de l'histoire commune et personnelle. Les albums de Woolf deviennent les « archives » d'une « histoire brute » à la temporalité fluide voire anachronique (Adèle Cassigneul, « Virginia Woolf's Monk's House Albums, 'life finally uncovered and clarified' (Proust) », communication, « Virginia Woolf and the Writing of History »).

⁹ Voir « Gold and Iron » [1919] qui décrit le processus de développement des photographies (*Essays* III, 139).

¹⁰ De nombreuses photographes entouraient Woolf : Lady Ottoline Morrell, Dora Carrington, Vita Sackville-West. Woolf écrit avec Roger Fry l'introduction au livre de sa grand-tante, Julia Margaret Cameron, *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women* publié chez Hogarth Press (« Julia Margaret Cameron » [1926], *Essays* IV, 382) : « Cameron's use of dark, amorphous backgrounds and sfumato, or blurred outlines, matches Woolf's refusal to create two-dimensional characters » (Maggie Humm, « Virginia Woolf and Photography », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 53, 2017, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/3957>>, consulté le 13/08/2018).

¹¹ Adèle Cassigneul associe la photographie à la pratique « (auto)biographique » de Woolf et à l'« iconotextualité » de ses publications, dont les illustrations deviennent de véritables outils rhétoriques (« Giving something to be seen: Virginia Woolf and photography », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 53, 2017, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/3949>>, consulté le 13/08/2018). Maggie Humm analyse l'esthétique complexe des albums qui laissent croire que les photographies ne sont pas classées mais leur donnent une structure formelle : « Any album's sequencing of photographs creates meaning out of random events » (« Virginia Woolf's Photography and the Monk's House Albums », in *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, p. 219-248, p. 220-221). Voir également Maggie Humm, *Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 2003. Louise Hornby compare l'écriture woolfienne aux expérimentations des prémisses de la photographie, notamment les « images sans appareil » (« cameraless images ») où des objets naturels étaient placés sur une surface photosensible jusqu'à ce que le soleil y imprime la forme en négatif (voir William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* [1844-1846] ainsi que les cyanotypes d'Hippolyte Bayard ou de la botaniste Anna Atkins) (voir Hornby, *Still Modernism*).

caméra comme un œil neutre, débarrassé du regard de l'artiste¹² – l'objectif de l'appareil étant dans les deux cas considéré comme littéralement *objectif*, moyen de prédilection pour saisir le monde *objectal*. L'analogie entre l'artiste et l'appareil photographique traduit selon Timothy Mackin la volonté de Virginia Woolf « d'enregistrer la présence du monde sans le soumettre au filtre de la subjectivité »¹³. Les écrits de Woolf élaborent d'ailleurs pour Louise Hornby une « théorie de la photographie »¹⁴ à partir de l'émergence d'une perspective inoccupée, qui ne serait pas celle d'un réalisme naïf mais montrerait le monde tel qu'il dépasse notre sphère de perception, et de « l'écriture lumineuse » de ce monde indépendant du sujet¹⁵. Ce qui m'intéresse n'est pas l'aliénation de l'individu dans une perspective politique¹⁶, mais plutôt la manière dont la photographie permet de révéler la dimension « invisible » du monde visible, de montrer ce que l'on ne sait voir à l'œil nu.

C'est là le principe de monstration inhérent à la photographie selon Barthes :

¹² Une telle conception est illusoire, la photographie trahissant les idiosyncrasies du photographe, mais ce qui m'importe ici est la façon dont Woolf la percevait et qui informe l'analogie qu'elle en tire.

¹³ Le résultat est ambivalent : « *If subjectivity gets in the way of our ability to view the world, then the artist as camera removes this obstacle by placing the relation outside or prior to consciousness, keeping the experience apart from mind, even from the artist herself. The result would be a relationship to the world both more immediate and more distant, one experienced by and without us* » (Mackin, « Private Worlds, Public Minds », p. 117). Mackin précise que Russell utilise une analogie similaire, en des termes qui laissent penser que photographie et perception ne sont que des « manières différentes de parler d'un seul et même processus » (*ibid.*) : « *my sensation of the star is associated with the place where I am and with the place where the star is. This dualism has nothing to do with any 'mind' that I may be supposed to possess; it exists in exactly the same sense if I am replaced by a photographic plate* » (Bertrand Russell, *The Analysis of Mind*. Londres : Allen and Unwin, 1921, p. 130).

¹⁴ « *Critics argued [...] that Woolf's textual representations mirrored photography* » (Humm, « Virginia Woolf and Photography »). Voir Maggie Humm (dir.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2010. Adèle Cassigneul insiste sur « l'intermédialité photographique et ses effets textuels » dans l'œuvre de Woolf, dont la plasticité *fait voir* (voir Cassigneul, « Giving something to be seen: Virginia Woolf and photography » ; et Cassigneul, *Virginia Woolf et la photo-cinématographie*. Floriane Reviron-Piégay et Liliane Louvel analysent les rapports ambivalents entre biographie et photographie, et l'hybridité que leur confluence engendre – entre le réalisme documentaire et l'imagination (Reviron-Piégay, « Virginia Woolf's 'raids across boundaries': Biography vs photography », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 53, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/3973>>, consulté le 13/08/2018 ; Louvel, « 'Oh to be silent! Oh to be a painter !', 'The Sisters' Arts', Virginia and Vanessa », in *Le Pur et l'Impur*, p. 149-165). Voir également Diane Gillespie (dir.), *Virginia Woolf and the Arts*. Lanham : University Press of America, 1997.

¹⁵ « *[Woolf] stitch[es] into her prose an epistemology of photographic objectivity, precision, and fact. Objectivity here does not indicate a naive realism or the notion of a singular truth, but rather the ideal form of an unoccupied perspective. [She] understands photography as a medium out of which the world develops objectively: discoverable but independent of the subject* » (Hornby, *Still Modernism*, p. 145-146). Louise Hornby assimile cette approche du monde à celle des enfants, dont les innocentes « chasses au trésor » magnifient la singularité d'une fleur, d'une pierre, comme trace du non-humain (voir *id.*, p. 165-166).

¹⁶ Elena Gualtieri analyse ainsi un épisode de *Jacob's Room* (« *there was Madame Lucien Gravé perched on a block of marble with her kodak pointed at his head* », JR 209) : « la bien-nommée Mme Gravé [...] brandit son appareil comme un revolver, préfigurant [la mort de Jacob]. Mais Mme Gravé a elle-même déjà été annihilée : elle n'a pas de nom qui lui soit propre ». Sa corpulence compense cette perte de soi, l'appareil photo en triomphe et « lui permet d'infliger aux autres ce que la machine sociale lui a imposé ». Peu importe que l'on prenne ou que l'on soit pris en photographie, l'individu qui se soumet au pouvoir représentatif de l'appareil photographique se trouve piégé au sein d'une communauté – y compris celle de la modernité (Elena Gualtieri, « L'image irréfléchie : Woolf, Rancière à propos de la photographie », in *Woolf parmi les philosophes*, p. 323-337, p. 322-325).

Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra plus jamais se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose [...] ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. Pour désigner la réalité, le bouddhisme dit *sunya*, le vide ; mais encore mieux : *tathata*, le fait d'être tel, d'être ainsi, d'être cela [...]. Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel !* mais ne dit rien d'autre ; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement, elle est tout entière lestée de la contingence dont elle est l'enveloppe transparente et légère. [...] [L]a photographie n'est jamais qu'un chant alterné de « Voyez », « Vois », « Voici » ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique.¹⁷

Il y a donc monstration, certes, mais monstration paradoxale d'un événement passé que le temps nous a ravi à jamais, monstration d'un réel qu'il nous est impossible de voir, d'un « vide » omniprésent. La photographie montre ce qu'elle ne peut que désigner ; elle pointe vers ce quelque chose qu'elle n'altère par aucun signe¹⁸ et qui, absent à jamais, fait pourtant retour pour nous faire face et nous regarder « *droit dans les yeux* »¹⁹. Woolf cherche à proposer de même à la lectrice une « confrontation non-médiatisée »²⁰, un « *vis-à-vis* » impossible avec un réel qui ne fait pas monde²¹. Frédéric Regard souligne une contradiction : car Woolf « refuse au regard » de la lectrice, puisqu'elle ne montre pas, elle *dit*²². Pourtant, ses interludes offrent, d'une certaine manière, la même « voyance » contradictoire que celle du Photographe de Barthes, qui ne « consiste pas à “voir” mais à se trouver là »²³ – *there*.

¹⁷ Barthes, *La Chambre Claire*, p. 15-16.

¹⁸ Car la photographie « donne à voir » et ne « *dit* » pas (*id.*, p. 156) : « elle ne sait pas dire ce qu'elle montre. Si la photo proclame “ça a été”, c'est qu'elle peut faire l'économie du langage, de l'écriture, du signifiant, dont on sait qu'il n'est pas fiable, qu'il peut toujours être trompeur », ajoute Frédéric Regard (« Strabismes : Woolf et le regard photographique (contes de journées d'été) », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 50, 2016. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/3062>>, consulté le 18/04/2019).

¹⁹ *Id.*, p. 172.

²⁰ « *Pictures of actual facts* », « *crude statement of fact addressed to the eye* », écrit Woolf au sujet de la photo de guerre (TG 164-165), « certificat de présence [...] de l'incontournable, de l'incontestable factualité de la guerre ». « Prendre une photo est un acte [de] “non-intervention” » qui implique une « complicité avec ce qui est, avec le monde tel qu'il est » et, selon Susan Sontag, « transforme l'Histoire en spectacle » (Regard, « Strabismes »).

²¹ Barthes met lui-même en exergue le terme « *vis-à-vis* » qui insiste sur le paradoxe de la photographie comme permettant d'*envisager* ce qui est *invu*, de donner un *visage* à ce qui échappe à la *vision*.

²² L'*ekphrasis* qui remplace les photos de guerre dans *Three Guineas* permettrait « d'écarter le risque du *punctum* subjectif », de « désamorcer la possibilité d'une *consommation esthétique* [et d'une] dépolitisation de la photo », et de créer une communauté, même illusoire, face à la photo (Regard, « Strabismes »). L'effet est très différent dans les interludes qui se refusent autant à une lecture esthétique qu'à une lecture politique, n'arrêtent ni ne *guident* pas le regard de la lectrice mais le *perdent*.

²³ Barthes, *La Chambre claire*, p. 80. Est-ce un hasard si la première photo, de Niepce, autour de 1822, représente une table mise ? (voir *id.*, p. 137).

« *La chose a été là* », c'est ce dont témoigne sans ambiguïté la photographie telle que Barthes la définit²⁴. Derrida exprime une idée similaire dans « Aletheia »²⁵ :

Le photographe est parti, il a dit la vérité.

C'est elle.

Elle reste sans témoin. Sauf un témoin invisible pour attester qu'il n'y a plus de témoin.²⁶

Ce que Derrida appelle « la vérité » est quelque chose qui, dans l'image, est « dit sans voir et sans savoir et sans pouvoir ». Les interludes de Woolf sont de pures « émanations »²⁷, textes sans discours qui ne présentent rien d'autre que *la chose là*, « ratifient »²⁸ une existence qui demeure *là* – là où il n'y a plus de témoin, à part celui, créé de toutes pièces par le texte, qui atteste justement de son absence. Afin d'opérer sa *révélation*²⁹, pour que le « témoin invisible [...] voie et donne à voir, même là où voir est interdit et se dérobe en secret », le dispositif optique nécessite l'ouverture d'un « *interstice* »³⁰, déchirure dans le tissu des apparences, « petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image ». C'est ainsi que Benjamin introduit la notion d'inconscient optique ou visuel³¹, expliquant comment la différence de perspective spatio-temporelle permet à la photographie de révéler des éléments que l'œil humain ne perçoit pas³². Il faut dans tous les cas qu'affleure à la surface quelque chose qui devra ensuite être traversé ou transpercé.

²⁴ Roland Barthes oppose ainsi les imitations (la peinture « peut feindre la réalité sans l'avoir vue » ; le discours « combine des signes [dont les référents] sont souvent des "chimères" ») à la photographie, dans laquelle « je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé » (*id.*, p. 120).

²⁵ Le texte est consacré à un volume de photographies de Kishin Shinoyama, voir Jacques Derrida, « Aletheia » [initialement publié en japonais in *Sincho*, mars 1993, Japon, et en français in *Nous avons voué notre vie à des signes*. Bordeaux : William Blake & Co. 1996, p. 75-81], in *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Paris : Éditions de la Différence, 2013, p. 260-271.

²⁶ *Id.*, p. 260.

²⁷ Le texte n'est pas une simple « copie » du réel mais en est, comme les photographies, l'« émanation », l'« hallucination tempérée », l'« image folle, *frottée* de réel » (Roland Barthes, *La Chambre claire*, p. 138 et 177).

²⁸ *Id.*, p. 133.

²⁹ Derrida reprend le concept d'*alètheia* au sens heideggerien de dévoilement (négarion de l'oubli, sortie de l'étant hors du retrait où il se trouvait). Il rappelle que la solution utilisée pour développer des photographiques et « rendre l'image enfin visible » est une substance nommée le « révélateur » (Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 273).

³⁰ Derrida, « Aletheia », p. 264. Les termes de Derrida rappellent la création d'un témoin absent que j'ai présentée plus haut : la photographie « témoigne du sans-témoin » (*id.*, p. 265) ; elle est l'« œil invisible », « l'œil qui ne dit pas "je", le tiers exclu » (*id.*, p. 268). Barthes suggère lui aussi que la photographie opère un dévoilement qu'elle dérobe au regard, « comme si la vision directe orientait à faux le langage » pour préserver un secret : « pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête ou fermer les yeux » (Barthes, *La Chambre claire*, p. 87-88).

³¹ « [L]a nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil – autre, avant tout, en ce qu'à un espace consciemment travaillé par l'homme se substitue un espace élaboré de manière inconsciente. [La photographie] montre ce qui se passe. Elle seule nous renseigne sur cet inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel » (Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931]. Trad. française de Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, in *Œuvres II*, p. 300-301).

³² Instantanés et agrandissements font voir l'instant fugace qui échappe au regard humain imprécis, tout en prolongeant à l'infini le temps de l'obturation, où l'immobilité confère à l'immortalité. « [Le spectateur] cherche à trouver le lieu imperceptible où, dans la qualité singulière de cette minute depuis longtemps révolue, niche aujourd'hui encore l'avenir, d'une manière si éloquente que nous pouvons le découvrir rétrospectivement » (*ibid.*).

Photo-synthèse ou photo-graphie, l'écriture woolfienne apparaît comme une écriture de la lumière que les écrits de Barthes, de Derrida ou de Benjamin sur la photographie permettent de mieux comprendre. Virginia Woolf invite cette métaphore, à la fois explicitement dans ses écrits non-fictionnels³³ et implicitement dans sa fiction, à travers l'importance qu'elle accorde à la lumière. La littérature comme photographie du monde présenterait un double avantage : fixer la fugacité d'un instant de manière fidèle et immédiate, c'est-à-dire sans la déformation de la subjectivité, et permettre de faire voir directement à la lectrice une dimension qui lui échappe, le « monde sans sujet » – le paysage invu du réel. La dialectique de voilement et dévoilement du visible nous informe également sur la mise en lumière de textes qui révèlent les zones d'ombre de la perception humaine. L'angle mort de la vision est assigné par le texte à un témoin absent dont la « prise de vue » est « la signature de l'ombre [...] laissant paraître les choses dans la clarté » et « par définition *se dérobe à la vue* »³⁴. Les textes de Woolf dévoilent alors l'opacité dans laquelle le regard humain est tenu et présentent le monde en « négatif » : la lumière projetée dans les interludes dévoile l'obscurité dans laquelle était plongé un monde à la fois *unseen*, littéralement invisible à cause des limitations de la perception subjective, et *underworld*, sous-bassement ou latence, ténèbres dont la révélation risque d'être violente³⁵.

Dans un tel monde, pourtant, les notions de dévoilement, de clarté et de visibilité recouvrent leur sens littéral. L'interlude central de *The Waves* décrit le soleil en son zénith qui brûle, comme une photogravure, les contours et les couleurs du monde sur la surface de la page :

Now the sun burnt uncompromising, undeniable. It struck upon the hard sand, and the rocks became furnaces of red heat³⁶ [...]. It gave to everything its exact measure of colour; to the sandhills their innumerable glitter, to the wild grasses their glancing green [...]. Steamers thudding slowly over the sea were caught in the level stare of the sun, and it beat through the yellow awnings upon passengers who dozed or paced the deck, shading their eyes to look for the land³⁷ [...]. The sun beat on the crowded pinnacles of southern hills and glared into deep, stony river beds where the water was shrunk [...]. At midday the heat of the sun made the hills grey as if shaved and singed in an explosion [...]. Through

³³ Christine Reynier parle également de « méthode photographique » au sujet des essais publiés par Woolf dans *Good Housekeeping* : la spectralité, en lien avec l'absence et la mort, dans « The Docks of London » (1931) et « Abbeys and Cathedrals » (1932), et l'impression lumineuse dans « Great Men's Houses » (1932) (Christine Reynier, *Virginia Woolf's Good Housekeeping Essays*. New York et Londres : Routledge, 2019, p. 47-52).

³⁴ Derrida, « Aletheia », p. 263.

³⁵ La dualité de l'ombre apparaît d'une certaine manière dans les deux termes anglais, *shadow* (l'ombre projetée et par extension l'obscurité) et *shade*, terme qui implique une forme de protection face au soleil – même s'il semble difficile de dire avec certitude si c'est la conscience qui doit être préservée du choc incommensurable de la rencontre avec le réel, ou le réel qui doit être gardé comme un secret.

³⁶ L'intensité du soleil est telle qu'il rend en quelque sorte *visible* la partie invisible du spectre : les rayons infrarouges (à l'opposé des ultraviolets) qui transforment l'énergie en chaleur.

³⁷ Quelques rares occurrences introduisent des individus dans les interludes, mais ces derniers ne sont jamais présentés comme observant le monde avec succès : ici, le soleil, qui pourtant révèle le monde, est paradoxalement aveuglant pour les passagers qui sont contraints de se couvrir les yeux.

atoms of grey-blue air the sun struck at English fields and lit up marshes and pools [...]. The sun struck straight upon the house, making the white walls glare between the dark windows. (W 111-112).

La lumière ne gomme aucun détail du paysage, que le texte transcrit avec exactitude³⁸. D'Émiurge diluvien, le soleil fait et défait le paysage : « *Light descending in floods dissolved the separate foliation into one green mound* » (W 112). Le soleil dissout chaque feuille pour en faire un feuillage, faisant sauter la mise au point d'une focalisation en gros-plan à un plan large. Ce sursaut s'accompagne d'une menace violente : « *lances of opal-tinted light falling and flashing in the uncertain air* » (W 111). Comme des stylets brûlants, les rayons deviennent des « lances » et gravent les contours du monde qu'ils menacent de détruire³⁹, zigzagant à travers l'« air incertain » qu'ils rendent visibles comme des feux d'artifice. L'image apparaissait explicitement dans *The Voyage Out* : « *We want to find out what's behind things, don't we? [...] Things I feel come to me like lights... I want to combine them... Have you ever seen fireworks that make figures?... I want to make figures...* » (VO 253). Illuminations épiphaniques ou véritables éclairs : la lumière est, semble-t-il, ce qui permet de révéler la face cachée des choses, leur schème latent, grâce à un fonctionnement non plus visuel mais optique, scientifique plutôt que métaphorique.

II.2.C.2. Translucidité

Au début du XIX^e, la *camera lucida* permettait, à l'aide d'un prisme, de superposer l'image spectrale d'un objet sur une feuille de papier pour le dessiner. Le phénomène optique ressemble à celui de la *camera obscura*, ancêtre de la photographie : qu'il soit clair ou obscur, le procédé résulte dans les deux cas d'une projection lumineuse permettant une reproduction la plus fidèle possible. Mais la « chambre claire » s'oppose également à la « chambre noire » nécessaire au tirage de photographies argentiques dont les pellicules doivent être protégées des effets photochimiques de la lumière et être développées dans une quasi-obscurité¹. Ces remarques superficielles mettent en évidence l'équilibre délicat entre l'ombre et la lumière

³⁸ Barthes note l'exhaustivité de la photographie qui « livre tout de suite ces “détails” » que la peinture, par exemple, élimine (voir Roland Barthes, *La Chambre claire*, p. 52-54).

³⁹ « *The topmost leaves of the tree were crisped in the sun* » (W 125).

¹ Derrida considère l'indissociabilité entre la lumière et l'obscurité dont elle est issue et qui en est la condition. Il analyse la polysémie du mot *light*, lumière légère, et associe à l'inverse *dark* à « la nuit, l'obscurité, l'invisibilité, l'ombre, le continent noir du sexe, l'inconnu de la mort, le non-savoir [...], mais aussi l'œil caché de la caméra (sous son voile noir comme au début du siècle ou dans son boîtier-cercueil aujourd'hui) [et] tout ce qui, par métonymie, se dérobe sombrement à la lumière et défie la vue ». Lorsque « (l'allégorie légère de) la lumière se cache, elle se tient en retrait, entre parenthèses, en autre chose, à savoir l'ombre », « la lumière *photographique* [est] celle qui à la fois capte, inscrit et garde la visibilité imprimée » (Derrida, « Aletheia », p. 261-262).

indispensable en photographie², de même que les propriétés contradictoires inhérentes à la lumière même, dont la puissance de révélation est aussi puissance de destruction.

Le soleil des interludes annule l'ombre, qui s'enfuit devant la lumière, et, paradoxalement, l'engendre, la déplace comme de la poussière et l'accumule dans un coin³ :

Light driving darkness before it spilt itself profusely upon corners and bosses; and yet heaped up darkness in mounds of un moulded shape. (W 125)

Face à la précision lumineuse qui contamine les formes des objets, aiguisé les coins avec une détermination qui crépite dans la phrase, grâce aux voyelles courtes et aux consonnes non-vocalisées, la menace de l'obscurité point malgré tout, déformant le travail des rayons lumineux dans le flot informe des voyelles longues et des diphtongues : « *mounds of un moulded shape* », où la proximité orthographique entre *mound* et *mould* est contrariée par le préfixe *un-* ainsi que par la différence de prononciation du « ou » (/məʊld/ vs. /maʊnd/), tandis que les deux termes s'entrechoquent dans la mollesse des nasales pour détruire toute possibilité de forme.

Le soleil ne cesse de mettre en œuvre son action contradictoire, déchirant le voile obscur des nuages pour darder ses rayons sur la terre⁴, consolidant ou tranchant la surface de cette dernière⁵. Le clair-obscur de la fin du jour met en scène la lutte entre ombre et lumière qui se traduit par « deux processus apparemment contradictoires : solidification des contours et liquéfaction des substances »⁶. En réalité, cette étrange combinaison correspond au geste de l'artiste dans « A Sketch of the Past » :

² Didi-Huberman remarque que l'ombre est résultat de la lumière puisque c'est un « monstre dialectique » : « Il lui faut la *différenciation*, la rencontre ou l'interposition d'un corps avec la lumière, rencontre d'où l'ombre choit, telle une flaque obscure, tel un rebut ». Le contour devient alors « un cas particulier de l'ombre ». Paradoxalement, l'ombre porte également en son sein « le fantôme puissant de l'*indifférenciation* » (Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, p. 108). Il qualifie les ombres de « créatures de malaise » (*id.*, p. 94) : l'ombre « nous digère », « nous pulvérise », dans une avancée qui est « signe de [l']humilité fondamentale [de l'homme]. Son *peu-de-chose* dans le lieu, c'est-à-dire dans le temps » (*id.*, p. 113).

³ Ou à l'arrière-plan : « *And as the light increased, flocks of shadow were driven before it and conglomerated and hung in many-pleated folds in the background* » (W 82).

⁴ Le soleil couchant se prémunit de la menace des nuages en les prenant en otage pour les déchirer, les transpercer jusqu'à projeter à la surface de la mer des îlots lumineux, mais tout aussi instables : « *[The sun] caught on the edge of a cloud and burnt it into a slice of light, a blazing island on which no foot could rest [...] so that the waves beneath were arrow-struck with fiery feathered darts that shot erratically across the quivering blue* » (W 125).

⁵ Comme une lame, les derniers rayons du soleil tranchent la masse des fleurs et en dérangeant la surface lisse :
Through all the flowers the same wave of light passed in a sudden flaunt and flash as if a fin cut the green glass of a lake. [...] The afternoon sun warmed the fields, poured blue into the shadows and reddened the corn. A deep varnish was laid like a lacquer over the fields. A cart, a horse, a flock of rooks – whatever moved in it was rolled round in gold. If a cow moved a leg it stirred ripples of red gold, and its horns seemed lined with light. (W 139)

Après avoir donné à chaque chose sa bonne mesure de couleur, et comme pour fixer celle-ci, la lumière du soleil passe un vernis uniformément doré à la surface du monde. Le soleil ne cesse donc de défaire sa propre œuvre.

⁶ « Avec l'arrivée de l'obscurité, l'armature du réel semble n'être plus qu'un cadre sans contenu, alors qu'au contraire sa substance est en train de devenir une surface sans contours. [C]omme par un effet de liquéfaction, la chaleur engendre fusion et mélange [...]. Un mot résume cette alliance de différenciation des contours et de dissolution des plages colorées, celui de « *conglomération* », état étrange d'agglutination inachevée ou de fusion

If I were a painter I should paint these first impressions in pale yellow, silver, and green. There was the pale yellow blind; the green sea; and the silver of the passion flowers. I should make a picture that was globular; semi-transparent. I should make a picture of curved petals; of shells; of things that were semi-transparent; I should make curved shapes, showing the light through, but not giving a clear outline. Everything would be large and dim; and what was seen would at the same time be heard; sounds would come through this petal or leaf – sounds indistinguishable from sights. (*MB* 79-80)

Le passage montre certes l'importance de la surface, qui concentre la couleur, mais insiste sur l'indétermination de la forme colorée dont les contours seraient à la fois définis (« *curved* ») et imprécis (« *not [...] clear* »), autant que sur l'étrange synesthésie qui vient épaissir l'image d'une couche sonore, à la fois renforçant l'opacité et la traversant. Selon Catherine Lanone, Virginia Woolf fait de « la poétique classique du voilé/dévoilé [...] un des concepts opératoires de la mutation moderniste », à la fois sur le plan narratif, qui présente la perception du monde comme « traversée d'un halo de sensations », et sur le plan structurel, lorsque la « pellicule translucide » se fait « métaphore de la perception, mais aussi de la mémoire et de l'écriture », lorsque celle-ci « échappe à la mimésis et à l'idéologie dominante »⁷. La métaphore mérite néanmoins d'être réactualisée, ou plutôt relittéralisée. Il me faut pour cela préciser une distinction opérée par Aristote entre le « diaphane » et son contraire, que Joyce nomme « adiaaphane » dans *Ulysses*.

Dans son traité *De l'âme*, Aristote explique que la couleur est « à la surface du visible par soi », c'est-à-dire qu'elle constitue l'apparence visible des choses. Mais son traité explore une autre dimension de la visibilité, c'est l'appréhension du « diaphane » dont la couleur révèle l'existence et qui en même temps rend visible cette couleur :

Toute couleur met en mouvement le diaphane en acte et c'est cela qui constitue sa nature. C'est pourquoi la couleur n'est pas visible sans lumière et c'est seulement dans la lumière que l'on voit la couleur de chaque objet⁸. [...] Par diaphane, j'entends ce qui est visible sans être visible par soi⁹ absolument, mais grâce à une couleur d'emprunt¹⁰. Tels sont l'air, l'eau et un grand nombre de corps solides. [...] La lumière en est l'acte, je veux dire du diaphane en tant que diaphane. Mais là où le diaphane n'est qu'en

immobilisée. [L']ombre, qui se met à border les contours des choses, fait baver les couleurs, comme sous le pinceau d'un peintre maladroit qui n'a pas respecté les frontières à l'intérieur desquelles les plages colorées doivent rester enfermées » (Topia, « Intensité(s) », p. 176-177 et p. 178).

⁷ « Instant de vie épiphanique », le « jeu » de Nancy devant une flaque d'eau (*TL* 63) « rejoue la posture de l'écrivain, entre capture et dessaisissement, face à la désarmante transparence du monde, prisme d'opacités en devenir » et fait de l'image de la flaque d'eau un « motif métonymique métatextuel » (Lanone, « Virginia Woolf ou l'opacité de la transparence »).

⁸ Il est expliqué en note que la « couleur d'un corps solide est la limite, c'est-à-dire la surface, non du corps lui-même, mais du diaphane qui est en lui » (Aristote, « La vue et le visible », II, 7, in *De l'âme*. Trad. française de Jules Tricot. Paris : Vrin, 1934, p. 105-113, p. 105).

⁹ Le « visible par soi » est le visible « qui contient en lui-même la cause de sa visibilité » (*id.*, p. 106).

¹⁰ Le diaphane, précise le traducteur en note, est en lui-même invisible : « le diaphane en acte est la lumière, qui n'est pas en elle-même colorée, mais qui emprunte sa couleur aux objets qu'elle éclaire » (*id.*, p. 107).

puissance se trouve aussi l'obscurité. La lumière est en quelque sorte la couleur du diaphane, quand le diaphane est en entéléchie grâce à l'action du feu¹¹.

Milieu transparent entre l'œil et le visible, intermédiaire qu'Aristote distingue du « vide », le diaphane est en puissance dans l'air ou l'eau, et se réalise sous l'effet de la lumière qui révèle la couleur. Pour Aristote la vision provient donc d'un mouvement qui n'est pas inhérent à l'objet vu mais n'appartient pas non plus au sujet percevant : il s'agit d'un changement qualitatif de ce qui est transparent, dépendant de l'ombre et de la lumière¹². Le phénomène se passe donc de la conscience percevante, dont il n'a pas besoin pour avoir lieu. Dans les interludes, c'est le feu brûlant du soleil qui provoque cette sorte d'alchimie et dévoile les couleurs à la surface du visible. Il dévoile par là même les tensions entre le diaphane, substance imperceptible, et l'opacité en tant qu'a-diaphane : cette opacité, c'est justement celle des couleurs dont la résistance matérialise la limite du transparent, et permet d'appréhender celui-ci en tant que tel.

Le mot « translucide » s'impose à moi : *trans*-lucide car la lumière agit comme catalyseur des couleurs qui solidifient les surfaces opaques tout en révélant l'existence du milieu invisible qu'elle traverse¹³. *Trans-lucide* également parce que cette révélation apporte finalement une forme de clairvoyance, vision perspicace, non pas *extra*-lucide mais pénétrante, puisque la lumière entre au cœur des choses, dépasse l'opacité de leurs apparences et le réconfort trompeur des couleurs à leur surface afin d'en dévoiler l'essence brute, la profondeur inaccessible et le schème invisible du réel.

Dans le premier interlude de *The Waves*, la mer est d'abord la scène d'une propagation : « *the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface* » (W 3). C'est la lumière du soleil levant qui en révèle la surface opaque tout en indiquant la possibilité d'une activité latente manifestée par les vagues¹⁴. La mer est ensuite transpercée par des rayons lumineux qui font d'elle un milieu uniforme, indifférencié et incolore : « *The surface of the sea slowly became transparent [...] until the dark stripes were*

¹¹ *Ibid.* Aristote reprend cette théorie dans le troisième paragraphe de « De la sensation et des sensibles ».

¹² La remarque suivante de Deleuze complète en outre la théorie aristotélicienne : « La lumière en elle-même c'est l'invisible, la lumière ne devient visible qu'en tant que lumière réfléchi, réfractée, tout ce que vous voulez, c'est-à-dire lorsqu'elle se heurte à une opacité » (Gilles Deleuze, cours 34 du 08/03/83, transcription Seong-Ha Kim et Flavien Pac. URL : <www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=227>, consulté le 12/11/2018).

¹³ « Toute l'ambiguïté du statut de la couleur est dans cette tension entre opacité et transparence, entre matière et lumière. D'une part, les couleurs appartiennent à la texture de la matière, elles en sont la surface visible, elles y "collent" en quelque sorte [...]. Mais d'autre part, elles sont fondamentalement relatives, dépendant de l'intensité de la lumière qui peut les dissoudre ou les exaspérer, mais qui en est constitutive » (Topia, « Intensité(s) », p. 171).

¹⁴ Le voile des vagues complique encore la dialectique : « *[Each wave] swept a thin veil of white water across the sand* » (W 3) ; « *The foam had turned livid and left here and there a white gleam of pearl on the misty sand* » (W 160), qui fait écho à « *on the pale semicircular beach, wave after wave shedding again smoothly a film of mother-of-pearl* » (TL 20). Gilles Deleuze considère que « les couleurs sont les degrés d'ombre », et ainsi que « le blanc c'est le degré d'ombre minimum, l'éclat fortuitement obscur du pur transparent » (Deleuze, cours 34 du 08/03/83).

almost rubbed out » (W 3). Selon l'intensité de la lumière et au fil de la journée, l'eau de la mer est alors tour à tour une surface opaque et colorée, et un milieu diaphane. Les fenêtres de la maison décrite dans les interludes subissent le même traitement¹⁵. Toutefois, même lorsque les rayons parviennent à pénétrer l'enceinte domestique, une zone d'ombre subsiste toujours, comme un secret dont on ne sait même pas s'il recèle quelque chose ou s'il ne s'agit que d'un puits sans fond : « *a zone of shadow in which might be a further shape to be disencumbered of shadow or still denser depths of darkness* » (W 112). En effet, la théorie d'Aristote implique que l'obscurité soit le lieu où le diaphane n'est jamais en acte, et reste en pure puissance, incolore et invisible : l'ombre recèle l'ombre, l'obscurité devient métaphore de l'ignorance¹⁶ qui empêche le passage précédent de trancher entre les possibles.

« L'air, l'eau et un grand nombre de corps solides », écrit Aristote : outre l'eau de la mer et le verre des fenêtres, l'air est enfin, et de manière encore plus évidente, contaminé par cette dialectique : « *the air seemed to become fibrous* » (W 3). Le caractère « fibreux » révèle autant l'aspect diaphane de l'air que sa substantialité. J'en reviens brièvement à la photographie, et en particulier à une observation de Walter Benjamin qui constate que les individus représentés dans les premières photographies sont entourés d'« une aura, un médium qui, traversé par leur regard, lui donnait plénitude et assurance »¹⁷. Ce regard, dans les interludes, c'est le regard du soleil qui révèle la transparence de l'air comme médium paradoxalement *plein* qu'il traverse à grand peine. Que les substances incolores que je viens d'évoquer soient traversées par les rayons du soleil n'est guère surprenant, c'est là une de leurs caractéristiques. En revanche, loin de ne traverser que des corps diaphanes, ils transpercent également les

¹⁵ De manière plus surprenante, les murs et volets opaques semblent devenir transparents : « *The sun sharpened the walls of the house [...]. The blind stirred slightly, but all within was dim and unsubstantial* » (W 4). Vues de l'extérieur, les fenêtres sont des trous noirs (« *the white walls glar[ing] between the dark windows* », W 112) ; depuis l'intérieur, elles deviennent transparentes, véritables puits de lumière. Ouvertures vers le dehors et miroir sans tain, elles sont à la fois impénétrables et reflètent la végétation extérieure : « *woven thickly with green branches* » ; « *circles of impenetrable darkness* » (W 112) ; « *The windows showed erratically spots of burning fire, the elbow of one branch, and then some tranquil space of pure clarity* » (W 125). L'espace est morcelé de façon aléatoire, présentant une vision kaléidoscopique qui combine le plein et le vide, le feu et la clarté.

¹⁶ « [L]'obscurité est la privation, dans la transparence, d'une disposition de cette nature ; il en résulte évidemment que la lumière est la présence de cette disposition » (Aristote, « La vue et le visible »). Le traducteur précise en note : « L'obscurité est le diaphane dans sa pure puissance, sans aucune actualisation. La relation entre l'obscurité et la lumière est celle de l'ignorance à la possession de la science » (*id.*, p. 108).

¹⁷ Cette « zone vaporeuse » correspond au « continuum absolu de la lumière la plus claire à l'ombre la plus obscure. [...] Comme sur les gravures en mezzo-tinto, on voit chez Hill la lumière se frayer malaisément un chemin à travers l'ombre » (Benjamin, « Petite histoire de la photographie », p. 307). Il s'agit donc d'une modification qualitative de l'air selon le degré de luminosité. Benjamin définit cette « aura » comme étant « une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (*id.*, p. 311). Voir également Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1939) in *Œuvres III*, p. 269-615, p. 278.

surfaces opaques auxquelles le regard humain ne peut que se heurter¹⁸ et révèle la profondeur sous les apparences.

La lectrice observe ainsi les rayons du soleil frapper les surfaces jusqu'à les transpercer : « *The light struck upon the trees in the garden, making one leaf transparent and then another* » (W 3). La lumière ne révèle l'opacité des apparences que pour les fissurer, comme s'il fallait constituer un écran pour mieux le déchirer : « *within the room daggers of light fell upon chairs and tables making cracks upon their lacquer and polish* » (W 125)¹⁹. Qu'elle brise la surface lisse ou la rende transparente, la lumière permet de découvrir le paysage inédit que personne n'a jamais perçu : « *Now through this transparency became visible those wondrous pastures, at first so moon-white, radiant, where no foot has been* » (W 190). Le choix du terme « *moon-white* » met en évidence la forme d'aveuglement qui prive d'abord l'œil des couleurs lorsque Bernard est confronté pour la première fois à une source lumineuse intense, et le contraste du clair-obscur, lorsqu'est enfin révélé ce qui se cachait dans les ténèbres de l'inconnu.

C'est ainsi que la lectrice des interludes se retrouve face à un monde brutalement dévoilé, « merveilleux » (« *wondrous* ») tout autant que terrifiant, car le soleil n'épargne rien, pas même les dessous de la végétation, monde de putréfaction et d'humidité nauséabonde. C'est dans ces tranchées que sévissent les oiseaux, petits soldats du soleil, dont le bec acéré casse les coquilles et dont le regard brûlant pénètre le cœur de chaque chose : « *with their bright eyes glancing, and their heads turned this way, that way ; aware, awake ; intensely conscious of one thing, one object in particular* » (W 54) ; « *[...] gazing straight at the sun, their eyes became gold beads* » (W 55). Il semble que s'opère un échange entre l'œil et le soleil, de sorte que les

¹⁸ Le regard humain demeure à la surface impénétrable des objets : « *letting her eyes slide imperceptibly above the pool and rest on that wavering line of sea and sky* » (TL 63) ; « *rubbing my eyes along the surfaces* » (W 222 ; les autres sens subissent la même chose : « *this rubbing of my nose along the surfaces of things* », W 227). Lorsqu'il est pénétrant, le regard est source de jugement ou de spéculation, mais n'offre pas de véritable révélation : « *'Ah!' said Mrs Hilbery, with a slight note of disappointment in her voice. 'I had my little romance – my little speculation.'* She looked at her daughter. *Katharine faltered beneath that innocent and penetrating gaze* » (ND 409).

¹⁹ Déjà dans *The Voyage Out*, il faut qu'une brume voile le regard de Rachel pour que la lumière le dissipe :

Looking out of the window with eyes that would have seen nothing even had they not been dazed by tears, [...] [s]he was no longer able to see the world as a town laid out beneath her. It was covered instead by a haze of feverish red mist. [...] She went out [but] owing to the broad sunshine after shaded passages, and to the substance of living people after dreams, the group appeared with startling intensity, as though the dusty surface had been peeled off everything, leaving only the reality and the instant. It had the look of a vision printed on the dark at night. [I]n the middle the flame of the tea-urn made the air waver like a faulty sheet of glass[.] (VO 300-302)

Le geste contradictoire de la lumière ôte la couche superficielle du monde jusqu'à dévoiler une hyper-réalité brute, et ce faisant révèle la présence de l'air comme substance transparente. « *The sun had already blistered the paint on the backs of the green chairs in Hyde Park; peeled the bark off the plane trees* » (JR 228) : le soleil fait aussi sauter l'écorce des choses dans *Jacob's Room*, après le passage de l'obscurité, « *the oppression of eternity* » (JR 223). Cette nuit métaphorique annonce déjà le chaos de la guerre, la mort du protagoniste, et la description de l'éclipse observée par Woolf quelques années plus tard (voir JR 222-228).

oiseaux deviennent les ambassadeurs d'une « clarté implacable »²⁰ qu'ils redirigent vers les bas-fonds d'un monde rampant. Ils délaissent les couleurs vives de la surface (« *the splendour of the flowers* », « *the small bright apple leaves* », W 55) pour explorer la pourriture du sol privé de lumière (« *into the unlit world* », W 55), jusqu'à ce que l'un d'eux s'attaque au corps monstrueux d'un ver de terre : « *beautifully darting, accurately alighting, spiked the soft, monstrous body of the defenceless worm, pecked again and yet again, and left it to fester* » (W 55). La violence prédatrice est répétée : les becs sont un instrument de la destruction dans le monde de décomposition, comme si les créatures de l'obscurité ne pouvaient survivre à l'intrusion étrangère. Est-ce à dire que ce qui est tenu en retrait ne peut être appréhendé sans être dénaturé, voire détruit ?

Les oiseaux sont les vecteurs de la violence de midi qui exacerbe tout :

Their round eyes bulged with brightness; their claws gripped the twig or rail. [...] They sang as if the song were urged out of them by the pressure of the morning. They sang as if the edge of being were sharpened and must cut, must split the softness of the blue-green light, the dampness of the wet earth [...]. On all the sodden, the damp-spotted, the curled with wetness, they descended, dry-beaked, ruthless, abrupt. They swooped suddenly from the lilac bough or the fence. They spied a snail and tapped the shell against a stone. They tapped furiously, methodically, until the shell broke and something slimy oozed from the crack. They swept and soared sharply in flights high into the air, twittering short, sharp notes, and perched in the upper branches of some tree, and looked down upon leaves and spires beneath, and the country white with blossom, flowing with grass, and the sea which beat like a drum that raises a regiment of plumed and turbaned soldiers. (W 81-82)

En arrière-plan, la mer a sorti ses tambours de guerre qui produisent un rythme mortuaire, hantée par une armée menaçant l'intégrité de la terre. Les oiseaux deviennent des guerriers qui chantent seuls, « *each alone* » (W 81), affublés d'une expression qui rappelle le refrain de Mr Ramsay : « *they perished, each alone* » (TL 156). Fort de cet écho, le chant des oiseaux apparaît comme chant de guerre urgent et nécessaire dans la lutte face à la mort ou à la dissolution du sujet. S'agit-il d'une métaphore de la nécessité vitale de faire entendre sa propre voix, quitte à écraser celle des autres, dans un roman où chaque personnage ressemble à ces oiseaux qui s'expriment comme chacun pour soi ? Le bec des oiseaux, « pointe extrême de la conscience »²¹, doit-il briser violemment la coquille des autres afin de survivre, ou l'image traduit-elle au contraire la solitude de l'être humain pris dans une réalité qui échappe à sa perception, qui se dissout dès qu'il tente de s'en saisir ? Jack F. Stewart considère lui aussi que la lumière est le contrepoint non-humain de la conscience qui manque aux interludes²² ; et il note, comme André Topia, l'agressivité du soleil autant que des oiseaux, assimilant ainsi la

²⁰ Topia, « L'œil et le monde », p. 436.

²¹ *Ibid.*

²² Stewart, « Spatial Form and Color », p. 95.

perception à une forme de violence (« *darts shot through laurel groves by shameless, laughing boys* », W 159), voire de viol – ce que l’on retrouve dans l’épisode où Louis, pris dans le rayon de l’œil de Jinny, subit un baiser qui enfreint son intimité²³.

Dans son journal, Virginia Woolf présente l’ambition qui guide la composition de *The Waves*, encore intitulé « *The Moths* », en expliquant qu’elle souhaite parvenir à tout écrire, c’est-à-dire à donner, dans l’écriture, tout ce qui compose le moment. J’ai déjà commenté son désir de s’affranchir des conventions chronologiques et bien ordonnées des intrigues littéraires, mais le passage suivant soulève une autre dimension de l’écriture :

The idea has come to me that what I want now is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don’t belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit any thing in literature that is not poetry – by which I mean saturated? [...] I want to put practically everything in; yet to saturate. That is what I want to do in *The Moths*. It must include nonsense, fact, sordidity: but made transparent. (*Diary* III, 28 nov. 1928, 209-210)

L’idée de Woolf pose une contradiction du même ordre que celle mise en œuvre par le soleil. Stephen J. Miko l’analyse comme manifeste d’une poétique symbolique woolfienne²⁴ : en saturant le langage d’un sens redoublé par une valeur symbolique complexe, la fiction de Woolf permettrait à la lectrice d’appréhender le sens profond de tout, la vérité cachée. Grâce au pouvoir symbolique du texte, le voile posé sur la réalité deviendrait ainsi poreux, perdrait de son opacité – mais aussi grâce à la nécessaire médiation de la voix poétique. Pourtant, la saturation dont Woolf parle dans son journal semble être en contradiction avec ces forêts de symboles, puisqu’elle affirme vouloir se débarrasser de tout ce qui est extérieur, alors que la dimension métaphorique renvoie précisément à un ailleurs qui doit être exclu du texte. Il s’agit au contraire d’inclure le « *nonsense* » comme remède à cette profusion, à ce débordement d’éléments arbitraires. La saturation s’accomplit par le moyen d’une forme d’élimination du

²³ L’analogie est d’autant plus parlante que Louis s’imagine comme une plante qui suinterait, en des termes qui le rapprochent du monde invu de la végétation au sol :

But let me be unseen. I am green as a yew tree in the shade of the hedge. My hair is made of leaves. I am rooted to the middle of the earth. My body is a stalk. I press the stalk. A drop oozes from the hole at the mouth and slowly, thickly, grows larger and larger. Now something pink passes the eyehole. Now an eye-beam is slid through the chink. Its beam strikes me. I am a boy in a grey flannel suit. She has found me. I am struck on the nape of the neck. She has kissed me. All is shattered. (W 8)

²⁴ « *A tree can’t just be a tree, or a puddle a puddle; it must be an emblem of powers, out there or inside, which threaten or fulfil, or both. These people, these voices, quiver with apprehension or prehension of these powers, or with agony at failing to catch them. I believe this quivering is part, at least, of what Virginia Woolf meant by transparency and saturation* » (Stephen J. Miko, « Reflections on *The Waves*: Virginia Woolf at the Limits of her Art », in *Criticism*, vol. 30, n° 1, 1988, p. 67).

superflu, y compris et surtout de la narration traditionnelle, des personnages et de la voix narrative, afin de parvenir à l'essentiel, au cœur des choses, comme par transparence.

Dans la lignée d'un tel programme, les interludes « saturent » chaque chose :

The sun fell in sharp wedges inside the room. Whatever the light touched became dowered with a fanatical existence. A plate was like a white lake. A knife looked like a dagger of ice. Suddenly tumblers revealed themselves upheld by streaks of light. Tables and chairs rose to the surface as if they had been sunk under water and rose, filmed with red, orange, purple like the bloom on the skin of ripe fruit. (W 81-82)

La lumière transperce la surface pour révéler la profondeur et surtout l'essence même des choses²⁵, sans sélection, organisation ou médiation de la perception ni de la voix narrative. Les détails ressortent alors avec une extrême précision : « *The veins on the glaze of the china, the grain of the wood, the fibres of the matting became more and more finely engraved* » (W 82)²⁶. Présentée en gros plan, comme sous une loupe, la surface des choses devient comme une peau et laisse entrevoir le réseau organique de la chair du monde. Les choses sont ainsi rendues à leur existence à la fois brute et miraculeuse : « *that's a chair, that's a table, and yet at the same time, It's a miracle, it's an ecstasy* » (TL 164).

J'évoquais plus haut le combat du soleil contre les nuages, îlots célestes qui quadrillent le sol d'ombre et de lumière. Cette lutte rappelle évidemment l'éclipse solaire : lorsqu'ils cachent le soleil, les nuages empêchent la couleur de poindre, ce qui donne au monde une teinte grise ou noire, sans couleur : « *the rocks went suddenly black* » ; « *the trembling sea holly lost its blue and turned silver* » ; « *grey cloths over the sea* » (W 139). La lumière perce le voile opaque des apparences – mise en abyme de la façon dont les interludes tâchent de percer l'écran qui empêchait le regard de rencontrer le réel. Pourtant, les derniers interludes mettent en scène l'invasion progressive et inéluctable de l'obscurité comme un rideau²⁷ ou comme un mur

²⁵ C'est à cette percée jusqu'à la « *quidditas* » qu'André Topia attribue « l'irradiation mystérieuse, quasi hallucinatoire, qui semble émaner des choses chez Virginia Woolf lorsqu'elles s'émancipent de leur fonctionnalité quotidienne ou du réseau d'associations affectives qui les relie aux humains » (Topia, « L'œil et le monde », p. 432-434). Sa remarque rejoint mon analyse du passage de l'objet à la chose. Il précise en effet que l'essence même de l'objet peut être atteinte non dans le concret, mais dans l'abstraction : libérées du carcan sensoriel de la perception, les choses peuvent exister pleinement, dans une « autarcie inhumaine » qui « coup[e] le cordon ombilical entre la conscience et le monde » (*id.*, p. 433), entre les choses et ce qui les entoure. Pourtant, les interludes dérobent en définitive le cœur même des choses qu'ils promettaient à la lectrice, comme s'ils ne faisaient « surgir l'objet halluciné dans toute sa clarté de contours que pour frustrer le sujet percevant d'une véritable révélation et faire disparaître au centre ce qui semble s'imposer au regard par la périphérie » (*id.*, p. 438).

²⁶ La première version du roman incluait encore des analogies (« *as if a painter had dipped his brush little threads veins of colour* ») ou le pronom « *one* » (« *If one fixed ones eyes on the edge of some on some hollow space, it came slowly to be an edge, of glass; [...] so that it might perhaps be a tumbler* ») dont l'absence dans la version finale marque nettement la volonté de Woolf d'effacer la moindre trace de subjectivité (*The Waves Holograph*, Draft I, 34).

²⁷ « *The height from floor to ceiling was hung with vast curtains of shaking darkness* » (W 181).

infranchissable contre lequel viennent se briser les vagues : « *But the waves [...] were robbed of light, and fell in one long concussion, like a wall falling, a wall of grey stone, unpierced by any chink of light* » (W 159).

Le soir, dans un monde devenu uniformément sombre, où le ciel et la mer se confondent²⁸ et se contaminent, l'obscurité coule et fait déborder les vagues de la mer :

As if there were waves of darkness in the air, darkness moved on, covering houses, hills, trees, as waves of water wash round the sides of some sunken ship. Darkness washed down streets, eddying round single figures, engulfing them; blotting out couples clasped under the showery darkness of elm trees in full summer foliage. (W 181)

Le monde devient une épave au fond de l'eau et la rondeur de l'allitération en /w/ entraîne tout dans un tourbillon qui ne discrimine pas et qui étouffe la société, aplatit le relief de la nature, noie la végétation : tout disparaît, jusqu'au plus infime ver de terre qui s'avale lui-même, « *the worm sucked itself back into its narrow hole* » (W 181), à la fois trou noir et « trou de ver » au sens physique de « raccourci » à travers l'espace-temps. Le passage se termine d'ailleurs par une phrase dont la syntaxe fait de l'obscurité une sorte de vérité générale : « *Them, too, darkness covered* » (W 182), où le pronom « *them* » ne reprend pas seulement les éléments de la phrase précédente, mais potentiellement la totalité de ce qui fut mentionné dans l'interlude, voire dans le roman – excepté Bernard, le seul dont la voix résonne à partir de ce moment.

Dans son dernier soliloque, Bernard reprend des images de désolation désertique²⁹, où l'aridité est comparable aux descriptions post-apocalyptiques des derniers interludes, dans lesquels il ne reste que silence, poussière et cendre, « *an ash-coloured twig* » (W 159). Ultime survivant d'un obscur déluge quasi biblique, Bernard est le personnage qui parvient à entrevoir la renaissance d'un monde après que l'ombre a fait table rase : les derniers mots de son « *summing-up* » final coïncident avec l'apparition de l'aube, promesse d'un renouveau qui renvoie au premier interlude et souligne la cyclicité de la vie³⁰. La mort surgit, implacable :

²⁸ « *Sky and sea were indistinguishable* » (W 181).

²⁹ « *[The] soliloquy creatively absorbs symbols from the lyrical exordia and images of desolation from Eliot's Waste Land. Like the knight before the Chapel Perilous, Bernard seems to have come upon a desert with no water, the arid wasteland before the rain has fallen* » (Henke, « Virginia Woolf's *The Waves*: A Phenomenological Reading », p. 466).

³⁰ Le texte tisse habilement le passage de l'aube à la mort, faisant de *Bernard* lui-même le lieu des interludes, comme s'il devenait le paysage où se soulèvent et se brisent les vagues :

The sky is dark as polished whalebone. But there is a kindling in the sky whether of lamplight or of dawn. There is a sense of the break of the day. I will not call it dawn. [...] Dawn is some sort of whitening of the sky; some sort of renewal. Another day[.] Another general awakening. The stars draw back and are extinguished. The bars deepen themselves between the waves. The film of mist thickens on the fields. A redness gathers on the roses, even on the pale rose that hangs by the bedroom window. A bird chips. Cottagers light their early candles. Yes, this is the eternal renewal, the incessant rise and fall and rise again.

Death is the enemy. It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man's, like Percival's, when he galloped in India. I strike spurs into my horse. Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!

The waves broke on the shore. (W 228)

La brièveté de la phrase, le prétérit abrupt, résolu, font de cette conclusion le lieu liminal d'une rupture qui n'est pas seulement celle des vagues qui viennent mourir sur le rivage, « *shore* », lieu de départ et d'arrivée, lieu d'ouverture et d'aboutissement, rivage du roman et du langage.

Si l'affrontement héroïque mais tragique de Bernard conclut *The Waves*, l'apparition de l'aube semble affirmer que le monde ne s'arrête pas lorsque le regard humain est plongé à jamais dans l'obscurité de la mort. Telle serait la révélation finale qui s'offre au regard de la lectrice, révélation pour le moins contradictoire, puisque c'est finalement le *retrait* du visible, tel qu'il est manifesté par la couleur et dévoilé par la lumière, qui se substitue à la révélation de ce qui était invisible³¹. C'est paradoxalement l'obscurité qui permet de dévoiler ce qui reste inaccessible à la lumière, comme le précisait Aristote : « tout ce qui est visible ne l'est pas dans la lumière : c'est seulement vrai de la couleur propre de chaque corps. Certaines choses, en effet, ne sont pas visibles dans la lumière, mais c'est dans l'obscurité seulement qu'elles produisent une sensation : telles sont les choses qui apparaissent en feu et brillantes »³². Les interludes mettent en lumière l'obscurité dans laquelle le regard humain est maintenu, la méconnaissance du monde et l'impossible connaissance du réel par le sujet, mais les textes relittéralisent la métaphore par le biais d'illuminations qui dévoilent de manière inattendue les étincelles de vérité insoupçonnée qui nous échappe et demeure au milieu de l'obscurité : « *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* » (TL 133).

And in me too the wave rises. It swells; arches its back. I am aware once more of a new desire, something rising beneath me like the proud horse whose ride first spurs and then pulls him back. What enemy do we now perceive advancing against us, you whom I ride now, as we stand pawing this stretch of pavement? It is death. (W 228)

³¹ Selon Chantal Delourme, ce sont les images « de tissus déchirés, fendus, rognés, qui témoignent de la dé-faction d[u] lien [entre la couleur et le visible] » tandis que l'apparition devient un objet de l'écriture, qui décrit l'événement « infiniment renouvelé » du visible. « *There was the silent apparition of an ashen coloured ship for instance, come, gone* » (TL 109) : « l'apparition est narrativisée », mise à distance de manière ironique par cette manifestation « non plus singulière mais fortuite, non plus empreinte visuelle vive mais fantôme ».

It seemed now as if, touched by human penitence and all its toil, divine goodness had parted the curtain and displayed behind it, single, distinct, the hare erect, the wave falling, the boat rocking, which, did we deserve them, should be ours always. But alas, divine goodness, twitching the cord draws the curtain. (TL 105)

Dans cette « scénographie parodique », « à la scène de l'être-au-monde s'est substituée l'apparition en toile de fond des *visibilia* de l'univers woolfien, à la révélation de l'invisible se substitue le retrait d'un visible rendu à la distance et à l'aplat [...]. Le déterminant générique et l'évocation d'entités distinctes qui, dans d'autres pages, tissent une trame invisible concentrant "le mystère de la visibilité éparsé", opèrent ici sur un mode privatif, disjoignent le lien entre l'écriture et le phénoménal » (Delourme, « La figure, la nuit », p. 125-126).

³² Aristote, « La vue et le visible ».

« *Only the Lighthouse beam entered the rooms for a moment, sent its sudden stare over bed and wall in the darkness of winter, looked with equanimity at the thistle and the swallow, the rat and the straw* » (TL 113). Faisceau lumineux qui surgit au cœur de l'obscurité, le regard du phare se pose sans discrimination sur les choses du monde et y révèle un chaos qu'il autorise, engendrant une hybridité structurelle et organique, l'invasion de la végétation sauvage et désordonnée à l'intérieur de la maison¹. La lumière de ce regard sans sujet transcende ainsi les catégories de la perception qui délimitaient les contours de l'espace domestique bien séparé de la nature extérieure, les frontières du sujet et du monde qui l'entoure, ainsi que celles entre langage et référent. La porosité mise en œuvre par la lumière permettrait au regard, humain ou absent, de traverser la surface opaque du monde phénoménal, de laisser les sensations traverser le corps sans qu'aucune conscience percevante subjective ne les entrave, et de renouveler le langage ordinaire pour le rendre aussi invisible qu'une photographie qui s'efface pour pointer vers son référent². Je rejoins ici Ann Banfield qui parle alors du « langage démonstratif » ou « neutre » de *sensibilia*³ : ce langage sensible et impersonnel de Woolf serait un langage

¹ Cette hybridité parfois monstrueuse défigure l'espace protégé de la maison et du jardin abandonnés :

Toads had nosed their way in. [...] A thistle thrust itself between the tiles in the larder. The swallows nested in the drawing-room; the floor was strewn with straw; the plaster fell in shovelfuls; rafters were laid bare; rats carried off this and that to gnaw behind the wainscots. Tortoise-shell butterflies burst from the chrysalis and pattered their life out on the window-pane. Poppies sowed themselves among the dahlias; the lawn waved with long grass; giant artichokes towered among roses; a fringed carnation flowered among the cabbages; while the gentle tapping of a weed at the window had become, on winters' nights, a drumming from sturdy trees and thorned briars which made the whole room green in summer. [...] Only the Lighthouse beam entered the rooms for a moment, sent its sudden stare over bed and wall in the darkness of winter, looked with equanimity at the thistle and the swallow, the rat and the straw. Nothing now withstood them; nothing said no to them. Let the wind blow; let the poppy seed itself and the carnation mate with the cabbage. Let the swallow build in the drawing-room, and the thistle thrust aside the tiles, and the butterfly sun itself on the faded chintz of the arm-chairs. Let the broken glass and the china lie out on the lawn and be tangled over with grass and wild berries. (TL 112-113)

² Cette propagation de la couleur et des sons (qui sont des ondes électromagnétiques) pourrait être reliée à la théorie des ondes gravitationnelles d'Einstein qui établit l'existence d'oscillations de la courbure de l'espace-temps, dues à la présence d'objets possédant une masse. Hubert Teyssandier explore les ondes dans *The Waves* comme « structure imaginaire totalisante, une poétique de l'Un qui se fait l'écriture d'une organicité humaine et cosmique, dans laquelle le monde se trouve englobé comme dans l'espace-temps einsteinien ». Il relie « les interférences du lumineux, du sonore et du liquide » et « les pulsations du corps, les pulsions et les retraits de la conscience, les rythmes de la vie et les mouvements alternatifs dont le cosmos est rythmé » (Teyssandier, « L'ondulation dans *The Waves* », p. 181-182). Gillian Beer atteste également l'influence des travaux d'Arthur Eddington sur Virginia Woolf, indiquant que « *Waves are all the universe contains. The permeable human transmits and is composed of them* » (*Virginia Woolf: The Common Ground*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 1996, p. 64). Paul Tolliver Brown analyse quant à lui les connections entre la fiction de Woolf et les découvertes controversées de la physique quantique, notamment en ce qui concerne un de ses principes fondateurs, « *the wave-particle duality of light and matter* » : « *Such paradoxical and inexplicable behavior subverts the notion of location in space. It also suggests that 'individual' particles exist in a holistic relationship with other 'individual' particles* » (Brown, « Relativity, Quantum Physics, and Consciousness », p. 40 et 50).

³ « *[T]he novelist must first undo ordinary language and register sense-data in a defamiliarizing language of appearances, one multi-perspectival and atomized, with, among the seen atoms, selfless unseen ones. [M]odern fiction ultimately aims to describe a reality beyond privacy and erect into an aesthetic 'really the most essential*

« impressionniste » composé de démonstratifs qui, à la manière des couleurs, se contentent de nommer ou de désigner, affirmant un simple fait visuel, extérieur et objectif⁴.

Pourtant, un tel langage n'est pour Ann Banfield qu'une étape : les données du sensible sont des fragments informes, des atomes chaotiques : « *the dew dancing on the tips of the flowers and leaves made the garden like a mosaic not yet formed into one whole* » (W 20). La couleur pure serait un élément impalpable et ne pourrait représenter qu'un monde sensible stérile, comme les aquarelles de Paunceforte dans *To the Lighthouse*⁵ : Jack F. Stewart et Ann Banfield considèrent tous deux que Virginia Woolf partageait la critique de Roger Fry, pour qui la technique de l'impressionnisme était une forme de réalisme des *sense-data* qui se contentait d'« imiter » les apparences, sans tenir compte de leur « cohérence » sous-jacente⁶. Toutefois, dans le passage au postimpressionnisme que Fry théorise avec Cézanne, c'est bien la couleur qui parvient à révéler cette « unité structurelle » et à redessiner les contours que l'impressionnisme avait effacés⁷.

Le « petit miracle » de Lily tient à la révélation d'une forme : « *In the midst of chaos there was shape; this eternal passing and flowing (she looked at the clouds going and the leaves shaking) was stuck into stability. Life stand still here, Mrs Ramsay said* » (TL 133). Mais cette révélation nécessite un catalyseur extérieur : l'intervention de la lumière (lorsque disparaissent les nuages) ou la clairvoyance de Mrs Ramsay. Se pose alors la question du rôle ambigu de

function of words[:] they bring us into touch with what is remote in time and space' (Russell, *The Analysis of Mind*, p. 203). *For that, the neutral language of sensibilia supplies the bridge* » (Banfield 298).

⁴ « 'Red' is as mutely attached to sensible reality as 'this'. [...] Woolf's Impressionist vocabulary, like paint to the artist, will be colour words. [...] Woolf's language abounds in names and statements of atomic facts [which] point to the simple objects of the child's Impressionist's eye the blind cannot be acquainted with » (Banfield 299-300).

⁵ « *The colours weren't solid* » (TL 15) : « *Impressionism's deficiencies followed from an art of pure sensibilia: their fleetingness and impalpability [...] were only sufficient to represent the world of sense [...]. The lack of permanent form affects colour; it becomes thin when formless* » (Banfield 273).

⁶ « *For Fry, Impressionism was the ultimate outcome of artistic representation as 'verisimilitude,' i.e., the imitation of surface appearances, a realism of sense-data* » (ibid.). Ann Banfield cite Fry : « *impressionism marked the climax of a movement which had been going on more or less steadily from the thirteenth century – the tendency to approximate the forms of art more and more exactly to the representation of the totality of appearance* » (Fry, *Vision and Design*, p. 18-19). Jack F. Stewart cite lui aussi Roger Fry : « *[The impressionists] reduced the artistic vision to a continuous patchwork or mosaic of coloured patches without architectural framework or structural coherence* » (id., p. 19). Selon lui, la forme architectonique de *The Waves* est ce qui offre le cadre structurel stable nécessaire aux jeux d'ombre et de lumière des interludes (Stewart, « *Spatial Form and Color* », p. 91).

⁷ « *Realizing, for [Cézanne], did not mean verisimilitude, but the discovery in appearances of some underlying structural unity* » (Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*. New York : Macmillan, 1927, p. 38). « *But form's invisibility means that it requires colour to show, to point it out. [...] The eyeless truth must be made 'visible'. Form is not imposed; it is seen in colour. Cézanne 'gave himself up entirely to his own desperate search for the reality hidden beneath the veil of appearance, this reality which he had to draw forth and render apparent'* (Fry, *Cézanne*, p. 38). *The discovery 'was the construction of clearly articulated plastic wholes by means of the interplay of coloured planes – planes defined rather by their colour relations than by their relations in light and dark'* (Roger Fry, *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*. Londres : Chatto & Windus, 1926, p. 220) » (Banfield 278-279). Il s'agit d'une articulation logique et non mystique : « *By supplying the logical form relating logical simples, Cézanne makes his pictures propositions* » (Banfield 281).

l'artiste, qui apparaît d'ailleurs en creux dans « Modern Fiction » : « *Is it the method that inhibits the creative power? Is it due to the method that we feel neither jovial nor magnanimous, but centered in a self which, in spite of its tremor of susceptibility, never embraces or creates what is outside itself and beyond?* » (« Modern Fiction », *Essays* II, 162). La création artistique, picturale ou littéraire, nécessite une ouverture présentée comme désorbitation du sujet, une sortie hors de soi afin d'atteindre ce qui est présent dans le monde mais qui nous est caché par l'ego. Or une telle « puissance » est prise entre deux impulsions contradictoires : appréhender et révéler, « percevoir le monde et l'engendrer »⁸.

« *Is the world around us an ultimate order which we can 'embrace' by somehow getting out of our ordinary persons, or is it a chaos from which we 'create' order through the power of imagination?* »⁹. Ce que la question de James Naremore a en commun avec les remarques de Fry est la possibilité d'un « ordre » comme hiatus entre l'art et le monde, qu'il soit visible ou invisible, révélé ou sous-jacent, créé ou découvert. L'écriture woolfienne me semble plus subtile encore, et son langage, lumière du texte, illumine et révèle ce qu'il figure et défigure. J'espère montrer dans la suite de ce travail la déconstruction de l'architecture du texte à l'œuvre chez Virginia Woolf, par des glissements de sens sous la surface du langage, par la mise en scène de l'effondrement du schème invisible, qui viendraient miner la stabilité que la grammaire et le cadre de la page semblaient imposer. J'ai volontairement laissé de côté une configuration particulière de l'espace qu'il me faut désormais aborder ; il s'agit des « tableaux » sous toutes

⁸ Topia, « L'œil et le monde », p. 432. André Topia compare l'expérience à laquelle Sara Pargiter se livre dans *The Years* à celle de Stephen Dedalus qui teste « l'inéluctable modalité du visible » dans *Ulysses* : « *she would let herself be thought* » (Y 96). « Après avoir vainement tenté de situer la pensée dans son corps, elle conclut que si le monde n'est que de la pensée, sa pensée doit pouvoir devenir le monde [...] : "*It was impossible to act thought. She became something; a root; lying sunk in the earth; veins seemed to thread the cold mass; the tree put forth branches; the branches had leaves*" (Y 97). Lorsque Sara ouvre à nouveau les yeux pour vérifier l'existence du monde, elle y voit bien un arbre, mais "stérile", "*black, dead black*" (Y 97) ». André Topia analyse ainsi le passage de la pensée de la « pure conscience abstraite à un foisonnement imaginaire venant se substituer au réel » (*ibid.*). Rosemary Luttrell analyse la distribution de la vision entre Lily Briscoe et Mrs Ramsay et la façon dont leur mode de perception du monde oscille entre le créer et l'êtreindre, entre la vision de proximité et de distance, comme moyen d'appréhender ce qui nous échappe (« Virginia Woolf's Emersonian Metaphors of Sight in *To the Lighthouse: Visionary Oscillation* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 36, n° 3, 2013, p. 69-80).

⁹ Naremore, « A World without a Self: The Novels of Virginia Woolf », p. 123. L'article de James Naremore analyse les modalités de cette « *embrace* » qu'il associe au caractère anonyme d'une narration ambiguë (notamment par l'utilisation du pronom « *one* »), tout particulièrement dans « Time Passes » et les interludes, mais déjà tout au long de *The Voyage Out*. Son article considère par ailleurs la passivité des personnages qui se laissent rarement détourner de leur pensées dans lesquelles ils sont « pris » : « *there is an 'embrace' which involves a kind of voyage out of life* » (*id.*, p. 129), voyage qui pourrait rappeler la remémoration du passé comme c'est le cas pour Marcel Proust, pourtant, Naremore remarque la manière dont Virginia Woolf prolonge le procédé proustien : « *to report a state of almost pure feeling, something almost beyond the consciousness of the character. The Proustian novel shows the personality being liberated from time and space, but Mrs Woolf takes us to the point where the personality itself becomes dissolved in communion with what is 'outside... and beyond'* » (*id.*, p. 131).

leurs modalités, tableaux qui ouvrent à la vision une dimension habituellement hors-champ¹⁰ et qui mettent à mal la structure spatio-temporelle du monde dès lors qu'ils ne prennent plus la mesure de l'être humain.

¹⁰ Jessie Alperin explique comment Woolf mêle dans son écriture deux esthétiques photographiques : le pictorialisme qui revendique la vocation artistique de la photographie, et les « instantanés » du quotidien, pris sur le vif, « *often arbitrarily cropped – alluding to what is exterior to the photographic frame* » (Jessie Alperin, « The Aesthetics of Interruption: Photographic Representation in Virginia Woolf's *Jacob's Room* », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 53, 2017, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/3981>>, consulté le 13/08/2018).

II.3. TABLEAUX D'UN DESASTRE

Les interludes présentent le « désastre »¹ de la disparition du sujet, synonyme de la finitude humaine : horizon tragique, « événement contraire, contrariant, funeste » qui « anéantit les projets, démolit les perspectives, détruit les espérances », telle est bien la définition d'un désastre. Par métonymie, le terme désigne la ruine qui en résulte, et qui informe également les paysages quasi post-apocalyptiques de l'après-guerre que l'on rencontre dans les écrits modernistes. En dernier lieu, le syntagme « ciel désastré » signifie « privé d'astre » ; et si, malgré leur soleil, les paysages des interludes ne se constituent pas en un « système » solaire et demeurent des « espaces » incohérents², c'est parce qu'ils sont privés d'un autre « astre » : l'être humain qui donne sa mesure au monde anthropocentrique³.

De nombreux « tableaux » inscrivent dans la fiction de Virginia Woolf ce désastre, tout en se lisant comme une double mise en abyme du dispositif de l'écriture : comme des trompe-l'œil, ils révèlent autant l'artifice de l'appareil littéraire en général, que la volonté woolfienne de mettre en place une fiction qui pourrait à la fois représenter le monde et le percer à jour. En effet, ces tableaux imposent leur cadre arbitraire et filtrent la vision, dupant le regard des personnages autant que de la lectrice, dans un piège dialectique entre surface et profondeur. Ils se constituent en tant qu'écrans, mais y ouvrent une brèche. « *Something seemed to turn uneasily beneath the surface, making the peace, the stability all round one seem a little unreal* » (« Three Pictures » 224) : la lectrice est propulsée de l'autre côté du tableau, dans un monde « irréel » qui trahit l'aspect trompeur de ses propres apparences et intime un « réel » qui se manifesterait par son mépris du bon sens et de la logique scientifique. S'y épanouissent des figures géométriques intenablement lorsque les choses que personne ne voit subissent d'étranges

¹ Emprunté à l'italien *disastro*, « désastre » signifie littéralement « mauvaise étoile » (étymologie donnée dans le *Trésor de la langue française informatisé*). Cette connotation correspond bien au soleil, astre par excellence au cœur de notre système planétaire, que j'ai analysé comme étant l'instrument ambivalent d'une révélation violente.

² Entendu au sens que lui donne Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, l'espace résulte d'une « déqualification du lieu », lorsqu'une « prolifération » spatiale rend le lieu pluriel et relatif, en menace l'intégrité et en fait un espace multiple inhabitable et inhumain (*Écrire l'espace*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002).

³ J'ai déjà mentionné l'importance programmatique de la visite à Warboys en 1899. Une remarque à Emma Vaughan confirme mon propos : « *You dont see the sky until you live here. We have ceased to be dwellers on the earth. We are really made of clouds* » (*Letters I*, 12 août 1899, 27). « *Here* » renvoie au paysage de Warboys, contexte d'énonciation, mais, par l'emploi générique d'un « *you* » qui ne renvoie pas à la réceptrice de la lettre, c'est aussi un lieu universel, que l'on ne peut habiter qu'en s'effaçant, qu'en effritant son individualité (le pronom utilisé dans la deuxième phase est bien le collectif « *we* ») et en renonçant à la substance de son humanité constituée par un ancrage terrestre.

métamorphoses. Loin d'être aussi bien organisé qu'il pouvait sembler, le paysage défie et défait les bonnes proportions en télescopant plusieurs perspectives, jusqu'à faire disparaître l'échelle humaine. Cet espace inhabité est également propice à l'épanouissement d'une temporalité plurielle, chaotique, sans commune mesure avec l'oscillation régulière d'une pendule. La question de la valeur du temps se pose d'autant plus dans un monde post-einsteinien où la relativité reconnaît à chaque élément sa propre temporalité⁴.

II.3.A. Trompe-l'œil

It was strange how clearly she saw her, stepping with her usual quickness across fields among whose folds, purplish and soft, among whose flowers, hyacinth or lilies, she vanished. It was some trick of the painter's eye. For days after she had heard of her death she had seen her thus, putting her wreath to her forehead and going unquestioningly with her companion, a shade across the fields. The sight, the phrase, had its power to console. Wherever she happened to be, painting, here, in the country or in London, the vision would come to her, and her eyes, half closing, sought something to base her vision on. She looked down the railway carriage, the omnibus; took a line from shoulder or cheek; looked at the windows opposite; at Piccadilly, lamp-strung in the evening. All had been part of the fields of death. But always something – it might be a face, a voice, a paper boy crying *Standard, News* – thrust through, snubbed her, waked her, required and got in the end an effort of attention, so that the vision must be perpetually remade. (TL 148-149)

La « vision » ne dessine la silhouette de Mrs Ramsay que pour la fondre dans un paysage qui la condamne à disparaître, poussant à l'extrême le procédé de la peinture impressionniste. Fulgurante, inattendue, la vision est alors désaisissement d'autant plus paradoxal que, comme l'ouvrage de Pénélope, elle doit être reprise à l'infini¹. Le passage fait de la peinture une métaphore, et traduit la quête woolfienne d'un support adéquat pour fixer ce qui, au dernier moment, échappe. Il complique aussi le lien entre vision et regard, le « *trick* » – ruse de l'artiste,

⁴ « [E]very reference body has its own particular time » (Albert Einstein, *Relativity: The Special and the General Theory* [1916]. New York : Dover, 1952, p. 26).

¹ Le tissage du deuil de Lily se prolonge dans une tentative de gagner du temps, transaction à pure perte soldée par l'achèvement d'un tableau qui accepte de reléguer Mrs Ramsay au passé. Le recommencement de la vision est aussi l'équivalent artistique du tricot : l'œuvre de Lily autant que l'ouvrage de Mrs Ramsay apparaissent alors comme de vaines tentatives de s'extraire du passage du temps. À l'inverse, la broderie d'Helen dans *The Voyage Out* représente une forêt tropicale qui met en abyme le paysage d'Amérique du Sud, comme si elle tissait depuis l'intérieur du roman la scène sur laquelle Rachel trouvera la mort ; tandis que le tissage du texte fait s'entrelacer les fils colorés de la broderie et ceux de la philosophie (et d'une épistémologie tout à fait révélatrice : « *Between the stitches she looked to one side and read a sentence about the Reality of Matter* », VO 30). Broder permet également à Helen d'échapper au rôle de la femme heureuse-parce-que-mariée que Hirst voudrait lui assigner : « 'Yes?' Helen enquired, sticking in her needle » ; « 'Yes,' said Helen, gently drawing her needle out » (VO 233). La posture d'Helen change en outre le destin des femmes « simples », faisant de tâches « ménagères » des activités artistiques guidant le destin de l'humanité : « *her own figure possessed the sublimity of a woman's of the early world, spinning the thread of fate – the sublimity possessed by many women of the present day who fall into the attitude required by scrubbing or sewing* » (VO 234).

ou piège ? Par ailleurs, l'apparition spectrale devient une formule magique, « *The sight, the phrase, had its power to console* », dont l'apposition semble présenter *image* et *langage* comme moyens de représentation interchangeables². Il n'est d'ailleurs pas rare que Virginia Woolf convoque la peinture pour y confronter implicitement ses propres interrogations artistiques ou pour souligner certaines qualités littéraires³.

On trouve chez Woolf de nombreuses descriptions de paysages qui évoquent des peintures. Dès 1904, alors qu'elle passe Noël à New Forest, elle consacre une entrée de son journal à un paysage au soleil couchant, comme les prémises d'un timide interlude ou de la scène sur laquelle sera joué le spectacle de *Between the Acts*⁴. Le texte insiste sur les proportions, l'équilibre et l'harmonie de la perspective, tout en définissant les différentes nuances de couleur utilisées, les traits structurant le tableau, et la finesse des coups de pinceau⁵. *A Passionate Apprentice* présente Virginia Stephen comme une peintre en herbe qui multiplie ce type de descriptions, insistant sur les touches de couleurs et sur l'harmonie de tableaux « naturels », encadrés par le relief du paysage qui montrent le monde comme une œuvre d'art⁶. « *If I were a painter I should paint these first impressions in pale yellows, silver and green* » (MB 76) : cette insistance trahit bien un regret, qui pourrait expliquer l'« hybridité » que Liliane

² Malgré la tentative de Woolf de promouvoir les autres sens, l'idée que la représentation se pense en termes visuels est explicite dans les premières lignes de « *The Sun and the Fish* », où ce sont des images qui apparaissent lorsque l'on prononce un mot (Woolf prend les exemples *Athens* et *Queen Victoria*, « *The Sun and the Fish* », *Essays* IV, 519).

³ L'environnement intellectuel de Bloomsbury permit à Woolf de fréquenter artistes et critiques d'art. « Walter Sickert » condense ses réflexions sur la peinture, capable de désigner l'indicible : « *We have reached the edge where painting breaks off and takes her way into the silent land* » (*Essays* VI, 43). Son rapport à la peinture est en outre analysé en miroir de sa relation envieuse et admirative à sa sœur (« *I am amazed, a little alarmed (for as you have the children, then fame by right belongs to me) by your combination of pure artistic vision and brilliance of imagination* », *Letters* III, 2 juin 1926, p. 270-271), voir Gillespie, *The Sisters' Arts*. Si Woolf enviait à la peinture son immédiateté, elle reconnaissait une spontanéité propre à la littérature et nécessaire à l'exploration de la vie : « *All your pictures are built up out of flying phrases* » (*Letters* III, 5 mars 1927, 341).

⁴ « *The trees stand round in a circle, & in their midst is a kind of stage of grass & heather-bog where it is greenest in which a pastoral play might be acted* » (PA, Noël 1904, 215).

⁵ La répétition de « *as though* » trahit une hésitation, la description picturale dénonçant son propre artifice :
The sunset makes all the air as though of melted amethyst [...]. Against this, standing as though in an ocean of fine air, the bare trees are deep black lines, as though drawn in Indian ink which has dried dull & indelible. The small branches & twigs make a fringe of infinitely delicate lines, each one distinctly cut against the sky. The highest tips of the branches are russet, & so is the top of the trunk, in the red sun light. [...] The trees very often spread their branches into a symmetrical fan shape as though they had been clipped by a landscape gardener. A river in summer is as though made of plates of translucent glass, the top one of which slides. (PA 215)

En Cornouailles, elle déplore la difficulté d'écrire un paysage qui devrait être représenté visuellement : « *[the Atlantic] has strange shivers of purple and green, but if you call them blushes, you introduce unpleasant associations of red flesh. [...] I have seen innumerable things since I came here that would be worth writing down [...] but I should no doubt use so many words wrongly that it would be necessary to write this letter over again* » (*Letters* I, 22 avril 1908, 327). « *Blessed are the painters with their brushes, paints and canvases [...] words are flimsy things they turn tail at the first approach of visual beauty* » (« *To Spain* » [1923], *Essays* III, 363).

⁶ Voir PA 313, 333, 351.

Louvel remarque entre la poésie et la peinture, étrange synesthésie à l'œuvre dans l'écriture de Virginia Woolf qui fait entendre « les voix du voir »⁷.

« *Visual impressions often communicate thus briefly statements that we shall in time come to uncover and coax into words* » (W 145) : contamination ou lente conversion, il semble que le passage de l'ordre visuel au système de l'écriture soit tributaire du temps, et résulte d'un double processus de clarification et de persuasion : il s'agirait d'amadouer une impression visuelle fugace afin de la faire entrer dans le cadre d'un langage qui, en la découvrant, la recouvre⁸. Une formulation bien moins enjôleuse apparaissait déjà sous la plume de la jeune femme, dans une lettre à Roger Fry : « *I'm not sure that a perverted plastic sense doesn't somehow work itself in words for me* » (*Letters II*, 21 oct. 1918, 285). Bien que nuancée par son incertitude, l'expression est étonnante car elle fait plus qu'annoncer l'élaboration d'une voix qui traduirait la vision, et indique au contraire que la mise en mot de l'ordre visuel serait une perversion – « *some trick of the writer's eye* »⁹.

Dans le paysage des études iconographiques et iconologiques, les travaux de W. J. T. Mitchell repensent le paradigme visuel en insistant sur la distinction entre « *picture* », représentation *picturale* (peinture, photographie, dessin), et « *image* », c'est-à-dire toute représentation *mentale* résultant d'une expérience, de souvenirs, ou encore évoquée par des mots¹⁰. Virginia Woolf engendre une confusion supplémentaire lorsqu'elle présente des *images* comme s'il s'agissait de *pictures*, imprimant un tableau sur l'espace mental de la lectrice. L'utilisation du terme dans le titre de la nouvelle « Three Pictures » (1929) témoigne

⁷ « La poésie est une peinture parlante, et la peinture une poésie muette », selon Simonide de Céon (« *Pictura loquens, poesis tacens* »). Voir Liliane Louvel, « Telling 'by' Pictures: Virginia Woolf's Shorter Fiction », in *Journal of the Short Story in English* [en ligne], n° 50, 2008. URL : <<http://jsse.revues.org/699>>, consulté le 15/10/2014; et Louvel, « 'The Sisters' Arts' », p. 150 et 160.

⁸ Les mots permettraient de *découvrir* (*discover*) autant que de *dé-couvrir* (*uncover*) la vision, mais finiraient en réalité par la recouvrir d'une couche de langage.

⁹ Dès sa critique de *Jacob's Room* en 1924, Clive Bell en louait la qualité picturale exemplaire : « *[the] almost painterlike vision* » (« On Virginia Woolf's Painterly Vision », in *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, p. 138) (voir Wall, « Significant Form », p. 315). Il nuance néanmoins le compliment :

Of course a first-rate literary artist can never really be like a painter; for it is out of words that literary artists have to create the forms that are to clothe their visions, and words carry a significance altogether different from the significance of lines and colours. [...] To our joy we are all familiar with the way in which Renoir and Claude Monet express their sense of a garden blazing in the sun. It is something which comes to them through shapes and colours, and in shapes and colours must be rendered. (*id.*, p. 144)

¹⁰ Si les deux termes sont généralement utilisés de façon interchangeable pour désigner une « représentation visuelle sur une surface bidimensionnelle », Mitchell insiste sur la distinction entre les deux : « *the difference between a constructed concrete object or ensemble (frame, support, materials, pigments, facture) and the virtual, phenomenal appearance that it provides for a beholder; the difference between a deliberate act of representation ('to picture or depict') and a less voluntary, perhaps even passive or automatic act ('to image or imagine')*; *the difference between a specific kind of visual representation (the 'pictorial' image) and the whole realm of iconicity (verbal, acoustic, mental images)* » (W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : University of Chicago Press, 1994, note 5, p. 4). Voir également W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago : University of Chicago Press, 1987.

explicitement de l'ambivalence de l'écriture woolfienne. Croisant le chemin d'un jeune couple, la narratrice en fait une vignette typique d'un certain genre, dotée d'un titre :

I saw one of these pictures. It might have been called 'The Sailor's Homecoming' or such a title. [...] I passed them, filling in the picture as fully, as completely as I could, noticing the colour of her dress, of his eyes, seeing the sandy cat slinking round the cottage door.

For some time the picture floated in my eyes, making most things appear much brighter, warmer, and simpler than usual [...], and more full of meaning than before. [...] The imagination supplied other pictures springing from the first one. (« Three Pictures » 222).

L'utilisation alternative de « *filling* » et de « *noticing* » fait basculer la vision initiale en acte de création, et vice versa, le couple étant simultanément perçu et créé jusqu'à être supplanté par le tableau qu'en fait l'écriture ; les images suppléées par l'imagination apparaissent en outre comme autant de représentations picturales qui s'engendrent les unes les autres. La nouvelle devient alors une composition complexe, sorte de triptyque projeté sur le papier, délimité par le cadre de la page¹¹. La « perversion » picturale prend plusieurs formes chez Virginia Woolf, et nombreuses sont les illusions d'optique qui, de même, trompent l'œil de la lectrice et lui donnent à voir autre chose que ce à quoi elle s'attendait à première vue.

II.3.A.1. « *Some trick of the painter's eye* »

II.3.A.1.a. *Ekphraseis* : le regard mis en œuvre

À l'origine un exercice technique rhétorique, l'*ekphrasis* désigne désormais la description d'une œuvre d'art, « semblant ainsi lui donner vie »¹, mais le terme est utilisé par la critique dès qu'un texte présente une description picturale². Il me semble néanmoins que c'est

¹¹ Sur les rapports entre image et texte, image mentale/idée et image verbale/graphie, voir W. J. T. Mitchell, « What Is an Image? », in *New Literary History*, vol. 15, n° 3, « Image/Imago/Imagination », 1984, p. 503-537. Mitchell présente le passage de l'image au mot écrit comme substitution d'un signe à un signe, reproduisant l'histoire de l'écriture (dans laquelle les hiéroglyphes/idéogrammes occupent une place intermédiaire, voir *id.*, p. 517).

¹ Liliane Louvel, *L'Œil du texte – texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 72. L'*ekphrasis* était à l'origine la « description étendue d'un objet en termes vifs et animés », l'exemple canonique étant la description du bouclier d'Achille par laquelle Homère décrit la guerre de Troie au chant XVIII de *L'Illiade* (*ibid.*). Voir Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 42; Bernard Vouilloux, « La description des œuvres d'art dans le roman français au XIXe siècle », in Olivier Bonfait et Anne-Lise Desmas (dir.), *La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*. Paris : Somogy, 2004, p. 153-157.

² Liliane Louvel souligne la précarité d'analyses littéraires souvent peu convaincantes ou inappropriées qui comparent vaguement peinture et écriture ; et propose une typologie plus précise : l'*effet-tableau* (impression fugace et inattendue de voir un tableau, sans référence explicite, « mimant le retour du refoulé »), la *vue pittoresque* (réminiscence vue par transparence, suggérant un « homologue » pictural comme « trace mnésique »), l'*hypotypose*, les *tableaux vivants* reproduisant des œuvres célèbres, l'*arrangement esthétique* (qui traduit « l'intention consciente de produire un effet artistique » et témoigne par métonymie de la sensibilité du personnage ou narrateur), la *description picturale* qui ne décrit pas une « œuvre d'art déclarée comme telle », et l'*ekphrasis* (voir Louvel, *Texte/Image*, p. 33-44). Voir également Bernard Vouilloux, « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », in *Questions de style*, n° 9, 2012, p. 1-25.

là l'enjeu de l'écriture que Virginia Woolf met en place et qui va bien au-delà du fantasme d'écrire « comme une peintre »³ : il ne s'agit pas de découvrir les qualités picturales de tel objet ou de telle vue, au contraire, et Woolf s'attache à faire de l'objet une œuvre picturale *au préalable* en y imposant un cadre⁴. Le tableau qui en résulte devient alors susceptible d'être représenté dans le texte sous forme d'*ekphrasis*⁵. La remarque de Roland Barthes, qui caractérise pourtant l'esthétique réaliste, me semble ainsi paradoxalement pertinente :

Décrire c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui [...] pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré). [...] Ainsi le réalisme [...] consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel : ce fameux réel, comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directement, est *remis plus loin*, différé, ou du moins saisi à travers une gangue picturale dont on l'enduit avant de le soumettre à la parole : code sur code dit le réalisme.⁶

Cette « différence » du « réel » conjugue deux perspectives théoriques, derridienne et lacanienne, qui sont au cœur de mon étude et, il me semble, du projet moderniste woolfien. Limite absolue ou obstacle à surmonter, elle est le problème contre lequel le modernisme s'est élaboré, tandis qu'elle est au contraire condition de réussite de l'écriture réaliste : le sujet du réalisme serait donc toujours déjà une « peinture » du réel mis à distance.

Cette remarque montre la pertinence du reproche de Virginia Woolf envers le réalisme victorien : reproduction d'une reproduction du réel, le réalisme ne peut *que* manquer son but. Elle en montre aussi l'ambivalence, puisque Woolf utilise en fait le même artifice. Pourtant, les modalités de son écriture et son dessein diffèrent largement du programme réaliste : il ne s'agit pas pour Woolf d'accumuler des détails afin de prétendre y ressaisir la réalité, mais de broser en quelques coups de crayon, en une phrase à peine, un portrait qui permettrait au contraire de souligner le statut de la fiction comme n'étant *que* de la fiction⁷. C'est là toute la subtilité de Virginia Woolf, puisque cette surcouche de fiction n'est à son tour qu'un trompe-l'œil, une

³ « [In 1919], she was still finding out how (and whether) she could write as a painter would paint » (Lee 370).

⁴ Sur le cadre comme autorisant le passage et la réconciliation entre la vie et l'art, voir C. Ruth Miller, *Virginia Woolf: The Frames of Art and Life*. Londres : Macmillan, 1988, p. 18.

⁵ Woolf ajoute ainsi une autre couche de langage à cette « parole issue de l'image » qu'est l'*ekphrasis*. Celle-ci ne dit rien : elle « se tient au plus près de l'œuvre et tente de recueillir les mots qui se forment à la surface de celle-ci, entre celle-ci et nous, ses spectateurs, avant que nous redevenions discoureurs, examinateurs, penseurs » (Jean-Luc Nancy, « *Ekphrasis* », in *Études Française*, vol. 51, n° 2, « Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis* », 2015, p. 25-35, p. 25). Même infime, l'*ekphrasis* constitue néanmoins bien une couche qui nous sépare un peu plus de son objet. Murray Krieger présente l'*ekphrasis* comme un « art au second degré », « représentation d'une représentation » qui « montre la distance, celle de l'acte théorique, autoréflexif » (Louvel, *Texte/Image*, p. 42 ; voir Murray Krieger, *Ekphrasis*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1992).

⁶ Roland Barthes, *S/Z*. Paris : Points Seuil, 1970, p. 61.

⁷ Il s'agit également pour Woolf de montrer la part de fiction qui gouverne la représentation du monde de chacun, et l'artificialité de la réalité subjective : « *It is impossible that one should not see pictures; [...] we must needs be pictures to each other. We cannot possibly break out of the frame of the picture by speaking natural words* » (« Three Pictures » 222).

mise en *œuvre* qui dupe le regard de la lectrice pour opérer tout de même une forme de dévoilement.

On trouve, notamment dans les premiers romans de Virginia Woolf – sans doute les plus résiduellement « réalistes » – des exemples de « fausses » *ekphraseis* : évocations trompeuses de portraits ou de tableaux qui ne décrivent en fait aucune œuvre. Le piège narratif est accentué par l'utilisation d'un vocabulaire du pictural, par des comparaisons semi-explicites avec des peintres existants ou par des ressemblances avec des tableaux connus⁸. Willoughby Vinrace, par exemple, est présenté comme un portrait encadré par la polysémie de sa propre « stature » :

As a great deal of flesh would have been needed to make a fat man of him, his *frame* being so large, he was not fat; his face was a large *framework* too, looking, by the smallness of the features and the glow in the hollow of the cheek, more fitted to withstand assaults of the weather than to express sentiments and emotions, or to respond to them in others. (VO 16, je souligne)

Son visage, à la fois cadre et toile, est aussi précis et immuable qu'un tableau⁹. Les Dalloway sont eux aussi comparés à des tableaux et deviennent des portraits allégoriques, chacun étant représentatif d'une époque, entre la beauté traditionnelle du passé de l'une :

Clarissa, indeed, was a fascinating spectacle. She wore a white dress and a long glittering necklace. What with her clothes, and her arch delicate face, which showed exquisitely pink beneath hair turning grey, she was astonishingly like an eighteenth-century masterpiece – a Reynolds or a Romney. She made Helen and the others look coarse and slovenly beside her¹⁰. (VO 46)

Et le futurisme de l'autre :

Mr Dalloway rolling that rich deliberate voice was even more impressive. He seemed to come from the humming oily centre of the machine where the polished rods are sliding, and the pistons thumping; he grasped things so firmly but so loosely; he made the others appear like old maids cheapening remnants. (VO 46)

Les Dalloway ne sont pas simplement juxtaposés et contrastés aux autres, comme les tableaux d'une galerie : ils apparaissent en leur qualité de *personnage*, construction non pas picturale

⁸ Liliane Louvel parle de la présence à la fois discrète et manifeste de l'art dans les nouvelles de Woolf : des « vignettes » séparées par des points-virgules (« *pictures of Venice; girls on a bridge; a man fishing, Sunday calm; perhaps a punt* », « Portraits » 239) ; des peintres sont mentionnés explicitement (« *Fra Angelico you remember painted on his knees* », *ibid.* ; « *he sees the violets and the asphodel and the/naked swimmers on the bank in robes like/those worn by the Leighton pictures at Leighton/ house* », « Ode Written Partly in Prose » 233) ; un *topos* de la Renaissance italienne est repris (« *the cathedral's different, cold, incense laden, faint blue with the veils of madonnas* », « Blue and Green » 136) (voir Louvel, « Telling 'by' Pictures »).

⁹ Digne fille de son père, Rachel a le même visage impénétrable : « *her eyes were unreflecting as water* » (VO 17). Elle est condamnée à rester figée dans le visage-portrait que son père lui a transmis ou imposé : « *In the glass she wore an expression of tense melancholy, for she had come to the depressing conclusion [...] that her face was not the face she wanted, and in all probabilities never would be* » (VO 39-40). C'est l'image dans son reflet qui adopte et renvoie les expressions faciales que son visage peine à montrer, comme si le tableau immobile était celui de la réalité et que le miroir ouvrait un espace modulable.

¹⁰ Plus jolie qu'Helen Ambrose, Clarissa n'a pas la beauté hellénique de Mrs Ramsay, comparée explicitement à Hélène de Troie : « *'For her whose wishes must be obeyed'... 'The happier Helen of our days'* » (TL 25).

mais littéraire. Il importe peu qu'ils représentent un passé idéalisé ou la modernité industrielle, puisque tous deux appartiennent en fait à un système qui les prend au piège de leur fictionalité et les empêche d'exister en dehors des schémas de représentation¹¹.

Par ailleurs, ces descriptions qui font *comme si* les personnages étaient des portraits d'eux-mêmes renversent le temps complexe de l'*ekphrasis* : en faisant le récit d'une image¹², l'écriture se « déroule selon une chaîne de signifiants », « le langage étale successivement dans le temps ce que le regard perçoit simultanément dans l'espace »¹³. Le personnage serait-il alors figé en retour par ces évocations picturales qui constituent une « pause descriptive »¹⁴ dans l'économie du roman ? Sans doute est-ce pour cela, davantage que parce que ses tableaux sont médiocres, que l'envie de Sir Harry est présentée comme une menace : « *of her type he thought her perfect, and threatened to paint her* » (MD 149). En faisant d'elle un « type », il a en réalité déjà fait d'elle un tableau. Sa peinture, qui n'est qu'une vaste répétition du même¹⁵, révèle la manière dont les personnages sont figés, pris dans un mouvement condamné à se répéter à chaque nouvelle lecture : ces « fausses » *ekphraseis* de Virginia Woolf fonctionnent de manière différente de l'*ekphrasis* traditionnelle qui permet de ressaisir dans le texte et de réactualiser l'objet décrit¹⁶. L'*ekphrasis* chez Woolf est alors un stratagème qui *feint* seulement de vouloir inviter la *réalité* dans la fiction, pour en souligner l'artificialité.

¹¹ « [Clarissa] said we lived in a world of our own. It's true. We're perfectly absurd » (VO 46). Si « *we* » se réfère aux personnages de roman ainsi pris au piège, la remarque critique l'absurdité du réalisme. Les personnages évoqués de la sorte, Willoughby et les Dalloway, apparaissent comme les derniers représentants des conventions victoriennes. Clarissa ne peut ainsi s'empêcher de superposer un tableau sur le paysage qui, à peine aperçu, est déjà remplacé par sa représentation : « 'It's so like Whistler!' she exclaimed, with a wave towards the shore, [...] Rachel had only time to look at the grey hills on one side of her » (VO 39). Elle voit même la surface de l'eau comme une toile vierge : « What I find so tiresome about the sea is that there are no flowers in it. Imagine fields of hollyhocks and violets in mid-ocean! » (VO 40-41), comme si une sorte de snobisme esthétique l'empêchait de décrire un paysage pour ce qu'il est et de reconnaître la beauté ailleurs que dans sa (re)production humaine.

¹² « Lorsque l'image passe du mode spatial qui lui est traditionnellement attribué, au mode temporel, c'est à une véritable discursivité de l'image que le lecteur assiste, à une image-récit » (Louvel, *L'Œil du texte*, p. 170).

¹³ Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte, XVIII-XXe siècles*. Paris : CNRS, 1994, p. 55.

¹⁴ Liliane Louvel précise que le temps de la lecture n'est pas figé : « le temps de l'histoire est suspendu » mais « la description ne fonde pas la spatialité du tableau comme entraînant forcément le suspens du récit » (Louvel, *Texte/Image*, p. 22-23 ; voir Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*. Paris : Seuil, 1978).

¹⁵ Mis entre parenthèses, comme tous rangés dans le même cadre, ses tableaux figent le mouvement : « (they were always of cattle, standing in sunset pools absorbing moisture, or signifying, for he had a certain range of gesture, by the raising of one foreleg and the toss of the antlers, 'the Approach of the Stranger' – all his activities, dining out, racing, were founded on cattle standing absorbing moisture in sunset pools) » (MD 148-149). Ces arrêts sur image financent en fait les activités mondaines de Sir Harry dont on devine qu'elles sont toujours les mêmes.

¹⁶ « En écrivant, le descripteur lit le tableau, en lisant, le lecteur est mis en posture de voir le tableau » (Vouilloux, *La Peinture dans le texte*, p. 80, voir également Bernard Vouilloux, *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*. Paris : Belin, 2004). Puisqu'il fait advenir l'image dans le texte, le procédé pourrait par extension faire revenir l'objet absent ou passé jusque dans le moment présent, même et surtout celui de la lecture. C'est d'ailleurs un *topos* de l'*ekphrasis* : l'illusion réussie donne l'impression que quelque chose va se mettre à bouger. C'est là une conséquence du dispositif même : la poésie l'emporte sur l'immobilité de l'œuvre d'art et crée du mouvement par le jeu du langage et des sonorités – c'est le cas, comme je l'ai montré, dans « Blue and Green ».

Les représentations d'œuvres d'art imaginaires appréhendées par les personnages, descriptions de tableaux n'existant pas dans le monde de la lectrice mais dans l'espace de la fiction, présentent un autre cas de figure, que John Hollander nomme « *notional ekphrasis* »¹⁷. Alors que W. J. T. Mitchell suggère que toute *ekphrasis* est nécessairement notionnelle, aliénant l'objet décrit pour le remplacer par une image textuelle¹⁸, il me semble néanmoins devoir nuancer son propos à la lumière du texte woolfien. S'il est légitime de s'interroger sur la différence entre *ekphrasis* et *ekphrasis* notionnelle, la réflexion menée par Liliane Louvel me semble plus pertinente. Elle insiste sur la « liberté » offerte par ce type d'*ekphrasis* « imaginaire » qu'aucun objet connu ne restreint, et sur la « zone floue » où se trouve la lectrice : « centre vide » autour duquel se construit un véritable labyrinthe textuel, le tableau absent confirmerait la puissance du verbe et sa capacité à construire des images à partir de rien¹⁹. À mon sens, le procédé met en évidence la dimension fictive de la réalité subjective, et l'absence d'un « monde » à sa place, remplacé par la représentation individuelle que chacun s'en fait. Pourrait-on alors basculer de l'un à l'autre, du monde en tant que fiction subjective au monde tel qu'il est créé dans l'écriture, et ainsi, comme par un principe de vases communicants, redonner vie à la fiction ? Dans une perspective métafictionnelle, cette inversion ou conversion transférerait la « vie » des personnages du roman aux tableaux qu'ils contemplant et qui les regardent en retour. Plus encore qu'un moyen d'accentuer leur dimension fictive (les personnages ne sont en fait pas plus vivants ni réels que les tableaux), il s'agit ici de mettre *en œuvre* le regard.

Plusieurs tableaux occupent les murs de Pointz Hall dans *Between the Acts*, et leur évocation donne toujours lieu à une mise en espace du regard et à une remise en question de la temporalité traditionnelle, qui font rejaillir la vie sur le tableau. Un premier portrait fait l'objet de deux descriptions : « *on going up the principal staircase [...] there was a portrait. A length of yellow brocade was visible half-way up; and, as one reached the top, a small powdered face, a great head-dress slung with pearls, came into view; an ancestress of sorts* » (BA 6-7). La

¹⁷ John Hollander, « The Poetics of Ekphrasis », in *Word & Image*, n° 4, 1988, p. 209-219, p. 209.

¹⁸ « [I]n a certain sense all ekphrasis is notional, and seeks to create a specific image that is to be found only in the text as its 'resident alien,' and is to be found nowhere else. Even those forms of ekphrasis that occur in the presence of the described image disclose a tendency to alienate or displace the object, to make it disappear in favor of the textual image being produced by the ekphrasis » (Mitchell, *Picture Theory*, p. 157).

¹⁹ « Le tableau imaginaire agit souvent comme un centre vide autour duquel tout tourne [...] ; l'effet de flou peut également perdre le lecteur dans un dédale fantomatique » ; « quand un tableau n'existe pas dans notre monde, il situe le roman dans les limbes de la fiction. Pas d'ancrage référentiel, pas d'illusion du même type, le roman joue alors sur la distance du réel et l'affirmation de la puissance de ses moyens et par extension de ceux de son narrateur » (Liliane Louvel, « Déclinaisons et figures ekphrastiques : Quelques modestes propositions », in *Arborescences*, n° 4, 2014, p. 15-32, p. 24-28).

découverte progressive du tableau rend compte du réajustement de la vision au fil d'une lente ascension dans l'escalier. La deuxième description met en scène une sorte de trompe-l'œil : « *Lengths of yellow satin unfurled themselves on a cracked canvas as they mounted* » (BA 63). Le regard de la lectrice se superpose à celui de William Dodge qui visite la maison : la progression de la phrase lui fait d'abord croire à du tissu véritable, avant que le tissu narratif ne soit déchiré, « craquelé » par le souvenir de la première évocation. La mention de la « toile » opère un processus de redécouverte qui mène à une clarification, détrompe la lectrice et présente rétrospectivement la première affirmation comme trompeuse :

'Not an ancestress,' said Mrs Swithin, as they came level with the head in the picture. 'But we claim her because we've known her – O, ever so many years. Who was she?' she gazed. 'Who painted her?' She shook her head. She looked lit up, as if for a banquet, with the sun pouring over her. 'But I like her best in the moonlight,' Mrs Swithin reflected, and mounted more stairs. (BA 62-63)

L'utilisation du pronom « *she* » fait de la femme du portrait un individu à part entière, même si son appropriation est paradoxale – on la connaît depuis des années sans rien connaître d'elle. Le trompe-l'œil se poursuit néanmoins : les répétitions de « *she* » et de « *head* » donnent l'impression soit que c'est la femme du tableau qui se met à bouger, soit que c'est Mrs Swithin qui est éclairée par le soleil. Si la remarque qui suit lève l'ambiguïté (grâce au contraste entre « *sun* » et « *moonlight* »), le terme « *reflected* » s'insinue aussitôt, jouant sur la possibilité que le portrait soit un *reflet*, le miroir de Mrs Swithin.

Dans la salle à manger, la juxtaposition de deux portraits provoque la rencontre inattendue de deux espaces contradictoires : « *Two pictures hung opposite the window. In real life they had never met, the long lady and the man holding his horse by the rein* » (BA 33). En effet, la description qui suit insiste sur une différence d'ordre entre les deux :

The lady was a picture, bought by Oliver because he liked the picture; the man was an ancestor. He had a name. He held the rein in his hand. He had said to the painter: [...]
 'Ain't there room for Colin as well as Buster?' Colin was his famous hound. But there was only room for Buster. It was, he seemed to say, addressing the company not the painter, a damned shame [...].
 He was a talk producer, that ancestor. But the lady was a picture. In her yellow robe, leaning, with a pillar to support her, a silver arrow in her hand, and a feather in her hair, she led the eye up, down, from the curve to the straight, through the glades of greenery and shades of silver, dun and rose into silence. The room was empty.
 Empty, empty, empty; silent, silent, silent. The room was a shell, singing of what was before time was; a vase stood in the heart of the house, alabaster, smooth, cold, holding the still, distilled essence of emptiness, silence. (BA 33-34)

Parce qu'il appartient à la généalogie familiale, l'homme est doté d'une existence en dehors de son portrait, existence qui lui donne une identité, immortalise sa parole (bien que triviale), l'affuble d'un contexte qui suggère des images débordant du cadre. La femme en revanche est

dénuée d'identité, elle n'est *que* le portrait qui la représente²⁰ : elle dépend d'un ordre purement esthétique, attire et guide le regard qui parcourt la surface du tableau sans pouvoir s'en échapper, sans offrir aucun excédent de vision – si ce n'est la réalisation que la pièce est en fait totalement vide, et que le seul regard qui explore l'espace est celui de la lectrice.

Lorsque la pièce est au contraire bien remplie, une chaîne de regards se construit :

[William Dodge] sat staring. [...] They all looked at him. 'I was looking at the pictures.'
The picture looked at nobody. The picture drew them down the paths of silence. (BA 41-42)

Brisant le silence imposé par un tableau qui ne représente, apparemment, personne, ou qui du moins aurait perdu son référent, Bartholomew tente de réinjecter un semblant de signification derrière l'autre tableau, en reprenant l'anecdote de son ancêtre, mais échoue à attirer le regard sur l'horizon (passé et extra-pictural) qu'il dépeint :

They looked at the picture. [...] But William Dodge was still looking at the lady.
'Ah,' said Bartholomew who had bought that picture because he liked that picture, 'you're an artist.'
[...] Dodge that is, shook his head. 'I like that picture.' That was all he could bring himself to say. [...] They all looked at the lady. But she looked over their heads, looking at nothing. She led them down green glades into the heart of silence. (BA 45)

Le face à face est impossible, l'inversion scopique provoque, comme les « fleurs terribles » de « Time Passes », un regard aveugle qui trahit la substituabilité des personnages, Bartholomew et William étant caractérisés par la même appréciation du tableau, et les précipite dans le silence en les privant de contexte.

C'est précisément la suppression du contexte qui reconforte Bernard à la National Gallery, lorsque les couleurs sont présentées de manière autonome, sans référent ni valeur symbolique. Qu'il s'agisse de la femme-portrait ou de la madone bleue, chaque tableau n'offre de vision que de lui-même, isolé par son cadre comme un garde-fou. Rien d'étonnant à ce que Rhoda cherche elle aussi à se rassurer dans les musées, après la disparition de Percival²¹. Si c'est finalement la musique qui l'apaisera pour un temps, celle-ci se fait néanmoins structure visible, cadre qui annule tout ce qui le dépasse : « *[t]here is a square; there is an oblong. [...] Very little is left outside. [...] This is our triumph; this is our consolation* » (W 123). Le

²⁰ Tamar Katz analyse ces portraits comme correspondant chacun à un type de représentation – l'ancêtre est défini par son statut social et ses biens matériels, caractérisé comme le ferait un auteur comme Bennett, selon Woolf, tandis que le portrait de la femme est une véritable « *picture* », terme que Katz entend comme synonyme d'œuvre d'art, et guide le regard vers l'abstraction plutôt que la ressemblance. Elle considère en outre que l'opposition entre les deux est fortement liée au genre (Tamar Katz, « Modernism, Subjectivity, and Narrative Form : Abstraction in *The Waves* », in *Narrative*, vol. 3, n° 3, p. 232-251, p. 235-236).

²¹ « *Where shall I go? To some museum, where they keep rings under glass cases, where there are cabinets, and the dresses that queens have worn? Or shall I go to Hampton Court and look at the red walls and courtyards and the seemliness and herded yew trees making black pyramids symmetrically on the grass among flowers? There shall I recover beauty, and impose order upon my raked, my dishevelled soul?* » (W 122).

« triomphe » serait alors celui de l'art sur le monde dont il remplit l'espace vide et dont les couleurs naturelles sont remplacées par la peinture – ou par sa version mondaine, le maquillage : « *Surveying her face like an artist, [Jinny] draws a powder-puff down her nose, and after one moment of deliberation has given precisely that red to the lips that the lips need. [...] We have triumphed over the abysses of space, with rouge, with powder* » (W 173-175).

Le triomphe de l'art et de l'artifice semble confirmé par le passage suivant : « *Did Nature supplement what man advanced? Did she complete what he began?* » (TL 110), que Lisa Dorfman analyse comme signe d'une inversion dans la hiérarchie entre l'art et la nature²². Pourtant, il me semble au contraire que la majuscule au mot « Nature » la distingue de la nature telle qu'elle existe dans le monde, et la situe du côté de sa *représentation* artistique – dans l'espace de l'art, la représentation de la Nature est bien au service de l'artiste²³. L'art est en effet considéré ailleurs comme étant non pas supérieur, mais au contraire le supplément nécessaire pour combler un manque, non seulement consolation mais *compensation*.

L'architecture paradoxale de *Jacob's Room* construit le roman autour d'un centre absent, et j'ai parlé plus haut du roman comme élogie ou monument au mort. Dans ce cas, l'*ekphrasis* pourrait offrir une forme de compensation dont la psychanalyse nous dit qu'elle en passe souvent, dans le travail du deuil, par un « acte imaginaire », qui pourrait prendre la forme d'une création artistique²⁴. Les descriptions picturales au sein du roman ont déjà été analysées comme une façon de transcender l'inexorabilité du passage du temps²⁵. Pour Kathleen Wall, l'*ekphrasis* élogiaque ne parvient pourtant à figer le temps que pour montrer que cette

²² Lisa Dorfman, « Against Nature: The Triumph and the Consolation of Art in *The Waves* », in *Virginia Woolf Miscellany*, n° 78, 2010, p. 18-21, p. 20. Elle analyse également l'inversion de cette hiérarchie dans *The Waves*, par le prisme d'oppositions entre espace urbain et espace rural, ordre et chaos, civilisation et primitivisme, dans les paroles de Jinny :

This is the triumphant procession; this is the army of victory with banners and brass eagles and heads crowned with laurel-leaves won in battle. They are better than savages in loin-cloths [...] These broad thoroughfares [are] sanded paths of victory driven through the jungle. I too, with my little patent-leather shoes, my handkerchief that is but a thin film of gauze, my reddened lips and my finely pencilled eyebrows march to victory with the band. (W 149)

Le maquillage, présenté du point de vue du sujet féminin, cesse d'être une déformation ou une amélioration de la nature, et devient plutôt, selon Lisa Dorfman, un geste créateur. Moyen de sauver et de sauvegarder les apparences, le maquillage serait une façon de contrôler sa propre image. Dans *Between the Acts*, Mrs Manresa ne manque d'ailleurs pas une occasion de se remaquiller : « *Mrs Manresa had out her mirror and lipstick and attended to her lips and nose* » (BA 120) ; « *Mrs Manresa had out her mirror and attended to her face* » (BA 159). La variation dans la répétition indique bien que c'est en se maquillant que Mrs Manresa s'est dessiné un visage.

²³ C'est notamment le cas dans le Romantisme, que Woolf critique discrètement plus qu'elle ne le défend.

²⁴ Reprenant les travaux de Freud, Julia Kristeva explique : « la perte, le deuil, l'absence déclenchent l'acte imaginaire et le nourrissent en permanence autant qu'ils le menacent et l'abîment », comme compensation (voire stratégie de déni) (Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987, p. 18 et 33).

²⁵ Francesca Kazan parle de « compositions picturales » protéiformes ou changeantes, encadrées par les blancs du texte, qui interrompent ce dernier de manière arbitraire tout en y introduisant du mouvement (« Description and the Pictorial in *Jacob's Room* », in *ELH*, n° 55, 1988, p. 701-719, p. 702-703). Robert Kiely compare ces descriptions à des natures mortes, entre fugacité et pérennité (« *Jacob's Room* and Roger Fry: Two Studies in Still Life », in *Modernism Reconsidered*, p. 147-166, p. 150 et 154).

permanence artistique n'est qu'une fiction²⁶. En effet, si la description du Parthénon se conclue sur la possibilité que seule la beauté soit immortelle (*JR* 205), la statue d'Achille laisse sur le visage de Julia Eliot la marque d'une destruction à venir (*JR* 234)²⁷, comme si la statue lui donnait un aperçu de l'histoire en train de s'écrire, suggérant l'impossibilité d'oublier le contexte de réception d'une œuvre d'art²⁸.

Si la frontière entre fiction et réalité est bel et bien transcendée par *l'ekphrasis*, le procédé ne fait finalement pas advenir la réalité dans le texte, et rend plutôt compte du caractère artificiel de cette dernière. En outre, malgré plusieurs références à des œuvres, comme les marbres d'Elgin, *Jacob's Room* n'en offre que peu de véritables descriptions. Ce phénomène est loin d'être isolé dans la fiction de Virginia Woolf, où les peintures sont davantage le reflet de la vision du peintre et mettent en œuvre sa démarche esthétique : à une description détaillée du tableau se substitue alors une réflexion sur la technique du peintre, ses doutes et ses succès.

II.3.A.1.b. Vision and Design

Le tableau de Lily Briscoe est progressivement dévoilé tout au long de *To the Lighthouse*, au fil de sa composition. Pourtant, l'œuvre finale n'est pas véritablement décrite : Virginia Woolf insiste plutôt sur le processus de création et interroge la possibilité de traduire fidèlement la perception subjective de l'artiste. Les doutes de Lily concernant sa légitimité ne sont pas uniquement dus à la position des femmes dans une société qui considère encore qu'elles sont incapables de peindre¹ ; elle souffre aussi de la comparaison avec Mr Paunceforte,

²⁶ Voir Wall, « Significant Form in *Jacob's Room*: Ekphrasis and the Elegy », p. 307-308.

²⁷ « [F]ive minutes after she had passed the statue of Achilles she had the rapt look of one brushing through crowds [...] and the tumult of the present seems like an elegy for past youth and past summers, [...] and she saw people passing tragically to destruction » (*JR* 234).

²⁸ Kathleen Wall estime que Julia voit en réalité l'image des politiciens dont les décisions causèrent le sacrifice d'une génération : « sixteen gentlemen, lifting their pens or turning perhaps rather wearily in their chairs, decreed that the course of history should shape itself this way or that way » (*JR* 241) (voir Wall, « Significant Form, p. 317). Au paragraphe suivant, les « yeux de marbre » des gouvernants font déjà d'eux les statues qu'ils ne semblent pas dignes de devenir : « with fixed marble eyes and an air of immortal quiescence [...]; altogether they looked too red, fat, pale or lean, to be dealing, as the marble heads had dealt, with the course of history » (*JR* 241).

¹ « And it would never be seen; never be hung even, and there was Mr Tansley whispering in her ear, 'Women can't paint, women can't write...' » (*TL* 42) : la phrase de Charles Tansley fait trembler dans sa main un pinceau qu'elle ne cesse de saisir, de changer, de brandir et finalement de suspendre au-dessus de sa toile. Le pinceau – phallique – est l'instrument d'un difficile passage à l'acte qui commence par détruire la vision : « She could see it all so clearly, so commandingly, when she looked: it was when she took her brush in hand that the whole thing changed » (*TL* 19). Paradoxalement, c'est pourtant le pinceau qui provoque cette même vision : « She [...] could not see it even herself, without a brush in her hand. She took up once more her old painting position » (*TL* 45-46). Finalement, le pinceau lui permet de laisser son empreinte, comme forcée malgré elle à coucher ou à accoucher, voire à éjaculer, sa vision sur la toile :

[S]he took her hand and raised her brush. For a moment it stayed trembling in a painful but exciting ecstasy in the air. Where to begin? – that was the question at what point to make the first mark? [...] With a curious physical

dont les aquarelles sont à l'extrême inverse de sa vision². Cette dernière est plutôt abstraite, voire cubiste, et Mrs Ramsay y est représentée par forme triangulaire, géométrie dont la simplicité apparente traduit en fait l'extrême révérence de la jeune femme :

For days there hung about [Mrs Ramsay], as after a dream some subtle change is felt in the person one has dreamt of, more vividly than anything she said, the sound of murmuring and, as she sat in the wicker arm-chair in the drawing-room window she wore, to Lily's eyes, an august shape; the shape of a dome. [...] What did she wish to indicate by the triangular purple shape, 'just there'? [Mr Bankes] asked. 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. Simple, obvious, commonplace, as it was, Mr Bankes was interested. Mother and child then – objects of universal veneration, and in this case the mother was famous for her beauty – might be reduced, he pondered, to a purple shadow without irreverence. (TL 44-45)

La perplexité de William Bankes³ souligne *a priori* que la peinture de Lily n'a aucune prétention de ressemblance physique. En réalité, la vision de Lily pénètre au-delà de la surface, et lui permet de peindre le noyau de Mrs Ramsay, ainsi que cette dernière se perçoit elle-même : « *one shrunk, with a sense of solemnity, to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others* » (TL 52)⁴. Cet éclair de lucidité picturale s'impose à Lily : ce ne serait donc pas le tableau qui imiterait la réalité, mais le réel invisible qui guiderait de manière irréprouvable les mouvements de l'artiste, pour qu'elle le rende manifeste⁵.

C'est d'ailleurs sous le coup d'une fulgurance que s'achève finalement son tableau : « *With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre.*

sensation, as if she were urged forward and at the same time must hold herself back, she made her first quick decisive stroke. The brush descended. It flickered brown over the white canvas; it left a running mark. (TL 130)

² Ces aquarelles ne sont ni un accomplissement esthétique, ni un engagement esthétique, mais le résultat d'un effet de mode : « *She would not have considered it honest to tamper with the bright violet and the staring white, since she saw them like that, fashionable though it was, since Mr Paunceforte's visit, to see everything pale, elegant, semi-transparent* » (TL 19, je souligne) ; « *the colour could have been thinned and faded; the shapes etherealised; that was how Paunceforte would have seen it. But then she did not see it like that* » (TL 42).

³ Malgré son intérêt, William Bankes remet lui aussi en question la valeur du tableau de Lily en lui opposant un bon goût avéré : « *The truth was that all his prejudices were on the other side, he explained. The largest picture in his drawing-room, which painters had praised, and valued at a higher price than he had given for it, was of the cherry trees in blossom on the banks of the Kennet* » (TL 45-46).

⁴ En tant qu'il exprime une forme d'intériorité, le triangle de Lily rappelle le rejet expressionniste des formes rationnelles de la réalité matérielle qui n'est pas soumise à une force intérieure (Allison Heney, « Kandinsky's 'On the Problem of Form' and the Fiction of Virginia Woolf », in *Virginia Woolf Miscellany*, n° 80, 2011, p. 18-20).

⁵ Les couleurs diluées de Paunceforte ne peuvent prétendre offrir une ressemblance plus fidèle que l'abstraction de Lily, au contraire, comme le montrent les regrets de Mrs Ramsay :

But now, she said, artists had come here. There indeed, only a few paces off, stood one of them, [...] gazing, and then, when he had gazed, dipping; imbuing the tip of his brush in some soft mound of green or pink. Since Mr Paunceforte had been there, three years before, all the pictures were like that, she said, green and grey, with lemon-coloured sailing-boats, and pink women on the beach. [...] So Mr Tansley supposed she meant him to see that that man's picture was skimpy, was that what one said? The colours weren't solid? Was that what one said? (TL 15)

Les peintures sont d'un style déjà dépassé, associé à une époque bientôt révolue (ce sont celles des « amis de sa grand-mère »), et ne sont que des reproductions du même, les tableaux s'imitant entre eux en oubliant leur référent. La répétition de la question de Tansley se pose finalement en termes de *langage* et non de technique picturale.

It was done; it was finished » (TL 170). Une ligne au milieu, c'est la seule précision que la lectrice aura, et elle suffit amplement au projet de Virginia Woolf qui, alors qu'elle écrivait le roman, partageait le même souci que Lily : « *I think we are now at the same point [...] both [...] concerned with entirely new problems of structure* » (Letters III, 5 mars 1927, 341). La remarque adressée à sa sœur Vanessa transpose la nécessité d'une « structure » de la peinture à la littérature. Il ne s'agit pas uniquement d'un problème spatial, comme le montrent l'intitulé de la section centrale, « Time Passes », et les interrogations de Virginia Woolf qui, dans la troisième section, voulait donner une impression de simultanéité entre les passages concernant Lily et ceux se déroulant sur le bateau⁶ : « *Could I do it in a parenthesis? so that one had the sense of reading the two things at the same time?* » (Diary III, 5 sept. 1926, 106).

Si, aux débuts de la conception de *To the Lighthouse*, Virginia Woolf craignait de menacer l'intégrité du roman en y insérant un élément central⁷, c'est finalement cette solution qui résout au contraire le problème des espaces vides qu'elle identifie dans la peinture de sa sœur : « *I expect the problem of empty spaces, and how to model them, had rather baffled you. There are flat passages, so that the design is not completely comprehended* » (Letters III, 2 juin 1926, 270-271)⁸. L'élément central prend plusieurs formes : c'est la salière sur la table, l'arbre déplacé au milieu, le trait au centre du tableau, la section « Time Passes ». Celle-ci régit la forme du roman conçu comme un « H »⁹ dont la barre horizontale, comme un « couloir »¹⁰, sert de hiatus, de séparation autant que de lien, tient la forme et en assure paradoxalement l'unité :



⁶ Les deux dimensions sont indissociables : « *she could not achieve that razor edge of balance between two opposite forces; Mr Ramsay and the picture; which was necessary. There was something perhaps wrong with the design?* » (TL 157-158). La remarque pourrait bien faire référence au processus d'écriture du roman lui-même.

⁷ Woolf présente d'abord la section comme une rupture : « *this impersonal thing [...] the flight of time, & the consequent break of unity in my design* » (Diary III, 20 juil. 1925, 36). Elle transpose le problème dans le roman : « *[she might] connect this mass on the right hand with that on the left [...] by bringing the line of the branch across so; or break the vacancy in the foreground by an object (James perhaps) so. But the danger was that by doing that the unity of the whole might be broken* » (TL 45-46). Finalement, la section centrale s'avère une solution satisfaisante, ne serait-ce que pour préserver, justement, l'intégrité des deux autres parties. Hermione Lee commente d'ailleurs la structure du roman : « *she liked her strategy there of 'collecting' all the 'lyric portions' in one place, so that 'they don't interfere with the rest so much as usual'* (Diary III, 5 sept. 1926, 107) » (Lee 476).

⁸ L'intuition de Lily lui permet de même d'éviter l'inconfort d'un « blanc » : « *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. She took up the salt cellar and put it down again on a flower pattern in the table-cloth, so as to remind herself to move the tree* » (TL 70, je souligne).

⁹ Le diagramme est dessiné par Woolf (Virginia Woolf, *To the Lighthouse: The Original Holograph Draft*. Susan Dick (éd.), Toronto : University of Toronto Press, 1982, Appendix A).

¹⁰ Le terme est de Woolf : « *two blocks joined by a corridor* » (ibid.).

Le diagramme « *cryptique* » de Virginia Woolf peut également être compris comme un « I » couché¹¹ – couché comme Bernard dans son fossé : s’agit-il alors du « I » de la subjectivité humaine mise à bas ? Le diagramme se fait alors « trace à lire », trace qui exhibe une « division interne [qui] interrompt et renverse le sens »¹², qui ressemble au corps du fourmi de Derrida qui est « marqué, scandé » par un « anneau parenthétique » qui « le coupe sans le couper, le divise sans trancher, le différencie sans le dissocier ». Derrida parle ainsi du « séparé/non séparé, du coupé/non coupé » de la différence sexuelle, de l’« entre-deux » qui « sépare » et « répare »¹³. La « structure » nécessaire à une œuvre ne peut-elle donc s’obtenir qu’en supprimant l’individualité de l’artiste, en supprimant son autorité, pour devenir de l’ordre de la « stricture » derridienne¹⁴, à la fois « histoire et interruption », « enchaînement et coupure » ?

Chez Woolf, les peintres de l’ancienne école (du moins ceux qui font des aquarelles) semblent tous être âgés de plus de cinquante ans et porter des panamas. C’est le cas dans *To the Lighthouse*¹⁵, et déjà dans *Jacob’s Room* : « Charles Steele in the Panama hat suspended his paint-brush » (JR 4). La progression paisible de son tableau est perturbée par l’agitation de Betty Flanders et par les cris d’Archer, qui le poussent contre toute attente à peindre l’urgence du moment. Les mouvements saccadés de Charles Steele et son utilisation d’une couleur brute, puissante, ont un effet décisif bien qu’inattendu, qui annonce le passage de Paunceforte à Lily :

Exasperated by the noise, yet loving children, Steele picked nervously at the dark little coils on his palette. [...] Steele muttered, with his brush between his teeth, squeezing out raw sienna [...]. Steele frowned; but was pleased by the effect of the black – it was just that note which brought the rest together [...]. (JR 5)

La transition se fait dans un roman conçu par Woolf comme « entièrement différent » :

[...] entirely different this time: *no scaffolding*; scarcely a brick to be seen; all crepuscular, but the heart, the passion, humour, everything as bright as fire in the mist. [...] What the unity shall be I have yet to discover: the theme is blank to me; but I see immense possibilities in the form I hit upon more or less by chance 2 weeks ago. (*Diary* II, 26 janv. 1920, 13-14, je souligne)

¹¹ Jane Goldman, « *To the Lighthouse’s* Use of Language and Form », in Allison Pease (dir.), *The Cambridge Companion to To the Lighthouse*. Cambridge : Cambridge University Press, 2015, p. 30-46.

¹² Jacques Derrida, « Fourmis », in Negron, M. *et al.* (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*. Paris : Des femmes, 1994, p. 93.

¹³ *Id.*, p. 74-77.

¹⁴ *Id.*, p. 76. « coupé-non-coupé, strictement, *strictuellement* resserré(e) par des anneaux parenthétiques. Ceux-ci compriment sans interrompre, ils interrompent sans interrompre (ce que j’appelle la différence avec un *a* : interruption ininterrompue, *continuum* et délai de l’hétérogène) » (*id.*, p. 93). « Ces liens desserrés ne me paraissent pas jouer dans une logique de la coupure. Plutôt dans celle de la stricture, dans l’entre-lacement de la différence de (ou comme) stricture. Le desserrement des lacets n’est pas absolu, il n’absout pas, ne délie pas, ne coupe pas. Il garde une stricture organisée » (Derrida, *La vérité en peinture*, p. 388-389).

¹⁵ « in *Panama hat and yellow boots* » (TL 14).

Comme Steele, Virginia Woolf aurait découvert « plus ou moins par hasard » cette « forme » dont la nouveauté réside dans l'absence paradoxale d'armature – paradoxe immédiatement résolu lorsqu'elle précise qu'il y aurait en réalité bien une « structure », mais qu'elle serait dissimulée (« *scarcely a brick to be seen* »). L'unité qui doit tenir ensemble le roman est encore inconnue et reste à « découvrir » : la question se pose donc de savoir si, en littérature comme en peinture, la « structure » est imposée ou « spontanée »¹⁶, créée ou seulement révélée par l'artiste ? La tension apparaît de même chez Lily : « *she scored her canvas with brown running nervous lines which had no sooner settled there than they enclosed (she felt it looming out at her) a space* » (TL 131). Comme malgré elle, la peintre impose au fil de ses coups de pinceau un cadre qui ouvre un espace qu'elle ne maîtrise pas.

Le manque de contrôle, d'autorité et de responsabilité de l'artiste fait l'objet d'une remarque satirique de Richard Dalloway dans *The Voyage Out* :

'We politicians doubtless seem to you' (he grasped somehow that Helen was the representative of the arts) 'a gross commonplace set of people; but we see both sides; we may be clumsy, but we do our best to get a grasp of things. Now your artists *find* things in a mess, shrug their shoulders, turn aside to their visions – which I grant may be very beautiful – and *leave* things a mess. Now that seems to me evading one's responsibilities.' (VO 43)

Cette conception rappelle l'impressionnisme qui rend compte du désordre du monde, traduit la « pluie des atomes » perçus par l'artiste et en transmet la « myriade d'impressions » : le procédé semble guider l'écriture woolfienne au moins à ses débuts, si l'on considère des nouvelles expérimentales comme « Blue and Green », ou le procédé similaire à l'œuvre dans *Jacob's Room*, où des fragments de vie sont présentés (apparemment) tels quels dans le roman.

L'excellent ouvrage d'Ann Banfield, *The Phantom Table*, analyse les subtilités du passage entre l'impressionnisme et le postimpressionnisme en peinture, notamment grâce aux écrits de Roger Fry au sujet de Cézanne, écrits qui font la lumière sur la transformation que subit la *vision* de l'artiste lorsque le *design* lui fournit un cadre, une cohérence – ou en révèle plutôt le schème inhérent préexistant¹⁷. L'« œil impressionniste » serait aussi pur et innocent

¹⁶ J'emprunte le terme à Maurice Merleau-Ponty, qui remarque l'ambiguïté de la peinture de Cézanne : « Cézanne n'a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée, comme entre le chaos et l'ordre. Il ne veut pas séparer les choses fixes qui apparaissent sous notre regard et leur manière fuyante d'apparaître, il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée » (Merleau-Ponty, *Sens et Non-sens*, p. 22).

¹⁷ Le terme anglais autant que la définition qu'en propose Roger Fry placent le « *design* » au carrefour du *schème* (par lequel je traduis le *pattern* woolfien) et du projet de l'artiste qui lui donne forme, sans le contaminer par aucune intention ou conception subjective. Je choisis donc de ne pas le traduire et risquer d'en trahir le sens.

que celui d'un enfant, « désencombré de la pensée »¹⁸. Le passage au postimpressionnisme est en effet doublement chronologique : il dépend de l'évolution de l'air du temps au XIX^e siècle, mais également de la temporalité de la perception du monde par l'artiste. La vision faussement naïve des apparences n'est qu'une étape préalable nécessaire à l'analyse qui en révélera le schème. Les impressions visuelles initiales sont alors soumises à la « logique » qu'impose cette dimension invisible¹⁹. La peinture de Lily suit la même évolution : elle commence de manière impressionniste, tant que le modèle est sous les yeux de l'artiste, mais le « problème du *design* ne peut être résolu que lorsque Mrs Ramsay ne fait plus l'objet d'une observation directe » et que la structure sous-jacente invisible peut alors se faire jour²⁰.

Le postimpressionnisme, tel que Roger Fry le présente, devrait permettre de résoudre le problème des couleurs pures de l'impressionnisme, qui ne fournissent qu'une forme de beauté esthétique de surface sans offrir de connaissance du monde au sens scientifique du terme : sous le prisme de l'impressionnisme, le monde est « atomisé » mais jamais « accompli ». Le postimpressionnisme permet de le « réaliser » en mettant en évidence les rapports logiques qui le gouvernent²¹. La « révolution » inaugurée par Cézanne se comprend, selon Roger Fry, comme un changement de paradigme : « *the re-establishment of purely aesthetic criteria in place of the criterion of conformity to appearances – the rediscovery of the principles of structural design and harmony* »²². Sa peinture « découvre l'unité structurelle qui sous-tend les apparences » et révèle la « géométrie du monde coloré »²³, recréant l'articulation logique qui fait de ses peintures des *propositions* au sens syntaxique – ce qui permet de transposer le procédé aux articulations du langage écrit. Une forme d'écriture postimpressionniste reconfigurerait de même le monde sensible à partir de la pluie d'atomes : l'écriture tisse des

¹⁸ « *The Impressionist eye for Fry will see as through a transparent lens with a distinctness missing in ordinary seeing, its present as yet unclouded by past or future. Its vision, unformed by habit, has a child's 'curious focus', seeing 'with extreme distinctness' (MB 70)* » (Banfield 117) ; « *eye disburdened of thought* » (Banfield 239).

¹⁹ « *An eyeless logical form completes Fry's visual aesthetic: art is more than a picture of appearances. First, it is a directly apprehendable pattern [...]. Form crystallizes the geometry in the sensible world. [...] Impressionism exhausted the project of art as solely 'the representation of the totality of appearance' (Fry, *Vision and Design*, p. 8), failing to present anything more than the look of things. Its impasse was the crisis of unity – in painting, the crisis of design. [...] [Post-Impressionism] goes beyond recording the data of experience, taking them as 'a sign of some "reality" behind' (Russell, *The Problems of Philosophy*, p. 16). It organizes vision – colour – via geometry, mathematics and logic, revealing 'the scattered beauty which needs only to be combined by artists in order to be visible to all' (TG 321)* » (Banfield 256-257).

²⁰ Voir Banfield 289-290.

²¹ Voir *id.*, p. 263 et 272.

²² Fry, *Vision and Design*, p. 8.

²³ Voir Fry, *Cézanne*, p. 38 ; et Banfield 276. Selon Fry, l'innovation majeure de Cézanne était sa capacité à montrer la forme grâce aux couleurs et non grâce aux contours. La forme n'est donc pas imposée, elle est rendue visible grâce aux couleurs qui permettent de voir une sorte de « vérité invisible » (voir Banfield 256 et 278-279).

liens (dans le langage) qui révèlent la « structure » invisible et permanente, c'est-à-dire le schème sous le voile des apparences éphémères²⁴.

Suivant la même évolution que son personnage Lily, Virginia Woolf écrit d'abord selon le modèle impressionniste avant de chercher « un langage qui aurait la puissance de la peinture de Cézanne »²⁵. Le travail d'Ann Banfield est remarquable en cela qu'il met en regard les cheminements artistiques et littéraires sans se contenter de proposer des équivalences ponctuelles²⁶. Pour autant, je ne me laisse pas totalement convaincre par l'analyse de l'écriture de Woolf comme suivant l'évolution de la peinture impressionniste vers l'esthétique postimpressionniste, et je crois au contraire que l'armature imposée / dévoilée par l'écriture de Woolf résiste à cette analogie. Qu'elle ait été largement influencée par la théorie de Fry ne fait aucun doute, mais sans aucunement chercher à invalider la pertinence de la comparaison, une relecture des textes woolfiens permet d'entrevoir autre chose, comme une brèche vers le réel.

En effet, l'écriture woolfienne opère une mise en *œuvre* : j'ai parlé des *ekphraseis* et montrerai par la suite comment une forme d'encadrement transforme un paysage anodin en tableau. Pour l'heure, il me semble essentiel de montrer comment cette mise en œuvre crée une tension entre l'autorité de l'artiste et l'ordre naturel qu'il ne s'agit que de révéler. L'espace est, par exemple, transformé par la perception changeante de Bernard :

I could [...] describe [any detail] with the greatest ease. But why impose my arbitrary design? Why stress this and shape and twist up little figures [...]? Why select this, out of all that – one detail? [...] Here am I marching up and down this terrace alone, unoriented. But observe how dots and dashes are beginning, as I walk, to run themselves into continuous lines, how things are losing the bald, the separate identity that they had as I walked up those steps. The great red pot is now a reddish streak in a wave of yellowish green. (W 144).

Contre toute attente, le mouvement désoriente Bernard dont la vision devient plutôt impressionniste, alors que son point de vue initial ne pouvait qu'imposer la structure arbitraire d'une subjectivité immobile. La position de Woolf pourrait bien être « plus subtile et plus

²⁴ C'est une problématique que j'ai déjà évoquée lorsque je confrontais la peinture de Lily et l'admiration de Woolf envers Proust. C. J. Mares nuance cette admiration en suggérant que les standards esthétiques de Roger Fry étaient à l'origine d'une lecture déformante (« *misreading* »), plus artistique que poétique, de la *Recherche du Temps Perdu* par Woolf (C. J. Mares, « Reading Proust: Woolf and the Painter's Perspective », in *Comparative Literature*, vol. 41, n° 4, 1989, p. 327-359).

²⁵ Banfield 296.

²⁶ Daniel R. Schwarz tâche lui aussi d'explorer les similitudes entre art visuel et littérature en termes d'intention davantage que de technique (voir *Reconfiguring Modernism*). Il suggère que les romans modernistes marquent une rupture dans la littérature britannique puisqu'ils mettent en œuvre le processus même de transformation de la vie en art (*id.*, p. 25-26). Timothy Sutton considère plutôt que c'est dans leur conception du « loisir » que les modernistes se distinguent des victoriens, et présente *To the Lighthouse* comme un microcosme contrastant plusieurs attitudes par rapport à la « consommation et à la production d'art et de savoir » (Timothy Sutton, « 'Caught Happy in a World of Misery': Art and Leisure in *To the Lighthouse* », in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 47, n° 2, 2014, p. 61-90, p. 66).

complexe » qu'il n'y paraissait : selon Adam Parkes²⁷, *Jacob's Room* et *Mrs Dalloway* témoignent d'une « résistance féminine » en faveur d'un retour à l'impressionnisme, contre l'abstraction masculine « héroïque » du postimpressionnisme qui ne serait pas parvenu à garantir l'abolition du sujet²⁸.

Pourtant, l'architecture de *The Waves* semble bien situer le roman du côté du postimpressionnisme. Après avoir analysé les « motifs » impressionnistes dans les premières œuvres de Woolf²⁹, Jack Stewart considère la façon dont *The Waves* combine impressionnisme et postimpressionnisme, empruntant à Monet autant qu'à Cézanne, pour offrir une composition inédite qui ne détruit pas totalement la vision lumineuse de l'impressionnisme mais la transforme à l'aide d'une « nouvelle syntaxe » plutôt postimpressionniste³⁰. C'est également ce que suggère Lisa Dorfman lorsqu'elle cite Roger Fry pour caractériser l'écriture woolfienne : « *[the post-impressionist artists] do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate*

²⁷ Adam Parkes présente l'impressionnisme comme intermédiaire entre le sujet et le monde : « *[impressions] inhabit some fluid, fluctuating, and in the end, unspecifiable zone somewhere between human subjectivity and the domain of objects* » (Adam Parkes, *A Sense of Shock: The Impact of Impressionism on Modern British and Irish Writing*. Oxford et New York : Oxford University Press, 2011, p. 3). Son ouvrage propose un « historicisme impressionniste » : « *impressionist writing might be understood both as a record of historical experience and as a rhetoric seeking to define the manner in which that history is to be imagined* » (*id.*, p. 4).

²⁸ Voir *id.*, p. 161 et 148. L'écriture de Virginia Woolf est selon Adam Parkes une écriture du « trauma » ou du « choc » qui lie entre eux des « impératifs esthétiques personnels » et des « injonctions publiques ou sociales » (*id.*, p. 146-147) ; le retour à l'impressionnisme serait alors une forme de « révisionnisme féministe », puisque l'impressionnisme est plus « ouvert » aux chocs qui menacent l'intégrité du sujet et met en tension la distinction entre soi et autrui, entre représentation et abstraction, entre subjectivité et perception. « *Is perception determined or regulated by the self, or is it the self that needs to be regulated by some non-personal element? [...] For Fry, impressionism was compromised by its romantic emphasis on individual personality [...]. But Woolf was by no means convinced that post-impressionist notions of structural design offered adequate protection against what she called 'the damned egotistical self'* » (*id.*, p. 149-150). Jonathan R. Quick présente quant à lui la fameuse déclaration « *in or about December 1910, human character changed* » comme étant ironique. Son article explore les possibles divergences d'opinion artistique et la relation parfois conflictuelle entre Woolf et Fry, tout en reconnaissant l'influence de ce dernier sur l'écriture de Woolf – lui attribuant notamment l'idée de l'architecture de *To the Lighthouse* (voir Jonathan R. Quick, « Virginia Woolf, Roger Fry and Post-Impressionism », in *The Massachusetts Review*, vol. 26, n° 4, 1985, p. 547-570).

²⁹ Voir Jack F. Stewart, « Impressionism in the Early Fiction of Virginia Woolf », in *Journal of Modern Literature*, vol. 9, n° 2, 1982, p. 237-266. Il compare *Jacob's Room* à des tableaux de Renoir : l'émergence d'un visage dans *La Liseuse* ou *La Première Sortie* : « *Of the faces which came out fresh and vivid though painted in yellow and red, the most prominent was a girl's face. By a trick of the firelight she seemed to have no body. The oval of the face and hair hung beside the fire with a dark vacuum for background* » (JR 98-99) ; la « dépersonnalisation » d'un corps que la lumière intègre au décor, dans *Torse, effets de soleil* : « *She looked semi-transparent, pale, wonderfully beautiful up there among the vine leaves and the yellow and purple bunches, the lights swimming over her in coloured islands* » (JR 82). Son article compare les descriptions maritimes de *Jacob's Room* à des tableaux de Monet, et juge certaines descriptions « naïves » de *The Voyage Out* dignes du Douanier Rousseau.

³⁰ « *While the painting of a scene in changing light to record its transformations on the retina is characteristic of Monet's great series, such as 'Rouen Cathedral,' Woolf's emphasis on texture and structure, prominence or recession of objects, and interrelation of coloured planes is closer to that of Cézanne and the post-impressionists* » (Stewart, « Spatial Form and Color », p. 90-91). « *Woolf's spatialization of time is the verbal equivalent of Monet's attempt to fix the momentary play of light [...] combined with Cézanne's attempt to build a luminous structure from intersecting colour planes* » (*id.*, p. 98).

life, but to find an equivalent for life »³¹. Le *design*, qui organise en creux une œuvre picturale ou littéraire, serait alors l'équivalent artistique de la vie et suffirait à l'évoquer sans l'imiter. L'importance structurelle des interludes ne fait aucun doute, et leur présence consacre et consolide la forme, voire transforme ce qui pourrait n'être qu'une mosaïque de moments impressionnistes en une œuvre cohérente, autorisant chaque épisode à prendre leur place dans une série. Mais s'ils constituent une armature, celle-ci est résolument apparente, très loin de la structure invisible que Woolf décrivait au sujet de *Jacob's Room* (« *scarcely a brick to be seen* »). Les textes comme « Time Passes » ou les interludes prennent certes la place des « blancs » de *Jacob's Room* et en comblent la clocherie (« *that awkward space* ») ; mais une telle analyse est loin d'être satisfaisante car elle condamne ces textes à n'être appréhendés que comme *cadre*, sans tenir compte de l'espace qu'ils ouvrent à leur tour. Elle interdit ainsi de les *lire*. Or il me semble essentiel de les prendre au pied de la lettre et d'entreprendre cette lecture *interdite* afin de faire parler les textes, d'en renouveler la signification et d'en dévoiler le secret. Il me faut pour cela reprendre les différentes modalités d'encadrement qui, loin d'être limitées aux interludes ou à « Time Passes », structurent de manière plus ou moins subtile toute la fiction de Woolf. Comme des « tableaux » qui transformeraient le monde en œuvre d'art pour pouvoir en restituer le schème, ils deviennent eux-aussi le lieu d'une exploration du réel³².

II.3.A.2. Hors-champs

Les miroirs, portes, fenêtres, ou reflets à la surface de l'eau constituent autant de modalités picturales doublement originales : d'une part car le tableau qu'ils encadrent n'est jamais figé et se meut sous l'impulsion de la vie autant que selon les changements de perspective de l'observateur ; d'autre part car leur encadrement arbitraire crée un « tout », coupé de ce qui excède la vision, déconnecté des valeurs d'usage voire du sens commun. Plus encore que les peintures, ce sont ces étranges tableaux qui permettent à Virginia Woolf d'ouvrir l'espace du texte sous les yeux de la lectrice¹, comme une multitude d'écrans tantôt opaques

³¹ Fry, *Vision and Design*, p. 167, cité dans Dorfman, « The Triumph and the Consolation of Art », p. 20. Lisa Dorfman omet en revanche de citer la suite de la remarque de Fry, qui confirme mon analyse : « *they aim not at illusion but at reality* ». Il ne s'agit plus d'imiter la réalité mais de la « désigner »/design.

³² L'*ekphrasis* permettrait de révéler ce qui était gelé, scellé dans « *the pregnant moment* » (James Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago : Chicago University Press, 1993). Le régime du texte change, « quelque chose vient au jour, qui n'aurait pu le faire autrement et que la description d'œuvre d'art donne à (entre)voir. [...] L'image inscrite au creux du texte y fait surgir un sens, une vision, une révélation, que celui-ci ignore (ou fait mine d'ignorer) » (Louvel, « Déclinaisons et figures ekphrastiques », p. 16).

¹ Elle y parvient, selon C. Ruth Miller, en introduisant un élément perturbateur, y compris le public lui-même (« *forcing boundaries to widen by introducing awkward elements* », *The Frames of Art and Life*, p. 31-32).

tantôt transparents qui permettent une « médiation » vers l'infigurable². Ils se distinguent des peintures traditionnelles par l'articulation qu'ils permettent en tant qu'« images-écrans », membranes qui « manifestent [...] ce qui advient dans un champ qui [leur] échappe »³. Plus encore que les voiles, rideaux, paupières, ces images-écrans offrent une vision doublement paradoxale : comme un voile, elles préservent et garantissent la vision qu'elles n'autorisent qu'en la dissimulant⁴ ; mais elles trahissent également le regard en ne se donnant pas comme « écrans » mais bien comme « images ». Elles sont ainsi des propositions visuelles trompeuses : les tableaux présentés à la lectrice dans l'encadrement d'un miroir ou d'une fenêtre semblent en effet n'être que de simples reflets de la réalité ou des ouvertures vers le monde, mais permettent en fait à ce qui est hors du cadre d'advenir dans l'espace qui l'exclut.

II.3.A.2.a. Miroirs

(There were also reflections; looking glasses have an extraordinary fascination. They show one the other side of life.)¹

« *The looking-glass – no, you avoid the looking-glass* » (« An Unwritten Novel » 108). Le commentaire est brutalement interrompu : le reflet est refusé, le miroir brisé par une rupture syntaxique ambiguë qui pourrait indiquer la surprise ou introduire un conseil. La phrase mime l'empressement de la narratrice qui prête hâtivement des intentions à la femme qu'elle observe et qui ne regarde finalement pas dans le miroir. La phrase met en abyme l'avertissement que la nouvelle met en œuvre face aux pièges d'une imagination qui ne résiste pas à l'épreuve de la réalité. Le miroir est malgré tout reproduit textuellement par la surface plane d'un tiret, de part et d'autre duquel la répétition de « *the looking-glass* » emprisonne le sujet et fait bégayer le

² J'emprunte le terme à Stéphanie Katz selon qui la médiation « instaur[e] des circulations inédites » et invite à « repenser la notion de seuil » par la perméabilité, ou la contamination, qu'elle autorise (Stéphanie Katz, « L'écran comme médiation vers l'infigurable », in *MEI « Médiation et information »*, n° 19, 2003, p. 87-96, p. 87).

³ Stéphanie Katz propose une généalogie, à partir de la caverne de Platon et du rideau de Parrhasios, qui oppose les images monofaces, miroirs ou copies qui constituent un « leurre incapable de vérité », et les images-écrans qui ne cherchent pas à ressembler mais à désigner, à « faire advenir l'infigurable dans la figure » (*id.*, p. 88-89). Le fonctionnement de ces deux types d'image rappelle respectivement l'idole et l'icône de Jean-Luc Marion.

⁴ Claudia Olk analyse le fonctionnement du voile, représenté dans le texte ou tissé par lui, révélant obscurément ce qu'il dissimule. Elle interroge également l'indétermination et la liminalité du « flou » (« *visions of the vague, the hazy, the fading, and the almost invisible* ») comme résistance woolfienne : « *The fusion of light and darkness into a diffuse, diaphanous haze challenges any direct link between the subjectivity of perception and objective perceptibility. Its structural ambiguity opens up a realm of possibility which questions what is given, entails an abstraction from it, and creates an open horizon of possible meaning* » (Claudia Olk, *Virginia Woolf and the Aesthetics of Vision*. Berlin/Boston : de Gruyter, 2014, p. 84).

¹ *The Waves Holograph*, Draft I, 363.

langage, comme si la narration se repliait sur elle-même². Le piège du miroir est multiple : sa surface lisse laisse croire que son reflet est objectif, tandis qu'il est en réalité contaminé par le regard d'autrui. Lieu duel de reconnaissance de soi et de confrontation, le miroir place le sujet sous son propre regard comme vu de l'extérieur, reflétant à la fois soi et un autre, soi comme un autre, par le truchement de l'image spéculaire qui induit une expérience de défamiliarisation. Le miroir encadre ce double et l'enferme dans une image conditionnée par les attentes de la société. Ne pas affronter son propre reflet signale ainsi un refus d'occuper la place qui nous est assignée : l'affirmation de la nouvelle traduit la résistance d'un personnage qu'aucun regard extérieur ne saisit et qui ne se soumet pas au cadre que la voix narrative cherche à lui imposer.

La tentation de ce piège narcissique est pourtant grande, et nombreuses sont les héroïnes qui s'y sont laissées prendre, au risque d'y trouver autre chose que ce à quoi elles s'attendaient – le reflet du miroir renvoie à Emma Bovary sa condition de *personnage* et autorise la confrontation impossible de Jane Eyre avec son *alter ego*, Bertha. Les romans de Woolf présentent une foule de personnages qui se contemplant dans le miroir, épient ou découvrent à travers lui d'autres personnages, d'autres lieux, offrant à la lectrice la vision oblique d'un interdit. D'innombrables miroirs encadrent le reflet du monde et en révèlent le caractère fictif grâce à des images qui, parce qu'elles sont inversées, sont à la fois fidèles et trompeuses³. C'est un lieu commun que de dire que la fiction, de même, prétend tendre un miroir à la face du monde : « *Books are the mirrors of the soul* », écrit d'ailleurs Virginia Woolf dans *Between the Acts*, avant de reprendre l'expression galvaudée au pied de la lettre, « *the mirror that reflected the soul sublime, reflected also the soul bored* » (BA 15). Au-delà de l'humour de la remarque, il apparaît à mieux y regarder qu'un reflet en cache bel et bien un autre, et que les miroirs ouvrent autant vers l'identité de celle qui s'y regarde (y compris la lectrice qui serait tentée de se reconnaître dans le miroir de la fiction) que vers un réel qui sort du cadre, un ailleurs⁴ qu'ils suggèrent en le dérochant à la vue. Les tropes associés au miroir sont alors repris et détournés par Woolf qui montre le visible hanté par l'invisible qu'il dissimule.

² Le fonctionnement du miroir contamine les vitres du train dans lequel se trouvent les personnages : « *The windows are not transparent but reflecting ones, further enclosing the narrator within his own thoughts [...] and underlining the introspective nature of the process under way* » (Reynier, *Woolf's Ethics of the Short Story*, p. 98).

³ L'expérience amusante de Woolf face à des miroirs déformants montre bien l'infidélité du miroir : « *in a tent lined with looking glasses, of all conceivable curves and hollows: we grew long – & lop sided & gigantic & dwarfed. Our bodies were twisted in every possible way* » (PA, 22 juil. 1903, 181).

⁴ Le miroir ne révèle pas le contraire de ce qui s'y reflète mais toujours autre chose : il est « frontière », « seuil qui ouvre *au-delà* » (Lydie Rekow, « La carte et le miroir, modèles opérants dans l'œuvre de Paul-Armand Gette », in *Miroirs, fragments, mosaïques*, p. 109-130, p. 120).

Elle propose avec le chien Flush une version ludique, voire ironique, de ce que Lacan définira plus tard comme le « stade du miroir »⁵. Flush ne se connaît pas (encore) en tant qu'animal, il lui manque la faculté d'identifier l'autre du miroir, et ainsi de *se voir* dans le décor : « *Suddenly Flush saw staring back at him from a hole in the wall another dog with bright eyes flashing, and tongue lolling! He paused amazed* » (F 7). Il ne lui faudra toutefois que quelques pages pour affirmer et dépasser sa condition de bête : c'est justement au moment où il se reconnaît comme *chien* dans le reflet du miroir qu'il se constitue en tant que *sujet*⁶ :

[H]e examined himself carefully in the looking-glass. [...] 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. He noted with approval the purple jar from which he drank [...]. (F 23)

Flush passe en effet d'un morcellement – tête, yeux, pieds – à la reconnaissance de la forme totale de son corps donnée comme extériorité et saisie dans sa relation à son environnement immédiat. « *Flush was not an ordinary dog* » (F 32) : c'est un euphémisme puisqu'il n'est plus vraiment un chien, doté qu'il est de la qualité humaine par excellence, la capacité (auto)réflexive⁷. Son statut hybride empêche la coïncidence entre apparence et identité :

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 32)

Quelque chose « cloche », et ce que le miroir révèle en définitive à Flush, c'est l'insolvabilité du réel qui interdit l'adéquation entre l'apparence et l'essence de la « chose » qu'il est devenu en passant de l'autre côté du miroir, transgressant ainsi la frontière entre animal et humain⁸.

À la fin du roman, suite à une fâcheuse infestation de puces, Robert Browning tond le pelage de Flush qui ne se reconnaît plus. L'altération de son apparence physique provoque une aliénation qui, paradoxalement, le rend à lui-même. L'image que le miroir reflète est celle de son moi annihilé, disparu : « *What am I now? he thought, gazing into the glass. And the glass replied with the brutal sincerity of glasses, 'You are nothing'. He was nobody. Certainly he was no longer a cocker spaniel* » (F 89). En lui présentant son propre corps anéanti (*no-body*), le

⁵ Voir Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique », in *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 13, n° 4, 1949, p. 449-455.

⁶ Flatté par son propre reflet, Flush y rencontre son « Moi idéal » narcissique freudien, l'aristocrate. L'expérience est immédiatement suivie par l'aliénation de l'autre, sa maîtresse Elizabeth Barrett, qui investit Flush d'une réflexion philosophique : « *Heaven be praised, he was a dog of birth and breeding! [...] 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 23).

⁷ « *He was high-spirited, yet reflective; canine, but highly sensitive to human emotions also* » (F 32).

⁸ Ce qui est bien réel, c'est l'expression directe, tactile, d'un affect – encore que le texte prenne soin d'y ajouter des guillemets et des italiques qui trahissent que la focalisation n'est plus celle de Flush, mais celle de sa maîtresse.

miroir ne le réduit pas à sa condition d'animal : la destitution du sujet n'équivaut pas à une réaffirmation de son être-chien, et lui rappelle plutôt sa propre finitude, comme s'il voyait une image en avance de sa mort à venir⁹. Pourtant, la perte de son identité telle qu'elle lui est renvoyée par le miroir libère finalement Flush de la tyrannie des apparences :

To be nothing – is that not, after all, the most satisfactory state in the whole world? [...] So might a great beauty, rising from a bed of sickness and finding her face eternally disfigured, make a bonfire of clothes and cosmetics, and laugh with joy to think that she need never look in the glass again or dread a lover's coolness or a rival's beauty. (F 89-90)

Cette échappée hors du cadre du miroir est assimilée au soulagement d'échapper au regard de l'autre, et notamment au regard de l'homme qui réduit la femme-objet à son apparence et l'y emprisonne¹⁰ – rien ni personne, Flush serait alors enfin libre d'être véritablement lui-même.

La libération est ambivalente et peut toutefois s'accompagner de la crainte de ne plus exister en dehors du miroir, qui appelle un besoin paradoxal mais irréprouvable d'en invoquer le reflet rassurant. Clarissa Dalloway contemple un visage qu'elle reconnaît comme la figure « publique »¹¹ qu'elle présente au monde : « *That was her self* » (MD 31-32). La séparation entre « *her* » et « *self* » dénonce pourtant la difficulté à réconcilier l'image retournée dans le miroir et le sujet, l'apparence et l'identité intime d'un individu¹². Dans *The Waves*, le miroir révèle ainsi l'imposture de Rhoda qui se traduit par une juxtaposition sur la page, scindant son visage en plusieurs versions. Elle y rencontre avec perplexité un visage qu'elle rejette au moment où elle le reconnaît comme le sien : « *That is my face, [...] in the looking-glass behind Susan's shoulder – that face is my face. But I will duck behind her to hide it, for I am not here.*

⁹ Flush a atteint « la limite extatique du “Tu es cela”, où se révèle à lui le chiffre de sa destinée mortelle » (Lacan, « Le stade du miroir », p. 455).

¹⁰ Dans *Jacob's Room*, le corps des femmes est doublement enfermé par le cadre du miroir et par les parenthèses : « *(the long mirrors held the ladies suspended)* » (JR 244). Woolf fait d'ailleurs du miroir une métaphore du rôle de la femme : « *Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size* » (AROO 45). C'est aussi un réservoir symbolique qui garde en mémoire les traumatismes du passé et où le refoulé fait retour : voir « *the looking-glass shame* » dans « A Sketch of the Past », interprété comme une référence aux attouchements de Gerald (Lee 125-126), « *I dreamt that I was looking in a glass when a horrible face – the face of an animal – suddenly showed over my shoulder. I cannot be sure if this was a dream, or if it happened* » (MB 77). Le miroir devient un « dispositif culturel hostile » qui menace l'intégrité et l'indépendance de la femme en redoublant le regard masculin qui cherche à censurer et à contrôler son corps (voir Hsiu-Chuang Deppman, « Rereading the Mirror Image, Looking-Glasses, Gender, and Mimeticism in Virginia Woolf's Writing », in *Journal of Narrative Theory*, vol. 31, n° 1, 2001, p. 31-64). Voir également Susan Squier, « Mirroring and Mothering: Reflections on the Mirror Encounter Metaphor in Virginia Woolf's Works », in *Twentieth Century Literature*, vol. 27, n° 3, 1981, p. 272-288.

¹¹ Le miroir est aussi vecteur d'illusion, flattant la vanité de Mr Clandon : « *he could not help admitting that he was still, as the looking-glass showed him, a very distinguished man* » (« The Legacy » 277).

¹² Alors qu'elle observe la vieille femme d'en face, Mrs Dalloway trouve dans l'encadrure de la fenêtre un reflet à la fois plus fidèle et plus effrayant d'elle-même : « *She parted the curtains; she looked. Oh, but how surprising! – in the room opposite the old lady stared straight at her! She was going to bed. [...] It was fascinating to watch her, moving about, that old lady, crossing the room, coming to the window. Could she see her?* » (MD 157-158).

I have no face » (W 30). La répétition mime la spécularité du miroir mais le déictique introduit une distance – distance redoublée par le glissement de « *that face* » à « *my face* », qui désignent deux visages identiques mais insuperposables, au risque qu'ils ne s'annulent. Le rejet du visage est littéralement incapacité d'être-là¹³ : la confrontation avec le miroir résulte en une pulsion de mort. Rhoda voit son propre visage comme s'il ne lui appartenait pas, et voudrait l'oblitérer en le dissimulant derrière celui des autres : refusant l'affrontement autorisé par le visage, elle refuse l'altérité, ce qui l'empêche de se constituer comme sujet : « *I hate looking-glasses which show me my real face. Alone, I often fall down into nothingness* » (W 30)¹⁴. Le miroir est donc un instrument de révélation paradoxale qui reflète l'apparence et expose le vide qui s'y cache¹⁵.

La surface du miroir semble également figer l'image qui s'y reflète comme un tableau¹⁶ : « *She looked at herself in the glass with the curious stiffening of her face generally caused by looking in the glass* » (VO 299). L'étrange focalisation opérée par le miroir transforme le visage en portrait, et si Jinny préfère se voir en entier dans un miroir en pied plutôt que morcelée par un petit miroir¹⁷, elle parvient tout de même à se ressaisir en contrôlant son propre reflet : « *Jinny has taken out her looking-glass. Surveying her face like an artist, she draws a powder-puff down her nose, and after one moment of deliberation has given precisely that red to the*

¹³ À l'inverse : « *Susan and Jinny have faces; they are here. Their world is the real world* » (W 30).

¹⁴ « *I shift and change and am seen through in a second. [...] I have to look first and do what other people do when they have done it* » (W 30). Malgré sa tentative de s'affirmer en tant que sujet (grammatical), Rhoda est condamnée à la voix passive, reflet de ceux qu'elle imite, transpercée par un regard qui ne peut la saisir. Cette modalité d'existence contamine la perception des autres : « *[Rhoda's] face I see reflected mistily in the looking-glass opposite* » (W 104). Rhoda collectionne des visages comme substitution au sien, mais se heurte au même échec lorsqu'elle se trouve à nouveau face à son nouveau visage : « *I attach myself only to names and faces; and hoard them like amulets against disaster. I choose out across the hall some unknown face and can hardly drink my tea when she whose name I do not know sits opposite. I choke* » (W 30). Sans visage, Rhoda est irrémédiablement privée de l'autre qui définit la subjectivité. Cette absence de visage la protège de la menace d'autrui mais aussi ce qui la perd : « Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui nous interdit de tuer » (Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*. Paris : Fayard, 1982, p. 91).

¹⁵ Le cas de Mrs Ramsay est plus complexe : « *Which [necklace] looked best against her black dress? [...] said Mrs Ramsay absent-mindedly, looking at her neck and shoulders (but avoiding her face) in the glass* » (TL 66). Elle occupe une place bien définie par ses accessoires, mais n'a pas de visage, tout comme elle n'a pas de prénom, son identité sans cesse définie dans son rapport à autrui.

¹⁶ « *[Hirst] has lived all his life in front of a looking-glass, so to speak, in a beautiful panelled room, hung with Japanese prints and lovely old chairs and tables, just one splash of colour, you know, in the right place* » (VO 174) ; « *[Katharine] enveloped herself in the blue dress which filled almost the whole of the long looking-glass with blue light and made it the frame of a picture, holding not only the slightly moving effigy of the beautiful woman, but shapes and colours reflected in the background* » (ND 293).

¹⁷ Contrairement à Mrs Thornbury, pour qui les petits miroirs ont un certain charme (« *One's features look so different when one can only see a bit of them* », VO 147), Jinny déteste cette déformation qui souligne détails et défauts : « *It shows our heads only; it cuts off our heads. And my lips are too wide, and my eyes are too close together [...]. So I skip up the stairs past them, to the next landing, where the long glass hangs and I see myself I see my body and head in one now* » (W 29-30). Le petit miroir décapite et décompose le corps, mais il offre surtout le visage dans son irréductibilité : coupé de tout contexte, il résiste au regard comme connaissance (sur le visage comme « signification sans contexte », voir Levinas, *Éthique et infini*, p. 91). À l'inverse, le grand miroir présente à Jinny une silhouette entière qui la constitue toute et révèle son unicité au sein du monde.

lips that the lips need » (W 173). Accessoire indispensable de l'autoportrait, le miroir de poche de Jinny lui permet de transformer son visage en une toile vierge sur laquelle peindre, arranger et ajuster les touches de couleur de façon harmonieuse. La contemplation du visage et les soins qu'elle lui prodigue participent chez Jinny d'un désir de se prémunir contre les effets du temps dans une tentative vaine et illusoire d'échapper au destin et à la mort, de remédier à la « vanité » miniature qu'elle dessine dans le miroir¹⁸. Pourtant, loin d'être préservé à jamais, le portrait figé dans le miroir aurait plutôt tendance à révéler la précarité et la fugacité de la vie¹⁹.

Juxtaposant plusieurs perspectives de manière quasi cubiste, le miroir à trois pans d'Isa dans *Between the Acts* reflète un espace complexe, multiple, à la fois connecté et fragmenté :

Mrs Giles Oliver [...] stood in front of the three-folded mirror, so that she could see three separate versions of her rather heavy, yet handsome, face; and also, outside the glass, a slip of terrace, lawn and tree tops.

Inside the glass, in her eyes, she saw what she had felt [...]. Inner love was in the eyes; outer love on the dressing-table. But what feeling was it that stirred in her now when above the looking-glass, out of doors, she saw coming across the lawn [...] her little boy George, lagging behind? (BA 13-14)

Le miroir offre trois versions du visage, séparant les trois rôles que « Mrs Giles Oliver » occupe simultanément dans la société. Son identité se constitue dans le flottement non seulement entre ces rôles différents, mais également dans l'espace interstitiel entre son identité et les représentations de celle-ci²⁰. Le triple miroir fonctionne comme un triptyque dont chaque partie complète et nuance les autres, comme les pans d'une prison de verre qui l'enferment, et comme un miroir sans tain qui ouvrirait vers une dimension qui lui échappe²¹, brouillant les frontières spatiales et visibles en invitant l'extérieur dans l'espace intérieur. Le miroir est donc un espace pluriel, duplice, qui reflète bien plus qu'il n'y paraît : instrument de contrôle pour sauvegarder les apparences ou bien lieu de confrontation avec l'image publique dans laquelle les

¹⁸ Les efforts de Jinny sont vains, en témoigne sa réaction lorsqu'elle surprend son reflet vieilli et inattendu dans un miroir du métro : « *It was only for a moment, catching sight of myself before I had time to prepare myself as I always prepare myself for the sight of myself* » (W 148). Le reflet déforme jusqu'au langage, comme le montre la répétition qui trahit la difficulté du personnage à réconcilier « *myself* » et « *the sight of myself* ».

¹⁹ C'est la place infime qu'occupe l'individu dans le monde que le miroir renvoie dans un frisson glacial : « *it chilled them to see themselves in the glass, for instead of being vast and indivisible they were really very small and separate, the size of the glass leaving a large space for the reflection of other things* » (VO 353).

²⁰ Urszula Terentowicz-Fotyga voit dans le miroir une façon de réorganiser la notion d'identité, en remettant en question les oppositions habituelles trompeuses qui dessinent les contours des rôles de mère, épouse, et amante – qu'elle associe respectivement au Surmoi, au Moi et au Ça d'Isa. La tension entre reflet, union et séparation, concentrée dans le miroir, impose le même traitement à l'espace qu'au corps du personnage : « *The different spaces merge [...] and while the description is constructed around the oppositions of internal and external, the two notions are practically asemantic* » (Urszula Terentowicz-Fotyga, « The Politics of the Borderline: The Private, The Public and Between... », in *Voyages Out, Voyages Home*, p. 97-103, p. 99).

²¹ Le miroir est aussi réservoir où puiser un langage plus adéquat : « *she groped, in the depths of the looking-glass, for a word to fit the infinitely quick vibrations of the aeroplane propeller [...]. Faster, faster, faster, it whizzed, whirred, buzzed, till all the flails became one flail and up soared the plane away and away...* » (BA 14).

personnages sont tenus captifs, le miroir est interface entre le « je » et le « me » pour reprendre les termes d'Abraham et Török²², entre sujet et objet auto-réflexif – mais également entre le sujet et autrui, théâtre du « je » et du « jeu » social.

Cette dualité apparaît encore plus clairement dans un paragraphe remarquable, et que je cite ici en entier, de la nouvelle « A Woman's College From Outside » (1920) :

A double light one might figure in Angela's room, seeing how bright Angela herself was, and how bright came back the reflection of herself from the square glass. The whole of her was perfectly delineated – perhaps the soul. For the glass held up an untrembling image – white and gold, red slippers, pale hair with blue stones in it, and never a ripple or shadow to break the smooth kiss of Angela and her reflection in the glass, as if she were glad to be Angela. Anyhow the moment was glad, the bright picture hung in the heart of night, the shrine hollowed in the nocturnal blackness. Strange indeed to have this visible proof of the rightness of things; this lily floating flawless upon Time's pool, fearless, as if this were sufficient – this reflection. Which meditation she betrayed by turning, and the mirror held nothing at all, or only the brass bedstead, and she, running here and there, patting, and darting, became like a woman in a house, and changed again, pursing her lips over a black book and marking with her finger what surely could not be a firm grasp of the science of economics. Only Angela Williams was at Newnham for the purpose of earning her living, and could not forget even in moments of impassioned adoration the cheques of her father at Swansea; her mother washing in the scullery: pink frocks out to dry on the line; tokens that even the lily no longer floats flawless upon the pool, but has a name on a card like another. (« A Woman's College from Outside » 139)

L'heureux portrait immobile d'Angela est mis en danger par un changement de perspective qui révèle l'instabilité de la vision et la profondeur du champ. Un simple mouvement révèle l'environnement immédiat d'Angela (le rebord du lit, l'espace de sa chambre), mais également un contexte plus large, spécifique (familial) et général (sur la place des femmes par rapport à la connaissance et au travail). La surface lisse du miroir annonce en outre la surface mystérieuse d'un étang²³, rappelant à la fois la mare aux lys qui recèle le secret d'une mort mystérieuse dans *Between the Acts*²⁴ et le bassin qui préserve et déploie les traces du temps qui passe, abrite le

²² Par sa surface opaque réfléchissante, le miroir est en outre de l'ordre de l'« opaque gratuité de la distance qui sépare le sujet réfléchissant d'avec soi-même » (Abraham et Török, *L'Écorce et le noyau*, p. 209).

²³ Liliane Louvel considère les bassins comme des « médiations » ou « variations sémiotiques » du miroir. Elle y ajoute les télescopes et autres instruments optiques, notamment dans « The Searchlight » (c. 1939), qu'elle qualifie de « voyeuriste », et dans « Scenes from the Life of a British Naval Officer » (Louvel, « Telling 'by' Pictures »).

²⁴ La comparaison inquiète un peu plus le reflet d'Angela, puisque la mare est à la fois *locus amoenus* miniature et le site d'une tragédie mystérieuse qui jette le doute sur l'origine de la présence des lys :

There had always been lilies there, self-sown from wind-dropped seed, floating red and white on the green plates of their leaves. Water, for hundreds of years, had silted down into the hollow, and lay there four or five feet deep over a black cushion of mud. [...] It was in that deep centre, in that black heart, that the lady had drowned herself. Ten years since the pool had been dredged and a thigh bone recovered. Alas, it was a sheep's, not a lady's. And sheep have no ghosts, for sheep have no souls. But, the servants insisted, they must have a ghost [...]. (BA 39-40)

La légende a beau être discréditée (« *Sheep's bones were sheep's bones to them, not the relics of the drowned Lady Ermytrude* » (BA 40), l'image est reprise par Miss La Trobe qui s'intéresse davantage aux secrets dissimulés dans les marécages qu'à la surface lisse et opaque : « *She splashed into the fine mesh like a great stone into the lily pool. [...] Only the roots beneath water were of use to her* » (BA 59) ; « *What [she] wanted, like that carp (something moved in the water) was darkness in the mud; a whisky and soda at the pub; and coarse words descending like maggots through the waters* » (BA 182-183). Comme si l'eau superposait différentes strates

passé de l'humanité en sauvegardant les pensées de ceux qui l'ont contemplé, et annonce la perspective d'un monde sans personne (« The Fascination of the Pool » [1929], 220-221). En multipliant les occurrences du pronom « *one* », la nouvelle présente un autre point commun avec « A Woman's College From Outside » : la question de savoir *qui* contemple le reflet. S'agit-il de la narratrice, ou de la lectrice ? Conserve-t-il les regards passés, ou inscrit-il au préalable un regard désincarné, qui habite le reflet – comme si le nom et la fonction du miroir lui avaient permis de passer de *looking-glass* à *glass looking* ? « *[H]e saw her reflected in the glass. Cut off from their bodies, their eyes smiled, their bodiless eyes, at their eyes in the glass* » (BA 65)²⁵. Mais alors, lorsqu'il n'y a personne pour regarder dans le miroir, que reflète-t-il ?

« *People should not leave looking-glasses hanging in their rooms any more than they should leave open cheque books or letters confessing some hideous crime* » (« The Lady in the Looking-Glass: A Reflection » 215). Quel secret le miroir révèle-t-il donc ? L'association est double : elle ouvre dans le miroir un espace qui autorise la transgression, et recouvre sa surface d'inscriptions à déchiffrer. Au seuil de la nouvelle, la comparaison surprenante influence aussi toute la lecture de celle-ci : la phrase pose alors le texte autant que l'objet comme une énigme qui déclenche l'imagination et ouvre un espace de création ; et le miroir reflète autant le travail d'écriture que l'espace dans lequel il se trouve, comme l'indique le jeu de mot du sous-titre. La phrase, qui est répétée presque à l'identique à la fin de la nouvelle, encadre le texte et en souligne le caractère auto-réflexif : « *People should not leave looking-glasses hanging in their rooms* » (« The Lady » 219). La répétition est tronquée : il semble que quelque chose ait été soit perdu dans le miroir, soit révélé (et ne serait donc plus à dire) dans le passage entre le monde et son reflet, passage qui reproduit et renverse la transaction entre le réel et le monde.

Toute la nouvelle est hantée par la présence d'un « *one* » qui explore l'espace du miroir :

One could not help looking, that summer afternoon, in the long glass that hung outside in the hall. Chance had so arranged it. From the depths of the sofa in the drawing-room one could see reflected in the Italian glass not only the marble-topped table opposite, but a stretch of the garden beyond. One could see a long grass path leading between banks of tall flowers until, slicing off an angle, the gold rim cut it off. (« The Lady » 215)

temporelles et intertextuelles, on peut lire les « *four or five feet deep* » comme presque « *full fathom five* », retrouver au fond de l'eau l'os de mouton de Jacob, ou attribuer l'appellation « *lily pool* » à Lily Briscoe.

²⁵ Si l'expérience est plaisante dans *Between the Acts*, elle est terrifiante lorsque Woolf l'évoque dans son journal : « *I looked at my eyes in the glass once & saw them positively terrified.* » (*Diary*, V, 1 mars 1937, 63).

Les compléments circonstanciels indiquent apparemment qu'il s'agit d'un « personnage-focalisateur » occupant une place bien définie dans l'espace de la pièce et de la nouvelle²⁶. L'oblique de la vision et la position liminale du miroir pourraient justifier que ce personnage puisse voir un reflet d'où il est absent. Le choix du pronom radicalement indéterminé en fait un personnage anonyme, androgyne voire impersonnel²⁷. Il pourrait s'agir d'une narratrice, d'une voix narrative désincarnée, ou encore de la lectrice, projetée dans le décor par l'entremise d'un miroir dans lequel le texte la force à regarder en multipliant les déictiques.

Au contraire, les déictiques me semblent être des marqueurs autoréférentiels, « centres déictiques vides »²⁸ qui trompent la lectrice en définissant les contours d'une présence illusoire. L'utilisation de la modalité, la multiplication d'hypothèses et de suppositions tout au long de la nouvelle trahissent ainsi, non pas uniquement le travail de l'imagination autour d'un personnage absent, mais un véritable effort spéculatif sur le réel. En premier lieu, le miroir apparaît comme un tableau dont la perspective harmonieuse combine l'intérieur et l'extérieur. Le monde y est à la fois exposé et bien cadré. Loin de représenter directement le personnage d'Isabella Tyson, la dame dans le miroir, le cadre coupe littéralement l'herbe sous le pied de la nouvelle : « *[she] had vanished, sliced off by the gilt rim of the looking-glass* » (« The Lady » 216). Le personnage est ailleurs, et le portrait promis par le titre n'est pas celui qui se dessine dans le miroir, mais celui que l'imagination va y inscrire : le miroir reflète le processus de création. Mais il s'agit aussi et surtout d'essayer de concevoir une dimension qui, désignée par le miroir ou par un « *one* » impersonnel, ne serait plus filtrée par la perception subjective.

D'étranges mouvements animent l'espace paradoxalement vide de la maison, lorsque celle-ci est libérée du faisceau du regard : « *The house was empty, [...] full of such shy*

²⁶ « *One* » est pourtant aussi mis « hors du récit » par des « ruptures temporelles » et un « brouillage énonciatif » (Louvel, « Virginia Woolf », p. 76-77). Même s'il est camouflé, « *covered with grass and leaves [...], unseen* », la précision, « *one was the only person in the drawing-room* », ne semble pas pouvoir être comprise littéralement.

²⁷ Contrairement aux critiques qui présentent le miroir comme métaphore de l'art, exagérant le « cliché » (Julia Briggs, « 'Cut deep and scored thick with meaning': Frame and Focus in Woolf's Later Short Stories », in *Trespassing Boundaries*, p. 175-191, p. 177) et qui assimilent la voix narrative à une figure féminine, double de l'autrice (voir Dean R. Baldwin, *Virginia Woolf: A Study of the Short Fiction*. Boston : Twayne, 1989, p. 56 ; et Rachael Holmes, « Identity in 'The Lady in the Looking-Glass: A Reflection' », in *Virginia Woolf Bulletin*, n° 1, 1999, p. 25-27), le miroir « formalise, structure et systématise l'incertitude, l'ambivalence et la fluctuation » pour Hsiu-Chuang Deppman qui l'associe à une « réalité réaliste brutale » (Deppman, « Rereading the Mirror Image », p. 51, 32). Elle identifie le « *one* » comme étant une figure prédatrice masculine : « *It is a sexualized epistemological assault that intends to penetrate and colonize the space of feminine unknowability* » (*id.*, p. 49-50). Sa perspective est éloignée de la mienne, mais sa conclusion confirme paradoxalement ma propre analyse : « *the mirror has deprived the images of all their imaginary qualities. The objects [...] are now reduced to the most basic form of thingness and become what they appear to be* » (*id.*, p. 56).

²⁸ Voir Ann Banfield, « Décrire l'inobservé : des événements groupés autour d'un centre vide », trad. anglaise de Sylvie Patron, in *Po&sie*, n° 120, 2007, p. 315-334.

*creatures*²⁹, *lights and shadows, curtains blowing, petals falling – things that never happen, so it seems, if someone is looking. [...] [T]he room had its passions and rages [...] like a human being* » (« The Lady » 215). Outre l'étrange vie domestique, on assiste dans le cadre du miroir à l'effondrement des notions spatio-temporelles, par la combinaison de deux moments successifs (« *Nothing stayed the same for two seconds together* ») et de deux espaces distincts : « *outside, the looking-glass reflected the hall table, the sunflowers, the garden path so accurately and so fixedly that they seemed held there in their reality unescapably. It was a strange contrast – all changing here, all stillness there* » (« The Lady » 215). La syntaxe induit une confusion, impliquant que c'est le miroir qui est dehors – en réalité, et mieux qu'une fenêtre ouverte, le miroir fait advenir à l'intérieur ce qui est à l'extérieur. Son pouvoir immobilisant en fait un tableau, à la fois mortifère et immortalisant³⁰, qui reconfigure le monde qu'il confine en son cadre : c'est lui qui, par contraste, révèle une « réalité », spécifique aux choses, qui lui échappe et qui échappe à la *réalité* à laquelle le sujet a habituellement accès.

Présence spectrale, « *one* » est la figure même de la potentialité ; son regard englobe ceux du personnage, de la narration et de la lectrice et en transcende la subjectivité. « *One* » met en œuvre une réflexion sur la nature du réel, sur les possibilités narratives d'en rendre compte, et sur sa déformation inévitable par l'artiste qui, condamné à n'en voir que le reflet, traduit ce que Virginia Woolf appelle « la vérité » par de vaines comparaisons. « *Such comparisons are worse than idle and superficial; they are [...] trembling between one's eyes and the truth. There must be truth; there must be a wall* » (« The Lady » 216). Le miroir figure sémiotiquement l'écran tissé syntactiquement par les suppositions et comparaisons que le texte multiplie³¹, et typographiquement par le point-virgule, ponctuation du lien autant que de la séparation. La métaphore du miroir met en évidence l'écran ou l'écart qui nous coupe du réel,

²⁹ Objets et matière habituellement inertes prennent vie dans un « *non-sense* » digne d'Alice de Lewis Carroll :
They came pirouetting across the floor, stepping delicately with high-lifted feet and spread tails and pecking allusive beaks as if they had been cranes or flocks of elegant flamingoes whose pink was faded, or peacocks whose trains were veined with silver. And there were obscure flushes and darkenings too, as if a cuttlefish had suddenly suffused the air with purple [...]. (« The Lady » 215)

³⁰ À l'inverse des fenêtres et portes qui trouent l'espace de façon quasi organique (comme des ventricules ou des alvéoles), le miroir entrave la brise qui charrie les soupirs des défunts à travers la maison, souffle à la fois éternel et éphémère : « *there was a perpetual sighing and ceasing sound, the voice of the transient and the perishing, it seemed, coming and going like human breath* ». Il est œuvre d'art qui assassine et préserve pour toujours : « *in the looking-glass things had ceased to breathe and lay still in the trance of immortality* » (« The Lady » 216).

³¹ Ces tentatives remettent en question l'autorité d'une voix narrative qui se reprend, se corrige et se replie sur elle-même. Elle reflète en définitive aussi les faux-départs et corrections du processus de création littéraire.

souligne les limites, voire la faillite, du langage³², et suggère l'existence d'une vérité que l'on ne peut envisager qu'en ne la dévoilant pas, au risque de la détruire³³.

Lorsqu'Isabella surgit finalement dans le reflet, elle prend le texte par surprise et dérange la syntaxe, avant de s'y insérer progressivement :

One must imagine – here was she in the looking-glass. It made one start. [...] She came so gradually that she did not seem to derange the pattern in the glass, but only to bring in some new element which gently moved and altered the other objects [...] which had been waiting in the looking-glass [and now] separated and opened out so that she might be received among them. At last there she was, in the hall. She stopped dead. (« The Lady » 219)

Son apparition complète la forme qui l'attendait, mais le sens qu'elle lui donne est inattendu : n'échappant pas à la pétrification de l'œil du miroir, Isabelle y est *déjà* morte. Le miroir révèle l'insubstantialité d'un personnage que l'imagination avait idéalisé : « *the looking-glass began [...] like some acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth. [...] And there was nothing. Isabella was perfectly empty* » (« The Lady » 219). Véritable « fiasco » l'apparition de la forme met le portrait en échec et provoque « l'effondrement du voir », « la chute du réel »³⁴ aussitôt qu'il est nommé : « *there* n'était rien ». L'essence d'un être, comme le réel, n'est envisageable que lorsqu'il reste hors-champ, et hors du langage. Il en résulte que c'est le regard de la lectrice qui, en se plongeant dans la lecture, sonde les recoins du miroir façonné par le langage. Celui-ci permet d'appréhender l'immensité du monde qui échappe à

³² Orlando se contemple dans un miroir qui renvoie l'image d'une beauté exceptionnelle, dangereuse, qui nécessite de choisir entre le regard et l'écriture : « *laying her pen aside she [...] stood in front of her mirror [...]; all about the looking glass were snowy lawns, and she was like a fire [...]; or again, the glass was green water, and she a mermaid, [...] so astonishingly seductive that it was a thousand pities that there was no one there to put it in plain English* » (O 185-186). « *The glass appears to be a silencing killer of language. Or is it? The omniscient voice of the 'biographer' uneases a reader concerned about the problem of positioning: is the mirror silencing a woman writer like Woolf who controls the narrative flow?* » (Deppman, « Rereading the Mirror Image », p. 46).

³³ L'impossible adéquation entre le réel et sa représentation apparaît lorsque le facteur apporte des lettres : « *these reflections were ended violently and yet without a sound* » (« The Lady » 217). Miroir et pensée sont brisés, et l'espace méconnaissable : « *the picture was entirely altered [...] unrecognisable and irrational and entirely out of focus* ». La scène « affole la raison et révèle la dissociation entre la perception et le sens, la rupture béante entre signifiant et signifié, le lien manquant » (Louvel, « Virginia Woolf », p. 77). Comme des intrus, les lettres dérangent le tableau qui s'était formé dans le reflet du miroir, jusqu'à ce que celui-ci ne les intègre de façon harmonieuse : « *it was strange how they were drawn in and arranged and composed and made part of the picture and granted that stillness and immortality which the looking-glass conferred. They lay there invested with a new reality and significance, [...] tablets graven with eternal truth – if one could read them, one would know everything* » (« The Lady » 217). Les lettres deviennent alors un leurre dont le mystère ne sera jamais percé.

³⁴ Louvel, « Virginia Woolf », p. 85. Allan Boldina et Michael De Vito notent également l'ambivalence du miroir qui ouvre un espace herméneutique pluriel, sous la surface duquel le réel aurait disparu : « *the collision of the subjective past and objective present re-shapes consciousness and thus re-invents reality* » (Boldina et De Vito, « Virginia Woolf's 'The Lady in the Looking-Glass': The Image of Simulated Illusion », in Leslie Boldt, Corrado Federici, et Ernesto Virgulti (dir.), *Rewriting Texts Remaking Images: Interdisciplinary Perspectives*. New York : Peter Lang, 2010, p. 224-234, p. 227).

son cadre, mais ne parvient pas à l'y saisir. Il ne recueille qu'une « allusion » au réel, mais sa présence dans la pièce suffit à dessiller le regard de manière irrésistible³⁵.

Contrairement à la dame de la nouvelle, les personnages absents de « Time Passes » reviennent hanter la maison vide sous forme de présences fantomatiques. Le miroir ouvre la perspective tout en scellant la crypte qu'est devenue la maison dont il remplace la fenêtre³⁶. Tableau en trompe-l'œil qui dénonce sa propre illusion, il témoigne de l'évidement du monde et du passage des personnages qui l'ont traversé, et dont il garde la trace :

What people had shed and left [...] alone kept the human shape and in the emptiness indicated how once they were filled and animated; [...] how once the looking-glass had held a face; had held a world hollowed out in which a figure turned, a hand flashed, the door opened, in came children rushing and tumbling; and went out again. (TL 106)

Le reflet est si plein que l'on se demanderait presque quel est le *bon* côté de ce miroir qui résiste à l'épreuve du temps et de la mort sans se briser. Plus loin, une précision détruit l'illusion : « *There it had stood all these years without a soul in it* » (TL 111). Comme une stèle, il incarne la disparition de ceux dont il ne reflète que l'absence.

Dans le monde désert des interludes, il perturbe encore l'espace : « *The looking-glass whitened its pool upon the wall. The real flower on the window-sill was attended by a phantom flower. Yet the phantom was part of the flower, for when a bud broke free the paler flower in the glass opened a bud too* » (W 55). En recréant le lien entre la chose et son reflet, le miroir révèle un réel qui ne fait plus monde, et la « fleur fantôme », spectre de lumière blanche, est indissociable de la fleur réelle. Le reflet-tableau, comme un hologramme, imite le monde. Pourtant, ce monde reflété est figé : « *Rimmed in a gold circle the looking-glass held the scene immobile as if everlasting in its eye* » (W 160). Œil de verre ou symptôme d'aveuglement, le miroir devient une béance sans profondeur, bouche muette qui ne parle ni ne reflète plus rien : « *The looking-glass was pale as the mouth of a cave shadowed by hanging creepers* » (W 181). Si la fiction est aussi reflet du monde, la lectrice peut, comme les personnages mis en scène devant un miroir, s'y contempler, s'y reconnaître, s'y constituer comme sujet, comme autre, et y rencontrer une image en avance de sa propre mort – présage de la disparition inéluctable de l'être humain.

³⁵ « *Indeed, how could one then feel surprise if, lying in bed, she could not close her eyes? – something irresistibly unclosed them – if in the shallow darkness chair and chest of drawers looked stately, and the looking-glass precious with its ashen hint of day?* » (« A Woman's College from Outside » 141).

³⁶ « The Window » est, on le sait, le titre de la première section de *To the Lighthouse*.

Le dispositif du miroir est néanmoins inscrit dans le monde fictionnel, et cette mise en abyme semble indiquer que les reflets ne doivent pas être confondus avec la chose véritable. Mais de la même manière que deux miroirs qui se font face créent l'illusion d'optique d'une perspective infinie, l'inclusion de miroirs dans la fiction crée une illusion de profondeur et permet d'ouvrir un espace hors normes, qui échappe aux repères du monde phénoménal. Le cadrage du monde opéré par le miroir permet en outre d'évoquer l'étendue infinie qui lui échappe tout en la préservant, et fait du reflet dans le miroir une synecdoque du réel – qui ne peut être vu que lorsqu'il n'y a personne pour le voir.

Le *pageant* de Miss La Trobe se conclut par un « tableau » qui consacre cette impossible confrontation du réel, lorsque des miroirs brandis provoquent l'expérience d'un affrontement insupportable avec le moment présent, exposant brutalement le public réticent à lui-même : « *It was now. Ourselves* » (BA 167). Le malaise commence lorsque « rien » ne se passe, prenant le public en otage pour le confronter de force au lent et inexorable passage du temps :

Nothing whatever appeared on the stage. [...] They were all caught and caged; prisoners; watching a spectacle. Nothing happened. [...] They sat exposed. The machine ticked. There was no music. The horns of cars on the high road were heard. And the swish of trees. They were neither one thing nor the other; neither Victorians nor themselves. They were suspended, without being, in limbo. Tick, tick, tick went the machine. (BA 160)

Alors que la vacuité absorbe le public et l'empêche de se constituer en tant que tel, menaçant de diluer chaque être dans le monde qui l'entoure, la scène est envahie par une multitude de miroirs : « *hand glasses, tin cans, scraps of scullery glass, harness room glass, and heavily embossed silver mirrors* » (BA 166) ; « *anything that's bright enough to reflect, presumably, ourselves? Ourselves!* » (BA 165).

L'enthousiasme laisse place à l'indignation, voire à la panique devant l'image incomplète que renvoie chacun des miroirs. Bribes de vêtements et corps amputés avortent toute tentative de se « composer », piègent le regard, capturent l'être en pointillés : « *Now old Bart . . . he was caught. Now Manresa. Here a nose . . . There a skirt . . . Then trousers only . . . Now perhaps a face . . . Ourselves? But that's cruel. To snap us as we are, before we've had time to assume . . . And only, too, in parts . . . That's what's so distorting and upsetting and utterly unfair* » (BA 165). Chacun se retrouve enfermé dans le cadre du miroir. Le texte est de même à la merci d'injonctions dont on ne connaît ni l'origine ni le destinataire – « *Look!* », « *look at him!* ». Le spectateur devient spectacle. En désignant quelqu'un d'autre, tous cherchent à dévier le regard diffusé par le miroir³⁷. Seule Mrs Manresa échappe au malaise général en *se* faisant

³⁷ « *All evaded or shaded themselves* » ; « *[All] avoid[ed] the looking-glass* » (BA 166).

face : « *facing herself in the glass, [she] used it as a glass [...]. Alone she preserved unashamed her identity, and faced without blinking herself. Calmly she reddened her lips* » (BA 167). C'est en utilisant le miroir *comme* miroir, en le réduisant à son utilité triviale, qu'elle le dissocie de toute profondeur vertigineuse et préserve sa propre intégrité.

Contre toute attente, l'intrusion mise en scène par le *pageant* permet une libération des catégories pré-existantes : « *the barriers which should divide Man the Master from the Brute were dissolved* » (BA 165). Après la surprise, malgré l'œil impitoyable du miroir³⁸, se forme une image inattendue, cubiste, où le corps du public est reconstitué à partir de fragments : « *Scraps, orts and fragments, are we, also, that?* » (BA 170). Si le *topos* du théâtre comme miroir du monde est particulièrement explicite, le public reste perplexe : « *The looking-glasses now – did they mean the reflection is the dream; and the tune – was it Bach, Handel, or no one in particular – is the truth? Or was it t'other way about?* » (BA 179-180). En effet, les scènes successives présentées tout au long du *pageant* de Miss La Trobe perturbent la quête herméneutique habituelle du spectacle traditionnel et culminent dans cet ultime tableau : tout se passe comme si la fragmentation induite par la multitude de miroirs révélait finalement une forme d'unicité de la communauté humaine, qui inclut autrice et lectrice grâce à l'utilisation systématique de « *we* », et recréait un lien entre « *rêve* » et « *vérité* », entre représentation et réel, posant la question de leur interchangeabilité. Si les miroirs brisés ont fait chuter le quatrième mur du théâtre de Miss La Trobe, ils fissurent également l'écran de la page de roman : « *Suppose the looking-glass smashes* », écrivait Woolf dans « *The Mark on the Wall* ». Comme par un jeu de miroir, son dernier roman fait retour sur l'une de ses premières nouvelles, dans laquelle elle interrogeait explicitement le pouvoir de médiation du miroir, le reflet du réel dans la fiction, et le rôle du romancier³⁹.

³⁸ « *[T]he inquisitive insulting eye* » (BA 167).

³⁹ L'agencement des miroirs permet à Woolf de se retourner pour porter son propre regard sur son œuvre passée :
 And the novelists in the future will realize more and more the importance of these reflections [...]; those are the depths they will explore, those the phantoms they will pursue, leaving the description of reality more and more out of their stories [...]. How shocking, and yet how wonderful it was to discover that these real things, Sunday luncheons, Sunday walks, country houses, and tablecloths were not entirely real, were indeed half phantoms, and the damnation which visited the disbeliever in them was only a sense of illegitimate freedom. What now takes the place of those things I wonder, those real standard things? (« *The Mark* » 79-80)

Between the Acts répond finalement à la réflexion menée dans cette nouvelle de jeunesse sur le pouvoir de la représentation et sur le rôle des écrivains à venir, qui traçait déjà la voie que Virginia Woolf emprunterait (et la voix qu'elle tisserait) au fil de son écriture, mais probablement autrement que ce qu'elle s'imaginait : la réalité qu'elle délaisse est bien celle des objets ordinaires du réalisme, mais au profit d'une exploration des *choses* qui ne sont *réelles* que lorsqu'elles cessent d'être *standards*.

II.3.A.2.b. Fenêtres

La profondeur du champ dans le reflet d'un miroir est illusoire, et sa surface opaque invite à voir autre chose que ce qu'il montre. La fenêtre en revanche semble ouvrir une vision plus franche, moins trompeuse. Ses pans de verre, ses battants et ses volets, font de la fenêtre un dispositif hybride à la fois miroir, passage et écran, qui laisse entrer la lumière et s'échapper le regard, qui encadre le monde pour en favoriser ou en interdire l'accès. La vue promise par l'ouverture d'une fenêtre déborde largement du panorama attendu :

The light of his candle flickered over the boughs of a tree outside the window, and as the branch swayed in the darkness there came before his mind a picture of all the world that lay outside his window; he thought of the immense river and the immense forest, the vast stretches of dry earth and the plains of the sea that encircled the earth; from the sea the sky rose steep and enormous, and the air washed profoundly between the sky and the sea. How vast and dark it must be tonight, lying exposed to the wind; and in all this great space it was curious to think how few the towns were, [...] scattered here and there, among the selling uncultivated folds of the world. [...] [T]he minuteness of their bodies [in this vast universe] seemed to him absurd and laughable. Nothing mattered, he repeated; they had no power, no hope. He leant on the window-sill, thinking, until he almost forgot the time and the place. (VO 402)

Le vacillement ténu de la flamme entraîne le regard de Terence Hewet vers l'obscurité qui, en l'empêchant d'apprécier la vue dehors, transforme celle-ci en un tableau qui excède de loin le cadre de la fenêtre et se solde presque par une chute vertigineuse dans un espace sans repère.

La fenêtre est un dispositif d'autant moins fiable qu'elle se donne comme une ouverture, mais est tour à tour, voire simultanément, opaque ou transparente en fonction de la lumière, de l'obscurité, et du côté où l'on se trouve. Cette ambiguïté permet un jeu d'espionnage et de contre-espionnage lorsque, à la nuit tombée, Rachel et Helen vont épier la vie de l'hôtel :

A row of long windows opened almost to the ground. They were all of them uncurtained, and all brilliantly lighted, so that they could see everything inside. Each window revealed a different section of the life of the hotel. They drew into one of the broad columns of shadow which separated the windows and gazed in. [...] 'Take care or we shall be seen', whispered Helen. (VO 109-110).

L'avertissement annonce en fait le retournement de situation, au moment où sont prises celles qui croyaient prendre, sont vues (depuis l'intérieur) celles qui croyaient voir :

Mr Hewet turned his full face towards the window. [...] He came straight towards them, but his eyes were fixed not upon the eavesdroppers but upon a spot where the curtain hung in folds. [...] Helen and Rachel started to think that someone had been sitting near to them unobserved all the time. [...] 'Two women,' it said. A scuffling was heard on the gravel. (VO 111-112)¹

¹ Plus loin, la scène est qualifiée de théâtrale, examinée sous la loupe d'un monocle qui permet d'y voir plus clair : 'It was like a thing in a play,' Rachel added. [...] Hughling Elliot put up his eyeglass and grasped the situation. 'I don't know of anything more dreadful [...] than being seen when one isn't conscious of it. One feels sure one has been caught doing something ridiculous [...]' (VO 147)

L'étrange face-à-face donne lieu à un glissement de focalisation qui commence du point de vue des femmes avant de pénétrer de l'autre côté de la vitre avec le crissement de leur fuite. Comme par un ultime effet de miroir, *The Voyage Out* montre ensuite Terence à son tour tapi devant la villa des Ambrose, observant les ombres chinoises des deux femmes dont les paroles revêtent la dimension onirique de la nuit à laquelle elles semblent s'adresser, sans savoir que quelqu'un les écoute (VO 209-210). Ces deux exemples un peu voyeuristes suivent le mouvement de l'introspection, l'observation donnant accès à l'intériorité d'autres personnages comme de soi-même – c'est d'ailleurs là le moment où l'amour de Terence pour Rachel lui apparaît.

À l'inverse, le regard tourné vers l'extérieur, imitant l'exploration de la conscience intime vers le monde environnant, se solde par une impossible connaissance du monde, dans les vastes replis duquel le sujet minuscule se noie, comme dans le passage que je citais plus haut. C'est grammaticalement que le sujet réel disparaît dans le passage suivant, pris dans la combinaison des constructions présentative et passive : « *Looking out of the windows, there was only darkness to be seen* » (VO 122). Contre toute attente, la nuit ouvre alors une « fenêtre » temporelle qui libère les créatures nocturnes qui échappent au regard du jour². Dans les deux cas, l'obscurité est la condition pour qu'un panorama se déploie : l'absence de vision garantit la possibilité de celle-ci.

Dans *To the Lighthouse*, la fenêtre est l'ouverture par excellence – vers le phare et vers la fiction, ouvrant même le roman dont la première section s'intitule « The Window »³. Contrairement aux portes qui doivent être fermées, la fenêtre autorise une circulation positive de l'air dont elle renouvelle la fraîcheur⁴, permet de prédire le temps qu'il fera⁵, et offre un point de vue parfois inattendu, révélant un détail qui avait échappé à la perception immédiate. Un coup d'œil par la fenêtre déclenche chez Mrs Ramsay une réflexion sur les différences entre les individus (TL 11), ou lui présente une scène plus « drôle » que véritablement amusante :

² « *Until all people should awake again the houseless animals were abroad, the tigers and the stags, and the elephants coming down in the darkness to drink at pools. The wind at night blowing over the hills and woods was purer and fresher than the wind by day, and the earth, robbed of detail, more mysterious than the earth coloured and divided by roads and fields. For six hours this profound beauty existed* » (VO 122).

³ Catherine Lanone explique à l'inverse que la fenêtre *close* de « Time Passes » est une barrière métaphorique au travail du deuil, refoulement qui provoque une dissémination d'images monstrueuses que Mrs MacNab nettoie par un ménage « cathartique », lorsqu'elle rétablit le passage entre extérieur et intérieur en ouvrant la fenêtre (« Métaphore et métamorphose dans *To the Lighthouse* », in *Métamorphose et récit*, p. 135-147, p. 146).

⁴ « *But it was the doors that annoyed her; every door was left open. [...] That windows should be open, and doors shut – simple as it was, could none of them remember it?* » (TL 26) ; voir également TL 15 et 42.

⁵ Mr Ramsay et Charles Tansley, gardiens de la puissance masculine victorienne, observent savamment le ciel depuis la fenêtre et décrètent au désespoir de James que le temps ne permettra pas d'aller au phare, retardant le voyage d'une dizaine d'années : « *'But,' said his father, stopping in front of the drawing-room window, 'it won't be fine'* » (TL 7) ; « *'There'll be no landing at the Lighthouse tomorrow,' said Charles Tansley, clapping his hands together as he stood at the window with her husband* » (TL 10).

« *she looked out of the window at a sight which always amused her – the rooks trying to decide which tree to settle on* » (TL 66). L'étrange ballet des oiseaux annonce celui des interludes, mais est déjà repris quelques pages plus loin : « *'There,' she said, stopping by the window on the landing, 'there they are again.' [...] Did she think the same birds came to the same trees every night? [Jasper] asked* » (TL 67-68). Les oiseaux vus par la fenêtre, *out the window*, occupent un espace qui n'est pas véritablement dehors/*outside* : ils se trouvent dans le lieu paradoxal du « *there* », observés depuis le seuil instable d'une fenêtre qui invite l'extérieur à l'intérieur⁶.

Le texte va même jusqu'à confondre les deux, lorsque Mrs Ramsay se raccroche aux arbres qu'elle voit par la fenêtre : « *[she] used the branches of the elm trees outside to help her stabilize her position* » (TL 91). En lui montrant à leur tour les étoiles, les branches reproduisent le fonctionnement de la fenêtre dont la révélation autorise la permanence que Mrs Ramsay ne cesse de chercher : « *Yes, that was done then, accomplished; and as with all things done, become solemn. [I]t seemed always to have been, only was shown now, and so being shown struck everything into stability* » (TL 92). Comme par un tour de passe-passe, les oiseaux vus par la fenêtre subissent le même phénomène, et Mrs Ramsay les identifie comme étant toujours les mêmes, en dépit d'un bon sens qui place le jeune Jasper dans la position d'un adulte s'étonnant de la crédulité infantine. Or c'est bien la fenêtre, entre frontière et passage, qui provoque à chaque fois ce retournement de situation⁷ tout en créant l'illusion d'une stabilité rassurante, révélant un monde aux catégories bien établies.

C'est précisément une telle harmonie que Mrs Ramsay voudrait consacrer pendant le dîner. La scène est reflétée par les fenêtres qui la redoublent au risque de la déformer :

Now all the candles were lit up, and the faces on both sides of the table were brought nearer by the candle light, and composed, as they had not been in the twilight, into a party round a table, for the night was now shut off by panes of glass, which, far from giving any accurate view of the outside world,

⁶ Dans les dernières pages de *Between the Acts*, la fenêtre ouvre la vision inédite d'un monde secret qui se fane tout en préservant Isa bien à l'abri : « *They never pulled the curtains till it was too dark to see [...]. You could see more in the evening [...]. Within the shell of the room she overlooked the summer night. [...] The flowers flashed before they faded. She watched them flash* » (BA 192-195). Toutefois, l'oblitération engendrée par l'ombre menace de se faufiler à l'intérieur, portée par la brise nocturne : « *The breeze swept around the room. [...] The great square of the open window showed only sky now. It was drained of light, severe, stone cold. Shadows fell. Shadows crept over Bartholomew [...]. He looked leafless, spectral, and his chair monumental* » (BA 196-196).

⁷ Plus loin, la fenêtre introduit à nouveau une rupture et un renversement de perspective : « *Yet [Tansley] looked so desolate; yet she would feel relieved when he went; [...] yet she liked his laugh – thinking this, as she came downstairs, she noticed that she could now see the moon itself through the staircase window [...] and turned, and they saw her, standing above them on the stairs* » (TL 94). L'enchaînement des propositions contradictoires qui menace la stabilité du sens est interrompu par la fenêtre qui ouvre vers la lune, l'astre changeant par excellence. Tournant, se retournant, Mrs Ramsay chamboule l'organisation de l'espace : elle semblait déjà arrivée au rez-de-chaussée, mais est encore « au-dessus », tour à tour sujet et objet de la vision.

rippled it so strangely that here, inside the room, seemed to be order and dry land; there, outside, a reflection in which things waved and vanished, waterily. (TL 79-80)

Par l'intermédiaire du mot « *reflection* », la fenêtre superpose le reflet de la scène intérieure et une vue de l'extérieur, floue et fluide, qui pourrait menacer l'intégrité de la communauté qu'avaient permise les bougies. Pourtant, c'est précisément parce que les fenêtres sans rideaux (« *the uncurtained windows* ») engendrent une porosité entre le dedans et le dehors que les personnages peuvent s'unir, « *as if [they] had their common cause against that fluidity out there* » (TL 80). Tous en ressentent l'effet inattendu qui repousse les limites rationnelles de la probabilité et se solde par l'arrivée de ceux que l'on n'attendait plus :

[Mrs Ramsay] felt her uneasiness changed to expectation [and Lily] compared it with that moment [when] solidity suddenly vanished, and such vast spaces lay between them [...]. Some weight was taken off them; anything might happen, she felt. They must come now, Mrs Ramsay thought, looking at the door, and at that instant, Minta Doyle, Paul Rayley, and a maid carrying a great dish in her hands came in together. (TL 80)

L'écran de la fenêtre met alors en abyme la « porosité des points de vue » tout en fermant la pièce dans une « cage de verre »⁸.

Métaphore complexe, la fenêtre fonctionne aussi de manière plus littérale puisque sa surface, tantôt opaque, tantôt transparente, est tributaire d'un éclairage qui bouleverse la vision qu'elle offre, comme un tableau anamorphique qui serait tour à tour miroir et trou percé dans le mur, les deux induisant une vision différente de la perspective habituelle. C'est ainsi que, assise près du rebord de la fenêtre, Mrs Ramsay est encadrée : « *[Mrs Ramsay] sat in the window which opened on the terrace* » (TL 16)⁹. Puisqu'elle n'est pas littéralement assise dans la fenêtre, le choix de la préposition la fait advenir dans un espace différent et c'est cela qui est à l'origine de la vision picturale de Lily¹⁰. La fenêtre est d'ailleurs le voile semi-transparent au travers duquel apparaît, à la fin du roman, une silhouette anonyme :

Suddenly the window at which she was looking was whitened by some light stuff behind it. [...] Mercifully, whoever it was stayed still inside; had settled by some stroke of luck so as to throw an odd-shaped triangular shadow over the step. It altered the composition of the picture a little. (TL 164)

En investissant l'espace de la fenêtre, l'inconnu projette une ombre triangulaire, rappelant le « dôme » (TL 44) de Mrs Ramsay, et invite dans le tableau l'ombre spectrale de cette dernière.

⁸ La fenêtre « permet de contempler le dehors, mais toujours au risque d'être vu, comme Mrs Ramsay se voit sommée de répondre à l'intrusion de son mari, avide de sympathie. Métaphore métatextuelle, la fenêtre signe ainsi la démarcation sexuée. Mrs Ramsay est la garante de ce degré zéro de transparence qui correspond à l'idéal victorien, s'effaçant sans cesse pour reconforter son mari » (Lanone, « Virginia Woolf ou l'opacité de la transparence »). Voir la fin de « The Window », TL 100.

⁹ Voir également TL 30, 32, 41, 44.

¹⁰ « *[Lily] looked at the mass, at the line, at the colour, at Mrs Ramsay sitting in the window with James* » (TL 18).

Au cours du dîner, ce n'est pas uniquement la transsubstantiation prosaïque du bœuf en daube qui inscrit le moment éphémère dans une pérennité artistique. Le reflet dans la fenêtre transforme également la scène en une toile sur laquelle courent des coups de pinceau lumineux, qui la scellent et la protègent du flot temporel extérieur :

[T]here is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change, and shines out (she glanced at the window with its ripple of reflected lights) in the face of the flowing, the fleeting, the spectral, like a ruby [...]. Of such moments, she thought, the thing is made that endures. (TL 85)

L'image du « rubis », que Mrs Ramsay façonne, devient le cocon où elle se retranche finalement¹¹, en témoigne le passage suivant : « *She looked at the window in which the candle flames burnt brighter now that the panes were black, and looking at that outside the voices came to her very strangely, as if they were voices at a service in a cathedral, for she did not listen to the words* » (TL 89). Les fenêtres protègent la pièce contre l'obscurité, renforçant les contrastes, et en soustraient Mrs Ramsay. Comme désincarnées, les voix sont aussi étranges, inhumaines, que les visages figés, portraits d'eux-mêmes (« *still, mask-like faces* », TL 88) à la surface desquels flottent des mots orphelins qui ne peuvent percer la surface hermétique du sens¹² : « *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* » (TL 90). Pour s'extraire de cette « cage de verre » qu'elle a façonnée pour elle-même, Mrs Ramsay doit rouvrir une des portes qu'elle voulait fermer et en franchir le seuil. Sur le pas de la porte, la scène du dîner lui apparaît étrangère, distante, comme si elle contemplait un tableau dont elle ne fait déjà plus partie¹³.

Encadrées dans le reflet d'un miroir ou aperçues par la fenêtre, ces vues fonctionnent comme des tableaux dé-figuratifs : contrairement aux peintures que j'analysais plus haut, miroirs et fenêtres prétendent être fidèles à la réalité, mais créent en fait une illusion qui piège

¹¹ L'image annonce l'étrange forme ovale que Rhoda voit de l'extérieur et qu'elle habite (W 123, 157). En outre, ce « rubis » lumineux éclaire le centre obscur de Mrs Ramsay (« *a wedge-shaped core of darkness* », TL 52), pour y révéler les rêves illusoire et l'impossible quête d'une autre vie :

[D]reams persisted, and it was impossible to resist the strange intimation [...] that good triumphs, happiness prevails, order rules; or to resist [searching] some absolute good, some crystal of intensity, remote from the known pleasures and familiar virtues, something alien to the processes of domestic life, single, hard, bright, like a diamond in the sand, which would render the possessor secure. (TL 110)

¹² Les mots s'épuisent comme les papillons qui se cognent en vain aux fenêtres de la maison de « Time Passes » : « *Tortoise-shell butterflies burst from the chrysalis and pattered their life out on the window-pane* » (TL 113).

¹³ En dépit de ses efforts, Mrs Ramsay est obligée de laisser la scène s'engouffrer dans le passé. Le seuil est présenté de manière symbolique, spatialisant le temps : « *With her foot on the threshold she waited a moment longer in a scene which was vanishing even as she looked, and then, as she moved and took Minta's arm and left the room, it changed, it shaped itself differently; it had become, she knew, giving one last look at it over her shoulder, already the past* » (TL 90). La phrase est singulièrement prophétique, suggérant une image qui annonce la mort de Mrs Ramsay, sur le seuil de la vie, s'engouffrant elle-même dans un passé sans avenir.

le regard de la lectrice autant que des personnages et laisse entrevoir une dimension qui échappe habituellement à la sagacité humaine. Leur inscription dans la fiction semble alors ouvrir une brèche, déchirer le texte en y introduisant une clocherie qui permettrait d’appréhender un réel insubordonné aux catégories établies : la duperie atteint son comble, puisque c’est alors le cadre qui désigne ce qui lui échappe.

II.3.A.3. Tableaux mouvants

« *The most familiar view seen framed through glass has a certain unfamiliar distinction* » (VO 271) : cadre de tableau, de miroir ou de fenêtre, c’est bien le *cadre* qui, comme un prisme, induit une forme de défamiliarisation. Entre le cadre de la fiction et celui de la page dans l’objet-livre, le texte délimite lui aussi des tableaux qui, ainsi pris, se disloquent. Inscrits dans la matière du texte, ils ne sont signalés que par l’intermédiaire d’un cadrage formel, des marques typographiques claires aux répétitions plus discrètes, et résistent à la pétrification d’une telle mise en œuvre en mettant en scène un mouvement inattendu, refusant de se laisser figer dans la « trance immortelle » de l’œuvre d’art¹.

Le paysage que Bartholomew contemple au début de *Between the Acts* illustre bien cette tension : « *But the breeze blew the great sheet out; and over the edge he surveyed the landscape – flowing fields, heath and woods. Framed, they became a picture. Had he been a painter, he would have fixed his easel here, where the country, barred by trees, looked like a picture. Then the breeze fell* » (BA 12). Outre la comparaison picturale explicite, la mise en tableau est opérée par la répétition de « *breeze* » qui fournit le cadre textuel, tient ensemble et retient une image qui pourtant lui échappe. En mettant le paysage en mouvement, le vent révèle la fluidité insaisissable comme étant constitutive du tableau : dès que la simple *possibilité* de le fixer est évoquée, menaçant d’immobiliser le flot de la nature, le vent cesse, et le tableau disparaît.

On rencontre d’autres exemples d’encadrement chez Woolf : les nouvelles très courtes, comme « Monday or Tuesday » et « Blue and Green », qui se lisent comme des vignettes mises en mouvement par les jeux du langage², « The Lady in the Looking-Glass » dont les première et dernière phrases se font écho et créent un cadre narratif, la section « Time Passes » encadrée par deux autres sections ou les interludes mis en exergue par les italiques – autant de « marqueurs » que Liliane Louvel définit comme des « opérateurs d’ouverture et de fermeture

¹ Cf. « *in the looking-glass things had ceased to breathe and lay still in the trance of immortality* » (« The Lady » 216).

² Hermione Lee parle de « *free-floating word pictures* » (Lee 436).

du texte à l'image »³, un « changement de régime » qui ouvre un espace libéré des contraintes littéraires, esthétiques, ou scientifiques⁴. Ces tableaux textuels deviennent alors la scène quasi théâtrale⁵ d'une agitation contre-nature.

J'ai jusqu'ici présenté le fonctionnement du cadre (par l'entremise de tableaux, miroirs ou fenêtres) qui ouvre vers une perspective nouvelle ou dimension invisible, sous-jacente ou hors-champ, différente de la réalité habituelle : il en va de même pour les tableaux « textuels » qui introduisent des éléments surprenants, à la fois doublement irréels (puisqu'ils opèrent un décrochage supplémentaire par rapport à l'espace déjà fictif) et paradoxalement « plus réels ». Je n'ai évoqué qu'en passant les étranges métamorphoses qui résultaient de cet encadrement. En tant que peintures, les tableaux sont figés – cette idée est déjà apparue à plusieurs reprises, et c'est d'ailleurs ce qui fait pour Virginia Woolf la supériorité de la littérature qui, mieux que la peinture, conserve le jeu de la vie. C'est cet aspect qu'il me faut désormais aborder : comment le texte, qui risquerait de figer ce qu'il encadre, parvient-il au contraire à y réintroduire du mouvement, à transmuter cette « mise en œuvre » en une « mise en scène » ?

II.3.A.3.a. Anomalies

S'il est possible de rencontrer des références implicites à des écoles de peinture dans les nouvelles de Virginia Woolf¹, je m'intéresserai ici plutôt aux « scènes de genre », comme « The Evening Party » (c. 1918) ou « The Introduction » (1925), pièces courtes décrivant les rendez-vous mondains qui, avant de culminer dans la *party* de Mrs Dalloway, l'intéressent et l'inquiètent depuis toujours : « *I protest that I do most honestly admire such scraps of society as I have seen – even though I myself take no part in it* »². Pourtant, l'intrusion de miroirs et de tableaux provoque ici encore un déséquilibre au sein de scènes faussement familières, comme dans « The Evening Party » où fiction et réalité s'entre-contaminent, invitant la lectrice à une

³ Il s'agit de repérer la ponctuation, la présence de « blancs », « la typographie, la graphie, le titre, les déictiques, les enchâssements de récits, la focalisation, les temps et les aspects, le lexique pictural et métapictural » (Louvel, *Texte/Image*, p. 40-41). Liliane Louvel rappelle également que de nombreux titres de nouvelles sont liés au visuel de manière métaréflexive (voir Louvel, « Telling 'by' Pictures »).

⁴ C'est un événement de la lecture qui « s'inter-pose », qui « advient au texte, l'anime et le met en mouvement » (Louvel, « Déclinaisons et figures ekphrastiques », p. 31).

⁵ Le paysage de Bartholomew devient la scène « naturelle » du spectacle de Miss La Trobe : « *The lawn was as flat as the floor of a theatre. The terrace, rising, made a natural stage. The trees barred the stage like pillars. And the human figure was seen to great advantage against a background of sky* » (BA 69-70).

¹ « Slater's Pins Have No Points » et le *topos* de la peinture hollandaise du 17^{ème} siècle représentent des leçons de musique ; « The Lady in the Looking-Glass » et la technique des eaux-fortes (« *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* », « The Lady in the Looking-Glass » 219) (voir Louvel, « Telling 'by' Pictures »).

² Voir « Thoughts Upon Social Success », in *PA*, 15 juil. 1903, 167-169.

soirée³ où l'anodin devient anormal, faisant tourner le spectacle de la norme au cauchemar pour ceux qui s'y trouvent pris au piège.

C'est ainsi que, parée de sa « nouvelle robe » dans la nouvelle du même nom (1925), le regard de Mabel est irrésistiblement attiré par le miroir : « *she went straight [...] to a shaded corner where a looking-glass hung and looked. No! It was not right* » (« The New Dress » 164). On ne sait pas bien qui, de la jeune femme ou du miroir, regarde l'autre⁴, et le miroir, refuge trompeur, révèle l'anomalie de Mabel Waring, affublée d'une robe hideuse⁵ qui résume son identité par homophonie : « *What's Mabel wearing?* ». Le reflet que Mabel voit dans le miroir est alors la « vérité », par opposition au reflet illusoire, idéalisé, que lui a vendu le miroir trompeur de la couturière : « *she saw through everything. She saw the truth. This was true, this drawing-room, this self, and the other false* » (« The New Dress » 166). Ce jeu de miroir ouvre un espace vertigineux dans lequel elle se noie, « *a fly in the saucer* », ligotée dans une robe qui devient la punition de sa propre vanité, « *a penance which she had deserved* » (« The New Dress » 168). Mabel est confrontée à la superposition de deux reflets qui sont à la fois en deçà et au-delà de la réalité⁶ – « *either much more real, or much less real* » (« The New Dress » 166) – comme l'est généralement le miroir de la fiction.

Pourtant, la scène qui apparaît ensuite dans le reflet du miroir ovale change la donne :

[S]he could see little bits of her yellow dress in the round looking-glass which made them all the size of boot-buttons [and] it was amazing to think how much humiliation and agony and self-loathing [...] were contained in a thing the size of a three penny bit. And what was still odder, this thing, this Mabel Waring, was separate, quite disconnected; and though Mrs Holman (the black button) was leaning forward [...] she could see her, too, quite detached in the looking-glass, and it was impossible that the

³ « *Come, or we shall be late* » (« The Evening Party » 90). La nouvelle plonge la lectrice dans un brouhaha d'énoncés sans contexte ni cohérence. Un paragraphe, qui préfigure la disparition du visage de Rhoda dans le miroir, superpose les personnages aux œuvres qui les imitent :

[C]andles burn pear shaped flames upon either side of the oval looking-glass [...]. Something has dissolved my face. Through the mist of silver candle light it scarcely appears. People pass me without seeing me. They have faces. [...] The room is full of vivid yet unsubstantial figures; they stand upright before shelves [...]; their heads and shoulders blot the corner of square golden picture frames; and the bulk of their bodies, smooth like stone statues, is massed against something grey [...] beyond the uncurtained windows. (« The Evening Party » 90-91)

⁴ Tout l'enjeu de la nouvelle se situe dans la polysémie du verbe « *look* », à la fois regard actif et apparence passive, « regarder » et « être regardé ». La répulsion se substitue à l'attraction initiale de Mabel, traduisant l'ambivalence du miroir qui piège un regard réticent : « *But she dared not look in the glass* » (« The New Dress » 165).

⁵ « *She felt like a dressmaker's dummy standing there, for young people to stick pins into* » (« The New Dress » 165) : Mabel devient le mannequin sur lequel le regard épingle son jugement, et la robe trahit, au lieu de dissimuler, sa différence. Le miroir « social » révèle une imposture (crainte ou réelle) en relayant l'œil de l'autre, « négateur et créateur du moi » (Christine Reynier, « L'un et l'autre, regards croisés dans trois nouvelles de Virginia Woolf », in *Études Britanniques Contemporaines*, n° 7, 1995, p. 97-108, p. 101-102).

⁶ Le reflet chez la couturière est en fait plus fidèle à l'image qu'elle se fait secrètement d'elle-même : « *Suffused with light, she sprang into existence [...], there looked at her, framed in the scrolloping mahogany, a grey-white, mysteriously smiling, charming girl, the core of herself* » (« The New Dress » 166). Entre figure et fantôme, les deux reflets correspondent à deux facettes de Mabel, qui naît de sa rencontre avec le miroir, instrument de connaissance, de « co-naissance » et de reconnaissance de soi (voir Reynier, « L'un et l'autre »).

black dot, leaning forward, gesticulating, should make the yellow dot, sitting solitary, self-centred, feel what the black dot was feeling, yet they pretended. (« The New Dress » 168)

Le miroir révèle à Mabel son propre dégoût, opérant une coupure entre soi et son reflet, de même qu'entre soi et l'autre⁷, et transforme l'humiliation en un moment de révélation : le tissu social dans lequel la tache jaune de la robe de Mabel n'a pas sa place n'accueille pas davantage la tache noire. La juxtaposition des aplats de couleurs contrastées dénonce la vacuité de rapports humains superficiels et dénués d'empathie, dont on ne peut s'extraire qu'en sortant du cadre : « *It was flat, just flat, that was all. [...] So she got up from the sofa, and the yellow button in the looking-glass got up too, [and] moved out of the looking-glass* » (« The New Dress » 170).

Le départ de Mabel la sauve du poids écrasant d'un cadre rigide qui n'admet aucune différence. Au contraire, les critiques soulignent l'« hybridité » caractéristique des nouvelles de Woolf⁸, qui invitent d'autres genres afin de remédier à l'immobilité stérile, standardisée, d'impulser un mouvement à l'intérieur du cadre de la nouvelle sans pour autant le détruire⁹. La nouvelle « A Simple Melody » (c. 1925) est une scène de genre particulièrement trompeuse, instable et hybride au point d'être traversée par Mabel et sa robe jaune. Le hiatus entre la musique évoquée dans le titre et le tableau décrit dans le premier paragraphe est accentué par la première phrase qui plonge la lectrice *in medias res*, la propulse non seulement au beau milieu des choses mais au cœur d'un tableau qui semble avoir déjà été évoqué¹⁰ :

As for the picture itself, it as one of those landscapes which the unlearned suppose to have been painted when Queen Victoria was very young, and it was the fashion for young ladies to wear straw hats shaped like coal scuttles. Time had smoothed away all the joints and irregularities of the paint and the canvas seemed spread with a fine layer, here the palest blue, here the brownest shadow, of smooth lacquer-like glaze. It was a picture of a heath; and a very beautiful picture. (« A Simple Melody » 195, je souligne).

⁷ Christine Reynier analyse la conversation mondaine comme un moment haineux de conflit et de séparation, de refus de la différence qui entraîne « la perte d'identité totale » (voir Reynier, *Woolf's Ethics of the Short Story*, p. 73-75 ; et « L'un et l'autre », p. 102-104).

⁸ Louvel, « Telling 'by' pictures ». Dans son introduction aux nouvelles, Susan Dick en note la variété, entre les « rêveries lyriques » semi-autobiographiques rappelant De Quincey, les « scènes » ou « esquisses » dignes de Tchekov, et les pièces courtes semblables à des « essais » (*A Haunted House*, 1-2). Christine Reynier ajoute qu'il devient alors délicat de donner une définition précise de la nouvelle woolfienne (Christine Reynier, « The Short Story according to Woolf », in *Journal of the Short Story in English*, n° 41, 2003, p. 55-68, p. 55).

⁹ Au moment de son « introduction », Lily Everit se retrouve enfermée dans sa condition de femme, honteuse d'écrire des essais et non des poèmes : « *What had she to oppose to this massive masculine achievement?* » (« The Introduction » 180). Elle tente de prolonger le moment où l'organisation en catégorie a exceptionnellement engendré une vision hybride lui permettant d'échapper à l'opinion masculine et de réaffirmer son identité : « *One divided life (she felt sure of it) into fact, this essay, and into fiction, this going out, into rock and into wave, she thought, driving along and seeing things with such intensity that for ever she would see the truth and herself, a white reflection in the driver's dark back inextricably mixed: the moment of vision* » (« The Introduction » 178).

¹⁰ Dans une autre nouvelle ? : « *As if one went to a party to look at a picture!* » (« The New Dress » 167).

Le tableau est comme le motif d'une fugue qui revient hanter la nouvelle de l'intérieur et la dérange. Outre la difficulté de sa datation¹¹, la peinture déclenche une « fiction » dans l'imaginaire du personnage, George Carslake. Il y inscrit des personnages qui, transposés en pensée dans l'espace fictif offert par le tableau, sont doublement fictifs¹² :

He looked again at the picture. The sun had set, but every colour was still bright, so that it was not long set, only just gone beyond the brown mound of the heath. The light was very becoming: and he supposed that Mabel Waring was with him and the Queen and Miss Merewether, walking back to Norwich. They would be talking about the way; how far it was; and whether this was the sort of country they liked; also, if they were hungry; and what they would have for dinner. That was natural talk. (« A Simple Melody » 196)

Sans doute est-ce la patine du temps qui permet à la transition entre l'extérieur et l'intérieur du tableau de se faire comme par magie : la description devient porte d'entrée, accès à un espace dénué de l'artifice de la bonne société (où Mabel ne trouve pas sa place et dont il la sauve en l'imaginant dans le monde du tableau : en la transférant d'un genre à un autre, d'une fiction à une autre¹³), et qui appelle une conversation plus « naturelle »¹⁴.

Le tableau encadre les pensées du personnage et en recadre les émotions. Ce n'est pas l'œil de l'artiste qui impose l'ordre au paysage en y apposant un cadre, c'est le tableau qui s'imprime sur l'œil du spectateur comme un garde-fou :

Mr Carslake, at least, thought it very beautiful because, as he stood in the corner where he could see it, it had the power to compose and tranquilize his mind. It seemed to him to bring the rest of his emotions – and how scattered and jumbled they were at a party like this! – into proportion. (« A Simple Melody » 195)

La perspective est simultanément créée et remise en cause par les tirets et le point d'exclamation qui menacent le texte d'une rupture de syntaxe et enchâssent plusieurs niveaux de narration –

¹¹ Le terme « *unlearned* » inscrit un commentaire cynique quant à un élitisme artistique condescendant malgré sa propre incertitude : « *'The school of Crome ?' she said, looking at the picture. Very well. This being settled, they went on* » (« A Simple Melody » 199). Une fois le tableau rangé dans une catégorie, correcte ou non, il convient de l'oublier et de passer à autre chose.

¹² Carslake se figure des personnalités historiques existant dans le monde de la lectrice (« *the Queen* », encore qu'il s'agisse d'une figure de l'imaginaire britannique, presque un personnage dont l'identité change d'un monarque à l'autre, d'une génération à la suivante), et des personnes appartenant à la réalité fictive de la nouvelle qui deviennent des personnages dans le tableau pour Carslake. Miss Merewether est même *triplement* fictive, puisqu'elle jouait déjà un rôle sur la scène mondaine de la soirée (« *played her part* », « A Simple Melody » 195).

¹³ La mention de la robe montre la porosité entre les nouvelles mais offre surtout une issue positive aux malheurs de Mabel : « *Rip off all those clothes my dear, he thought looking at Mabel Waring* » (« A Simple Melody » 199)

¹⁴ Dans ce cadre champêtre, les individus sont réduits à des considérations plus franches et à des besoins plus simples (la distance à parcourir, manger). Pourtant, la description qui se poursuit de manière réaliste finit par reprendre les clichés d'une promenade à la campagne (avec ses vagabonds, fermettes isolées, ou cavalier solitaire, « A Simple Melody » 197), qui menacent ce retour à la nature opéré dans le tableau et en traduisent l'artificialité. Christine Reynier en note le caractère uniforme, en contraste avec la soirée (« *the party symbolises a stimulating world of tension and exchange, that is, society itself* » (*Woolf's Ethics of the Short Story*, p. 78), ainsi qu'avec les nouvelles que Woolf fait dialoguer entre elles.

entre la narration omnisciente et le discours indirect libre. Le tableau s'inscrit en fait comme une perturbation qui ouvre un espace contrarié : « *he looked at the picture again; into that happy and far more severe and exalted world, which, was also so much simpler than this* » (« A Simple Melody » 195). Là encore, la ponctuation accentue la complexité de la phrase : le point-virgule opère un décrochage entre deux ordres, deux systèmes, et le redoublement de la virgule isole le pronom relatif, ce qui complique la négociation du sens. Malgré les efforts de Carlslake pour entrer dans le monde du tableau, ce dernier se refuse à lui et devient prétexte à la reprise d'un trope woolfien : l'expérience impossible et incommunicable de la survivance du monde après la disparition de l'homme¹⁵.

L'exposition au monde naturel du tableau est présentée comme un choc : « *Perhaps one was a little brutalised by the open air* ». Le choc est celui d'une rencontre avec un espace où rien n'est autre chose, où ne subsiste aucun ordre symbolique : « *When he was walking there was a hardness and a freshness about things: no confusion; no wobbling; the division at least between the known and the unknown was as distinct as the rim of a pond – here was dry land, here water* » (« A Simple Melody » 198). Le personnage résiste initialement à cette donation brute et brutale, refusant de prendre les choses pour argent comptant, et analyse sa vision en termes métaphoriques : « *But what was water? Understanding perhaps* ». On assiste pourtant finalement à la disparition de l'individualité d'un marcheur loin du *flâneur* urbain :

He thought at once of the lark, of the sky, of the view. The walker's thoughts and emotions were largely made up of these outside influences. Walking thoughts were half sky; if you could submit them to chemical analysis you would find that they had some grains of colours in them, some gallons or quarts or pints of air attached to them. This at once made them airier, more impersonal. (« A Simple Melody » 200)

L'intervention inattendue d'une expérience chimique vient appuyer la dissolution de l'humain dans l'espace naturel, au point que même ses « pensées » vagabondes flottent comme des nuages au gré du vent. La mise en abyme de cadres offre donc une sorte d'échappée, autorisant un mouvement inattendu qui extrait les personnages de leur propre fiction.

¹⁵ L'expérience est paradoxalement aussi désolante qu'apaisante, comme s'il s'agissait de l'ordre des choses : Like all landscapes it made one sad, because the heath would so long outlast all people; but the sadness was so elevated – turning away from Miss Merewether, George Carlslake gazed at the picture – arose so plainly from the thought that it was calm, it was beautiful, that it would endure. But I cannot quite explain it, he thought. He did not like churches at all; indeed, if he said what he felt about the heath remaining and them all perishing and yet that this was right and there was nothing sad about it – he would laugh; he would dispose of that silly sentimental twaddle in a moment. For such it would be, spoken: but not, he felt, thought. [...] It seemed to him as if he had been trapped into the words. [...] His thoughts could not find any pure new words which had never been ruffled and creased and had the starch taken out of them by others' use. [...] It was impossible to put this into words, and it was unnecessary. (« A Simple Melody » 196-197, 199)

Je reviendrai sur l'inutilité, ou l'inadéquation, d'un langage trop usé qui n'est, lui, plus de l'ordre des choses.

II.3.A.3.b. Nature morte ?

Candish paused in the dining-room to move a yellow rose. Yellow, white, carnation red – he placed them. He loved flowers, and arranging them, and placing the green sword or heart shaped leaf that came, fitly, between them. Queerly, he loved them, considering his gambling and drinking. The yellow rose went there. Now all was ready – silver and white, forks and napkins, and in the middle the splashed bowl of variegated roses. (BA 32-33)

La disposition des roses tord le cou aux clichés liés au genre dans tous les sens du terme, et répond à une injonction esthétique paradoxale : Candish a doublement *tué* les roses – coupées, même par une lame végétale, elles sont encore plus éphémères qu'elles ne l'étaient dans la nature, tandis que l'arrangement en fait une nature *morte*¹⁶. Virginia Woolf parsème ainsi son œuvre de descriptions de ce type qui soulignent la contradiction entre les termes « nature / morte » – contradiction qui apparaît de manière encore plus évidente en anglais, « *still / life* ». La confrontation des deux syntagmes permet d'associer l'immobilisation à la mort, tout en resituant la vie du côté d'une nature pas nécessairement humaine.

À ce sujet, c'est la perspective de D. H. Lawrence sur la peinture de Cézanne qui me semble pertinente, davantage que celle de Roger Fry. J'ai déjà évoqué ses remarques sur la « pommitude réelle » des tableaux de Cézanne, mais Lawrence insiste également sur la façon dont ces tableaux « plus vrais que nature »¹⁷ témoignent d'une *vie* indépendante de l'humain, une vie caractérisée par un *mouvement* paradoxal qu'il faudrait ressaisir dans la peinture :

It was part of his desire: to make human form, the *life* form, come to rest. Not static – on the contrary. Mobile but come to rest; And at the same time he set the unmoving material world into motion. Walls twitch and slide, chairs bend and rear up a little, cloths curl up like burning paper. Cézanne did this partly to satisfy his intuitive feeling that nothing is really *statically* at rest – a feeling he seems to have had strongly – as when he watched the lemons shrivel or go mildewed, in his still-life group, which he left lying there so long so that he *could* see that gradual flux of change: and partly to fight the cliché, which says that the inanimate world *is* static, and that walls *are* still.¹⁸

La « nature » supposément « morte » revient à la vie dès qu'on la laisse un peu tranquille, et l'inanimé prend vie selon une nouvelle temporalité que Cézanne serait parvenu à piéger dans ses tableaux, en laissant le temps au temps. Cet inédit mouvement du monde pourrait bien imprimer en retour le mouvement du langage qui s'essaierait au même exercice, les

¹⁶ Les roses sont en fait *déjà* mortes, lorsqu'elles apparaissent sous forme de guirlandes de papier, pâles imitations résiduelles : « *garlands of red and white paper roses left over from the Coronation* » (BA 24), et BA 94.

¹⁷ « *Cézanne's apples are a real attempt to let the apple exist in its own separate entity, without transfusing it with personal emotion. Cézanne's great effort was, as it were, to shove the apple away from him, and let it live of itself* » (Lawrence, « Introduction to These Paintings », p. 567, je souligne). Le transfert du mouvement de la pomme au tableau donne à celui-ci une vie indépendante, en excès : « *He wanted true-to-life representation. Only he wanted it more true to life. And once you have got photography, it is a very, very difficult thing to get representation more true to life: which it has to be* » (*id.*, p. 577). « *[His] apples [...] not only are not life-like, but are a living lie. The Kodak will prove it* » (D. H. Lawrence, « Art and Morality » [1925], in *Phoenix*, p. 523).

¹⁸ Lawrence, « Introduction to These Paintings », p. 580.

métamorphoses et mouvements de l'inanimé étant alors traduits dans, ou impulsés par, le jeu du langage. Ainsi, au lieu de figer les choses en une œuvre d'art, l'écriture pourrait les remettre en mouvement, comme l'était d'ailleurs la vocation initiale de l'*ekphrasis*.

L'harmonieuse corbeille de fruits au centre de la table du dîner de *To the Lighthouse*, « a yellow and purple dish of fruit » (TL 79), est emblématique du désir de Mrs Ramsay qui voudrait figer le moment pour l'éternité. Le « tableau » est pourtant condamné à être éphémère :

[S]he had been keeping guard over the dish of fruit (without realising it) jealously, hoping that nobody would touch it. Her eyes had been going in and out among the curves and shadows of the fruit [...], every time she did it, she felt more and more serene; until, oh, what a pity that they should do it – a hand reached out, took a pear, and spoil the whole thing. (TL 88)

Ce que la main interrompt en réalité, c'est la rêverie de Mrs Ramsay¹⁹, comme le montrent la rupture de syntaxe marquée par un tiret et le changement de niveau narratif. Le mouvement n'est pas tant celui de la main que celui d'un texte brusquement interrompu au milieu d'une description « baladeuse »²⁰ qui suivait le regard du personnage et ouvrait un espace nouveau.

Dans « The Lady in the Looking-Glass », le miroir est l'unique témoin d'étranges métamorphoses qui surviennent et dérangent les choses éparpillées dans un salon apparemment déserté. Il en refuse pourtant le reflet à la lectrice puisqu'il immobilise le mouvement, littéralisant l'expression « *still life* » en figeant l'instabilité inhérente à la vie, comme si son regard inversé était aussi pétrifiant que l'œil de la Méduse : « *in the looking-glass things had ceased to breathe* » (« The Lady » 216). Pourtant, le texte tisse tout au long de la nouvelle un réseau de répétitions qui imitent et témoignent du passage du temps, révélant les métamorphoses subies en profondeur par le langage²¹. L'inscription du miroir au cœur de la nouvelle apparaît alors comme un trompe-l'œil qui attire le regard de la lectrice pour l'empêcher de voir les créatures chosales qui mettent le monde et le langage en mouvement : « *things that*

¹⁹ La corbeille de fruits est chargée d'une dimension symbolique, comme l'était celle de *The Voyage Out* : « [Helen] proceeded to expound her views of the human race, as she regarded regarded with complacency the pyramid of variegated fruits in the centre of the table » (VO 359-360). Elle se distingue ainsi des natures mortes des interludes, « *post-impressionist studies undiluted by symbolic content* » (Stewart, « Spatial Form and Color », p. 99).

²⁰ Liliane Louvel parle de « véritable *excursion* littéraire » lorsque le personnage erre dans le tableau (*Texte/Image*, p. 43). La nature morte devient un paysage, une peinture au travers de laquelle le texte guide la lectrice (Liliane Louvel, « Love with a Fruit-Dish, Nature morte avec l'amour en plâtre: An Instance of Pictorial Eroticism », in *Things in Virginia Woolf's Works*, p. 29-43, p. 31-32). Elle interroge la façon dont le regard agit sur les objets et les retransforme en choses mystérieuses dont Mrs Ramsay parviendrait à pénétrer le secret, ce qui en fait des œuvres d'art. Sa perspective renverse et complète la mienne, même s'il me semble que c'est plutôt en transformant d'abord le monde en œuvre d'art que le mystère des choses peut être, certes, appréhendé, mais jamais percé.

²¹ Ces variations textuelles, « déplacement et tressage des signifiants », miment « le devenir du même dans l'autre [...]. La métamorphose figure au programme scriptural de la nouvelle, [...] comme si chaque partie était un brouillon tendu vers la vérité de la forme [...] jusqu'à la dégénérescence » (Louvel, « Virginia Woolf », p. 72).

never happen, so it seems, if someone is looking » (« The Lady » 215). Comme par une curieuse prétention, le texte laisse soigneusement croire, grâce à un « *so it seems* » qui feint de jeter le doute sur l'affirmation, qu'il permet d'entrevoir ou d'*entrelire* ces mouvements insoupçonnés²².

Parce qu'elles figurent la vie des *choses*, irréductibles, radicalement libérées de leur statut d'*objet*, ces métamorphoses n'apparaissent qu'en l'absence d'œil humain²³. Livrées à elles-mêmes, en autarcie, les choses sont dotées d'une puissance d'agence par la syntaxe qui les promeut au rang de sujet grammatical, et le monde sensible, lorsqu'il échappe à la sphère de perception humaine, n'est plus régi par les mêmes lois physiques. Dans « Time Passes », la matière qui échappe au regard humain subit ainsi une altération que Chantal Delourme attribue au triomphe de la « vie organique » de la nature qui l'emporterait sur la forme : « les lieux de jeu, de passage, s'obstruent, appelant d'autres images de minéralisation [...] qui peu à peu déposent le feuilletage d'un palimpseste pris dans la matière puis la pierre »²⁴. Le processus de « minéralisation » rappelle le « diamant impersonnel » que, selon Jacques Rancière, Woolf polit dans la section et qui s'oppose aux destinées des personnages²⁵. Pourtant, la section ne se solde pas par une impasse, et ne cesse au contraire de mettre en œuvre la « blessure vive » de la maison qui abrite des objets souffrant eux aussi du passage du temps, aux murs recouverts d'un papier peint qui se décolle peu à peu²⁶. Hors de notre portée, la pierre se détache, tout à coup, dans un « *once* » qui échappe à la temporalité et provoque un mouvement aléatoire :

Once only a board sprang on the landing; once in the middle of the night with a roar, with a rupture, as after centuries of quiescence, a rock rends itself from the mountain and hurtles crashing into the valley, one fold of the shawl loosened and swung to and fro. (TL 106)

But in the very lull of this loving caress, as the long stroke leant upon the bed, the rock was rent asunder, another fold of the shawl loosened; there it hung, and swayed. (TL 109)

²² Quelque chose d'un peu similaire se produit sur le rideau de Nurse Lugton, dont le tissage camoufle et imprime son propre mouvement sur la matière : « *directly the old nurse snored [...], the blue stuff turned to blue air; the trees waved; you could hear the water of the lake breaking* » (« Nurse Lugton's Curtain », 154-155).

²³ Barbara Lambert montre avec la métamorphose ovidienne comment la transformation « conserve le même dans l'autre », condition de survie du sujet dans l'objet qu'il devient. Puisque l'écriture permet de même de donner forme au « mouvant », d'atteindre la stabilité à partir d'une instabilité, elle lit alors dans l'œuvre woolfienne « un désir acharné – parce que désespéré – de croire en une forme de transcendance » non pas divine mais « naturelle », reposant sur un « principe métamorphique » qui garantirait la pérennité du monde en fondant le sujet dans l'objet (Lambert, « Du vent dans les branches de l'orme », p. 102-105 et 109). Ma perspective est très différente, puisque je m'intéresse à la façon dont la matière ne révèle ses propres métamorphoses que lorsque le sujet a disparu.

²⁴ Delourme, « La figure, la nuit », p. 120.

²⁵ Voir Jacques Rancière, *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris : La Fabrique Éditions, 2014, p. 59.

²⁶ Le processus de décomposition de la maison commence avant le départ des Ramsay : « *things got shabbier and got shabbier summer after summer. The mat was fading; the wallpaper was flapping* » (TL 25). Jean-Michel Theroux considère que, loin de faire des objets une protection immuable contre la mort, cet irrémédiable délabrement remplace l'individu parmi les objets, éléments périssables. Il refuse ainsi l'idée que les objets ouvrent « une aire de repos, de réconciliation et de sécurité » où se reposer pour « atténuer le choc de la mort » et « frauder la douleur ». Au contraire, l'objet est « mangé par le lierre », « frappé par les aléas météorologiques », « rongé par le temps » au même titre que les personnages (Theroux, « La valeur des objets pour la conscience »).

Idly, aimlessly, the swaying shawl swung to and fro. (TL 112)

Le mouvement fait apparaître qu'*il y a mouvement*, fait de l'apparition un événement inattendu, surgissement au cœur du visible de son « envers »²⁷. Le balancement du foulard signale à la lectrice un mouvement qui lui échappe grâce au mouvement du texte : tout se joue dans la variation de « *one* » à « *another* », dans la reprise qui fait du foulard un être vivant, animé, « *the swaying shawl* »²⁸. Ce mouvement insensé annonce ceux des interludes qui échappent aux règles habituelles du temps et de l'espace mais refusent d'être statiques²⁹, comme des natures à la fois mortes et vivantes³⁰.

Dans les interludes, le mouvement incessant des vagues rappellent ceux de la cyclicité de la nature, de la terre autour du soleil, de la lune autour de la terre qui régit le rythme des marées : « *thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually* » (W 3). Mais ce n'est pas tout : les éléments naturels ou domestiques étant les porteurs instables d'un conflit pluriel entre contour et surface, structure et couleur, opacité et transparence, ils subissent des distorsions qui remettent en question leur unicité, le substrat dont la perception humaine était condition. Immobiles et immuables, les formes connues du quotidien *prennent vie*, acquièrent une telle intensité d'existence qu'elles agissent, se meuvent, et se dissolvent apparemment comme de leur propre chef³¹.

²⁷ Georges Didi-Huberman rappelle que l'apparition ne concerne que ce qui était « dissimulé » (ce qui était déjà visible n'est qu'« apparent », jamais « apparaissant »), et nécessite « une *ouverture*, unique et momentanée ». « Un paradoxe va éclore, parce que l'apparaissant se voue, dans l'instant même où il s'ouvre au monde visible, à quelque chose comme une dissimulation [;] l'apparaissant aura, pour un moment seulement, donné accès à ce bas-lieu, quelque chose qui évoquerait l'envers ou, mieux, l'enfer du monde visible – c'est la région de la dissemblance » (Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, I. Paris : Minuit, 1998, p. 15).

²⁸ Il est impossible pour la lectrice d'oublier le *memento mori* que le châle recouvrait : « *feeling for her shawl [Mrs Ramsay remembered] that she had wrapped it round the boar's skull* » (TL 94).

²⁹ Jack Stewart associe le mouvement parfois agressif de la nature des interludes au dynamisme du Futurisme (Stewart, « Spatial Form and Color », p. 102).

³⁰ Selon Diderot, la différence entre matière morte et vivante se joue dans la « spontanéité réelle ou apparente du mouvement » : la matière vivante serait celle qui se meut par elle-même, la matière morte celle qui n'est mobile que par une intervention extérieure. Ainsi, comment la matière vivante « peut-elle cesser de se mouvoir sans mourir ? » (Denis Diderot, *De la nature* [1753], in *Œuvres* I. Paris : Belin, 1818, p. 456-458). Le *vivant* serait alors en fait opposé à l'*inanimé*, de l'*immobile*. Didi-Huberman remarque de même que le « *discernement* » d'un animal dans un *vivarium* s'opère lorsque l'on cherche avant tout à « voir bouger » (Didi-Huberman, *Phasmes*, p. 16).

³¹ La matière devient sujet grammatical (« *shapes took on mass and edge* », W 82) et subit des phénomènes *contre-nature*. Les éléments se confondent : l'air devient solide (« *fibrous* », « *woollen* », W 3), la mer prend feu puis se change en métal (« *flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire* » ; « *the sea blazed gold* », W 3) ; l'eau devient lumière liquide (« *shallow pools of light* », W 20), les rochers mous et brumeux (« *misty and soft* », W 20). Les substances débordent de leur catégorie habituelle : « *softly amorphous, as if the china of the plate flowed and the steel of the knife were liquid* » (W 20). La confusion entre couleur et matière engendre des bizarreries, les éléments poreux confondent les sens : « *every pit and grain of the brick was silver pointed, purple, fiery as if soft to touch, as if touched it must melt into hot-baked grains of dust* » (W 112).

J'attribuai initialement les changements d'états de la matière à l'action du soleil, mais ce dernier n'est en fait que le témoin impuissant de métamorphoses qu'il révèle³². L'illusion va plus loin là encore, puisque la lumière provoque en fait des illusions d'optique qui laissent croire que c'est la matière même qui se meut sous le regard médusé, impuissant lui aussi, de la lectrice : ce qui manque au tableau, c'est la rationalisation du regard humain qui permet habituellement de reconnaître les objets familiers derrière les rayons qui en déforment l'apparence. « *[Light] dissolves the units common sense calls 'things'* » (Banfield 271) : ce ne sont même plus des « choses » que les interludes offrent à voir. L'absence de structure, présentée par Fry comme le défaut de l'impressionnisme, est au cœur des interludes : les « nouvelles formes » et « couleurs sans contour » manifestent le schème qui échappe à notre intellect³³. La lumière ne révèle pas l'essence des choses mais restitue le monde à son être-réel qui ne peut que nous échapper.

Lorsque la nuit tombe, les éléments s'organisent comme une nature littéralement morte : « *The tree shook its branches and a scattering of leaves fell to the ground. There they settled with perfect composure on the precise spot where they would await dissolution* » (W 181). Les feuilles sont figées là, *there*, dans le paysage et dans le texte, dans l'attente du néant : l'image est d'autant plus terrifiante qu'elle « nous regarde depuis son silence de vie, depuis son espèce de survivance »³⁴. La concomitance de deux temporalités est rendue possible par l'oscillation constante des interludes entre l'immobilité et le mouvement qui brise cette dernière :

The dragon-fly poised motionless over a reed, then shot its blue stitch further through the air. [...] The river water held the reeds now fixed as if glass had hardened round them; and then the glass wavered and the reeds swept low. Pondering, sunken headed, the cattle stood in the fields and cumbrously moved one foot and then another. In the bucket near the house the tap stopped dripping, as if the bucket were full, and then the tap dripped one, two, three separate drops in succession. (W 125)

Les interludes ne sont pas à proprement parler des natures mortes, mais plutôt des tableaux vivants, non pas *still life* mais, pour reprendre la formule d'Ann Banfield « *still capturing of life in arrested movement* »³⁵. En effet ces passages cristallisent un moment précis, mais qui n'est pas statique, qui fait résonner les trois coups préalables au lever du rideau, qui compte à rebours avant que la goutte d'eau ne fasse déborder le vase.

³² La brise nocturne provoque de pareilles métamorphoses : « *thus stirred they lost their brown density and became grey or white as the tree shifted its mass, winked and lost its domed uniformity* » (W 159).

³³ « *The sun itself does the pure, mindless eye's work of analysis, expunging the shapes common sense imposes and presenting a series of changes, now only shapeless colour, now new shapes. Its light breaks things down, a kind of analysis of matter into ultimate simples, removing the world's familiar structure* » (Banfield 271).

³⁴ Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, p. 87.

³⁵ Ann Banfield, « Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism, and Cambridge Time », in *Poetics Today*, vol. 24, n° 3, 2003, p. 471-516, p. 496.

Mouvement incongru qui surgit au cœur d'un moment suspendu, apparition de quelque chose au cœur de nulle part – voilà ce qui se joue aussi bien dans « Time Passes » que dans les interludes. Cette tension se retrouve dans la distinction que Heidegger fait entre *monde* et *terre* ainsi que dans la « nuit sauvée » de Walter Benjamin, dont Agamben rappelle qu'elles sont toutes deux en jeu dans l'œuvre d'art. Pour Heidegger, « l'œuvre d'art porte et maintient la terre même dans l'ouvert d'un monde »³⁶ : l'art permettrait d'inscrire le suspens de la terre, inaccessible à l'humain pris dans le mouvement du monde, et d'en préserver le mystère. Benjamin associe l'art à « la sphère fermée de la nature » : les œuvres d'art seraient des « modèles d'une nature qui n'attend aucun jour, et donc non plus aucun jour de jugement, comme des modèles d'une nature qui n'est pas scène de l'histoire ni de l'habitation de l'homme : la nuit sauvée »³⁷. La *terre* de Heidegger et la *nature* de Benjamin renvoient toutes deux à une réalité à laquelle le sujet reste hermétique et que l'œuvre d'art parviendrait à sceller.

L'œuvre woolfienne multiplie les « tableaux » au sens littéral ou métaphorique, présentés par des figures comme l'*ekphrasis* ou encadrés par des marqueurs narratifs, sémiotiques, et typographiques. J'ai tenté d'en explorer les différentes modalités et d'en révéler la richesse. Mon hypothèse était que l'insertion de tableaux dans la fiction de Woolf était une stratégie permettant d'ouvrir vers une dimension autre, et qu'ainsi, dans l'espace enclos d'un cadre plus ou moins explicite, se dévoilait un excès de réalité, une part du réel qui échappe à la sagacité de l'être humain³⁸. Leur « cadre » fonctionne de la même façon que le *parergon*, terme

³⁶ Comme les animaux, végétaux et minéraux sont suspendus dans un milieu qui leur est « voilé » : ils n'ont pas de *monde*, contrairement aux humains qui « séjourne[nt] dans l'ouvert de l'étant ». La *terre* nomme « ce qui par essence se renferme en soi-même », elle n'apparaît que « là où elle est gardée et sauvegardée comme l'Indécélable par essence, qui se retire devant toute ouverture » ; elle est « l'émerger-vers-rien de ce qui se ferme constamment et se sauve. Monde et terre sont essentiellement différents l'un de l'autre, et cependant jamais séparés. Le monde se fonde sur la terre et la terre surgit au travers du monde » (Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerk*, in *Holzwege*. Frankfurt-sur-le-Main : Klostermann, 1950, p. 30-34 ; cité dans Agamben, *L'Oouvert*, p. 116).

³⁷ Dans la lettre à Rang du 9 décembre 1923, Walter Benjamin parle de « *die gerettete Nacht* » comme nommant la nature restituée à elle-même ; « la nature – comme monde de la fermeture (*Verschlossenheit*) et de la nuit – est opposée à l'histoire comme sphère de la révélation (*Offenbarung*) ». Le « salut », ici, « ne regarde pas quelque chose qui est perdu et doit être retrouvé, qui est oublié et doit être rappelé : il concerne, plutôt, le perdu et l'oublié comme tels – c'est-à-dire insauvables » (Agamben, *L'Oouvert*, p. 129-131). Le « rapport entre nature et humanité » ne se conçoit pas comme une dialectique de domination mais comme une « non-coïncidence » : « La machine anthropologique n'articule plus nature et homme pour produire l'humain par la suspension et la capture de l'inhumain. La machine est, pour ainsi dire, arrêtée [...] et dans la suspension réciproque des deux termes, une chose pour laquelle nous ne disposons peut-être pas de noms, et qui n'est plus ni animal ni homme, se glisse entre nature et humanité, se tient [...] dans la nuit sauvée » (*id.*, p. 132-133).

³⁸ Didi-Huberman suggère que l'*ekphrasis* est « l'ouverture, la sortie du discours hors de lui-même en vue de décrire quelque chose qui semblait d'abord impossible à exprimer ». En ce sens, Woolf propose des « ekphrases », des phrases qui « sortent d'elles-mêmes et nous sortent des conventions où le discours tend si souvent à se reposer »

que Derrida emprunte à Kant : non pas intrinsèque à l'œuvre, il en fait néanmoins partie dans la mesure où il la délimite et la présente comme telle. C'est un élément formel qui ne contribue pas au sens mais qui le signale en provoquant un décrochage. Il est à la marge de l'œuvre tout en la désignant comme elle-même en marge du monde, sur fond duquel elle se détache. Ce qui m'intéresse est que sa présence signale une absence : « *Le parergon* inscrit quelque chose qui vient en plus, *extérieur* au champ propre [...] mais dont l'extériorité transcendante ne vient jouer, jouxter, frôler, frotter, presser la limite elle-même et intervenir dans le dedans que dans la mesure où le dedans manque. Il manque *de* quelque chose et *se* manque à lui-même ». *Le parergon* est supplément, recours pour pallier une impuissance, il est « mystère » et « miracle » autant que « menace » et « risque »³⁹. Ce qui manque, dans les tableaux de Virginia Woolf, c'est l'échange ontologique du regard, c'est l'affirmation d'un sujet, c'est la présence corporelle d'un individu : en un mot, c'est l'humain qui *se* manque et ne peut que manquer le réel. J'ai parlé d'ouverture, de profondeur du champ et de l'infinitude d'un hors-champ qui pourrait paradoxalement advenir dans le cadre des tableaux de Woolf, du mouvement insoupçonné d'un monde qui ne serait plus soumis aux injonctions d'un regard humain. Je souhaite terminer cette partie en présentant l'effondrement général des catégories spatio-temporelles dans les paysages impossibles, post-humains dès lors qu'ils ne prennent plus la mesure de l'être humain.

II.3.B. Paysages impossibles

Alors qu'elle rejette vivement les catégories bien établies du matérialisme des Victoriens, Virginia Woolf inscrit les déambulations de Mrs Dalloway dans une carte très précise de Londres. Il ne faut pas voir là de contradiction, et considérer plutôt, comme le suggèrent Anna Snaith et Michael Whitworth, que l'exploration de l'espace urbain est prétexte à une remise en question politique de l'espace en tant que construction sociale et genrée¹. Le

(Georges Didi-Huberman, « Extases de phrases », entrée de blog du 19/11/2012. URL : <<https://blogs.mediapart.fr/georges-didi-huberman/blog/191112/apercues-1>>, consulté le 19/04/2019).

³⁹ Derrida, *La Vérité en peinture*, p. 65.

¹ Anna Snaith et Michael H. Whitworth (dir.), *Locating Woolf: The Politics of Space and Place*. Londres : Palgrave Macmillan, 2007. L'ouvrage présente la manière dont l'espace du texte reconstruit, reproduit et ré-imagine l'espace urbain, les espaces privés et publics, nationaux et locaux, voire discursifs et textuels, remettant en question les catégories spatiales et narratives dans une perspective politique et féministe. Les romans de Woolf combinent les deux dimensions que sont l'espace et le lieu – « *abstract, conceptual space* » (construction sociale et historique) et « *locatable, material places* » (lieu ancré dans une réalité plus tangible et personnelle) (voir *id.*, p. 4-5) – et ouvrent vers un espace mondial parcouru de réseaux culturels, économiques et impériaux (*id.*, p. 2). L'ouvrage explore aussi les liens entre l'espace social et géographique, et l'espace mental ou psychologique : « *Woolf anticipates [...] postmodern geography not only by combining a materialist and a discursive understanding of*

paysage londonien est d'ailleurs loin d'être objectif et figé, puisque l'intrusion de souvenirs dans le moment présent fait advenir un lieu éloigné (géographiquement ou dans le temps) au cœur du paysage, tandis que la pluralité des points de vue complique encore la compréhension de l'espace moderne urbain politique et social. En outre, la superposition et la juxtaposition des strates historiques empêchent l'appréhension d'un espace unique et en révèle l'assujettissement à une temporalité de l'éphémère. L'espace urbain n'est pas le seul concerné et le paysage naturel est lui aussi marqué par le progrès technique autant que par les atrocités de la guerre².

Pour autant, le lien entre l'espace intérieur et l'espace extérieur est d'autant plus complexe qu'il est régi par la perception : le paysage est formé par le sujet moderne qui l'arrange, reconstitue ou crée du sens à partir du désordre qui s'offre à son regard. La réalité extérieure est internalisée par le sujet et la subjectivité consciente investit le monde dans un double mouvement que Merleau-Ponty résume avec Cézanne : « Le paysage, disait-il, se pense en moi et je suis sa conscience »³. L'absence de personnages au travers de la conscience et du corps percevants desquels représenter le monde en révèle la précarité en tant qu'espace bien construit, et marque l'avènement de paysages impossibles qui débordent du cadre traditionnel tout en étant confinés au cadre de la page. J'ai évoqué la possibilité que ces tableaux textuels permettent d'ouvrir vers l'infinitude du réel qui nous échappe – le monde sans personne des interludes ressemblerait alors à l'image d'un livre pour enfant qui, selon Bernard, donne à voir la vérité : « *But for a moment I had sat on the turf somewhere high above the flow of the sea and the sound of the woods, had seen the house, the garden, and the waves breaking. The old nurse who turns the pages of the picture-book had stopped and had said, "Look. This is the truth"* » (W 221). L'image que se figure Bernard rassemble l'entièreté du monde en un seul point : les différents espaces sont repris par un déictique qui en fait une seule et même entité, le

space, but also implying the inseparability of 'real' and imagined spaces. Just as, to quote Edward Soja, 'social space folds into mental space', Woolf's emphasis on the spaces of lived experience does not mean that those spaces are not understood in terms of changing social and political dynamics » (*Locating Woolf*, p. 4).

² Barbara Lambert parle de la « corruption de la souveraineté naturelle opérée par la civilisation » lorsque « l'espoir et les attentes charriés par un siècle de progrès techniques et scientifiques, de réformes, de bouleversements idéologiques, font place à l'amertume et à la désillusion causées par la Grande Guerre. La guerre a achevé un processus engagé dans le courant du dix-neuvième siècle : la terre, déjà meurtrie par les rails et les villes de la Révolution Industrielle, s'est couverte du sang des hommes. La conception d'une nature première, bienveillante, en qui les Anciens reconnaissaient une puissance d'essence divine, meurt, qui cède le pas à la vision d'une nature cruelle et "agressive". Le spectacle d'une nature défigurée et viciée n'est pas sans incidence sur l'activité créatrice de l'époque. Souillée, la nature ne joue plus comme soutien ni comme modèle » (Barbara Lambert, « *To the Lighthouse* : Nature et mélancolie », in *Études Britanniques Contemporaines*, n° 11, 1997, p. 77-93, p. 77-78).

³ Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », p. 23. Michel de Certeau explique en outre que l'espace est créé à partir du lieu par la mise en mouvement du sujet, l'« appropriation du système topographique par le piéton » : la marche est la « réalisation spatiale du lieu » qui implique des « relations entre positions différenciées » (Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990, p. 148). Ce mouvement est d'ailleurs repris dans le texte : le rythme des promenades à la campagne se lit dans les phrases du journal de Woolf (Lee 433-434).

temps est comme suspendu par le mouvement arrêté de la nourrice. Mais une remarque de Bertrand Russell donne une clé qui contredit l'épiphanie fugace de Bernard : « *the one all-embracing time is a construction, like the one all-embracing space* »⁴. Et à bien relire les interludes, c'est de cela qu'il s'agit : une construction illusoire qui dupe la lectrice et lui laisse croire que le paysage est de l'ordre de la figuration paradoxale du réel. Le texte n'est ni reconfiguration ni défiguration du monde : le procédé à l'œuvre est plutôt de l'ordre de l'« infiguration », d'une écriture de la résistance du temps et de l'espace qui met la lectrice à contribution et la force à reboucher les trous du paysage, à reconstruire mentalement un espace géographique qui lui apparaît progressivement comme insensé.

Le processus rappelle l'expérience de Cam dont le regard, lors du voyage au phare, obéit à l'injonction de son père qui annonce déjà celle de la nourrice de Bernard :

'See the little house,' he said pointing, wishing Cam to look. [...] But which was it? She could no longer make out, there on the hillside, which was their house. All looked distant and peaceful and strange. The shore seemed refined, far away, unreal. Already the little distance they had sailed had put them far from it and given it the changed look, the composed look, of something receding in which one has no longer any part. [Her father] broke off, exclaiming: 'Look! Look!' so urgently that [they] all looked. [...]. But Cam could see nothing. She was thinking how all those paths and the lawn, thick and knotted with the lives they had lived there, were gone: were rubbed out, were past; were unreal, and now this was real; the boat and the sail with its patch; Macalister with his earrings; the noise of the waves – all this was real. Thinking this, she was murmuring to herself, 'We perished, each alone,' for her father's words broke and broke again in her mind, when her father, seeing her gazing so vaguely, began to tease her. Didn't she know the points of the compass? he asked. [...] Did she really think they lived right out there? And he pointed again, and showed her where their house was, there, by those trees. (TL 138)

Désorientée, Cam associe la vision de la maison et des sentiers qui mènent à sa vie passée, dont elle se distancie au fur et à mesure qu'elle s'approche du phare, et à un avenir qui ne pourra déboucher que vers une mort solitaire, faisant de la vue un paysage à la fois pré-historique et post-apocalyptique qui lui semble « irréel ». Elle investit la dimension spatiale d'une temporalité complexe, comme si la distance physique autorisait une projection dans le temps. Mais, comme le lui fait cruellement remarquer son père, son sentiment d'étrangeté provient d'une erreur : elle n'a pas perdu ses repères mais son sens de l'orientation, et ne regarde tout bonnement pas la bonne maison. Lorsqu'elle lit les interludes, la lectrice ressent de même un sentiment étrange provoqué par une perte de repères qui lui laisse entrevoir le paysage incompréhensible d'un avenir où elle n'a plus sa place. Mais l'épisode humiliant de Cam révèle qu'il faut peut-être réajuster sa lecture, regarder ailleurs ou autrement.

⁴ Russell, *Mysticism and Logic*, p. 161.

Les interludes reprennent et prolongent le *no man's land* de « Time Passes » où le lieu est d'autant plus difficile à reconnaître qu'il est soumis à une temporalité inhabituelle. En outre, ils s'inscrivent dans la continuité de nouvelles comme « Kew Gardens » et « In the Orchard », multipliant les points de vue et les reprises, juxtaposant dans l'espace du livre plusieurs perspectives qui, bien que simultanées, sont données successivement à la lecture. Je m'efforcerai dans les pages qui suivent de rendre compte du passage d'un temps aveugle et invisible – puisque « Time Passes » est « *eyeless* » (TL 110) – et de l'effondrement de la perspective que provoque le départ hors du texte des personnages.

II.3.B.1. L'abolition du temps

Le temps qui passe n'est pas seulement la condition inexorable de notre existence¹, il apporte surtout un changement nécessaire : « *Change had to come, unless things were perfect; in which case [Mrs Jones] supposed they resisted Time. Heaven was changeless* » (BA 156). La remarque établit une équivalence : c'est par le changement que se manifeste le temps, comme un *passer* qui fait évoluer les choses d'un état à un autre². À l'inverse, l'errance d'Isa pourrait lui permettre d'emprunter un autre *passage*³, « *down draughty tunnels* » :

'Where do I wander? [...] Where the eyeless wind blows? And there grows nothing for the eye. [...] In some harvestless dim field where no evening lets fall her mantle; nor sun rises. All's equal there. Unblowing, ungrowing are the roses there. Change is not; nor the mutable and lovable; [...] nor furtive findings and feelings, where hand seeks hand and eye seeks shelter from the eye.' (BA 139)

Le tableau qu'Isa imagine est celui d'un paysage aveugle et invu qui évoque à s'y méprendre les interludes⁴. La découverte de ce pays immuable lui permet d'échapper à un « poids » :

The tree whose roots went beneath the flags, was weighted with hard green pears. Fingering one of them she murmured: 'How am I burdened with what they drew from the earth; memories; possessions. This is the burden that the past laid on me[.]' She looked down at the cracked flags beneath which the roots spread. 'That was the burden [...] laid on me in the cradle; murmured by waves; breathed by restless elm trees; crooned by singing women; what we must remember; what we would forget.' (BA 139)

¹ C'est en effet avec le verbe « *pass* » que le temps peut, en anglais, rendre son jugement sans appel : « *time passes a death sentence on human beings* ».

² Le changement nécessaire évite la pourriture inévitable (« *something 'unhygienic' [like] meat gone sour* »).
Time went on and on like the hands of the kitchen clock. [...] If they had met with no resistance [...] they'd still be going round and round and round. [...] Change had to come [...] or there'd have been yards and yards of Papa's beard, of Mama's knitting. Nowadays her son-in-law was clean shaven. Her daughter had a refrigerator... (BA 156)

Alors que le tricot rappelle la tapisserie grâce à laquelle Pénélope use et gagne du temps, en enrayant son passage, le paragraphe est plein de symboles du passage à la modernité, qui font exister le temps de manière métaphorique.

³ « Passer » implique une circulation localisée, qu'il s'agisse de traverser, d'emprunter ou de dépasser un lieu.

⁴ Le paysage évoque aussi le monde inouï contemplé furtivement par Bernard, qui comme Isa voudrait voir sans être vu et bénéficier d'un contact plus direct aux choses. Les jeux de répétitions font aussi ressurgir les fleurs sans yeux de « Time Passes », mais empêchent le temps de passer en interdisant le changement grâce au préfixe « *un-* ».

Le « poids » qui afflige Isa est celui des traditions (même celles, fissurées, de son pays) et des possessions, comme si le temps se sédimentait sur la conscience, mais aussi celui que son humanité la condamne à porter depuis sa venue au monde, et dont elle voudrait être momentanément libérée, sauvée par le gong – ou par le glas : « *The gilt hands of the stable clock pointed inflexibly at two minutes to the hour. The clock was about to strike. 'Now comes the lightning [...] from the stone blue sky. The thongs are burst that the dead tied. Loosed are our possessions'* » (BA 139). Le poirier est lui-même chargé d'une intertextualité woolfienne : il est l'arbre auquel Lily superpose la table aphénoménologique, mais fait aussi écho au pommier implacable qui cristallise la mort, lorsque Neville entend parler d'un cadavre :

The apple-tree leaves became fixed in the sky; the moon glared; I was unable to lift my foot up the stair. [...] I shall call this stricture, this rigidity, "death among the apple trees" for ever. There were the floating, pale-grey clouds; and the immitigable tree; the implacable tree with its greaved silver bark. The ripple of my life was unavailing. I was unable to pass by. There was an obstacle. "I cannot surmount this unintelligible obstacle", I said. And the others passed on. But we are doomed, all of us, by the apple trees, by the immitigable tree which we cannot pass. (W 17)

L'arbre funeste consacre l'issue inévitable du temps qui passe, et induit paradoxalement une expérience physique de pétrification qui l'empêche de passer⁵.

La fiction de Woolf souligne l'existence de deux temporalités différentes : le temps objectif, public, calendaire, et le temps subjectif de l'expérience individuelle⁶ :

Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality, has no such simple effect upon the mind of man. The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour [...] may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second. This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation⁷. (O 98)

Dans *Between the Acts*, le contraste entre « *mind time* » et « *actual time* » (BA 9) est traité avec un humour qui, à l'image du roman, inclut la lectrice⁸. Les deux concepts sont représentés dans

⁵ Le passage transpose directement un traumatisme personnel que Woolf décrit dans « A Sketch of the Past » : I overheard my father or my mother say that Mr Valpy had killed himself. [...] 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. I seemed to be dragged down, hopelessly, into some pit of absolute despair from which I could not escape. My body seemed paralysed. (MB 82-83)

⁶ Bergson distingue deux concepts : le temps historique, externe, linéaire, mesuré par l'horloge, et le temps psychologique, interne, subjectif, mesuré par l'intensité émotionnelle (Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 56-104, plus particulièrement p. 67 et 79).

⁷ Si le texte feint de refuser cette exploration (« *the biographer [...] must confine himself to one simple statement: when a man has reached the age of thirty, as Orlando now had, time when he is thinking becomes inordinately long; time when he is doing becomes inordinately short* », O 98), Woolf y consacre bien son œuvre.

⁸ Mrs Swithin rêve avec son livre d'histoire et imagine des « forêts de rhododendrons » et de mammoths : It took her five seconds in *actual time*, in *mind time* ever so much longer, to separate Grace herself, with blue china on a tray, from the leather-covered grunting monster [in] of the primeval forest. [Grace] felt on her face *the divided glance* that was half meant for a beast in a swamp, half for a maid in a print frock [...]. (BA 9, je souligne)

To the Lighthouse aux côtés d'un autre système, figuré par le foulard de Mrs Ramsay, absurde substitut aux battements organiques, qui se balance inlassablement, singeant le mouvement traditionnel d'une pendule : « *Idly, aimlessly, the swaying shawl swung to and fro* » (TL 112). L'oscillation ininterrompue du foulard, traduite jusque dans l'allitération en /sw/, ne mesure aucun autre temps que le sien propre, mise en œuvre dérisoire de la relativité d'Einstein⁹.

Ces temps pluriels s'entre-contaminent, même lorsque la focalisation laisse les temps privés prendre le pas. Susan Dick remarque que ces derniers dissimulent une autre dimension du temps, « *age* »¹⁰, à la fois l'ère et l'âge comme le montre la présence des enfants qui sont comparés à des rois et reines, « *Cam the Wicked, James the Ruthless, Andrew the Just, Prue the Fair* » (TL 21-22), comme s'ils appartenaient à un ancien temps. Ils marquent aussi un contraste, qu'il s'agisse de la fugacité de la vie face à l'éternité des vagues¹¹ ou de la jeunesse face à la vieillesse¹². Néanmoins, l'étonnement de Mrs Ramsay quant à l'existence de Carrie Manning montre que la confrontation entre plusieurs temporalités est brusque et inhabituelle : « *But how strange [...] that they should be going on there still. For it was extraordinary to think that they had been capable of going on living all these years while she had not thought of them more than once all the time* » (TL 72). La prise de conscience que la vie continue même hors de sa propre sphère temporelle accentue l'idée que d'autres temps privés existent en parallèle. C'est cette simultanéité que le découpage de la troisième section de *To the Lighthouse* met en avant. « The Lighthouse » s'organise essentiellement selon la division de l'espace et les chapitres alternent entre deux lieux : la pelouse où Lily peint et le bateau des Ramsay. Leur juxtaposition¹³ en souligne la progression en parallèle et traduit un souci que Virginia Woolf

⁹ Russell se demande d'ailleurs ce qui, dans ce cas, est réellement mesurée par l'« horloge » : « *The universal cosmic time which used to be taken for granted is [...] no longer admissible. For each body, there is a definite time-order for the events in its neighbourhood. [...] When we speak of a clock in the theory of relativity, we do not mean only clocks made by human hands: we mean anything which goes through some regular periodic performance* » (Bertrand Russell, *The ABC of Relativity*. New York : Harper & Brothers, 1925, p. 50-51).

¹⁰ Dick, « Literary Realism », p. 58.

¹¹ « *[they] bring out a sense of life in opposition to fate – i.e. waves, lighthouse* » (Woolf, *To the Lighthouse Holograph Draft*, p. 3).

¹² William Bankes ressent le même sentiment à propos de Charles Tansley : « *Tansley seemed to be saying, You have wasted your lives. You are all of you wrong. Poor old fogies, you're hopelessly behind the times* » (TL 78).

¹³ Cette juxtaposition étire le présent dans l'espace (« *shifts from one numbered section to another represent shifts from one point in space to another* », Banfield, « Time Passes », p. 500), mais permet aussi une plus grande fluidité temporelle, autorisant un mouvement de retour. Une question conclut le chapitre 13 de « The Window » : « *Did Nancy go with them?* » (TL 61). Le chapitre 14 n'est qu'une longue parenthèse qui retarde l'énonciation de la réponse mais crée un faux suspense en la donnant immédiatement : « *Certainly, Nancy had gone with them [...]* » (TL 61). La réponse n'est prononcée qu'au chapitre suivant : « *'Yes,' said Prue [...], answering her mother's question, 'I think Nancy did go with them'* » (TL 65), puis répétée, faisant basculer le discours direct au discours indirect libre, de Prue à Mrs Ramsay : « *Well then, Nancy had gone with them, Mrs Ramsay supposed* » (TL 65).

exprime dans son journal : « *Could I do it in a parenthesis? so that one had the sense of reading two things at the same time?* » (*Diary III*, 5 sept. 1926, 106).

« Time Passes » introduit en outre un autre type de calendrier, les cycles de la nature, lorsque le sujet disparaît et emporte avec lui la confrontation de son expérience privée au temps public, les notions d'ordre, de succession et de simultanéité : le texte laisse alors place à l'atemporalité d'un espace parcouru par le « *eyeless wind* », un espace qui semble se replier sur lui-même lorsque le cycle des saisons provoque le retour du même et l'éclosion sans cesse renouvelée de « *eyeless flowers* ».

La juxtaposition des trois sections du roman confronte le passage du temps, public ou privé, à la permanence du cycle naturel, ce qui provoque l'émergence d'un nouveau paradigme et soulève la question de la pertinence de la temporalité humaine¹⁴. Le contraste entre les deux est d'autant plus flagrant que les repères habituels, à échelle humaine – la naissance ou la mort – ponctuent le texte entre des crochets qui signalent leur soudaineté brutale face à la lenteur de la nature¹⁵. Les objets abandonnés exhalent le temps au cours de leur lente décomposition, mais ce changement ne concerne que ceux qui furent possédés. Loin de les vouer à disparaître, cette lente altération de la matière débarrasse en fait les objets de la marque spectrale que le passé humain y avait imprimé – marque qui doit être éliminée pour que les objets, envahis peu à peu par la prolifération naturelle, soient libérés non seulement de la « servitude d'être utiles » mais également de la fuite en avant du temps linéaire.

Malgré un titre apparemment évident, « Time Passes » présente un double paradoxe : le temps ne peut passer que lorsqu'il n'y a personne pour le voir, et le début de la section met en place les conditions de passage d'un temps invisible¹⁶, mais alors il ne passe pas vraiment, puisque seul le retour des personnages en atteste : « *they'd find it changed* » (*TL* 116). La section ne serait qu'un intervalle, discrètement évoqué par l'utilisation d'un participe passé qui

¹⁴ Privé ou public, le temps qui prend la mesure de l'homme est toujours « relatif » au sens que Newton lui donne lorsqu'il l'oppose au temps « absolu » (« *Absolute, true, and mathematical time [...] flows equably without relation to anything external[;] relative, apparent, and common time is some sensible and external (whether accurate or unequable) measure of duration* ») (Isaac Newton, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica, Book I* [1689]. Trad. d'Andrew Motte (1729), revue par Florian Cajori, Berkeley : University of California Press, 1934, p. 6). Stephen Kern rappelle que ce temps « objectif » fut rejeté par Kant qui considère que le temps, certes universel, est le fondement de l'expérience subjective (Kern, *The Culture of Time and Space*, p. 11).

¹⁵ En dehors des crochets, des traces de l'Histoire surgissent subtilement au milieu du paysage naturel et s'y abîment, par exemple le bruit sourd d'un obus au milieu du silence (« *the thud of something falling* », *TL* 109). L'Histoire ainsi remise à l'arrière-plan participe du renversement de la perspective anthropocentrique et contribue à l'impression que l'être humain n'est qu'un détail à l'échelle naturelle, terrestre voire cosmique.

¹⁶ Les personnages doivent être endormis, les lampes éteintes, pour que règne l'indifférencié : « *One can hardly tell which is the sea and which is the land* », « *One by one the lamps were all extinguished* », « *a downpouring of immense darkness began* » (*TL* 103). Dans les ténèbres, l'individualité disparaît (par le pronom « *one* »).

indique que le changement a déjà eu lieu mais qui en éclipse la description¹⁷. D'autre part, le passage du temps revêt un caractère profondément atemporel rendu par le choix du présent grammatical, utilisé comme pour exprimer une vérité générale : « *Time Passes* ».

Les interludes de *The Waves* sont généralement présentés comme correspondant chacun à un moment d'une même journée, du matin au soir : « *the majestic march of day across the sky* » (W 209). L'acmé, le pic de midi, correspond d'ailleurs à l'interlude le plus long. La progression du soleil suit en outre l'évolution des personnages, de sorte que la journée devient métaphore de la vie humaine. Chaque moment de la journée correspond enfin à un moment de l'année, et midi voit également s'épanouir le jardin, comme au solstice d'été – les éléments naturels s'éveillent, bourgeonnent, puis s'étiolent en une seule journée¹⁸. Cette confusion entre plusieurs échelles est accentuée par les nuages dont le passage reproduit en un instant l'alternance du jour et de la nuit : « *caught a whole village in the fling of their net and, passing, let it fly free again* » (W 140). Le cycle quotidien combine plusieurs systèmes, suivant le calendrier annuel et celui des saisons, la vie humaine, mais aussi l'histoire du monde, depuis la préhistoire d'un monde désert jusqu'à un paysage post-apocalyptique d'où l'humanité aurait disparu¹⁹. Les versions successives de l'organisation du roman qui apparaissent au fil de son élaboration dans les carnets de Woolf témoignent nettement de ce télescopage de temporalités :

| | |
|---|---|
| <p>The Moths or the life of anybody. — Spring - - - 1 Summer - - - 2 Autumn - - - 3 Winter - - - 4 (<i>The Waves Holograph</i>, Draft I, 1 verso)</p> | <p>The <u>Seasons</u>. Childhood, Maturity Middle Age Death, (<i>The Waves Holograph</i>, Draft I, 58 verso)</p> |
|---|---|

¹⁷ Les personnages sont pris au piège d'un moment présent, emportés dans un flot qui rend impossible la perception du passage même du temps autrement que par la reconnaissance du changement que le temps *passé*, c'est-à-dire le changement qu'il laisse passer, excuse et autorise. Pour autant, le moment présent est fertile – en témoigne *Mrs Dalloway*, emblématique de l'extension du temps au-delà d'une simple journée grâce aux souvenirs et projections qui suspendent, renversent, et confirment finalement l'irréversibilité du temps. Je n'aborde pas ici la distorsion du temps lorsque la fugacité d'un instant occupe la narration pendant toute une page, ni les questions concernant le temps de la lecture qui m'emmèneraient dans d'autres territoires théoriques et critiques.

¹⁸ « *Now at midday [...] the garden was all blossom* » (W 112). L'après-midi automnale annonce la récolte (« *Now the corn was cut* », W 159) ; le soir présage l'hiver : « *The tree, that had burnt foxy red in spring and in midsummer bent pliant leaves to the south wind, was now black as iron, and as bare* » (W 159). Ces équivalences ne sont pas parfaites : « *In the final interlude, along with rotten apples that suggest winter, elm trees are seen 'in full summer foliage'* (W 182), *as if in defiance of naturalistic realism* » (Dick, « *Literary Realism* », p. 67).

¹⁹ Dans « *Time Passes* », le glissement entre le temps conventionnel et le temps naturel est moins discret : « *for night and day, month and year ran shapelessly together* » (TL 110). La phrase accélère le passage du temps, saute d'un système de référence à un autre, entraînant un passage graduel entre le microcosme et le macrocosme :

Night after night, summer and winter, the torments of storms, the arrow-like stillness of fine weather, held their court without interference. [F]rom the upper rooms of the empty house only gigantic chaos streaked with lightning could have been heard tumbling and tossing as the winds and waves disported themselves like the amorphous bulks of leviathans [...] as if the universe were battling and tumbling (TL 110)

The Moths

1. Childhood.
2. London.
3. Maturity
- 4.

(*The Waves Holograph*, Draft I, 14 verso)

Prelude
Education
Soliloquy
The Town
Conversation
Death.

(*The Waves Holograph*, Draft I, 192 verso)

13th June. 1930

The Waves (revision)

that the beginning shd. go like this.
A description of dawn – & the sea – breaking on a beach.
Then each child wakes & sees something
a globe: an object: Says something.
a face. a spoon.
The sea again
The garden
Louis hides it
a stairs. a pot of marmalade.
hears a wave breaking.

Part I

- 1 The light quickens –
The garden
- 2 The garden.
- 3 school ——— 20,
- 4 College.
- 5 London.
- 6 Maturity
- 7 Death
- 8 Love.
- 9 Books. & sensation

(*The Waves Holograph*, Draft II, 400)

Les notes en correction du quatrième tapuscrit, datant environ du 30 juin 1931, précisent :

The Interludes consist of: –

- 1 Dawn
- 21 The sun rose. (before B. goes to school)
- 61 The sun rose – further (between school & college)
- 95 The sun rise erect:. (after college: before
Bernard arrives in London.
- 133 Percival is gone:
- 149 The sun had risen to its full height.
After Percival's death. When Rhoda flings
violets. Complete maturity; but with doom
added.
- 163 afternoon beginning
ambiguity: the shadow of a moth.
- 199 [] goes in, And time let fall its drop.
after R's climb: "the hard door of a Spanish Inn"
- 196 The final nightfall

(*The Waves Holograph*, 64)

Ainsi, l'alternance des interludes et des soliloques établit des correspondances entre de multiples temporalités, offrant des analogies métaphoriques – le matin de l'enfance, le printemps de la jeunesse, la mort comme fin du monde. La cyclicité naturelle est alors juxtaposée au temps linéaire et irréversible de la finitude dont les personnages humains et mortels sont prisonniers¹. La dénomination « interlude » les assimile à des intervalles séparant les différentes étapes de la vie des personnages, des représentations paradoxales du temps qui passe et dont il est impossible de faire directement l'expérience. Cependant, la lectrice est forcée de réajuster sa vision et de mettre les *soliloques* en perspective, puisque les interludes montrent en définitive l'insignifiance d'une vie lorsqu'elle est remise à l'échelle d'une journée. Dès lors que cette « journée » devient synecdoque des saisons et oblitère les points de repères contextuels, l'Histoire n'est pas tant dissoute que redéfinie à une échelle qui dépasse largement celle de l'humanité. La vie d'un personnage est alors quasiment annihilée face à l'immensité d'un temps qui se prolonge potentiellement à l'infini. Par ailleurs, le contraste marqué entre le nombre de pages de chaque interlude (une ou deux pages) et la longueur du temps qu'il est censé représenter dans la vie des personnages (plusieurs années), procédé identique à « Time Passes » (dix pages pour dix ans)², témoignent du fait que les temps inhabités permettent de *passer sur* plusieurs années : le temps *passé* (presque) sous silence les tragédies personnelles et historiques, avec la rapidité des quelques instants qu'il faut pour tourner une page, autant qu'il peut se prolonger à l'infini.

Il reste que les interludes apparaissent à la première lecture comme des intermèdes ou des « entractes »³ – « *the ties/ That bind the perishable hours of life* »⁴. S'il faut littéralement faire le noir au début de « Time Passes », l'omniprésence de la lumière dans les interludes rappelle à l'inverse les « blancs » de Flaubert, qui donnent « l'impression du Temps » selon

¹ Les fleurs, symbole par excellence de la fugacité de la vie, sont dans « Time Passes » reflétées par la survivance de celles qui recouvrent le papier peint : « [*Certain airs*] passed on musingly as if asking the red and yellow roses on the wallpaper whether they would fade [but] scarcely disturbed the peace, the indifference, the air of pure integrity, as if the question they asked scarcely needed that they should answer: we remain » (TL 104-106).

² Un passage d'*Orlando* reprend avec beaucoup d'ironie la section, sur laquelle le texte fait (presque) l'impasse :
Here he came then, day after day, week after week, month after month, year after year. He saw the beech trees turn golden[;] he saw – but probably the reader can imagine the passage which should follow and how every tree and plant in the neighbourhood is described first green, then golden; how moons rise and suns set; how spring follows winter and autumn summer; how night succeeds day and day night; how there is first a storm and then fine weather; how things remain much as they are for two or three hundred years or so, except for a little dust and a few cobwebs which one old woman can sweep up in half an hour; a conclusion which, one cannot help feeling, might have been reached more quickly by the simple statement that 'Time passed' (here the exact amount could be indicated in brackets) and nothing whatever happened. (O 98)

³ Les interludes ont lieu « *between the acts* » à plusieurs titres : ils tiennent lieu de prépositions entre deux termes, de « *between* » permettant grammaticalement au temps de passer (sans être vu) et aux personnages de vieillir, et deviennent des espaces de changement du décor et de costumes en dehors de la scène.

⁴ William Wordsworth, *The Prelude*, VII, 458-466, l'extrait est, de manière significative, noté par Virginia Woolf dans son journal (*Diary*, III, 22 août 1929, 248).

Proust : « Ici un “blanc” et, sans l’ombre d’une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d’heure, des années, des décades »⁵. De même, les interludes permettent *a priori* aux épisodes de la vie des personnages de prendre leur place dans une série d’épisodes successifs, comme le faisait déjà « Time Passes ». Ils apparaissent en revanche comme des moments séparés qui peuvent, ou peuvent *ne pas*, s’organiser à leur tour en une succession d’états. Y a-t-il une réelle progression entre les interludes, comme l’implique l’idée du mouvement du soleil dans une journée ? Cette nouveauté par rapport à « Time Passes », dont les différentes parties étaient rassemblées ensemble et numérotées, est capitale dans l’évolution de la conception du temps chez Virginia Woolf qui inscrit alors de manière plus radicale l’atemporalité du temps, voire l’impossibilité de son passage.

En 1927, soit la même année que *To the Lighthouse*, McTaggart opère dans *The Nature of Existence* une distinction entre deux « séries » régissant les relations temporelles : les « A series » (« positions in time [...] either Past, Present, or Future ») et les « B series » (« each position is earlier than some of the other positions »)⁶. La série B révèle une permanence paradoxale : malgré le passage du temps, l’ordre des événements est intemporel et irréversible. Contrairement à la série A, la seconde série ne dépend pas de l’expérience du moment présent, et donc d’un sujet : elle semble indiquer que le changement ne nécessite pas d’être observé pour s’inscrire dans le temps. Dans cette perspective, on pourrait assimiler les trois sections de *To the Lighthouse* aux trois positions de la série A (la première section figurant les souvenirs ; la deuxième, l’expérience indicible de l’actualité traumatisante, la guerre ; et la dernière, l’horizon à venir et l’espoir d’une résolution). Puisqu’une telle équivalence est rendue impossible par le nombre d’interludes, on pourrait alors les voir comme les différentes positions d’une série B, ainsi que semblent le confirmer les allusions à la progression du soleil dans le ciel, aux changements de saisons, à l’avancement de la vie des personnages. En l’absence de sujet, doté d’une mémoire et d’une conscience organisatrice, le temps passe bel et bien, semblent dire les interludes, mais le point de référence n’est plus le même. C’est également ce qu’indique Russell, qui considère que les événements sont soit simultanés, soit successifs⁷, mais qui apporte une précision de taille : « past, present and future arise from time-relations of subject and object, while earlier and later arise from time-relations of **object and object** »⁸. La disparition du sujet correspondrait donc bien à l’effondrement de la série A de McTaggart. Il

⁵ Marcel Proust, « À propos du Style de Flaubert », in *Nouvelle Revue Française*, janv. 1920, p. 595.

⁶ McTaggart, *The Nature of Existence*, vol. 2 [1927]. Cambridge : Cambridge University Press, 1988, p. 10.

⁷ « [There are] two time-relations among events: they may be simultaneous, or one may be earlier and the other later » (Russell, *Our Knowledge of the External World*, p. 121).

⁸ Bertrand Russell, « On the Experience of Time », in *The Monist*, n° 25, 1915, p. 212, je souligne.

devient ainsi facile d'analyser les trois gouttes que le robinet laisse échapper au sixième interlude : « *the tap stopped dripping [...] and then the tap dripped one, two, three separate drops in succession* » (W 125). Ces gouttes successives ponctuent le texte malgré l'immobilité initiale, comme pour montrer que la disparition du sujet (figurée par la mort de Percival à ce stade du roman) n'arrête que l'expérience du temps, mais pas son passage.

Les trois gouttes soulèvent aussi la question de la fluidité d'un temps homogène ou discontinu. Pour y répondre, Bergson et Russell font référence à des concepts mathématiques : pour Bergson, la « continuité »⁹ permet d'expliquer l'expérience du temps comme durée qui « prend la forme *illusoire* d'un milieu homogène »¹⁰ ; tandis que Russell utilise la « compacité » pour justifier la continuité *abstraite* d'un temps qui serait en fait composé d'une succession d'unités reliées par un nombre infini d'intermédiaires¹¹. Malgré la variation dans les termes, tous deux considèrent que c'est la perception du sujet qui, sans qu'il en soit forcément conscient, crée l'impression d'un temps fluide à partir d'instantanés distincts¹². Le format des interludes permet de montrer à la fois la progression graduelle d'un temps présenté comme continu au sein même de chaque interlude, par l'utilisation répétée d'adverbes comme « *gradually* »¹³, tout en démontrant la discontinuité par l'éclatement en dix textes distincts. La reconstitution rétrospective de l'ensemble de la journée n'est rendue possible que par l'intervention de la lectrice qui suit l'ordre des interludes dans le livre.

⁹ Les « points mathématiques échelonnés dans l'espace vide [...] ont tendance à se développer en lignes à mesure que notre attention se détache d'eux » (Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 62).

¹⁰ *Id.*, p. 82, je souligne. Selon Bergson, durée et mouvement sont des « synthèses mentales » reliant entre deux des moments successifs (*id.*, p. 89), puisque chaque instant est « pénétré » par le passé immédiat du sujet et tend vers l'instant à venir. Cette conception rappelle le « courant de pensée » ou « de conscience » de William James (« *stream of thought, of consciousness, or of subjective life* » [*Principles of Psychology*, p. 239]). James distingue néanmoins souvenirs récents et anciens (voir Kern, *The Culture of Time and Space*, p. 44). Husserl précise que le passé, bien que distinct du présent, persiste avec une intensité diminuée dans la conscience. Il opère la même distinction que James : « Nous caractérisons le souvenir primaire, ou rétention, par une queue de comète, qui s'accroche à la perception du moment. Il faut en distinguer radicalement le souvenir secondaire, le ressouvenir » qui peut « surgir de nouveau » lorsque le souvenir primaire a disparu (Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* [1964]. Trad. française d'Henri Dussort, Paris : Presses Universitaires de France, 1983, p. 50-51).

¹¹ « *Compactness [is when] no two terms are consecutive, but between any two there are others* » (Russell, *Our Knowledge of the External World*, p. 138).

¹² Les deux raisonnements ne sont pas strictement équivalents : la « durée » bergsonienne est le socle de l'expérience du temps par le sujet, tandis que Russell considère que le sujet fait l'expérience de moments distincts qui ne sont qu'ensuite reconstitués en une continuité qui est abstraite et objective. Ann Banfield en conclut que le temps chez Woolf n'est pas de l'ordre de la « durée », mais passe en une « série ». Elle reprend alors le passage de la *vision* au *design* de Fry et le transpose au temps, considérant que la structure des romans permet l'avènement d'un temps postimpressionniste : « *Temporal relations connect moments as spatial ones unify Impressionism's atomized colours* » (Banfield, « Time Passes », p. 471).

¹³ L'adverbe « *gradually* » est répété trois fois dès le premier interlude (W 3), tandis que l'aspect progressif apparaît par le biais de verbes comme « *whitened* » ou par l'apparition de gérondifs : « *thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually* » (W 3). L'intrusion de l'adverbe « *perpetually* » fait éclater la perspective et introduit la possibilité que ce mouvement graduel soit infini.

Les interludes pourraient tout aussi bien être lus dans le désordre. Au sein de chacun des interludes, des subtilités grammaticales et syntaxiques permettent malgré tout de recréer les relations temporelles entre des éléments distincts. Les temps grammaticaux peuvent ainsi mimer le passage du temps¹⁴ et indiquer l'antériorité ou la postériorité de chaque position du soleil par rapport à d'autres positions possibles durant la journée, mais pas nécessairement d'un interlude à l'autre¹⁵. Le choix de verbes comme « *succeed* », ou d'adverbes comme « *after* » et « *before* », inscrivent de même directement dans le texte un ordre entre des éléments. Pourtant, et en dépit de la numérotation des chapitres et de l'organisation opérée par l'emploi de verbes et d'adverbes adéquats, « Time Passes » me pousse à me méfier de tels artifices, puisque l'infinie succession de jours et de nuits n'induit pas de changement et s'exprime dans la permanence d'un présent général : « *Night, however, succeeds to night* » (TL 104) ; « *Week after week* » (TL 106). L'avant et l'après sont identiques et interchangeables comme le montre la répétition du même terme de part et d'autre du verbe « *succeeds* »¹⁶ ou de la préposition « *after* »¹⁷. Lorsque la succession du même induit un mouvement, « *Now, day after day, light turned* » (TL 106), ce n'est que pour indiquer la révolution de la planète autour du soleil, temporalité cosmique qui se solde à son tour par la répétition du cycle des saisons. Si mouvement il y a, comme j'ai pu le montrer précédemment, celui-ci reste ponctuel (« *once only* », TL 106, je souligne) et constitue la seule indication que différents états se succèdent. Se succèdent ? Les choses matérielles bougent ou changent sans raison apparente, mais uniquement pour l'observateur humain qui serait capable de distinguer entre un « avant » et un « après », de se souvenir et d'organiser ces événements à peine perceptibles. Puisqu'il n'y a personne, ces états différents sont potentiellement concomitants et simplement juxtaposés sous

¹⁴ L'importance de la conjugaison des verbes dépasse l'intention même des personnages : « *He was bearing down upon them. Now he stopped dead and stood looking in silence at the sea. Now he had turned away again* » (TL 39). L'aspect continu décrit d'abord une action progressive. La soudaineté de l'interruption est rendue par l'adverbe « *now* », le prétérit simple et la parataxe. Malgré son « *now* » introductif, la dernière phrase présente grâce au *past perfect* le résultat d'une action qui se serait produite entre-temps. La première phrase est tournée vers l'avenir en ce qu'elle promet déjà la réalisation impliquée par la préposition « *upon them* », tandis que la troisième phrase opère un retour en arrière en impliquant que quelque chose a eu lieu, qui pourrait bien être en lien avec le réseau tissé par « *dead* », « *silence* », « *sea* », préfigurant en quelque sorte déjà la mort à venir de Mrs Ramsay.

¹⁵ « *The sun had not yet risen* » (W 3) ; « *The sun rose higher* » (W 20) ; « *The sun rose* » (W 54) ; « *The sun, risen* » (W 81) ; « *The sun had risen to its full height* » (W 111) ; « *The sun no longer stood in the middle of the sky* » (W 125) ; « *The sun had now sunk lower in the sky* » (W 139) ; « *The sun was sinking* » (W 159) ; « *Now the sun had sunk* » (W 181).

¹⁶ « *succeed* » donne en outre la première place syntaxique, *avant* le verbe, à ce qui vient chronologiquement *après*.

¹⁷ « Lorsque le récit retient des repères temporels, ce n'est que pour les brouiller, figurant un temps qui a perdu sa mesure ; faisant se côtoyer une nuit, la nuit, les nuits. Le décompte est peu à peu gagné par l'indistinction, et le récit réitère à intervalles réguliers le seul fait de la nuit » (Delourme « La figure, la nuit », p. 128).

les yeux de la lectrice à qui il incombe, comme pour les interludes, de reconstituer l'ordre des choses¹⁸ – formulation paradoxale puisque des *choses*, justement, il n'est pas d'ordre possible.

La temporalité paradoxale que ces textes mettent en scène reste en fait de l'ordre de la potentialité, des possibilités non-accomplies. En témoigne la multiplication de « *now* » dans les interludes : « [*The birds*] **now** sang together in chorus, shrill and sharp; **now** together, as if conscious of companionship, **now** alone as if to the pale blue sky » (W 54, je souligne). L'accumulation de l'adverbe lui donne une valeur spécifique, que l'on pourrait gloser par « *then* » ou expliciter en le traduisant par « désormais », et qui indique une succession d'états différents. Pourtant, le même interlude propose une étrange expression qui traduit au contraire l'urgence et la prégnance d'un présent qui s'étire syntaxiquement sans qu'aucune ponctuation ne vienne l'entrecouper : « *quickly now at this instant* » (W 54). L'utilisation que Woolf fait de « *now* » lui confère un pouvoir paradoxal qui, loin de singulariser la brièveté du moment présent, crée au contraire une sorte de grammaire du continu¹⁹ qui permettrait de surmonter les écarts entre des états successifs différents voire contradictoires : « *now running, now pausing* » (W 139) ; « *Now the corn was cut. Now only a brisk stubble was left [...] the slow shadows now broadened, now shrank, as they passed over* » (W 159). Même lorsqu'il n'est pas répété, l'adverbe provoque des court-circuits, provoquant un zeugme paradoxal (« *Now glancing this side, that side* », W 55) et multipliant les « maintenant » : « *Now, too, the rising sun came in at the window* » (W 55). L'association de « *now* » avec « *too* » semble faire référence à plusieurs temporalités simultanées et parallèles. La raison en est que les choses sont rendues en tant qu'elles *sont*, et non en tant qu'elles *existent* ou sont perçues dans le temps²⁰.

¹⁸ La juxtaposition d'éléments successifs constitue pour Bergson une étape nécessaire à l'établissement d'un « *ordre* » : il faudrait distinguer les termes avant de les comparer. « [O]n les perçoit donc multiples, simultanés et distincts ; en un mot, on les juxtapose, et si l'on établit un ordre dans le successif, c'est que la succession devient simultanée et se projette dans l'espace » (Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 76). Il précise que sans le sujet, il n'y a que « des simultanités, dont on ne peut même pas dire qu'elles soient objectivement successives, puisque toute succession se pense par la comparaison du présent au passé » (*id.*, p. 86).

¹⁹ Les multiples « *now* » rappellent l'utilisation obstinée, dans les soliloques, d'un présent qui crée une impression de fluidité entre les personnages, tout en les détachant de leurs désirs et actions qui sont soumis au passage du temps : « [*their voices*] seem to inhabit a kind of spirit realm from which, in a sad, rather world-weary tone, they comment on their time-bound selves below » (James Naremore, *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*. New Haven : Yale University Press, 1973, p. 173). Ce présent perpétuel les inscrit en fait dans le courant de la conscience qui les relie au passé et à l'avenir. À l'inverse, le prétérit des interludes donne un aspect « fini » au temps, le coupant résolument du moment présent (à l'inverse du *present perfect*), tout en lui donnant une signification atemporelle : « [*The Waves*] shares in the immediacy, the absence of process, of lyric poetry. It forms a sustained meditation, and the element of time [...] is here strangely suspended » (Julia Briggs, « The Novels of the 1930s and the Impact of History », in *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, p. 70-88, p. 77).

²⁰ Je reprends la distinction entre l'*être* (atemporel) et l'*existence* (soumise à la finitude) développée par Russell (*The Problems of Philosophy*, p. 100). Chantal Delourme décrit l'inscription de l'objet dans le temps comme une façon de « le rendre à sa choseité, d'en reconnaître la temporalité propre non plus rapportée à la mortalité mais à

De telles contradictions n'apparaissent qu'à la sagacité d'une lectrice qui est elle-même soumise à l'« illusion » du temps. Après avoir soigneusement distingué les séries A et B, McTaggart les qualifie en définitive d'illusoires²¹ et introduit une troisième série qui correspondrait à une forme de perception atemporelle d'*éléments* qui ne seraient plus des *événements*. Ce qui distingue cette troisième « série » C de la série B est l'idée d'« inclusion » du premier terme dans le suivant²². De manière tout à fait significative, Virginia Woolf semble avoir une conception similaire du temps, même si c'est pour elle, à l'inverse, l'avenir qui est inclus, déjà en germe, à l'intérieur du passé : « *the future shall somehow blossom out of the past. One incident – say the fall of a flower – might contain it. My theory being that the actual event practically does not exist – nor time either* » (Diary III, 23 nov. 1926, 118). Comme elle, McTaggart refuse finalement la possibilité du temps : « *nothing is in time. There is no series of events, but a timeless series of misperceptions which perceive a series of timeless existents as being in time* »²³. Bertrand Russell se positionne contre l'irréalité du temps, une proposition qu'il juge idéaliste et « mystique » : il considère que, même si le changement a lieu dans le

l'altération comme modalité de la chose » (« La figure, la nuit », p. 123). Si je partage son idée de restitution de l'objet à sa choséité, il me semble qu'au contraire c'est cette dernière qui l'extrait du temps, et ne l'y inscrit plus.

²¹ Les deux séries présentent des contradictions que McTaggart considère comme insurmontables : la série B n'implique pas de changement, qui est pourtant condition du passage du temps ; tandis que la série A mène à une contradiction logique puisqu'un événement présent ne peut pas être à la fois passé et futur (le problème ne peut être surmonté en considérant qu'un événement est successivement à venir, présent, puis passé, puisqu'un moment présent serait obligatoirement simultanément *passé* par rapport à un moment à venir).

²² « *Of any two terms in the B series, one is earlier than the other, which is later than the first, and by means of these relations, all the terms can be arranged in one definite order. And of any two terms in the C series, one is included in the other, which includes the first, and by means of these relations all the terms can be arranged in one definite order. [...] And it seems to me possible [...] that it is the relations of 'included in' and 'inclusive of' which appear as the relations of 'earlier than' and 'later than'* » (McTaggart, *The Nature of Existence*, II, p. 240).

²³ *Id.*, p. 273. Même erronée, il s'agit néanmoins toujours d'une perception qui reste spécifique à chaque sujet et tributaire d'autrui (*ibid.*). Il apparaît d'ailleurs, chez Woolf, que temporalité et perception sont inextricables : « *suddenly one hears a clock tick. We who had been immersed in this world became aware of another. It is painful. It was Neville who changed our time. He, who had been thinking with the unlimited time of the mind, which stretches in a flash from Shakespeare to ourselves, poked the fire and began to live by that other clock which marks the approach of a particular person* » (W 210). La « douleur » est celle de la solitude : la singularité de la mauvaise perception du temps est, selon McTaggart, au cœur de l'individuation du sujet, de sa différence par rapport aux autres, et donc de sa solitude. Avrom Fleishman précise : « *McTaggart's real atemporal series is made up exclusively of perceptions by selves of other selves. This total absorption breaks down their separateness, for such exhaustive perception constitutes perfect love. Yet each self must, up to the final stage of integration, maintain another time-series than the selves it perceives. There is, short of the Absolute, no common ground of existence for the selves* » (« Virginia Woolf and McTaggart », *ELH*, vol 36, n° 4, déc. 1969, p. 719-738, p. 729). La disparition de l'être aimé annulerait ainsi la pertinence des points de repères habituels et illusoires du sujet, comme cela est le cas dans *To the Lighthouse*. L'absence de Mrs Ramsay ôte l'élément central de l'équation temporelle qui est remplacé par le centre vide qu'est « Time Passes », et induit une superposition spatiale du passé et du présent. Les personnages contemplent par exemple un lieu éloigné qui fait apparaître le présent comme distant, appartenant au passé (TL 150, 163). La négociation de l'avenir n'est résolue que, lorsqu'il n'y a plus aucune perspective : la fin du tableau est concomitante de la fin du voyage au phare et de celle du *Voyage au phare*, le roman, ce qui confère une puissance performative au langage. L'idée même de direction et l'importance de la quête comme seule impulsion pour s'extraire d'une temporalité piègeuse apparaissent dès la préposition dans le titre du roman, *To the Lighthouse*.

cadre de relations temporelles figées (un événement est toujours antérieur à un autre, qu'ils soient passés ou à venir), le temps passe néanmoins bel et bien²⁴. Si la structure de *To the Lighthouse* dépend du temps et présente ce dernier comme constitutif du processus de narration²⁵, de l'achèvement de la quête artistique et du travail du deuil, la position de Virginia Woolf est loin d'être aussi tranchée que celle de Russell, comme l'indique mon analyse d'une temporalité plurielle voire incohérente dans « Time Passes ». Le temps « passe » lui aussi avec le temps, et le concept même du temps est voué à disparaître : « *Time, too, shall pass* », semble annoncer la section centrale de *To the Lighthouse*, ce que confirment les interludes²⁶.

Ces derniers, qui peuvent être lus isolément et de manière indépendante, fonctionnent enfin comme des textes insulaires, en archipel, offrant des échos et résonances qui leur permettent d'anticiper ou d'illuminer rétrospectivement les autres textes, de s'effacer, de se remplacer, ou de se reprendre et de se reproduire les uns les autres. Leur temporalité cyclique contamine le texte qui se déroule linéairement sur la page, de sorte que les mots souffrent eux-aussi du passage du temps lorsque le même revient après avoir subi une altération. Chaque interlude permet à la lectrice de voir les autres par transparence, comme si les pages formaient un « palimpseste » traversé par le regard de la lecture²⁷. Les feuilles du livre autorisent et accentuent la combinaison de juxtaposition du successif, et de superposition du simultané, qui montre bien la complexité de cette temporalité multiple, radicalement post-relativiste. Chaque interlude constitue une entité spécifique, encadrée par un début et une fin bien définis, mais les similitudes entre ceux-ci en font les cadres de différents tableaux représentant un même paysage, comme des variations impressionnistes. Tous les interludes commencent par une description du soleil et se terminent avec les vagues, multipliant les répétitions déformées²⁸, de sorte qu'il en résulte un sentiment de déjà-vu, un malaise dû à l'impression de recommencer à chaque fois la lecture d'un même texte qui aurait changé sans qu'on y prête attention. Loin de

²⁴ Voir Russell, *Mysticism and Logic*, p. 9-10 et 200.

²⁵ Voir Banfield, « Time Passes », p. 475.

²⁶ L'intransitif « *pass* » implique que quelque chose s'atténue, finisse, et, selon l'euphémisme anglais, meurt.

²⁷ « [T]he nine panels [...] are 'transparencies,' superimposed one upon the other to form a palimpsest in the reader's mind » (Stewart, « Spatial Form and Color », p. 89-90).

²⁸ Dans chaque interlude ou presque, la mer et les vagues sont associées à des images qui se répondent :

Meanwhile the concussion of the waves breaking fell with muffled thuds, like logs falling, on the shore. (W 20)

The waves drummed on the shore, like turbaned warriors, like turbaned men with poisoned assegais who, whirling their arms on high, advance upon the feeding flocks, the white sheep. (W 55)

They fell with the concussion of horses' hooves on the turf. Their spray rose like the tossing of lances and assegais over the riders' heads. (W 81)

The waves [...] rippled as the backs of great horses ripple with muscles as they move. The waves fell; withdrew and fell again, like the thud of a great beast stamping. (W 112-113)

But the waves, as they neared the shore, were robbed of light, and fell in one long concussion, like a wall falling, a wall of grey stone, unpierced by any chink of light. (W 159)

L'effet est le même pour ce qui concerne les oiseaux, la végétation, la maison et les meubles.

traduire le passage du temps, les textes montrent un temps « pas sage », qui refuse de se laisser prendre. Cette impossible temporalité révèle à mon sens deux choses : la première est le défaut de perception des lecteurs et critiques qui croient, peut-être à tort, que ce sont les textes en italiques qui constituent les interludes entre les moments de vie des personnages, et non l'inverse ; la deuxième est l'inextricabilité du temps et de l'espace où il passe, circule²⁹ – espace qui risque alors de s'avérer lui-même impossible.

Orlando et *Between The Acts* répondent à un traitement du temps bien différent qui laisse une place au fantasme d'une habitation humaine du temps, d'une existence qui transcenderait les âges et les siècles ou qui pourrait les revivre dans l'art et la re-présentation. Je m'intéresserai par ailleurs en troisième partie à la résonance assourdissante d'un contexte historique de crise dont l'intensité soumet le sujet à une temporalité absurde, le forçant à se réfugier, non pas dans un avenir incertain, mais dans un passé rassurant qui contient la promesse d'une résolution. La perte de signification des repères temporels est d'ores et déjà mise en œuvre par le biais de l'atemporalité paradoxale que j'ai présentée avec ce corpus de textes³⁰ – textes qui dérangent car ils constituent des ellipses temporelles, des hiatus entre les chapitres, mais ce faisant donnent lieu et donnent un lieu (textuel) à un *non-lieu*³¹. Cette perte de signification se retrouve dans l'espace qui ne fait plus sens mais est systématiquement déplacé, disloqué, contradictoire : la *terre* n'est alors plus un *monde* habitable, le réel ne peut plus *faire monde* lorsque la nature est défigurée par l'histoire de l'humanité.

II.3.B.2. La mise en crise de la perspective

Une des caractéristiques communes aux auteurs modernistes est leur contestation du lieu qui se manifeste comme une résistance à la localisation, à la définition ou à l'assignation d'une identité par le lieu, selon les codes que la société hiérarchique hautement ritualisée de leurs prédécesseurs a entérinés¹. La désorientation est alors induite par le choix d'une focalisation

²⁹ Par la place *physique* qu'ils occupent dans le livre, les interludes exploitent la dimension spatiale du langage : « *[they] embody the movement of time in plastic form* » (Stewart, « Form and Color in *The Waves* », p. 89).

³⁰ C'est également le fonctionnement que l'on retrouve, plus tard, dans *The Years*, dont les panoramas météorologiques qui introduisent chaque chapitre fonctionnent de manière similaire.

³¹ J'entends le terme à la fois dans son sens le plus littéral, à savoir que le lieu du texte donne un espace à un paysage impossible qui ne peut être reconstitué comme lieu existant et logique, mais également dans son sens juridique, qui implique la fin d'un procès par manque de preuve – et on pourrait parler ici d'un procès littéralement verbal, au sens linguistique de procès qui fait référence à l'action réalisée par le sujet.

¹ Tamar Katz considère que l'enjeu de *The Waves* se résume à une question de localisation : « *[The novel] raise[s] most fully the prototypically modernist question of whether art or subjective perception can locate a unifying truth of the subject beyond the sphere of social and economic conflict* » (Katz, « Abstraction in *The Waves* », p. 235).

interne qui place la lectrice au milieu d'un paysage subjectif², quoiqu'il s'agisse également de traduire les changements de perspective offerts par les découvertes scientifiques et les innovations techniques de l'époque, notamment l'avion qui traverse le ciel de *Mrs Dalloway* ou de l'essai « Flying over London »³. Mais la transgression de l'espace est surtout métaphore de transgression littéraire et sociale, comme le montre bien l'anecdote choisie par Virginia Woolf elle-même dans les premières pages de *A Room of One's Own*, où la réflexion sur la place des femmes en littérature (et dans la société) se reflète autant dans l'égarement de Woolf sur la pelouse que dans le rappel à l'ordre du *beadle* qui la remet littéralement sur le droit chemin⁴. N'en déplaise aux hommes qui voudraient brider les femmes, Woolf entend bien explorer la liberté qu'offre la littérature⁵, défend l'écriture innovante des femmes qui s'émancipent des codes figés par les hommes... puis se reprend, non sans ironie : « *I must leave [such questions], if only because they stimulate me to wander from my subject into trackless forests where I shall be lost and, very likely, devoured by wild beasts* » (AROO 101). Difficile de ne pas y lire de prétérition, puisque c'est justement dans les profondeurs d'une « forêt » miniature qu'elle s'aventure dès « Kew Gardens »⁶, dont l'alternance entre le parterre et le sentier annonce déjà *The Waves*, et où déjà elle transgresse les frontières de l'espace habituel,

² L'absence ou la perte de repères est largement étudiée à l'ère du *spatial turn* et apparaît, chez les modernistes et postmodernistes, comme condition de notre relation au monde que nous habitons : « *Beginning as one always does in the middle, in mediis rebus, one experiences a sense of disorientation, a sort of cartographic anxiety or spatial perplexity that appears to be part of our fundamental being-in-the-world* » (Robert Tally Jr., *Spatiality*, Londres et New York : Routledge, 2013, p. 1). Le choix de la locution latine *in mediis rebus* au lieu de la plus courante *in medias res* est remarquable puisqu'il s'agit bien d'entrer de plain-pied non pas au milieu de l'action, *res* compris en tant qu'*affaire / matter*, mais bien au cœur des *choses*, dans ce monde inhabitable où les *objets* n'ont plus cours.

³ « *'The earth drops from you', They said; one sits still and the world has fallen. It is true that the earth fell, but what was stranger was the downfall of the Sky* » (« Flying over London » [1928], *Essays IV*, 167). La perspective adoptée renverse le mouvement : ce n'est pas l'avion qui s'envole, mais la terre qui se détache du sujet et provoque un effondrement généralisé. Le « monde » apparaît comme un lieu subjectif, intermédiaire entre la terre et le ciel. Il est le lieu que l'imagination brode autour de la terre, construit à la mesure de l'habitude et de l'habitat humain :

Habit has fixed the earth immovably in the centre of the imagination like a hard ball; *everything is made to the scale of houses and streets*. And as one rises up into the sky, [it] dissolves, crumbles, loses its domes, its pinnacles, its firesides, its habits, and one becomes conscious of being a little mammal, hot-blooded, hard boned, with a clot of red blood in one's body, trespassing up here in a fine air; repugnant to it, unclean, antipathetic. (*ibid.*, je souligne)

Erica Delsandro remarque néanmoins que l'imagination qui porte Woolf dans les airs est non seulement « *inveterately anthropocentric* » (*ibid.*), mais également « anglo-centrique et impérialiste », faisant du ciel un domaine à conquérir (« Flights of Imagination: Aerial Views, Narrative Perspectives, and Global Perceptions », in Diana Royer et Madelyn Detloff (dir.), *Virginia Woolf: Art, Education, and Internationalism*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2008, p. 117-124, p. 118).

⁴ « *Instinct rather than reason came to my help, he was a Beadle; I was a woman. This was the turf; there was the path. Only the Fellows and Scholars are allowed here; the gravel is the place for me* » (AROO 7).

⁵ « *Literature is open to everybody. I refuse to allow you, Beadle though you are, to turn me off the grass. Lock up your libraries if you like; but there is no gate, no lock, no bolt, that you can set upon the freedom of my mind* » (AROO 98).

⁶ Oliver Taylor compare différentes versions de la nouvelle pour montrer le « potentiel créatif de sortir des sentiers battus » littéraires, thématiques et linguistiques (Taylor, « Lost Readings and getting lost in 'Kew Gardens' »).

inverse la perspective, et s'éloigne du « sujet », dénonçant la place abusive prise par l'être humain dans le monde⁷.

Il s'agit donc de remettre en cause non seulement la centralité de l'*homme* dans la société mais également celle de l'*humain* dans le monde. « *Listen [...] to the world moving through abysses of infinite space* » (W 173) : l'invitation de Louis pourrait s'adresser directement à la lectrice à qui le roman donne à voir l'image fracassante d'un monde rendu minuscule par le jeu vertigineux des perspectives. Pourtant, le télescopage d'espaces micro- et macroscopiques et la confusion qu'ils entraînent participent plutôt d'une quête épistémologique : au-delà de la contestation, le texte se débarrasse en fait des repères géographiques ou géométriques qui nous sont familiers afin de faire advenir l'« espace infini » non médiatisé par la perception humaine. Si la géographie de Woolf peut sembler fantaisiste c'est qu'elle cherche à montrer, justement, que toute géographie *est* fantaisiste puisque, par son étymologie même, la description ou l'écriture de la terre ne peuvent que lui donner forme littéraire ou humaine arbitraire, de même que toute géométrie ne prend en réalité que la mesure de l'être humain.

Le manuscrit de *The Waves* montre que les interludes et soliloques étaient initialement très semblables et mêlés l'un à l'autre, avant que Virginia Woolf ne les distingue de plus en plus clairement en termes d'imagerie et de style et ne les sépare physiquement et typographiquement⁸. L'usage des italiques pour chaque interlude crée l'illusion d'un espace bien défini et donne aux textes une forme rassurante, comme si l'on retournait à chaque fois au même endroit, même si cette fausse familiarité est menacée par les variations légèrement inquiétantes que j'ai évoquées ci-dessus. Cette mise en exergue – ou plutôt mise en relief – leur confère presque une fonction d'arrière-plan pictural ou de décor théâtral : « *[they] bridge &*

⁷ Prenant le contrepied de l'escargot, Nancy se penche au-dessus du microcosme d'un monde miniature :

Brooding, she changed the pool into the sea, and made the minnows into sharks and whales, and cast vast clouds over this tiny world by holding her hand against the sun, and so brought darkness and desolation, like God himself, to millions of ignorant and innocent creatures, and then took her hand away suddenly and let the sun stream down. Out on the pale criss-crossed sand, high-stepping, fringed, gauntleted, stalked some fantastic leviathan (she was still enlarging the pool), and slipped into the vast fissures of the mountain side. And then, letting her eyes slide imperceptibly above the pool and rest on that wavering line of sea and sky, on the tree trunks which the smoke of steamers made waver on the horizon, she became with all that power sweeping savagely in and inevitably withdrawing, hypnotised, and the two senses of that vastness and this tininess (the pool had diminished again) flowering within it made her feel that she was bound hand and foot and unable to move by the intensity of feelings which reduced her own body, her own life, and the lives of all the people in the world, for ever, to nothingness. (TL 63)

⁸ Voir Woolf, *The Waves Holograph*. J. W. Graham, qui a transcrit et édité le manuscrit, indique : « *[Woolf] began to make the interludes fewer and longer; to play down the parallels between them and the episodes; to give all the interludes a more uniform structure, so that the reader would be reminded formally of previous interludes as he read each new one; and, finally, to separate the two streams physically in the text by spacing and different typefaces* » (J. W. Graham, « Manuscript Revision and the Heroic Theme of *The Waves* », in *Twentieth Century Literature*, vol. 29, n° 3, 1983, p. 312-332, p. 329).

also give a background – the sea; insensitive nature » (*Diary III*, 26 janv. 1930, 28)⁹. Pourtant, un tel décor ne situe rien : s’il persiste un réseau de correspondances d’un interlude à l’autre, la toile qu’ils tissent dit encore moins du contexte historique que les soliloques¹⁰, et ne forme pas pour autant d’arrière-plan géographique.

Les interludes déforment la géométrie rationnelle ; ils encadrent mais ne limitent pas la perspective. De fait, ils ressemblent à un diorama, construction en volume et profondeur, ou aux décors scéniques en carton, agencés sur plusieurs plans, rappelant le théâtre victorien. La superposition de plusieurs plans apparaît à plusieurs niveaux : le feuilletage du livre, les multiples réécritures du roman, le nombre de sources possibles pour le paysage des interludes¹¹, et la composition du paysage lui-même qui multiplie les strates spatio-temporelles et linguistiques. En effet, la multiplication des perspectives au sein de chaque interlude et le fonctionnement palimpsestueux d’un interlude à l’autre permet une combinaison des axes paradigmatique et syntagmatique qui ouvre la possibilité du sens : le déploiement horizontal, qui gouverne l’espace et l’écriture, se double d’une stratification verticale, chaque couche laissant voir simultanément les autres couches en transparence. Tout se passe comme si l’accumulation de couches permettait d’atteindre, non pas l’opacité d’un écran, mais une forme de transparence : ce mouvement dialectique, au cœur de la fiction de Woolf et de ma réflexion tout au long de cette thèse, est clairement énoncé dans *To the Lighthouse* : « *And she began to lay on a red, a grey, and she began to model her way into the hollow there* » (TL 141). La superposition de couches est nécessaire pour permettre ensuite de creuser plus en profondeur.

« *I am convinced that I am right to seek for a station whence I can set my people against time & the sea – but Lord the difficulty of digging oneself in there, with conviction* » (*Diary III*,

⁹ D’autres remarques de Virginia Woolf dans son journal pendant l’écriture de *The Waves* vont dans ce sens. Woolf se place également du côté du théâtre mais dévoile que les interludes servaient initialement de toile sur fond de laquelle se détacheraient les soliloques unifiés : « *I think it possible that I have got my statues against the sky* » (*Diary III*, 9 avr. 1930, 300) ; « *a series of dramatic soliloquies. The thing is to keep them running homogeneously in & out, in the rhythm of the waves. Can they be read consecutively?* » (*Diary III*, 20 août 1930, 312). L’utilisation d’italiques permet en effet un « clivage interne de la voix » narrative qui lui confère une « valeur négative utile, qui en fait un espace en creux [...] ». Ainsi dédoublée, se trouve théâtralisée la double nature de la voix poétique, toujours à la fois réelle et absente » (Christine Savinel, « D’une voix dégagée... » », in *Sillages Critiques* [En ligne], n° 7, 2005, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1138>>, consulté le 12/05/2011).

¹⁰ Les soliloques des six personnages n’offrent que très peu de références contextuelles au monde dans lequel ils évoluent. Si les lieux qu’ils visitent trahissent une certaine classe sociale, leurs paroles s’attachent davantage à la perception qu’ils en ont et aux émotions que leurs interactions leur procurent, c’est-à-dire à leur monde intime.

¹¹ Réminiscence de la vue depuis l’île de Skye dans *To the Lighthouse*, elle-même inspirée par la maison de vacances de l’enfance de Virginia Stephen (Talland House à St Ives), ce paysage rappelle également Lelant Bay :

At ebb tide in the evening the stretch of the sands here is vast & melancholy; the waves spread themselves one over lapping the other in thin fan shaped layers of water; so shallow that the break of the wave is hardly more than a ripple. The slope of the beach gleams as though laid with a film of mother o’ pearl where the sea has been, & a row of sea gulls sits on the skirts of the repeating wave. The pallor of the sandhills makes the scene yet more ghostly, but the beautiful sights are often melancholy & very lonely. (PA 290)

5 nov. 1929, 264, je souligne). En insistant sur l'importance de donner un lieu à ses personnages, Virginia Woolf traduit en fait sa volonté d'illimenter un paysage d'autant plus difficile à décrire qu'il est forcément abstrait (puisqu'il combine le « temps » et « la mer »). L'intuition lui apparaît très tôt, en 1927 : « *France: near the sea; at night; a garden under the window* » (*Diary III*, 18 juin 1927, 139). Pourtant, l'espace apparemment clairement balisé par trois éléments (la mer, le jardin et la maison) est imprécis : les points-virgules en trahissent la fluidité, la préposition « *near* », l'article indéfini « *a garden* » et la métonymie opérée par le terme « *window* », dont j'ai déjà montré toute l'ambiguïté, montrent l'impossibilité de figer l'espace. Ceci tient à l'ambition de Woolf, qu'elle explique ainsi : « *I think it will begin like this: dawn; the shells on a beach; I don't know – voices of cock & nightingale; & then all the children at a long table – lessons. The beginning. [...] The unreal world must be round all this – the phantom waves* » (*Diary III*, 23 juin 1929, 236). On retrouve bien les trois éléments : la mer (*beach, waves*), le jardin (*cock & nightingale*), la maison (*a long table*). Mais l'encadrement que devaient mettre en place les vagues assimile le paysage des interludes au règne du spectral, au monde qui n'est « irréal » que parce qu'il ne correspond plus à la *réalité* habituelle. C'est à l'impossibilité de traduire le *réel* pas encore fait monde qu'il faudrait alors attribuer les difficultés rencontrées par Woolf ainsi que la complexité aberrante de l'espace qui en résulte, qui s'élève mais ne transcende rien, qui tente mais échoue à réconcilier différentes perspectives contradictoires horizontale et verticale, microscopique et macroscopique, distance et proximité.

Déplier la carte des interludes pour en explorer la concaténation de l'espace ne manque pas de révéler des absurdités dont toute la pertinence réside dans leur inexplicabilité ; aussi tâcherai-je ici d'en aborder quelques exemples qui, je l'espère, suffiront à illustrer mon propos.

The sun fell on cornfields and woods. Rivers became blue and many-plaited, lawns that sloped down to the water's edge became green as birds' feathers softly ruffling their plumes. The hills curved and controlled, seemed bound back by thongs, as a limb is laced by muscles [...].

In the garden where the trees stood thick over flower-beds, ponds, and greenhouses the birds sang in the hot sunshine, each alone. One sang under the bedroom window; another on the topmost twig of the lilac bush; another on the edge of the wall. (W 81)

L'impression initiale d'un espace qui mettrait la nature « sous contrôle », d'un agencement bien construit de champs, de bois et de rivières, laisse place à la vastitude d'un paysage incontrôlable qui s'étend au fil des pluriels, et se déploierait à l'infini si n'était l'intrusion des plumes d'oiseau, comparaison disproportionnée avec un détail minuscule qui facilite le basculement vers le paragraphe suivant. D'autres pluriels font déborder l'épais feuillage des limites du jardin, illimitant l'espace dans une ombre généralisée à laquelle les oiseaux échappent pourtant,

« *in the hot sunshine* ». Plusieurs paysages sont ainsi juxtaposés au sein d'un même interlude, mais peuvent être traversés ou communiquer comme des pièces aux murs poreux¹².

Le soleil de midi, dans le cinquième interlude, s'abat sur tout le paysage dont il opère la synthèse. Sa lumière s'étend du nord au sud et englobe désert et jungle, mosquées et vergers, dans un mouvement qui semble géographique mais qui ne tient pas face à un examen minutieux, brouillant les limites entre les types de végétations, les pays et les paysages :

[The sun] struck upon the hard sand [...]; it searched each pool and caught the minnow hiding in the cranny, and showed the rusty cartwheel, the white bone, or the boot without laces stuck, black as iron, in the sand¹³[,] the sandhills[,], the wild grasses [...]; or it fell upon the arid waste of the desert, here wind-scourged into furrows, here swept into desolate cairns, here sprinkled with stunted dark-green jungle trees. It lit up the smooth gilt mosque, the frail pink-and-white card houses of the southern village [and] beat on the crowded pinnacles of southern hills and glared into deep, stony river beds [...]. At midday the heat of the sun made the hills grey as if shaved and singed in an explosion, while, further north, in cloudier and rainier countries hills smoothed into slabs [...]. Through atoms of grey-blue air the sun struck at English fields and lit up marshes and pools, a white gull on a stake, the slow sail of shadows over blunt-headed woods and young corn and flowing hayfields. It beat on the orchard wall [...]. The currants hung against the wall in ripples and cascades of polished red¹⁴ [...]. Light descending in floods dissolved the separate foliage into one green mould. (W 111-112)

C'est la combinaison entre l'organisation de l'espace (« *further north* », « *English* ») et la multiplication de l'adverbe « *here* » qui contribue à l'impression d'un espace fragmenté, à la fois unique et pluriel. Les détails géographiques permettent en fait à Virginia Woolf de procéder comme d'une poétique de la cartographie, où plusieurs cartes à échelles différentes offriraient leur propre cadrage non anthropomorphique et, superposées comme des calques, favoriseraient échanges et transferts entre différents lieux et différents registres qui ne s'opposeraient plus.

L'extrait montre aussi comment la position et l'intensité du soleil, facteurs de révélation comme je l'ai montré précédemment, dévoilent différentes couches du paysage, faisant basculer la description d'une étendue horizontale à une traversée verticale¹⁵. Le plongeon de la lumière

¹² Sue Roe remarque que cette porosité se retrouve au niveau des personnages : « *figures move, elastically, from being primal to being civilised selves, from landscape to rooms; and the separations are never absolute, the walls between spaces seem semi-transparent, composed [...] of something glassy [...], like windows, water* » (« The Impact of Post-Impressionism », in *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, p. 164-190, p. 184).

¹³ Un champ lexical tout à fait idiosyncratique (« *minnow* », « *bone* », « *boot* ») révèle ici encore une couche d'intertextualité qui permet à Woolf de réinscrire dans la même plage les poissons de Nancy, la mâchoire de mouton et la chaussure délacée de Jacob, le crâne de sanglier et les chaussures vides des Ramsay.

¹⁴ La « *jungle* » est aussi celle où pommes et feuilles se décomposent dans les interludes : « *Down there among the roots where the flowers decayed, gusts of dead smells were wafted; drops formed on the bloated sides of swollen things. The skin of rotten fruit broke, and matter oozed too thick to run* » (W 55), où vivent des monstres à deux têtes : « *an amorphous body with a head at either end* » (*The Waves Holograph*, Draft I, 153). C'est là, sous les cascades de groseilliers (« *under the canopy of the currant leaves* ») que Bernard découvre un monde secret : « *Let us inhabit the underworld. Let us take possession of our secret territory [...]. Here come warm gusts of decomposing leaves, of rotting vegetation. We are in a swamp now; in a malarial jungle* » (W 15).

¹⁵ Le vent imprime lui aussi des mouvements contraires, tantôt verticaux (« *Now and again some level and masterly blast blew the multitudinous leaves up and down and then, as the wind flagged, each blade regained its identity* »,

traverse la cataracte de strates superposées, entre lesquelles le texte saute de préposition en préposition – « *into* », « *through* ». Feuilles, fleurs et fruits subissent l’attirance irrésistible de la gravité terrestre. Malgré l’impression initiale d’un point de vue en surplomb, le texte multiplie les images de chute. Ainsi, les vagues ne se rassemblent que pour tomber de plus belle : « *One after another they massed themselves and fell; the spray tossed itself back with the energy of their fall. [...] The waves fell; withdrew and fell again* » (W 112-113) ; le soleil décline lentement¹⁶, véritable dés-astre, entraînant dans sa chute la marée descendante : « *The sun had now sunk lower in the sky. [...] The waves no longer [...] reached the dotted black line which lay irregularly upon the beach* » (W 139). L’effondrement de la perspective confond également ciel et terre, comme si en forçant le texte à adopter un point de vue au ras du sol, haut et bas étaient inversés¹⁷.

Par ailleurs, de la même manière que dans « Kew Gardens », les détails des interludes sont grossis, comme s’ils étaient magnifiés par une loupe ou filmés en gros plan :

Perhaps it was a snail shell, rising in the grass like a grey cathedral, a swelling building burnt with dark rings and shadowed green by the grass. Or perhaps they saw the splendour of the flowers making a light of flowing purple over the beds, through which dark tunnels of purple shade were driven between stalks. [...] Or they saw the rain drop on the hedge, pendent but not falling, with a whole house bent in it, and towering elms [...]. (W 54-55)

Les tunnels sont les vecteurs d’un mouvement en avant et en profondeur, comme si le regard des oiseaux fonctionnait comme un zoom qui fait de l’infiniment petit un monument infiniment grand. À l’inverse, une goutte de pluie précaire mais obstinée opère comme un réducteur de focale, qui réduit jusqu’à les inclure intégralement la maison et les arbres autour.

L’alternance de gros plans et de plans plus larges ou panoramiques étend l’espace et le condense dans une forme de montage cinématographique qui leur permet de créer une évocation hyper-réaliste du paysage, dont l’agencement géographique et les nombreux détails construisent l’illusion mais ne résistent pas à l’analyse. Le montage, qui juxtapose et reprend des éléments précis, autant que la reconstitution imaginaire opérée par la lectrice recréent un lieu rationnel là

W 139); tantôt horizontaux, balayant la lumière non plus en profondeur mais vers l’intérieur de la maison (« *the light which entered by flaps [had] some abandonment as it blew through the blowing curtains in gusts* », W 140).

¹⁶ Le soleil couchant introduit une nouvelle perspective : « *Its light slanted, falling obliquely* » (W 125).

¹⁷ « *[The sun] caught on the edge of a cloud and burnt it into a slice of light, a blazing island on which no foot could rest* » (W 125). L’image apparaît aussi lorsque Bernard compare le ciel à une toile, faisant écho à la mer dans le premier interlude : « *the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it* » (W 3) ; « *The street is hard and burnished with the churning of innumerable wheels. The yellow canopy of our tremendous energy hangs like a burning cloth above our heads. Theatre, music halls and lamps in private houses make that light* » (W 110).

où il n'y a qu'une multiplication de tableaux fantastiques, impossibles, abstraits : « *an abstract mystical eyeless book* » (*Diary III*, 7 nov. 1928, 203).

L'abstraction est aveugle, « *eyeless* », liée à l'absence de perception subjective, mais elle est aussi « mystique », et dans une première version du roman les personnages sont hantés par l'imminence du néant : « *no life anywhere in the vast abyss of space* »¹⁸. L'image est à peine moins terrifiante dans la version publiée : « *the huge blackness of what is outside of us, of what we are not* » (W 213). L'immensité de l'univers est angoissante parce qu'elle souligne l'insignifiance de la vie humaine. Par les mouvements de précipitation, la perspective humaine est mise à bas ; et cet effondrement révèle l'absurdité de l'ordre que le regard impose sur les choses. « *The land was so distant that no shining roof or glittering window could be any longer seen. The tremendous weight of the shadowed earth had engulfed such frail fetters, such snail-shell encumbrances* » (W 160) : les deux phrases achèvent de délocaliser l'espace en confondant distance et proximité, en injectant brusquement au cœur du paysage textuel un point de repère radicalement hors du monde, comme si l'on contemplait tout à coup la terre depuis l'espace. Le décalage insensé entre le poids de la terre et la ténuité de la coquille d'escargot montre à quel point le monde bien ordonné que nous percevons est fragile.

Les panoramas météorologiques qui introduisent chaque chapitre de *The Years* mettent également à mal la perspective, mais il s'agit plutôt de bulletins nationaux, qui confondent le local et le global pour créer un espace géopolitique plus contextualisé, que j'évoquerai en troisième partie. En revanche, le paysage cosmique que les interludes présentent échouent à se déployer dans l'espace de manière convaincante, et la représentation que la lectrice avait pu se faire ne cesse d'être bouleversée. Il s'agit plutôt d'une compilation d'éléments, d'un agrégat de lieux communs qui se confondent et se contaminent au point d'être impossibles à distinguer ou à situer de manière logique, rationnelle, et définitive. L'espace déployé devant la lectrice n'a donc que l'apparence d'un paysage naturel ordinaire et met en réalité en scène les tensions entre le plausible et l'incroyable, entre l'organisation et l'aléatoire, formant un vaste trompe-l'œil à partir duquel la cohérence n'est toujours que reconstituée par l'acte d'une lecture qui en ignore les aspérités, qui en refuse le caractère intrinsèquement dépayasant.

Lyotard se demande justement si le « *dépaysement* » ne serait pas « condition du paysage », et insiste sur l'inhabitabilité, l'indestination et le dérangement que le paysage comme non-lieu « clandestin » étend sur tout lieu, résistant à la topographie et à la

¹⁸ Woolf, *The Waves Holograph*, Draft II, 644.

chronographie, refusant de se constituer comme histoire ou géographie¹⁹. C'est à lui déjà que j'empruntais le concept d'*imprésentable* afin d'introduire l'idée du monde sans monde, réalité irréaliste que Virginia Woolf tente de recueillir dans une écriture poétique de « l'impossible description », dirait Lyotard, une « *déécriture* » qui advient dans « l'écart singulier » entre décrire et raconter, entre montrer et narrer. À défaut de dire, l'*encadrement* narratif permet alors de « faire sentir » plus clairement « la force dissolvante du paysage » qui « happe » l'activité narrative par laquelle l'esprit se pose²⁰ :

Le paysage "d'abord" s'est dressé devant l'esprit et [...] cette adresse l'a brisé, l'a "déposé" (comme on dépose un souverain), l'a fait vomir vers le néant de l'être-là. Dans la description, l'écriture essaie de relever le défi de s'égaliser à son absence d'alors. Non seulement c'est toujours trop tard (nostalgie), mais les mots eux-mêmes paraissent outrageusement encombrants, c'est-à-dire misérables et arrogants, pour désigner le trop-plein de cet état de vide (mélancolie, on en aura toujours été en reste avec le paysage, deuil impossible). La poésie s'engendre dans la compréhension de cette misère, sinon elle n'est que la mise en scène et en œuvre des pouvoirs de la langue. [...] Ce qui est en jeu dans la *déécriture* poétique, c'est la matière comme paysage, et non les formes par lesquelles elle peut s'inscrire. La poésie essaie de ne pas dresser les formes qui forment le langage, de ne pas procurer l'inscription qui retient l'événement (du paysage). Elle essaie de passer avant le recul.²¹

La « *déécriture* poétique » résisterait à la mise en forme du cadre familier que le langage impose sur le non-lieu du réel et, de ce fait, l'empêche d'advenir ; elle chercherait à écrire pour *désécrire* : « *as if in the process of writing the poem would be completely unwritten* » (O 113).

Les interludes présentent des repères familiers mais les empêchent systématiquement de se constituer en lieu habitable, révélant au contraire leur résistance à toute reconfiguration : les interludes empêchent le *monde* de prendre forme. Parviennent-ils pour autant à traduire le *réel* ? Au contraire, les *inter-ludes* sont le lieu d'un jeu entre-deux – le jeu du langage les condamne à demeurer des constructions littéraires ancrées dans l'écriture et les rend incapables de traduire le réel autrement qu'en montrant l'incohérence, l'impossibilité. Lues de manière littérale ou métaphorique, les interludes dupent bel et bien le regard de la lectrice : alors que nul paysage ne s'y dessine, ils attirent l'attention sur des éléments figuratifs pour la détourner des figures

¹⁹ Voir Lyotard, « Scapeland », in *L'Inhumain*, p. 194-195 et 200. Le paysage procède par superposition inappropriée : « il y aurait paysage chaque fois que l'esprit se déporterait d'une manière sensible dans une autre en conservant en celle-ci l'organisation sensorielle convenable pour celle-là, ou du moins son souvenir » (*id.*, p. 193-194). C'est paradoxalement l'enchaînement de ruptures de perspective qui permet à un « paysage » de se dessiner, en procurant un dépaysement « absolu » : « l'implosion des formes mêmes, qui sont l'esprit ». Le paysage marque alors « l'effacement du support. S'il en reste quelque chose, c'est cette absence, qui vaut pour une présence épouvantable, où l'esprit s'est MANQUÉ » (*id.*, p. 199). Les interludes livrent cette impossible confrontation que la lectrice ne peut qu'ignorer en reconstituant un lieu là où il n'y a qu'un « abîme ontologique » (*id.*, p. 198).

²⁰ Lyotard nuance l'opposition entre narration et description, elle-même « une procédure littéraire » : « comment pointer autrement que dans la texture de l'écrit, sur les indices scripturaux, le souffle qui happe l'esprit au gouffre quand le paysage arrive ? [...] [M]ontrer (le paysage) est déjà de l'ordre de la reprise ou de la relève, [...] l'esprit s'y redresse en dressant ce paysage » (*id.*, p. 198).

²¹ *Id.*, p. 198-199.

discursives qui ne peuvent qu'entraver la présentation du réel ; ils feignent de rendre compte d'un espace géographique alors qu'ils sont eux-mêmes pris au piège de l'espace du texte où les seuls véritables mouvements observables sont ceux du langage.

Le « monde des interludes », monde paradoxal qui ne fait plus monde, monde autrefois habité mais désormais désert – c'est là ce que je me proposais d'explorer dans la fiction de Virginia Woolf, à travers ses multiples modalités : maisons vides et paysages naturels, sensations orphelines et imperception, désordre et atemporalité. Contrairement à ce que l'analogie avec la peinture postimpressionniste pourrait laisser croire, l'écriture du monde lorsque personne n'est là pour le voir ne permet pas de révéler un quelconque schème du réel : au contraire, l'imposition d'un cadre détruit l'armature invisible d'un réel qui ne peut que nous échapper. Le réel ne se laisse pas prendre au piège des stratégies soigneusement mises en place par Virginia Woolf lorsqu'elle tente d'injecter un témoin absent au cœur du paysage, de suspendre le passage du temps, ou d'illimenter la perspective. L'échec est attribuable à deux raisons inextricables qui s'articulent dans le « monde du langage » : le langage ne peut qu'imposer sa forme, défigurer ce qu'il figure, détruire le réel en le faisant monde ; tandis que ce passage du réel au monde est irréversible. Une fois « fait monde », ce dernier ne peut plus retrouver son être réel. Or, quand bien même on chercherait à représenter un monde désert, un monde sans repère et sans subjectivité, l'action inévitable du langage contraint le monde à rester monde. Les interludes décrivent alors le paysage impossible d'un monde qui ne fait plus monde, mais qui ne fait pas réel pour autant : un monde dans les limbes de l'existence humaine, maintenu hors d'une perception subjective dans laquelle le langage l'inscrit malgré tout, et dont il reste prisonnier. Je parlais plus haut du *parergon* comme supplément, comme signalement d'une absence. Et si le cadre n'était pas d'ordre narratif, mais bien le langage lui-même, inadéquat, arbitraire et rigide, qui viendrait suppléer la subjectivité qui manque au monde des interludes, encadrer le réel et en empêcher l'avènement ou l'événement ?

INTERLUDE. LE SILENCE DU MONDE SANS « MOI »

De manière tout à fait significative, les deux romans écrits par Virginia Woolf avant et après *The Waves* sont deux biographies peu conventionnelles qui remettent en question la position du sujet humain dans le monde et la valeur du langage. Parce que son personnage principal traverse les âges, les siècles et les genres, *Orlando* offre une expérience « totale » du monde par un sujet humain fluide qui échappe aux catégories de l'identité qui lui étaient initialement assignées ; tandis que *Flush* met en scène un épagneul, sujet non-humain permettant d'explorer l'agentivité des animaux et leur perception différente de la nôtre.

Au début d'*Orlando*, le jeune poète un peu naïf fait face à l'incompatibilité du langage au monde après s'être malencontreusement cogné à un coffre et à l'insuffisance des mots :

After that, of course, he could write no more. Green in nature is one thing, green in literature another. Nature and letters seem to have a natural antipathy; bring them together and they tear each other to pieces. The shade of green Orlando now saw spoilt his rhyme and split his metre. (O 17, je souligne)

Les couleurs du monde font éclater les vers d'Orlando et avortent sa pulsion créatrice. Pourtant, c'est finalement l'inverse qui se produit lorsque des descriptions métaphoriques et stylisées remplacent les termes bruts « *blue* » et « *green* » et traduisent la façon dont la perception d'Orlando est façonnée par une pensée inextricable du langage poétique :

'Why not say simply in so many words – [...] what one means and then leave it?' So then he tried saying the grass is green and the sky is blue [...]. 'The sky is blue,' he said, 'the grass is green.' Looking up, he saw that, on the contrary, the sky is like the veils which a thousand Madonnas have let fall from their hair; and the grass fleets and darkens like a flight of girls fleeing the embraces of hairy satyrs from enchanted woods. 'Upon my word,' he said (for he had fallen into the bad habit of speaking aloud), 'I don't see that one's more true than another. Both are utterly false.' (O 102).

Le vert de la nature est l'exemple choisi par Woolf lorsqu'elle insiste sur l'avantage des peintres pour reproduire la couleur¹, tandis que l'évocation du bleu dans une lettre la pousse elle-même dans une impasse qui la contraint à utiliser la couleur de l'encre comme substitut à la description

¹ « Now a novelist who told that story would plunge – how obviously – into the depths of sentimentality. How is he to convey in words the mixture of innocence and sordidity, pity and squalor? Sickert merely takes his brush and paints a tender green light on the faded wallpaper. Light is beautiful falling through green leaves. He has no need of explanation; green is enough » (« Walter Sickert », *Essays* VI, 40).

tout en soulignant les limites insurmontables de l'écriture : « *the sky as blue as – my brain gives out – this ink will have to do for a simile. At the present moment, it is a most lovely and remarkable blue but I daresay when you get this, it will have turned muddy coloured* »².

Orlando apparaît alors comme un avatar de l'autrice, qui cherche une solution à la tension entre stérilité et prolifération que l'écriture engendre : « *he despaired of being able to solve the problem of what poetry is and fell into a deep dejection* » (O 102). La faillite du langage ne serait alors pas à attribuer à son incapacité à désigner le monde, mais au contraire à leur inextricabilité : le langage fait le monde, le monde n'est toujours que l'entité construite par le langage. Ce dernier est insolvable car il ne peut que défigurer le réel en l'assimilant systématiquement au monde. L'idée apparaît dans *Flush* au terme d'un paragraphe que j'ai déjà cité : « *To describe his simplest experience with the daily chop or biscuit is beyond our power. [...] 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 86-87, je souligne). En tentant de combler un manque, l'excès de langage que provoque la confession initiale ne fait que le souligner : « *The utmost stretch of words can scarcely give body to this vast universe that is struggling into being. Words mount; pile on top of each other; over balance and tumble* »³.

La problématique à laquelle *Flush* est confronté est en réalité d'un autre ordre : puisqu'il s'agit d'un animal, son accès au monde n'est *a priori* pas médiatisé par le langage. Cette simplicité muette (« *dumb* ») semble promettre la possibilité d'une perception brute, d'une pensée sans langage ou d'un langage sans signification qui lui permettraient de prétendre à rencontrer directement le réel. Il s'en avère incapable : « *unable to solve the problem of reality* » (F 32), tandis que c'est bien là l'objet de la quête que Woolf met en œuvre avec *Flush*.

Les remarques contradictoires de Virginia Woolf au sujet de *Flush*, « *too slight and too serious* », cachent bien leur jeu et cachent surtout l'enjeu principal d'un texte souvent perçu comme une plaisanterie, « *that silly book Flush? oh what a waste of time* »⁴. Le ton faussement

² *Letters I*, 19 avril 1900, 30.

³ « Anon » [A9,21], in Brenda R. Silver, « “Anon” and “The Reader”: Virginia Woolf's Last Essays », in *Twentieth Century Literature*, vol. 25, n° 3/4, Virginia Woolf Issue, 1979, p. 356-441 [désormais abrégé en Silver], p. 393.

⁴ *Diary IV*, 23 déc. 1932, 134 ; *Diary IV*, 29 avril 1933, 153. Woolf écrit à Ottoline Morrell : « *Flush is only by way of a joke. I was so tired after the Waves, that I lay in the garden and read the Browning love letters, and the figure of their dog made me laugh so I couldn't resist making him a Life. I wanted to play a joke on Lytton – it was to parody him* » (*Letters V*, 23 fév. 1933, 161-162). Elle donne une autre raison lorsqu'elle demande à Vita Sackville-West une photo de son chien en vue d'écrire *Flush*, « *a little escapade by means of wh. I hope to stem the ruin we shall suffer from the failure of The Waves* » (*Letters IV*, 16 sept. 1931, 380). Elle craint néanmoins un succès trop populaire, à raison si l'on en croit les critiques de l'époque : « *They'll say its 'charming' delicate, ladylike. [...] I must not let myself believe that I'm simply a ladylike prattler: for one thing its not true. But they'll all say so. And I shall very much dislike the popular success of Flush* » (*Diary IV*, 2 oct. 1933, 181). « *A book of irresistible grace and charm* » (Rose Macaulay, in *Spectator*, n° 151, 6 oct. 1933), « *a little too charming* »

emphatique que Woolf emploie avec Sibyl Colefax ne peut cacher le sérieux de sa démarche : « *I'm so glad you liked Flush. I think it shows great discrimination in you because it was all a matter of hints and shades, and practically no one has seen what I was after, and I was elated to heaven to think that you among the faithful firmly stood – or whatever Milton said* » (*Letters* V, 22^e oct. 1933, 236). Les nombreuses lectures proposées par la critique révèlent d'ailleurs à quel point le roman est déconcertant, de sorte qu'il est difficile de déterminer avec certitude ce que Woolf cherchait à accomplir. Après avoir été longtemps négligé, le roman fait désormais l'objet d'analyses approfondies qui en soulignent les implications sociales et féministes⁵, mais ce n'est que très récemment que la critique s'est éloignée de considérations fondamentalement anthropocentristes pour s'intéresser à la place de l'animal dans le monde et à son rapport à l'humain, montrant l'artificialité de toute forme de hiérarchie entre les deux⁶.

Flush apparaît alors comme une tentative de « devenir-animal » ainsi que le définissent Deleuze et Guattari⁷, qui ne serait pas métamorphose mais qui permettrait d'atteindre une perspective asubjective, impossible à ranger sous une catégorie, un devenir radicalement *autre*. Il ne s'agit pas d'*imiter* le chien, ni de « destiner à, écrire à l'attention de », mais d'écrire *pour* les animaux, à *leur place*, et de « laisser advenir en soi l'animal que je deviens, ou que mon écriture devient »⁸. *Flush* articule un point de vue pluriel problématique, qui ne mêle pas seulement la femme et l'animal, mais implique une expérimentation littéraire en quête de l'imperceptible, de l'indiscernable et de l'impersonnel⁹.

(*Christian Science Monitor*, 18 nov. 1933) (cités dans Pamela L. Caughie, « *Flush* and the Literary Canon: Oh where oh where has that little dog gone? », in *Tulsa Studies in Women's Literature*, n° 10, 1991, p. 47-66, p. 54).

⁵ La présence du chien accentue ce que Christine Reynier remarque : « *Elizabeth Barrett's invalidity, which according to Sandra Gilbert was a self-willed confinement subsequent to the death of her younger beloved brother, is presented in Woolf's work both as a result and a metaphor of the literally invalidating and deadening authority of her father* » (« The Impure Art of Biography », p. 190). Sur l'organisation sociale et morale de Londres comme prison tyrannique pour les femmes, voir Susan M. Squier, *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1985, p. 127. Sur les implications scientifiques et darwinistes, voir Dubino « The Bispecies Environment, Coevolution, and *Flush* ». Sur la répression de l'homosexualité, voir Ruth Vanita, « 'Love Unspeakable': The Uses of Allusion in *Flush* », in Mark Hussey et Vera Neverow-Turk (dir.), *Themes and Variations: Proceedings of the Second Annual Conference on Virginia Woolf*. New York : Pace University Press, 1993, p. 248-257. Voir Jane Goldman, « L'Animal (entre psychanalyse et déconstruction) : le lynx de Poe, le chat de Derrida et le chien de Woolf », in *Le Tour Critique*, n° 3, 201, p. 121-137. Sur *Flush* comme autoportrait parodique de la dévotion de Virginia pour sa sœur Vanessa, voir Lee 118.

⁶ Derek Ryan souhaite « prendre le *chien* au sérieux », et pas seulement le *roman* pour sa valeur littéraire (*Virginia Woolf and the Materiality of Theory*, chapitre 4, p. 132-170). Voir également Smith, « Across the Widest Gulf ».

⁷ Voir Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 292-304.

⁸ Dennis Viennet, « Animal, animalité, devenir-animal », in *Le Portique* [En ligne], n° 23-24, 2009, p. 4-6. URL : <<http://leportique.revues.org/2454>>, consulté le 29/12/2015.

⁹ Le devenir-animal s'articule au devenir-femme et se précipite « vers un devenir-imperceptible. L'imperceptible est la fin immanente du devenir, sa formule cosmique ». Ces devenirs interrogent le rapport entre « l'imperceptible (anorganique), l'indiscernable (asignifiant) et l'impersonnel (asubjectif) » (*Mille Plateaux*, p. 342).

Lorsque Virginia Woolf mentionne *Flush* pour la première fois dans son journal, le programme qu'elle se donne est explicite : « *It is a good idea I think to write biographies; to make them use my powers of **representation reality accuracy**; & to use my novels simply to express the general, the poetic. Flush is serving this purpose* » (*Diary IV*, 16 août 1931, 40, je souligne). Paradoxalement, pour être la plus exacte possible, une telle représentation doit être doublement mise à distance : la distance historique permet une reconstruction critique de l'époque victorienne, mais la distance est aussi celle qui sépare l'être humain de l'animal. La perspective moderne du début des années 1930 permet à Virginia Woolf d'utiliser *Flush* comme un vecteur de modernité – non seulement parce qu'écrire la biographie d'un chien remet en question les codes littéraires et sociaux bien établis¹⁰, mais aussi parce que le monde humain vu au travers des yeux d'un animal induit une défamiliarisation du monde phénoménal : « *I've often wondered [...] what was she thinking of us – down there among all the boots and old matches on the hearthrug? What was her world? Do dogs see what we see or is it something different?* » (« Gypsy, the Mongrel » [c. 1939], 271). La perception animale, à mi-chemin entre le chien anthropomorphisé et le devenir-animal de l'autrice (autant Elizabeth Barrett que Virginia Woolf), permet au texte d'évoquer un monde tel qu'il n'est *pas* perçu par le sujet humain, une vision intrinsèquement *autre* du monde extérieur qui ne serait pas contaminée par le courant de conscience mais pleine de sensations brutes voire primitives.

Animal de compagnie dévoué, plein d'un amour inconditionnel, Flush est toujours prompt à réconforter sa maîtresse, et même jaloux de Robert Browning. La projection de sentiments humains sur l'animal culmine lors de l'épisode du miroir, où le déplacement d'une expérience typiquement humaine correspond à une sorte de « devenir-humain », de sorte qu'en plaçant Flush face au miroir, Woolf invite la lectrice à y regarder en même temps qu'Elizabeth Barrett et à reconnaître sa propre humanité chez l'animal. On pourrait dire de Flush qu'il ne lui manque *que* la parole – mais ce n'est pas rien, car ce défaut marque le fossé qui le sépare de sa maîtresse, « *the widest gulf* » : « *She spoke. He was dumb. She was woman; he was dog. Thus closely united, thus immensely divided, they gazed at each other* » (*F* 18-19). Cet abîme constitué par le langage représente aussi le décalage irréductible qui sépare l'être humain de

¹⁰ « *Choosing an animal as a biographical subject is both a humorous and provocative way of questioning the Victorian biographer's bias in favour of aristocrats. Woolf could have chosen an ordinary person, like Lily Wilson, Elizabeth Barrett's maid whose life is 'extremely obscure and thus cries out for the services of a biographer'* (note 6, *F* 106) [...], *but by focusing on a dog, she somewhat drives in her point* » (Reynier, « The Impure Art of Biography », p. 191). Christine Reynier ajoute que l'évocation satirique du pedigree de Flush (*F* 6-7) montre le caractère arbitraire de la noblesse et dénonce la nature politique de l'écriture biographique et le système hiérarchisé victorien que le roman oppose à la société « utopique » sans classe sociale de l'Italie (*id.*, p. 192).

son environnement et l'empêche d'accéder au réel. En tant que chien doté de facultés presque humaines, mais conservant un instinct animal puissant¹¹, Flush figure ce fossé qu'il pourrait combler en révélant une réalité non-perçue des choses, en montrant les paysages naturels et urbains comme recouverts de signes indéchiffrables qui échappent à la rigidité du langage humain, et en désignant les signes de l'écriture. Pourtant, le roman ne cesse d'inscrire la tension entre les humains et les animaux qui s'exprime en Flush, pris dans le regard humain dont il devient le miroir, l'empêchant de percevoir et de saisir directement le réel qui s'ouvre à lui.

La première description de la chambre d'Elizabeth Barrett est généralement lue comme une représentation de l'espace confiné de la maison victorienne qui protège les femmes des menaces extérieures tout en préservant la domination patriarcale qui leur est imposée. J'ai déjà cité le passage pour montrer comment la présence de Flush, qui peine à reconnaître les éléments constitutifs de son environnement immédiat, révèle l'instabilité des choses du quotidien (*F* 14-17). L'évocation de l'expérience du chien traduit la façon dont sa perception innocente est gâchée par l'espace qu'il pénètre. Le contraste avec la spontanéité de Flush est flagrant : « *But everything was disguised. [...] Nothing in the room was itself; everything was something else* » (*F* 16-17). La chambre d'Elizabeth apparaît comme le lieu de l'artifice, de l'imitation et du simulacre¹², comme si le monde humain – et sans doute le monde de la poésie et du langage en général – étaient toujours déjà en retrait, séparé du réel. La confusion de Flush résulte en une difficulté à nommer ce qu'il voit dans la chambre : « *The summer of 1842 was, as historians tell us, not much different from other summers, yet to Flush it was so different that he must have doubted if the world itself were the same. [...] To identify, distinguish and call by their right names all the different articles he saw there was confusing enough* » (*F* 20).

S'il doit apprendre à désigner et nommer les objets pour ce qu'ils sont en pénétrant au « cœur de la civilisation » de Wimpole Street (*F* 20), cet apprentissage est mis en péril lorsqu'il est enlevé, soumis à une rançon et emprisonné à Whitechapel qui offre un contraste saisissant. À la « solidité et la sécurité apparentes de Wimpole Street » (*F* 51) s'opposent la crasse et la ruine où la distinction entre les humains et les animaux s'efface : « *ruined sheds in which human beings lived herded together above herds of cows* » (*F* 52). La description d'une telle

¹¹ Greffé à des objets quasi transitionnels inattendus dans l'inconscient de Flush, l'instinct primitif refait surface aux moments les plus inopportuns :

Then with all her poet's imagination Miss Barrett could not divine what Wilson's wet umbrella meant to Flush; what memories it recalled, of forests and parrots and wild trumpeting elephants; nor did she know, when Mr Kenyon stumbled over the bell-pull, that Flush heard dark men cursing in the mountains; the cry, "Span! Span!" rang in his ears, and it was in some muffled, ancestral rage that he bit him. (*F* 26)

¹² D'autant plus que la narration attire l'attention sur l'artificialité de la description qui n'est qu'une reconstruction : « *Miss Barrett's bedroom – for such it was – must by all accounts have been dark* » (*F* 16, je souligne).

géographie urbaine se prête bien à une lecture sociale en termes de classe, de genre, et de justice ; pourtant, l'expérience de Flush offre un équivalent *animal* aux inquiétudes de sa maîtresse, de sorte que la remarque suivante est à prendre au pied de la lettre : « *But for Flush things were very different* » (F 54). Non seulement son expérience est radicalement autre, mais les *choses* lui apparaissent dans leur différence inhérente :

Flush was going through the most terrible experience of his life. He was bewildered in the extreme. [...] He found himself in complete darkness. He found himself in chillness and dampness. As his giddiness left him he made out a few shapes in a low dark room – broken chairs, a tumbled mattress. Then he was seized and tied tightly by the leg to some obstacle. Something sprawled on the floor – whether beast or human being, he could not tell. [...] Now he could see that the floor was crowded with animals of different kinds. Dogs tore and worried a festering bone that they had got between them. Their ribs stood out from their coats – they were half famished, dirty, diseased, uncombed, unbrushed [...]. (F 54-55)

Les similitudes avec la première visite de la chambre d'Elizabeth sont troublantes. « *[O]ne thing merged into another* » (F 58) : Flush s'avère de nouveau incapable de distinguer et de nommer les éléments de son environnement immédiat. L'humanité de Flush, qui lui permettait de les reconnaître pour ce qu'ils sont, cède devant le retour de son animalité confuse et sa pauvreté en monde. Derek Ryan explique comment la « déterritorialisation » que le roman semblait mettre en œuvre en feignant de gommer la distinction entre Flush et sa maîtresse apparaît ici comme « négative », « immédiatement recouverte par des reterritorisations sur la propriété, le travail et l'argent »¹³. Flush se raccroche malgré tout à un *nom*, signifiant abstrait qui ne renvoie plus à aucun visage mais permet, parce qu'il préserve la capacité de Flush à désigner par le langage, de survivre : « *All Flush's past life and its many scenes [...] had faded like snowflakes dissolved in a cauldron. If he still held to hope, it was to something nameless and formless; the featureless face of someone he still called 'Miss Barrett'* » (F 65).

L'expérience traumatique de Flush constitue un point de non-retour qui bouleverse son être-au-monde : « *Flush woke from a trance that had veiled his eyes and once more realized the truth* » (F 57). Ce moment de vision épiphanique dénonce l'illusion qui règne dans la chambre d'Elizabeth, et les idoles aveuglantes auxquelles il commençait à croire s'effondrent :

Now as he lay on cushions once more, cold water was the only thing that seemed to have any substance, any reality. He drank continually. The old gods of the bedroom – the bookcase, the wardrobe, the busts – seemed to have lost their substance. This room was no longer the whole world [...]. (F 67)

L'épisode du *dognapping* renverse le rapport entre le chien et sa maîtresse, en révélant la fragilité des catégories apparemment inébranlables qu'entérinait Wimpole Street, et rend le

¹³ Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 634. « *[W]e are reminded of Flush's position in an anthropocentric and capitalist culture whereby he becomes a piece of property to be bargained over by humans – the gulf is reinforced as the agents are reterritorialized in their hierarchical positions* » (Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 157).

processus de reterritorialisation précaire voire impossible ; Derek Ryan explique alors comment le devenir-humain de Flush laisse place au devenir-animal d'Elizabeth Barrett par l'empathie extrême et la communication non-verbale qu'elle entretient avec lui¹⁴.

Le voyage en Italie d'Elizabeth et Robert Browning immerge Flush dans un monde encore plus différent que celui de Whitechapel. La lumière du soleil autorise un renouvellement de ses sensations et révèle la réalité brute des choses libérées des schémas d'interprétation et de représentation¹⁵ : les choses apparaissent telles qu'elles sont, et Flush parvient enfin à appréhender pleinement « quelque chose en tant que quelque chose »¹⁶. Le texte nous donne ainsi accès à un monde simultanément *offen* et *offenbar*, à la fois *ouvert* aux animaux et *révélé* à la sagacité humaine : « *The bed was a bed; the wash-stand was a wash-stand. Everything was itself and not another thing* » (F 79). Pourtant, le langage atteint au même moment une impasse et se réduit à des tautologies, comme s'il avait perdu le pouvoir de désigner autre chose que lui-même, trahissant son incapacité intrinsèque à décrire la dimension que Flush nous révèle.

C'est là l'un des enjeux principaux du roman : au-delà de la représentation du réel, entendu au sens de réalité « exacte » et « différente » de celle à laquelle nous avons accès, *Flush* souligne l'altérité de l'*humain* en inversant le point de vue pour adopter celui d'un chien, et réduit notre langage, tel qu'il apparaît à Flush, à des gribouillis ou balbutiements énigmatiques et inadéquats. Ce ne sont pas seulement les éléments du mobilier qui perturbent Flush lorsqu'il entre pour la première fois dans la chambre de Miss Barrett : « *Was there something alive in the room with him? Was there something on the sofa?* » (F 18, je souligne). Les êtres humains sont présentés comme des choses seulement vivantes, et leurs voix sont comparées à des éléments naturels produisant des sons inarticulés dont le rythme et le ton sont plus importants que les mots : « *The talk went on; but it did not flow and ripple as talk usually flowed and rippled. It leapt and jerked. It stopped and leapt again* » (F 38)¹⁷.

De même, le langage écrit – y compris la poésie et la correspondance d'Elizabeth Barrett – devient une accumulation de signes impossibles à déchiffrer : « *There were many pages, closely covered, darkly blotted, scattered with strange little abrupt hieroglyphs* » (F 36). Le

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ « *[T]he rooms were bare. All those draped objects of his cloistered and secluded days had vanished* » (F 79). Le miroir n'est plus un trompe-l'œil : « *Over the fire hung a mirror with two cupids to hold the lights* » (F 79).

¹⁶ Heidegger, cité dans Agamben, *L'ouvert*, p. 85.

¹⁷ Plus loin, les échanges émus des amoureux sont comparés à une ridicule parade nuptiale :

[S]ome 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. (F 40-41)

langage inscrit sur le monde n'est pas le langage du monde mais une couche d'inscriptions héritées d'une civilisation ancestrale, des inscriptions que Flush est incapable de comprendre : « *But what did they mean – the little words that Miss Barrett wrote?* » (F 36). À quelques exceptions près, le langage des humains est alors refusé à la lectrice qui devra se contenter de n'en lire que l'inintelligibilité¹⁸. En tant que hiéroglyphes, les mots pourraient être figuratifs, mais leur opacité les empêche de représenter le monde de manière exacte. L'écriture hiéroglyphique d'Elizabeth Barrett met sans doute en lumière les limites d'une langue victorienne que les modernistes eurent à cœur de renouveler, mais autorise surtout une réflexion méta-textuelle sur le pouvoir du langage en général dont il faudrait recouvrer la signification.

L'incapacité de Flush de comprendre le langage des humains est compensée par son instinct qui lui permet de lire d'autres signes et d'interpréter les lettres dans leur matérialité, comme si l'écriture était une manifestation non-verbale d'un sens qui échappe aux individus :

[E]very night there was a letter for Miss Barrett. But to-night the letter was not the same letter; it was a different letter. Flush saw that, even before the envelope was broken. He knew it from the way Miss Barrett took it; turned it, looked at the vigorous, jagged writing of her name. He knew it from the indescribable tremor in her fingers [...]. He watched her read. [...]

Again, a few nights later, there was the same letter on Wilson's tray. [...] [Flush] 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 [...]. [Visitors] noticed nothing, they suspected nothing. [...] As the envelopes came more and more regularly, night after night, Flush began to notice signs of change in Miss Barrett herself. (F 34-36)

Si aux yeux de Flush, chaque lettre de Robert Browning est la même que la précédente, il bénéficie une fois encore d'un statut d'agent double qui lui permet de sentir le changement à venir, qui finira par tout contaminer¹⁹, et de reproduire le processus de la quête herméneutique accompli par la lecture à partir d'indices²⁰. De même, avant la naissance du bébé des Browning,

¹⁸ Les rares citations sont encadrées de remarques suffisamment explicites :

Flush could see [but] he could make no sense of the words Miss Barrett was murmuring to herself. Only he could trace her agitation when she came to the end of the page and read aloud (*though unintelligibly*), 'Do you thing I shall see you in two months, three months?' [...] Flush could not read what she was writing an inch or two above his head. But he knew just as well as if he could read every word, how strangely his mistress was agitated as she wrote [...]. (F 36-37)

¹⁹ Son expérience du changement et du passage du temps est cristallisée par le jeu d'ombre et de lumière sur les bustes de poètes dans la chambre : « *Autumn deepened into winter and [...] nothing could be seen in the room but the pale busts glimmering wanly* » (F 24) ; « *the days went on. The wind blew out the blind. The sun whitened the busts* » (F 37) ; « *Once he had felt that he and Miss Barrett were together, in a firelit cave. Now the cave was no longer firelit; it was dark and damp; Miss Barrett was outside. He looked around him. Everything had changed. The bookcase, the five busts – they were no longer friendly deities presiding approvingly – they were hostile, severe* » (F 38). Loin d'être pris dans une caverne platonicienne, Flush perçoit en fait le secret gardé par les choses :

The very movement of the blind as it drew in and out seemed to Flush like a signal. And as the lights and shadows passed over the busts they too seemed to be hinting and beckoning. Everything in the room seemed to be aware of change; to be prepared for some event. And yet all was silent; all was concealed. (F 69)

²⁰ Lorsqu'il découvre les règles urbaines après la liberté de la campagne, Flush apprend de même à déchiffrer et à réinterpréter les signes qui s'offrent à lui : « *Were there not trees and grass? he asked. Were these not the signals*

Flush est étrangement clairvoyant, et les signes qu'il déchiffre se traduisent bien sur le versant du langage : « *The signs of change, as he read them, did not signify escape. They signified, much more mysteriously, expectance* » (F 82). Ironiquement, c'est le mot « *expectance* » qui perce le « mystère » en trahissant la grosseesse d'Elizabeth Barrett Browning.

Flush, en réalité, se passe très bien du langage des humains, et son rapport tactile et olfactif aux choses qui l'entourent pourrait alors être plus direct²¹, comme je l'ai suggéré plus haut. Pourquoi donc Flush ne parvient-il pas à appréhender le réel ? La réponse apparaît justement après la naissance du bébé, avec lequel Woolf établit un parallèle :

But though it would be pleasant for the biographer to infer that Flush's life in late middle age was an orgy of pleasure transcending all description; to maintain that while the baby day by day picked up a new word and thus removed sensation a little further beyond reach, Flush was fated to remain for ever in a Paradise where essences exist in their utmost purity, and the naked soul of things presses on the naked nerve – it would not be true. Flush lived in no such Paradise. The spirit, ranging from star to star, the bird whose furthest flight over polar snows or tropical forests never brings it within sight of human houses and their curling wood-smoke, may, for anything we know, enjoy such immunity, such integrity of bliss. But Flush had lain upon human knees and heard men's voices. His flesh was veined with human passions; he knew all grades of jealousy, anger and despair. (F 88)

Ce sont *in fine* son exposition prolongée au monde humain et sa propre humanité qui exilent Flush du « Paradis » des sensations pures et inaltérées et lui interdisent l'accès à « l'âme des choses », selon le même mécanisme progressif et irréversible que celui qui fait du bébé un être de langage. Si, dans le cas du bébé, c'est la chute dans le langage qui implique la perte du réel, le problème dans Flush provient d'une anthropomorphisation de l'animal : Flush est trop humain, ne serait-ce que par sa mise en mots au sein de la biographie.

Néanmoins, il apparaît clairement tout au long du roman que Flush bénéficie d'une pensée et d'un langage spécifiques, radicalement différents de ceux de sa maîtresse tout en nuancant l'altérité de l'animal par rapport à l'humain. Une telle réflexion annonce la possibilité d'une pensée animale, une pensée sans langage ou accompagnée d'un langage idiomatique, à laquelle Derrida s'intéresse lorsqu'il cherche à « accéder à une pensée qui pense autrement l'absence du nom ou du mot, et autrement que comme une privation »²².

of freedom? [...] Without being able to decipher a word of the placard at the Gate, he had learnt his lesson – in Regent's Park dogs must be led on chains » (F 22).

²¹ Après que Flush a été incapable de nommer les choses dans la chambre d'Elizabeth, c'est finalement cette dernière qui peine à décrire la beauté des montagnes italiennes :

[She] could not find words enough in the whole of the English language to express what she felt. [T]he beauty of the Apennines brought words to birth in such numbers that they positively crushed each other out of existence. [...]

Where Mrs Browning saw, he smelt; where she wrote, he snuffed. (F 85)

²² Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*. Paris : Galilée, 2006, p. 74.

Si Flush est incapable de nommer, Virginia Woolf souligne néanmoins l'existence d'une forme de communication non verbale que Miss Barrett échoue à entendre : « *He shifted his position at Miss Barrett's feet. She took no notice. He whined. They did not hear him* » (F 38). Derrida parle ainsi d'« animot », terme qui concentre le paradoxe du langage animal (par l'homophonie avec « animaux » qui réinscrit la pluralité dans le singulier, ainsi que grâce à la proximité entre « mot » et « muet »), pour désigner « ce que le chat pourrait ainsi, à sa façon, me dire, ce qu'il pourrait suggérer ou simplement signifier dans un langage de traces muettes, c'est-à-dire sans mots »²³. Dès qu'il y a trace, même muette, il y a écriture – et donc différence, ce qui expliquerait aussi le fossé qui sépare finalement Flush du réel.

L'écriture de *Flush*, après *The Waves*, pourrait répondre au désir de Bernard : « *but what is the use of painfully elaborating these consecutive sentences when what one needs is nothing consecutive but a bark, a groan?* » (W 193). Selon Derek Ryan, cet appel pourrait symboliser le retranchement du langage à sa limite. Le passage de l'aboiement au grognement signale la quête d'un langage non domestiqué, non plus « familier et familial » mais « aux aguets » :

Écrire c'est forcément pousser le langage, et pousser la syntaxe [...] jusqu'à une certaine limite [:] aussi bien la limite qui sépare le langage du silence, que la limite qui sépare le langage de la musique [...] une limite [qui sépare] le langage de l'animalité, le langage du cri, le langage du chant[.] [L]'écrivain est responsable devant les animaux qui meurent, [il] répond [d'eux]. Écrire non pas « pour » eux [mais] « à la place » des animaux qui meurent²⁴, c'est porter le langage à cette limite, et il n'y a pas de littérature qui ne porte le langage et la syntaxe à cette limite qui sépare l'homme de l'animal, il faut être *sur* cette limite [...] qui sépare la pensée de la non-pensée. Il faut être toujours à cette limite qui vous sépare de l'animalité, mais justement d'une telle manière que vous n'en êtes plus séparé. Il y a une inhumanité propre au corps humain, et à l'esprit humain ; il y a des rapports animaux avec l'animal.²⁵

Dans l'Abécédaire, la remarque de Deleuze répond directement à *Mille Plateaux*, dans lequel il établit avec Guattari trois façons de penser les animaux : « les animaux individués, familiers familiaux, sentimentaux, les animaux œdipiens » ; « les animaux à caractère ou attribut, les animaux de genre, de classification ou d'État, tels que les grands mythes divins les traitent, pour en extraire des séries ou des structures, des archétypes ou des modèles » ; et enfin les animaux « à meutes et affects, et qui font multiplicité, devenir, population, conte... »²⁶. Si les deux

²³ Derrida, *L'Animal que donc je suis*, p. 18.

²⁴ Dans « The Death of the Moth », Woolf décrit justement un geste impuissant à aider l'animal agonisant : « *he could no longer raise himself; his legs struggled vainly. But, as I stretched out a pencil, meaning to help him to right himself, it came over me that the failure and awkwardness were the approach of death. I laid the pencil down again* » (*Essays VI*, 443-444). C'est alors en reprenant le crayon qu'elle peut écrire *pour*, à la place de, la phalène.

²⁵ Gilles Deleuze et Claire Parnet, « A comme animal », in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, réalisé par Pierre-André Boutang. Paris : Montparnasse, 2004, cité dans Derek Ryan, « Des animaux ordinaires ou étrangers ? Territoires bovins entre Woolf et Deleuze », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 48, 2015, n. p. URL : <<http://ebc.revues.org/2272>>, consulté le 21/10/2015.

²⁶ Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 295.

premières catégories présentent les animaux comme des « êtres secondaires dont le rôle est de soulever des questions apparemment plus sérieuses concernant l’être humain », des « créatures anthropomorphisées qui servent des buts anthropocentriques », la troisième « prend en compte leurs propres capacités à construire un monde, au lieu de les assimiler à l’ordre établi par une construction anthropocentrique », précise Derek Ryan – et c’est à cette troisième façon de voir les animaux que Deleuze et Guattari associent Virginia Woolf, surtout dans *The Waves*, dont les animaux « pointent l’entrelacs ontologique de l’humain et du non humain »²⁷.

Chacun des personnages de *The Waves* « avec son nom, son individualité, désigne une multiplicité (par exemple Bernard et le banc de poissons) ; chacun est à la fois dans cette multiplicité, en bordure et passe dans les autres »²⁸, et de fait, Virginia Woolf écrit à Goldsworthy Lowes Dickinson que c’est ainsi qu’elle les concevait :

The six characters were supposed to be one. I’m getting old [...] and I come to feel more and more how difficult it is to collect oneself into one Virginia; even though the special Virginia in whose body I live for the moment is violently susceptible to all sorts of separate feelings. Therefore I wanted to give the sense of continuity, instead of which most people say, no you’ve given the sense of flowing and passing away and that nothing matters. Yet I feel things matter quite immensely. What the significance is, heaven knows I can’t guess; but there is significance – that I feel overwhelmingly. Perhaps for me, with my limitations, – I mean lack of reasoning power and so on – all I can do is to make an artistic whole; and leave it at that. But then I’m annoyed to be told that I am nothing but a stringer together of words and words and words. I begin to doubt beautiful words. (*Letters IV*, 17 oct. 1931, 397-398)

Pour Woolf comme pour son personnage Bernard, le banc de poissons est devenu une chaîne de signifiants, qui ne peut jamais qu’éloigner la « signification » des « choses » au fil des mots.

La seule solution au problème semble être le silence et l’absence de création poétique – comme l’envisage Orlando lorsqu’il comprend que le mot « vert » ne rendra jamais réellement compte de la couleur qu’il désigne. C’est aussi le choix qui s’impose à Lord Chandos, ainsi que le notent, juste après leur référence à Virginia Woolf, Deleuze et Guattari : « Hofmannsthal, ou plutôt lord Chandos, tombe en fascination devant un “peuple de rats” qui agonisent²⁹, et c’est en lui, à travers lui, dans les interstices de son moi bouleversé, que “l’âme de l’animal montre

²⁷ Ryan, « Territoires bovins entre Woolf et Deleuze ». « Virginia Woolf ne se vit pas comme un singe ou un poisson, mais comme une charretée de singes, un banc de poissons, suivant un rapport de devenir variable avec les personnes qu’elle approche » (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 293). L’article de Derek Ryan s’intéresse à ces singes et poissons dans *The Waves*, avant d’explorer les territoires bovins de la fiction de Woolf.

²⁸ Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 278. Ils font ici référence à la citation suivante :

Whatever sentence I extract whole and entire from this cauldron is only a string of six little fish that let themselves be caught while a million others leap and sizzle, making the cauldron bubble like boiling silver, and slip through my fingers. Faces recur, faces and faces – they press their beauty to the walls of my bubble – Neville, Susan, Louis, Jinny, Rhoda and a thousand others. How impossible to order them rightly; to detach one separately, or to give the effect of the whole – again like music. (*W* 197)

²⁹ Avant qu’elle ne l’embrasse, Jinny et Louis voient aussi un rat (qu’ils ne tuent finalement pas) : « *There Jinny & he together e-killed a saw the dead rat – the innumerable maggots* » (*The Waves Holograph*, Draft I, 4).

les dents au destin monstrueux” : non pas pitié, mais *participation contre nature*. Alors naît en lui l'étrange impératif : ou bien cesser d'écrire, ou écrire comme un rat... »³⁰.

La « Lettre de Lord Chandos » d'Hugo von Hofmannsthal³¹ est une lettre imaginaire adressée à Francis Bacon et témoignant d'une incapacité à écrire, à la fois subie et fortuite, qui résulte du constat que les mots ne sont pas capables de rendre compte du réel dans la mesure où celui-ci échappe à la conceptualisation et se retrouve dissimulé sous un réseau de signifiants qui nous aveuglent – constat paradoxalement mélancolique, puisqu'il avorte toute tentative poétique, et heureux, puisqu'il ouvre la possibilité d'accéder à la vie sans la médiation du langage. La lettre commence par l'évocation d'une « discordance », un sentiment d'aliénation lorsque Lord Chandos ne reconnaît plus les textes qu'il a écrit, comme s'ils parlaient de leur propre chef dans une langue qui n'est plus la sienne et qu'ils n'avaient plus de voix, d'auteur, ni d'autorité³². Sa propre subjectivité disparaît lorsqu'il passe de l'autre côté d'un « abîme infranchissable », dans « ce monde » qui ne connaît pas de langage. Lord Chandos devient alors lucide, capable de voir les outils rhétoriques pour les « artifices » trompeurs qu'ils sont³³, et de « regarder toutes les choses [...] à une distance inhabituellement proche » :

Je ne parvenais plus à les saisir avec le regard simplificateur de l'habitude. Tout se décomposait en fragments, et ces fragments à leur tour se fragmentaient, rien ne se laissait plus enfermer dans un concept. Les mots flottaient, isolés, autour de moi ; ils se figeaient, devenaient des yeux qui me fixaient et que je devais fixer en retour : des tourbillons, voilà ce qu'ils sont, y plonger mes regards me donne le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux on atteint le vide.³⁴

Lorsqu'il cherche à atteindre le monde, notre regard est piégé par le langage qui nous hypnotise. Prenant l'apparence d'un « ensemble harmonieux d'idées limitées et bien ordonnées », le langage qui régit le monde est un système fermé qui tourne à vide – « je me fis l'effet de quelqu'un qui serait enfermé dans un jardin empli rien que de statues dépourvues d'yeux »³⁵.

³⁰ Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 294.

³¹ Hugo von Hofmannsthal, « Lettre de Lord Chandos » [1902], in *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*. Paris : Gallimard, 1992.

³² *Id.*, p. 38-39.

³³ Ce passage hors du langage lui permet de franchir « la barrière des artifices rhétoriques, celle dont on ne peut plus dire qu'elle met la matière en ordre, parce qu'elle l'imprègne, l'élève en l'annulant, créant ensemble fiction et vérité », barrière qui devait être décryptée pour livrer son secret : « Dans les fables et récits mythiques laissés par les Anciens et pour lesquels les peintres et sculpteurs ont une complaisance infinie et instinctive, je voulais mettre à nu les hiéroglyphes d'une sagesse secrète, inépuisable, dont j'ai cru parfois, comme au travers d'un voile, sentir le souffle » (*id.*, p. 39-40). Lord Chandos confesse avoir cru en une équivalence entre les mots et les choses, voire en une communication infinie – les choses devenant à leur tour des éléments de langage permettant d'accéder aux choses : « partout j'étais dedans, ne percevant aucune apparence trompeuse : ou bien j'avais le pressentiment que tout était symbole, et chaque créature la clef d'une autre, et je me sentais en état d'empoigner l'une après l'autre pour déchiffrer avec son aide autant qu'elle en pouvait déchiffrer... » (*id.*, p. 41).

³⁴ *Id.*, p. 43-44.

³⁵ *Id.*, p. 44.

Ce moment de crise permet au poète déçu d'exister « hors de l'esprit, sans une pensée » et de faire face à des révélations que les mots « trop pauvres » ne peuvent traduire : « quelque chose qui ne possède aucun nom et d'ailleurs ne peut guère en recevoir », et que Lord Chandos associe à l'expérience du moment, « du présent, le présent le plus plein, le plus sublime », en communion avec toutes choses, les rats, certes, mais également les insectes, « un pommier rabougri, un chemin de terre tortueux escaladant une colline, un caillou couvert de mousse. Ces créatures muettes et parfois inanimées s'élancent vers moi avec un amour si entier, si présent, que mon *regard* comblé ne peut tomber alentour sur aucune *surface morte* »³⁶. Hors du langage, une forme d'harmonie proche de la sensation de Bernard dans son fossé semble possible :

J'ai alors l'impression que mon corps est constitué uniquement de *caractères chiffrés* avec quoi je peux tout ouvrir. Ou encore que nous pourrions entrer dans un *rapport nouveau, mystérieux, avec toute l'existence*, si nous nous mettions à penser avec le cœur. Mais quand cet étrange enchantement m'abandonne, je ne sais plus rien dire à son sujet ; je ne pourrais pas davantage expliquer au moyen de paroles raisonnables en quoi consistait cette harmonie qui nous traversait, le monde entier et moi, de son flottement suspendu, ni comment elle m'est devenue sensible [...].³⁷

Cette mystérieuse fusion organique n'est possible que lorsque le *corps* s'abandonne au réel en tant qu'il fait partie du monde et n'en est pas dissocié par la pensée qui organise et fragmente le monde. Le corps constitué de « caractères chiffrés » témoigne de la quête d'un langage qui se servirait « de matériaux plus immédiats, plus fluides, plus ardents que les mots », de « vertiges » : « la langue dans laquelle il me serait donné non seulement d'écrire mais encore de penser n'est ni latine ni anglaise, [...] mais une langue dont pas un seul mot ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent »³⁸. Lord Chandos est dépossédé de son « Je » : cette chute hors du langage le fait passer de sujet à objet et le propulse dans un monde dans le décor duquel il se fond jusqu'à devenir un être asubjectif, imperceptible – muet ?

L'aphasie qui frappe le personnage lui laisse néanmoins assez de mots pour le dire : comme Hofmannsthal avec Lord Chandos, Virginia Woolf transpose sur son personnage Orlando le sentiment d'impuissance face à un langage inadéquat, ce qui lui permet d'écrire malgré tout. Certes, les « blancs » de *Jacob's Room* ou de *The Waves* montrent bien la potentialité du silence, qui permet de tout dire en ne disant rien³⁹, mais l'ambition de Woolf

³⁶ *Id.*, p. 45-46, je souligne.

³⁷ *Id.*, p. 47-48, je souligne.

³⁸ *Id.*, p. 50-51.

³⁹ « *The use of white space in [The Waves] tells us that the novel as Woolf shaped it could only mirror life by distorting, even destroying, all the conventions of fiction, and that even then, perhaps the most faithful rendering, given human limitations, given human mortality, would be one which said nothing at all* » (Carolyn Wilkerson Bell, « Parallelism and Contrast in Virginia Woolf's *The Waves* », in *Philological Quarterly*, vol. 58, n° 3, 1979, p. 348-359, p. 358). Le silence est parfois même plus prégnant que la parole : « *Speech is an old torn net through which the fish escape as one casts it over them. Perhaps silence is better. Let us try it* » (« The Evening Party »

n'est pas d'accepter l'échec face à un langage qui lui semble muet, au contraire. Dans son journal, le silence et le vide sont associés à la « machine » du « monde habitable » tandis que le « monde réel » oppose une résistance, un « chant » dont elle voudrait « capter la sensation » :

[T]here is vacancy and silence somewhere in the machine. On the whole, I do not much mind; because what I like is to flash and dash from side to side, goaded on by what I call reality. If I never felt these extraordinary pervasive strains – of unrest or rest or happiness of discomfort – I should float down into acquiescence. Here is something to fight; and when I wake up early I say to myself Fight, fight. If I could catch the feeling, I would; the feeling of the singing of the real world, as one is driven by loneliness and silence from the habitable world... And this curious steed, life, is genuine. Does any of this convey what I want to say? But I have not really laid hands on the emptiness after all. (*Diary III*, 11 oct. 1929)

J'ai déjà noté l'importance que Woolf donne au chant du monde et la façon dont l'excès de langage tente, même vainement, de pallier son propre défaut. Stephen J. Miko voit la parole, bien que limitée, comme un moyen de combler malgré tout la solitude et le manque laissés par l'être aimé dans *The Waves*. Mais l'écriture est surtout la seule façon de résoudre les deux problèmes d'Orlando et de Flush, celui de la poésie et celui du réel, en affirmant que quelque chose est là – une « autre réalité », la nécessité de négocier une signification⁴⁰ – de sorte que le langage, indépendamment du sens, déclare quelque chose de façon performative : « *wordless voices, breaking the silence* » (« Kew Gardens » 89). Ces voix sans mot attestent leur propre incapacité à dire, et donc leur propre silence, tout en brisant ce dernier.

Plutôt que le silence, Virginia Woolf préférerait reproduire le cri d'un animal et non la parole humaine⁴¹. Et plutôt que de se taire, elle écrit malgré tout pour transcrire le silence d'une écriture difficile, voire impossible⁴². L'écriture est doublement silencieuse, puisqu'elle s'accomplit en silence : elle n'a pas besoin de *parler* pour *dire*. Silencieuse surtout puisque, comme la parole, elle articule une langue qui ne dit rien – et c'est du silence provoqué par l'absence de rencontre entre le langage et le réel qu'il est surtout question. Ce silence est

93). « *Mrs Ramsay sat silent. [...] Aren't things spoiled then [...] by saying them? Aren't we more expressive thus? The moment at least seemed extraordinarily fertile* » (TL 141).

⁴⁰ « *[W]riting is always, in one very obvious sense, lying; it purports to be 'about' a world that, finally, can't be known. Yet writing is also, as corollary, creation, affirmation of some kind of reality, if only of the need to attempt meaning* » (Miko, « Reflections on *The Waves* », p. 65). Pour Miko, c'est là le paradoxe qui détermine les limites de l'art woolfien en termes d'intention et de technique.

⁴¹ « *But if this reality is invisible, impalpable, how can one have an idea of this impalpable it? A famous psychoanalyst once said that the closest sense we may have of Das Ding in its horror may be through liminal stages of language that make silence palpable, for example a scream, or better still, a silent scream* » (Josiane Paccaud-Huguet, « The moment of being and the voice of melancholy », p. 32) ; « Le cri fait le gouffre où le silence se rue » (Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XII: Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Non publié, leçon du 17 mars 1965).

⁴² Mark Hussey évalue l'importance du silence entre les bribes et fragments que sont les derniers écrits de Woolf publiés de manière posthume, où la participation de la lectrice est essentielle : « *I contend that the emptiness so familiar to readers of Woolf's fiction enshrines a space intended to be crossed by the reading consciousness. [...] In Woolf's fiction, structured emptiness, gaps, make visible the necessary work of reading to produce the work of art* » (Hussey, « Silence, Violence, and Memorial in Woolf's Late Works », p. 89-90).

paradoxal puisqu'il persiste quoique l'on dise ou écrive. Virginia Woolf reconnaît néanmoins, ainsi que le remarque Josiane Paccaud-Huguet, le potentiel littéraire de l'inexprimable⁴³. C'est pourquoi, lorsque ses personnages suspendent leur stylo au-dessus de la page⁴⁴, Woolf remplace les silences par des descriptions de ceux-ci, insiste sur les moments d'hésitation, investit les pauses narratives, fait parler ses personnages pour masquer la vacuité des mots qu'ils emploient, et trahit sa propre stratégie : « *stopping the pencil on the margin* » (« A Haunted House » 116). Son propre crayon reste en marge du silence qu'elle décrit sans y prendre part, mettant ainsi en scène « la douleur de l'écrivain en deuil d'un langage qui ne saurait réconcilier le sujet et l'objet »⁴⁵. Plusieurs passages dans ses derniers romans sont flagrants à ce sujet. Hésitante, Eleanor dans *The Years* n'écrit par exemple jamais autant que lorsqu'elle n'a rien à dire :

She stood hesitating for a moment. Then she turned to the writing-table. 'I'll write to Edward', she murmured. She took up the pen, but she hesitated. She found it difficult to write to Edward, seeing him before her, when she took up the pen, when she smoothed the notepaper on the writing-table. [...] The *scratching* of Eleanor's pen irritated [Morris]. And Eleanor went on writing, writing, writing. There was nothing to write about – but here she licked the envelope and dabbed down the stamp. (Y 32).

Il lui faut joindre la parole au geste pour commencer une lettre qui fait apparaître comme par magie son destinataire et menace de la faire taire. Le grattement de l'écriture ne trahit pas uniquement son caractère laborieux : si l'écriture ne *dit* rien, elle fait néanmoins du *bruit*.

Le contraste entre la parole et l'écriture est considéré autrement dans *Between the Acts* :

'I'm sure *she's* written it. Haven't you, Mrs Giles?'

Isa flushed and denied it.

'For myself,' Mrs Manresa continued, 'speaking plainly, I can't put two words together. I don't know how it is – such a chatterbox I am with my tongue, once I hold a pen –' She made a face, screwed her fingers as if she held a pen in them. But the pen she held thus on the little table absolutely refused to move.

'And my handwriting – so huge – so clumsy –' She made another face and dropped the invisible pen. (BA 56)

Davantage que la coloration de ses joues, c'est le silence d'Isa qui laisse soupçonner qu'elle aurait bel et bien pu *écrire* la pièce ; tandis que Mrs Manresa joue sur les mots, bavarde et mime l'aphasie de sa propre écriture. Je ne développe pas la différence entre parole et écriture car il me semble que ce qui se joue pour Virginia Woolf est l'inévitable recul du sens derrière les mots, qu'ils soient prononcés ou écrits, et l'incapacité du langage articulé à dire le réel.

⁴³ « [Virginia Woolf] recognizes the creative value of such moments of speechless being in touch with what she calls reality — but which we shall call the real » (Paccaud-Huguet, « The voice of melancholy », p. 29).

⁴⁴ « 'She's coming!' thought Miss Craddock, holding her pen suspended. [...] 'She's coming!' she thought with a little catch of her breath, laying down her pen » (Y 47).

⁴⁵ Barbara Lambert, « *To the Lighthouse* : Nature et mélancolie » p. 88.

Ainsi, le silence est envisagé *en effet*, puisque sa cause et son impact sont mis en forme dans la fiction. Dans *Flush* comme dans *Orlando*, le décalage insurmontable et stérile entre les mots et les choses déclenche inmanquablement une prolifération du langage : la tentation est grande de montrer la béance inhérente au langage et d'essayer de la combler. Le paradoxe semble inextricable : en comblant le vide, l'écriture annule le vide qu'elle voudrait montrer ; en l'expliquant, le langage conceptuel tisse un écran supplémentaire qui accentue encore ce qu'il dénonce. Le paradoxe est repris dans *Orlando* avec l'humour qui caractérise le roman :

Orlando, who had just dipped her pen in the ink, and was about to indite some reflection upon the eternity of all things, was much annoyed to be impeded by a blot, which spread and meandered round her pen. It was some infirmity of the quill, she supposed; it was split or dirty. She dipped it again. The blot increased. She tried to go on with what she was saying; no words came. Next she began to decorate the blot with wings and whiskers, till it became a round-headed monster [but] as for writing poetry with Basket and Bartholomew in the room, it was impossible. No sooner had she said 'Impossible' than, to her astonishment and alarm, the pen began to curve and caracole with the smoothest possible fluency. Her page was written in the neatest sloping Italian hand with the most insipid verse she had ever read in her life:

I am myself but a vile link
 Amid life's weary chain,
 But I have spoken hallow'd words,
 Oh, do not say in vain! [...]

but here, by an abrupt movement she spilt the ink over the page and blotted it from human sight she hoped for ever. [...] Nothing more repulsive could be imagined than to feel the ink flowing thus in cascades of involuntary inspiration. (*O* 237-239).

L'infirmité métonymique de sa plume trahit celle du langage, qui entache toujours ce qu'il dit. Le monstre qu'Orlando dessine correspondrait alors à une stylisation artistique des atrocités commises par le texte, tandis que ce dernier fait finalement mentir le terme même « impossible ». Cette parodie d'écriture automatique montre brièvement les idoles d'un langage sanctifié avant que ce dernier ne soit effacé à jamais – recouvert d'une couche d'encre informe : l'infirmité du langage ne peut être rendue que par l'infirmité de la trace écrite.

Orlando multiplie d'ailleurs les exemples où le langage s'acharne à montrer l'incompétence des mots, depuis les difficultés que le biographe avoue rencontrer pour rendre compte de son personnage ou l'impossible description de son changement de sexe⁴⁶, la frustration du personnage qui peine à décrire le bleu et le vert, et la résignation du biographe qui décide parfois de ne rien dire⁴⁷, jusqu'à l'impasse lorsqu'Orlando tente d'évoquer Sasha :

⁴⁶ L'artifice du langage conventionnel est traduit clairement par l'utilisation et le glissement des pronoms : « *We may take advantage of this pause in the narrative to make certain statements. Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. [...] His memory – but in future we must, for convention's sake, say 'her' for 'his', and 'she' for 'he' – her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle* » (*O* 138).

⁴⁷ Le silence est présenté comme un moyen de compenser une beauté qui ne saurait être contenue dans le langage :

« *Ransack the language as he might, words failed him. He wanted another landscape, and another tongue. [...] For in all she said, however open she seemed and voluptuous, there was something hidden; in all she did, however daring, there was something concealed* » (O 47). Sasha met en œuvre la dissimulation que le langage opère, tandis qu'Orlando saccage le langage en vain pour découvrir le secret qu'elle recèle. L'expression traduit selon Victoria L. Smith ce que Woolf cherche à accomplir : « *there is a constant search in and through the house of language for stolen goods – the 'thing itself'. But those goods are never found, only what 'the thing itself' has been encrusted with, so that when one strips away the barnacles, one finds nothing* »⁴⁸. Et pourtant, il se passe bien quelque chose dans cette fouille du langage, qui produit le roman plutôt que rien : plutôt que d'explorer les moindres recoins du langage, Woolf s'attache à bouleverser l'harmonie bien établie d'une langue qui a déjà été pillée, et c'est à cette dimension de son écriture que je consacrerai ma dernière partie.

« *Words failed him* », écrit Woolf au sujet d'Orlando. Ce seraient donc les mots qui empêcheraient l'avènement du sens, les mots qui seraient incapables de *dire* et ainsi de briser le silence. À la fin de « *Kew Gardens* », les seules voix aptes à briser ce dernier sont d'ailleurs des « *wordless voices* ». Mais ce n'est pas tout : les mots *lui* manquent. Là où le français permet d'utiliser le même pronom, l'anglais nécessiterait que l'on passe au cours du roman de « *words failed him* » à « *words failed her* » : ce changement montre certes la fluidité de l'identité que le langage ne peut rendre qu'en la figeant dans un système binaire, mais il montre surtout comment l'inextricabilité du sujet et du langage pose problème, ce que *Flush* et *Orlando* montrent chacun à leur manière. Comment, alors, Woolf parvient-elle à bouleverser le système du langage et de

[T]hey talked two hours or more, perhaps about Cape Horn, perhaps not, and really it would profit little to write down what they said, for they knew each other so well that they could say anything, which is tantamount to saying nothing, or saying such stupid, prosy things [...] which have no lustre taken from their setting, yet are positively of amazing beauty within it. For it has come about, by the wise economy of nature, that our modern spirit can almost dispense with language; the commonest expressions do, since no expressions do; hence the most ordinary conversation is often the most poetic, and the most poetic is precisely that which cannot be written down. For which reasons we leave a great blank here, which must be taken to indicate that the space is filled to repletion. (O 253)

L'injonction d'Orlando laisse d'abord place à des points de suspension, puis à la nécessité de laisser un espace blanc, qui dit davantage en ne disant rien.

⁴⁸ Victoria L. Smith, « "Ransacking the Language": Finding the Missing Goods in Virginia Woolf's *Orlando* », in *Journal of Modern Literature*, vol 29, n° 4, 2006, p. 57-75, p. 68. Victoria L. Smith explique comment le texte d'*Orlando* permet paradoxalement d'atténuer des pertes réelles comme par compensation (voir *id.*, p. 63-64). *Orlando* joue sur ce paradoxe et se situe même dans l'interstice entre l'écriture et le réel : œuvre de l'impossibilité pour dire l'impossibilité : « *in [the] interchange between representation and the real, Woolf does not leave us simply with a gap, but rather writes in the spaces in between. She writes in the space of 'not' (fiction or real) or of neither/nor. In other words, Woolf writes, in the interstices, the story of a woman – literally, figuratively, biographically and autobiographically. [...] it is specifically the story of a woman because the fantastic content in the novel is directly linked to the undecidability/impossibility of the form of the novel and of the protagonist. That is, what happens in the novel – the impossible story [...] – and what it thematizes – language's inability to adequately represent the 'thing itself' – mirrors the undecidability of the text – is it a biography, an autobiography, fantasy, etc. – and the impossibility of the form of 'woman'* » (*id.*, p. 58).

l'écriture et à remédier à ce problème apparemment insolvable, puisque le seul remède semble être soit davantage d'écriture, soit de se résigner au silence ? Comment transcrit-elle ces « pensées sans langage » que Mrs Swithin évoque dans *Between the Acts* :

'We haven't the words – we haven't the words,' Mrs Swithin protested. 'Behind the eyes; not on the lips; that's all.'

'Thoughts without words,' her brother mused. 'Can that be?'

'Quite beyond me!' cried Mrs Manresa, shaking her head. (BA 50)

L'exclamation de Mrs Manresa est plus proche de la vérité qu'il n'y paraît : ce langage est en effet *beyond me*.

Virginia Woolf tente de parvenir à une écriture désincarnée, porteuse d'une voix sans identité, une trace purement poétique, « *a secret transaction, a voice answering a voice* » (O 325) : à la toute fin d'*Orlando*, celle-ci envisage de planter directement dans le sol le poème qu'elle a passé sa vie à composer (O 324-325). Le poème, intitulé « The Oak Tree », serait semé comme s'il était réellement un arbre, comme si la poésie pouvait pousser dans la terre sans nécessiter d'intervention du sujet, comme si l'écriture pouvait se générer elle-même sans l'autorité d'un « je ». La question de Bernard, « *how describe the world seen without a self* », guide mon exploration de la fiction de Woolf depuis le début de cette thèse, et il me faut désormais y ajouter une précision : plutôt que de chercher à décrire « le monde sans personne » tout en utilisant un langage pris dans la subjectivité, il faut essayer « d'écrire sans le sujet », avec un langage impersonnel, de fournir une description anonyme du monde – peu importe que ce dernier soit habité ou non. La question se pose néanmoins de savoir s'il est possible d'écrire sans l'autorité du « je », à moins de ne pas écrire du tout.

Le paradoxe de Virginia Woolf est justement qu'elle cherche à imposer sa propre autorité pour pouvoir s'en débarrasser : ses écrits non-fictionnels témoignent d'une part de sa quête d'une voix qui lui soit propre (« *say something in my own voice* », *Diary II*, 26 juil. 1922, 186) et qui lui permette de saisir la vie telle que le sujet en fait l'expérience (« *catch the self* », Lee 530) ; mais d'autre part cette voix typiquement woolfienne lui permettrait ensuite au contraire de déstabiliser le sujet dans sa fiction et d'anonymer la voix narrative, seule façon d'appréhender le réel : « *Once 'I' ceases to block the view, not only can other points of view be adopted, but an unobserved 'reality' can be seen* » (Banfield 318). Le double échec de Bernard, qui tente vainement de rester couché dans le fossé afin de voir sans être vu, et du petit jeu auquel Woolf s'adonne lorsqu'elle tente de représenter un monde désert, artificiellement habité par un témoin absent, est dû à une erreur de jugement : la subjectivité du « I » n'est pas nécessairement incarnée dans la présence d'un individu au monde, mais réside dans la lettre même – la lettre

« i » qui, lorsqu'elle est en majuscule, ne comporte aucun interstice et constitue un barrage insurmontable – et dans le langage qui porte en lui les marques indélébiles du sujet.

Le langage impersonnel vers lequel Virginia Woolf tend lui permettrait alors de retrouver un réel originel : il ne s'agit pas de reconfigurer le monde en réel, mais de remonter le temps jusqu'à un état primitif préverbal, et pour cela, de débarrasser le langage de ce que le sujet y a mis. L'ambition woolfienne ressemble au rêve que Derrida exprime dans *L'Animal que donc je suis* lorsqu'il voudrait « desceller (la vieille neuve langue) »⁴⁹, une langue absolument étrangère, un langage idiomatique qui résisterait à la domestication, qui serait une « toute autre avant-première langue » que l'on ne pourrait reconstituer qu'en l'inventant⁵⁰. Les modernistes sont alors comme les enfants du concierge dans *The Years* :

'Haven't you got a name?' [Martin] said. They went on eating in silence. He began to fumble in his pocket.

'Speak!' he said. 'Speak!'

'The younger generation,' said Peggy, 'don't mean to speak.' (Y 314)

La nouvelle génération n'a pas de nom et ne parle pas, résiste au fonctionnement traditionnel de la parole – ce qui ne signifie aucunement qu'elle n'a pas son propre langage. La seule façon d'écrire un texte qui soit débarrassé du sujet pourrait être de laisser le texte s'écrire lui-même : « *This all flowed from my lips without my desire or knowledge* » (*Letters I*, 12 août 1899, 27). Le surgissement inattendu des mots assaille le sujet et constitue la signature « naturelle » des choses qui permettrait de résoudre le problème du réel : « *Just now as I wrote these words & saw them dry in juxtaposition it struck me that perhaps their alliance was natural & not accidental; & that I had by chance laid my finger on a clue to an old puzzle* » (*PA*, 1906, 363) ; « *The truth is, I am always trying to get behind words; and they flop down upon me suddenly* » (*Letters I*, 16 août 1909, 408).

⁴⁹ Derrida, « Desceller (la vieille neuve langue) », in *Points de suspension*. Paris : Galilée, 1992, p. 123. « Comment faire entendre ici une langue ou une musique inouïe, assez inhumaine en quelque sorte, et non pas pour me faire ici le représentant ou l'émancipateur d'une animalité oubliée, ignorée, méconnue, persécutée, chassée, pêchée, sacrifiée, asservie, élevée, parquée, hormonisée, transgénétisée, exploitée, consommée, mangée, domestiquée, mais pour me faire entendre dans une langue qui soit une langue, certes, et non de ces cris inarticulés, bruits, rugissements, aboiements, miaulements, pépiements insignifiants que tant d'hommes attribuent à l'animal, une langue enfin dont tous les mots, les concepts, le chant, l'accent soient assez étrangers à tout ce qui, dans toutes les langues humaines, aura hébergé tant de bêtises sur ledit animal ? » (Derrida, *L'Animal que donc je suis*, p. 92).

⁵⁰ Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*. Paris : Galilée, 1996, p. 123). « *The dream of the animal that therefore [Derrida] is, is a dream about language, about a language that would not assign, discipline, in one word domesticate (animals and animal thinking), but one that would undo human language in language, that would escape logocentric programs, in short, that would underwrite animal traces in the strange idiom of the dream itself* » (Anne E. Berger et Marta Segarra, « Thoughtprints », in *Demenergies. Thinking (Of) Animals After Derrida*, Amsterdam : Rodopi, coll. « Critical Studies », 2011, p. 9).

III. LE SECRET DU RÉEL

Malgré les nombreuses stratégies déployées par Virginia Woolf dans sa tentative de traduire le réel en délocalisant la perspective habituelle, afin de montrer à la lectrice le monde sans personne et de lui transmettre l'intuition d'une réalité inaccessible, le problème semble provenir d'un langage qui inscrit toujours la subjectivité et l'autorité d'un « je ». Même couché, comme Bernard dans le fossé, comme la barre horizontale du diagramme « H » dessiné dans le brouillon de *To the Lighthouse*, le « I » majuscule persiste et signe le sujet dans l'écriture. Dans cette troisième partie, je souhaite montrer la façon dont l'écriture de Virginia Woolf est motivée par une double injonction apparemment contradictoire : d'une part son désir de désencombrer le texte du sujet, de dés-écrire et de dé-signer le langage, et d'autre part la nécessité d'écrire à tout prix pour sauvegarder le réel qui, lorsqu'on le rencontre, disparaît. Le « I » figure alors autant l'écran de subjectivité qui nous sépare du réel que celui du langage qui le protège.

Woolf aspirait à éliminer le sujet de son écriture, comme le fait Tourgueniev dans ses romans « impersonnels » : « *the individual never dominates; many other things seemed to be going on at the same time* »¹. Une telle élimination laborieuse implique d'écrire et de réécrire le texte afin de « saturer » le moment et d'en effacer le superflu², de multiplier les couches d'écriture pour dévoiler ce qu'elles dissimulent : « *T[urgenev] wrote & re-wrote. To clear the truth of the unessential. [...] The essential thing in a scene is to be preserved. How do you know what it is? [...] T.'s idea that you the writer states the essential & lets the reader do the rest* » (*Diary IV*, 16 août 1933, 172-173). Le paradoxe de l'écriture apparaît clairement : il faut à la

¹ « *[I]n order to gain a simplicity so complex Turgenev has gone through a long struggle of elimination* » (« The Novels of Turgenev » [1933], *Essays VI*, 9, cité dans Lee 642).

² Cf. « *to eliminate all waste [...] : to give the moment whole* » (*Diary III*, 28 nov. 1928, 209). Deleuze et Guattari attribuent le caractère impersonnel de l'écriture de Woolf non pas à une dissolution du sujet, mais à sa dilution dans le monde : « le moment n'est pas l'instantané, c'est l'heccéité, dans laquelle on se glisse, et qui se glisse dans d'autres heccéités par transparence. Être à l'heure du monde. Voilà le lien entre imperceptible, indiscernable, impersonnel, les trois vertus. Se réduire à une ligne abstraite, un trait, pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et entrer ainsi dans l'heccéité comme dans l'impersonnabilité du créateur. Alors on est comme l'herbe : on a fait du monde, de tout le monde un devenir, parce qu'on a fait un monde nécessairement communicant, parce qu'on a supprimé de soi tout ce qui nous empêchait de glisser entre les choses, de pousser au milieu des choses. On a combiné le "tout", l'article indéfini, l'infinitif-devenir, et le nom propre auquel on est réduit. Saturer, éliminer, tout mettre » (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 343).

fois préserver l'« essentiel » et en faire état, le cacher pour que n'apparaisse plus que la pointe de l'iceberg³.

Je commencerai donc par analyser l'écriture paradoxale de Virginia Woolf qui ne cesse d'écrire et de réécrire ses textes afin de les dés-écrire, comme si elle voulait les laisser s'écrire eux-mêmes : « *The words became symbols, wrote themselves all over the grey-green walls. If only she could put them together, she felt, write them out in some sentence, then she would have got at the truth of things* » (TL 122). Mais ces multiples révisions participent aussi paradoxalement d'un mouvement à rebours, comme s'il s'agissait de rebrousser le chemin de l'évolution – à l'échelle de l'individu mais également de l'humanité – pour revenir aux origines du langage et au passé immémorial d'un monde pré- ou an-historique, vierge de tout ce que la civilisation et le sujet y auraient injecté. Cette démarche s'inscrit en outre dans le contexte historique de crise de l'entre-deux-guerres où les progrès techniques et les nouveaux media fragmentent l'écriture plutôt qu'ils ne facilitent l'avènement du sens. Je terminerai en montrant qu'il est finalement indispensable d'écrire malgré tout : que ce n'est qu'en renforçant l'écran du langage que l'on peut préserver le secret du réel, qu'en essayant en vain de le traduire que l'on peut échouer, et ainsi le trahir.

³ « *The difficulty about criticism is that it is so superficial. The writer has gone so much deeper. T. kept a diary for Bazarov: wrote everything from his point of view. We have only 250 short pages. Our criticism is only **a birds eye view of the pinnacle of an iceberg. The rest under water*** » (Diary IV, 16 août 1933, 173, je souligne).

III.1. DÉS/ÉCRIRE

« [I]t looked as if in the process of writing the poem would be completely unwritten » (O 113). Le processus d'écriture du poème qui occupe Orlando tout au long du roman, « The Oak Tree », concentre la tension à l'œuvre dans l'élaboration des écrits de Woolf elle-même : « he scratched out as many lines as he wrote in ».

Le terme « *unwritten* » est ambigu : le préfixe « *un-* » implique l'absence ou le manque, lorsque l'écriture *fait défaut*. « *Unwritten* » désigne alors un texte qui n'est pas – ou pas *encore* écrit : « *I am writing 2 large works; one upon the letters of the Paston family; the other upon the nature and characteristics of the county of Cornwall; I want to learn how to write descriptions without adjective. Both works show remarkable promise – because they are still unwritten* » (*Letters I*, 27 août 1905, 206). Cette remarque adressée à Violet Dickinson est claire : la promesse de l'écriture réside dans la possibilité, tandis que l'actualisation la détruit. Pour préserver toute la force de l'écriture, elle doit rester de l'ordre du langage, et non du discours¹, qui dépend du sujet lui donnant un sens en la mettant en acte. Mais *unwritten* désigne aussi ce qui n'est *plus* écrit – un texte dont le procès a été renversé, défait, c'est-à-dire « dés-écrit », comme si l'on avait décousu le tissage des mots. La nouvelle « *An Unwritten Novel* » combine ces deux acceptions, puisqu'il y est question d'un roman qui ne sera qu'envisagé dans l'esprit de la narratrice, et non couché sur le papier ; et que la nouvelle, elle, bien écrite, déconstruit le processus narratif à l'œuvre dans la fiction. Dans tous les cas, *unwritten* est toujours un participe passé : lorsque le texte est dés-écrit, la *voix passive* efface l'agent. Et c'est justement là ce que Virginia Woolf essaie de faire : elle voudrait éliminer l'agentivité du sujet, libérer le texte de l'autorité de son autrice. Les textes, *unwritten*, présentent alors une écriture qui tâche d'effacer ses propres traces, de brouiller les pistes pour perdre le sujet qui la traque.

J'en reviens à la question de Bernard : « *how describe the world seen without a self?* ». À l'aune de cette brève analyse du terme « *unwritten* », « *describe* » devient aussi une façon de dés-écrire, de *de-scribe the world*, c'est-à-dire de débarrasser le monde de la couche d'écriture qui le recouvre et du poids symbolique dont le langage (subjectif) l'encombre.

¹ Je préfère le terme « discours » à celui de « parole » qu'emploie pourtant Saussure dans ce sens, dans la mesure où l'écrivain transpose et signale sur le papier la parole et les situations d'énonciation selon des règles *discursives*.

III.1.A. Manuscrits et brouillons

Le nombre de manuscrits et tapuscrits, mais aussi le « laboratoire d'écriture » que constitue la correspondance de Woolf¹, ses essais et journaux, tissent un réseau complexe qui témoigne d'une réécriture perpétuelle de son œuvre. Virginia Woolf suit en effet un processus d'élaboration de sa fiction qui commence très tôt en amont : elle réfléchit à un prochain roman, évoque une idée de nouvelle dans son journal, en parle dans ses échanges épistolaires, se nourrit de lectures qu'elle commente, qui lui servent à élaborer sa propre théorie littéraire et inspirent ses expérimentations. Ses carnets datés² permettent de suivre l'évolution des manuscrits, de comparer les réécritures d'un même texte, qui une fois publié n'était pas figé et continuait d'être édité d'autant plus facilement que les œuvres de Virginia Woolf étaient publiées par sa propre maison d'édition, Hogarth Press, et que la publication américaine parfois différée lui permettait encore de réviser des textes dont elle semblait refuser de livrer une seule version définitive³.

III.1.A.1. Révisions / re-vision

La confrontation des nombreuses ressources disponibles et la comparaison des différentes versions d'un même texte permettent d'entreprendre un travail archéologique révélant la profondeur d'un langage woolfien qui se présente comme un véritable palimpseste dont chaque feuillet reprend le précédent, parfois presque à l'identique, comme par transparence, et en propose des variations subtiles. Selon Julia Briggs, les textes gardent la

¹ Voir Lingxiang Ke, *Les Lettres de Virginia Woolf comme laboratoire d'écriture*.

² De nombreux manuscrits sont conservés à la British Library ainsi qu'à la New York Public Library (The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature).

³ La Hogarth Press fut fondée en 1917 et détenait les droits des textes de Woolf. « *It is generally known that Woolf created numerous revisional variants between the American and British texts of a number of her novels; but it is also the case that further variants crop up in the several British impressions and editions issued by the Hogarth Press during her lifetime. These variants stand as a tribute to her sustained creative energy, repudiating the concept of the closed text or final version both at a level of 'niggling' detail, and 'largely and freely' at the level of structure* » (Julia Briggs et D. F. McKenzie, « Between the Texts: Virginia Woolf's Acts of Revision », in *Text*, vol. 12, 1999, p. 143-165, p. 147). Sur l'importance des révisions en ce qui concerne la structure du roman et la place du « biographe » dans *Orlando*, voir Madeline Moore, « *Orlando: An Edition of the Manuscript* », in *Twentieth Century Literature*, vol. 25, n° 3-4, 1979, p. 303-355. Sur les révisions effectuées par Woolf entre les éditions britanniques et américaines, voir James M. Haule, « Virginia Woolf's Revisions of *The Voyage Out*: Some New Evidence », in *Twentieth Century Literature*, vol. 42, n° 3, 1996, p. 309-321 ; Hans Walter Gabler, « A Tale of Two Texts: Or, How One Might Edit Virginia Woolf's *To the Lighthouse* », in *Text Genetics in Literary Modernism and other Essays*. Cambridge : Open Books Publishers, 2018, p. 221-256.

mémoire des versions antérieures et préservent un écho silencieux de ce qui en a été expurgé¹. Si elle parle d'auto-censure en termes de critique sociale ou de désir, sa remarque confirme l'idée que ce qui est éliminé reste juste en dessous de la surface du texte publié et en informe la signification. Elle implique également que les passages raturés et les notes en marge des manuscrits revêtent une importance particulière qui mérite toute notre attention.

En effet, les éditions qui rassemblent les versions préparatoires à un roman révèlent deux tendances : l'épaisseur des volumes montre l'ampleur du travail et la superposition presque obsessionnelle de couches de langage successives. Pour autant, la lecture se révèle presque rhapsodique, donnant l'impression de lire et de relire le même texte qui plongerait la lectrice directement au cœur du monde. La vision du monde que les textes proposent est à la fois de plus en plus littéraire – si l'on considère le travail engagé et la réflexion qui le sous-tend – et de plus en plus immédiate. Au lieu de reléguer le monde à distance et d'en différer le sens, tout se passe comme si le redoublement de la surface textuelle rendait cette dernière de plus en plus fine, épurée, trouée – comme si la révision du texte engendrait un renouvellement de la vision. Les textes sont de plus en plus directement concernés par leur objet : la chose, les paysages naturels, le monde sans personne – mais également les personnages. Davantage que ce qui est évoqué, ce sont les modalités d'écriture qui changent, au fil de toute l'œuvre de Woolf mais également lors de la rédaction de chacune de ses publications, en gommant la médiation de la narratrice, en résistant à l'autorité d'une voix, en se désolidarisant de sa propre auctorialité².

La consultation de manuscrits permet par exemple de remarquer que Jacob occupait initialement une place plus importante dans *Jacob's Room*, dont il a ensuite été effacé – qu'il s'agisse de sa présence physique dès la première page du roman³ ou de ses émotions tout au long de celui-ci⁴. Dans une perspective similaire, mais selon un changement plus radical, la version préparatoire de *The Years* était fortement marquée par la voix d'une narratrice qui, dans les carnets de note, apparaissait explicitement comme un avatar de Woolf donnant une conférence

¹ « *In revising her work for publication, Woolf often practised self-censorship, yet her self-awareness was such that the texts themselves remain fully conscious of whatever processes of silencing they may have undergone* » (Briggs et McKenzie, « Between the Texts », p. 150).

² C'est également ce que remarque Ann Banfield : « *The strange notion of unobserved sensibilia [...] motivates Woolf's equally strange 'world seen without a self', an unseen vision which reflects the abolition of the subject but not of its object. It presents a reality unaffected by human agency whose literary correlate is the disappearance of the author, even the shadowy, featureless feminine persona non grata in the quad in Jacob's Room, a disappearance not simply a theme of the novels but a stylistic principle* » (Banfield 53).

³ « *[I]n Woolf's original draft of the novel, Jacob was clearly visible from the start* » (Kate Flint, « Revising *Jacob's Room*: Virginia Woolf, Women, and Language », in *The Review of English Studies*, vol. 42, n° 167, 1991, p. 361-379, p. 361).

⁴ E. L. Bishop, « The Shaping of *Jacob's Room*: Woolf's Manuscript Revisions », in *Twentieth Century Literature*, n° 32, 1986, p. 115-135 ; Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, p. 69, « Woolf's Satiric Elegy », p. 900.

que les extraits d'un « roman », *The Pargiters*, devaient illustrer⁵. La partie « essai » a disparu de la version finale. De manière générale, Virginia Woolf semble vouloir « faire croire qu'il n'y a plus de conscience narrative », selon Catherine Lanone, et ce retrait de la *conscience* « ouvre surtout une large brèche vers l'inconscient »⁶. Sa perspective est celle de la négociation du deuil de la mère, mais cet « inconscient » peut aussi s'entendre comme plus généralement libéré des contraintes liées à la conscience, au « moi » d'un sujet identifiable.

La structure duelle de *The Waves* qui alterne interludes et soliloques est un de ses traits caractéristiques. Le roman était pourtant initialement conçu comme un ensemble hybride : le mot composé « *play-poem* », qui correspond bien à l'alternance susmentionnée, était compris comme un « courant », non pas uniquement de *conscience*, mais « continu » :

the play-poem idea: the idea of some continuous stream, not solely of human thought, but of the ship, the night &c, all flowing together: intersected by the arrival of the bright moths. A man & a woman are to be sitting at table talking. Or shall they remain silent? [...] The contrasts might be something of this sort: she might talk, or think, about the age of the earth: the death of humanity: then moths keep on coming. [...] But it needs ripening. (Diary III, 18 juin 1927, 139)

La conversation entre l'homme et la femme suggère un cadre narratif explicite, tandis que la question posée par Woolf – « *Or shall they remain silent?* » – traduit moins une hésitation qu'elle ne guide le processus d'élaboration et de maturation (« *ripening* ») de *The Waves*.

Les versions préparatoires du roman présentent une figure androgyne et anonyme, homme et/ou femme, *ni* homme *ni* femme, figure chargée de lire, d'enregistrer, de reproduire, de dire, d'écrire ou de penser l'histoire des personnages, du monde, la vie en général. Cette voix ou présence narrative ressemble à une version antérieure du témoin absent des interludes, mais était commune au reste du récit où les personnages étaient évoqués à la troisième personne, avant que Woolf ne décide de séparer interludes et soliloques. Tissés directement dans le corps du texte, sans décrochage typographique, les interludes étaient d'ailleurs beaucoup plus

⁵ « *When your secretary asked me to come here tonight to give you some account of my professional experience, I would be untrue to say that I accepted with pleasure. To me it seems that the profession of lecturing ought to have been abolished long ago, that the printing press has made [it] obsolete & wasteful. On the other hand any request made by young women who are earning, or trying to earn, their livings in the professions is of such importance that to refuse it [...] would be an act of ingratitude & selfishness* » ; « *I am going to read you chapters from a unpublished novel which I am in process of writing, called 'The Pargiters'* » (The Manuscript Notebooks of *The Years*, vol. I, Berg Collection, cité dans Charles G. Hoffman, « Virginia Woolf's Manuscript Revisions of *The Years* », in *PMLA*, vol. 84, n° 1, 1969, p. 79-89, p. 80).

⁶ Catherine Lanone, « Métaphore et métamorphose », p. 141. « [L]'implosion des structures narratives livre au lecteur le dérapage, le dérèglement de la perte et du refoulement, dans la prolifération cancéreuse de la métaphore » ; « les métaphores [...] réinscrivent une eau trouble sous la surface glacée du miroir qui se voulait impersonnel, soulignant le retour monstrueux de ce qui hante, persiste à signer, à griffer le réel » (*id.*, p. 141-144).

nombreux, et la très large place qu'ils occupent dans la première version du brouillon trahit la volonté woolfienne de placer figures humaines et non-humaines au même niveau⁷.

Le premier manuscrit présente de nombreuses versions des interludes qui ne varient que très peu d'un texte à l'autre, chaque réécriture reprenant les mêmes images et les mêmes termes, renforçant l'impression de lire des répétitions avec variations quasi musicales. Les émendations sont néanmoins tout à fait révélatrices, comme le montre le passage suivant :

| | |
|--|---|
| <p>but with all lives together; thinking them into one story, which we one hopes has meaning; or has no meaning: –</p> | <p style="text-align: center;">myself</p> <p>I am here trying to telling the story of the world from the beginning; making from the after all, I am no longer not tossing on the waves concerned with the single life; I am but the thinker who compares; &, now thinking it together – to so that making unity; & in the hope that there will be when I have this scene, – & here those the folds of the napkin very ^{toss} much crumpled, certainly seem to reveal the display the garden with many children playing; [...].</p> |
|--|---|

(The Waves Holograph, Draft I, 6)

Plusieurs hésitations sont symptomatiques du travail de révision opéré par Woolf, et surtout de son but : tout d'abord, les changements de pronoms soulignent tantôt l'unicité, tantôt la pluralité de la voix narrative, dont on n'est pas sûr qu'elle reçoive, conçoive, raconte à quelqu'un ou se contente d'énoncer une histoire sans destinataire⁸. En second lieu, la note prise en marge dérange l'ordre syntaxique et grammatical pour ouvrir la lecture à plusieurs interprétations, et déloger les termes de leur fixité sémantique : « *one story, which we one hopes has meaning* ». Au moins deux phrases peuvent se lire en même temps : « *one story which we hope has meaning* » et « *one story which has meaning* ». Mais l'intrusion du pronom « *one* » et la conjugaison du verbe « *hope* » à la troisième personne du singulier interdisent ces deux phrases à la faveur de deux autres : « *one story which one hopes has meaning* » ou « *one story, which*

⁷ « *In the early stages of this draft, the six figures rarely spoke and were examined by the omniscient lonely mind as manifestations of the enormous energy of 'life itself' as it swept them through time toward death. In the interludes, which fill nearly two-thirds of the pages in Draft I, the beautiful automatic world of nature expended this energy without consciousness and so without suffering; but because the children did suffer, they appeared as victims of a power beyond their comprehension or control. Even after Woolf abandoned omniscient narration, this impression was sustained by explicit parallels between episodes and interludes which tended to reduce the speakers to human equivalents of the beady-eyed birds, discolored flowers, and so forth* » (Graham, « Manuscript Revision and the Heroic Theme of *The Waves* », p. 319).

⁸ « *The narrator is not sure whether to be 'I' or 'we' or a thinker or a maker of scenes or a presence talking to itself* » (Miko, « Reflections on *The Waves* », p. 67-68). La remarque de Stephen Miko est d'autant plus pertinente que l'idée est reprise plus loin dans le brouillon, où l'ajout de guillemets rend la voix (muette ?) explicite :

'I am not concerned with the single life but with lives together. I am trying to find in the folds of the past such fragments as time, who has broken the perfect vessel, keeps safe.' ~~So needs~~ There was nobody to hear these words; they were spoken, perhaps not even aloud, by somebody whose sex could not be distinguished, in this very early light. ~~Indeed, accuracy & He or she bent~~ The lonely mind brooded over a table spread with odds and ends; ~~there was a napkin & a flower pot & a book. I am telling the story of the world from the beginning; & in a small room, where windows were open. &~~ (The Waves Holograph, Draft I, 42)

one has meaning », ce qui permet au pronom « *one* » d’avoir simultanément deux référents – il s’agit à la fois de la voix narrative, entendue comme impersonnelle, de l’ordre du « on » générique, et au contraire de l’histoire que cette voix raconte. Ces quelques remarques montrent donc ce qui se joue, et que je m’efforcerai d’analyser ci-après : la disparition du sujet à la faveur d’une écriture impersonnelle, dans l’espoir d’opérer une fusion entre la voix et l’histoire, entre le mot et le monde, et les fluctuations non seulement du sens mais de la syntaxe, dès lors que le texte n’est plus *assujetti* – ni soumis à aucune autorité, ni encombré d’un sujet.

La mystérieuse figure est à la fois une présence explicite au cœur des interludes tout en étant à leur origine, indéfinie et évanescente. Les extraits suivants en montrent de façon non exhaustive différentes versions dont les passages raturés illustrent l’oscillation entre percevoir et créer, enregistrer et reproduire, ouvrir et fermer le livre, verbaliser ou non, ainsi que la déperdition progressive de la cohérence et de la nécessité de cette dernière :

However, the lonely person, man or woman, young or aged, ~~for it~~
[does not matter –
~~who would be thinking there, in the room, thinking,~~
is otherwise
the power that centralises, what ~~must else~~ be lost,
~~gathering together~~ in its mind, not [] by any means, all that was
said in the garden, but some fragments, & then, ~~setting to work~~
~~to make them coherent; for the would now begin; Even~~
in ~~this pale dawn~~ to making a coherency of them, ~~would~~
now ~~drew the book to~~ opened ~~the book & wrote;~~ thought;

(*The Waves Holograph*, Draft I, 6)

The lonely mind, mans or womans, it does not matter which, & in
this early light the form was ~~in~~ inscrutable, the power that
crystallises, collecting, rather at random, what would otherwise
be lost & from many fragments attempting to make ~~one~~
~~thought:~~ here brooding over the napkin & the glass, thought
I am telling myself the story of the world from the beginning. I
am not concerned with the single life, but with lives together. I have ~~set~~
~~myself the task of finding discovering a~~ am trying to find, in
the folds of the past – ~~here the creased~~ napkin such
~~crumbs as are~~ such fragments as time having broken the
~~complete~~ perfect vessel ~~leaves;~~ keeps safe ~~has holds~~ still ~~preserves;~~ ~~for & indeed~~
But it was
The perfect vessel? was not by any means made of durable stuff.

(*The Waves Holograph*, Draft I, 9)

which, or it might be Here the mind of ~~the very old person~~, man or woman, ~~who~~ brooding
old or young – it matters not –
~~to~~ ~~bring~~ ~~thought she will~~ [among the ~~observed the pale~~
~~top brings thought she will~~ ~~observed the pale~~
The shadow that ~~thought~~ among the ~~br~~ glass, plate & books was
now becoming visible. Under the tent of thought it sat
brooding. It was bent. It was pondering. It was conscious of some
curious drift which made it turn first here, then ther.
It was to itself ~~extrem~~ possessed of an extraordinary omnipotence.

I am the judge. I am the seer. I am the force that arranges.
 I am the thing in which all this exists. Certainly without me it
 would perish. I can give order. ~~Rhoda now feels~~
 I perceive what is bound to happen. I am capable of
 disposing of these innumerable children – at least mine
 is the power of drawing conclusions. Here I am in the
 centre of the room [...]
 That was indeed the question. To whom can one give things?

(*The Waves Holograph*, Draft I, 39)

La question « *to whom?* » rappelle la *party* de *Mrs Dalloway* et le suicide de Septimus et met en lumière la solitude du sujet et la donation du monde, interrogeant la possibilité de faire monde commun. Ce n'est pas un hasard si le personnage évoqué, puis barré, est Rhoda, dont l'identité et la présence au monde sont les plus fragiles des personnages de *The Waves*.

Le passage de « *The lonely person* » à « *the lonely mind* » contribue à la dés-incarnation de la figure. L'ambiguïté de celle-ci apparaît dans le journal de Woolf :

I have thought of this device: to put

The Lonely Mind

separately in *The Moths*, *as if it were a person*. I don't know – it seems possible. (*Diary III*, ?4 sept. 1929, 251, je souligne)

Pourtant, ce changement s'accompagne de l'intrusion répétée d'un « I » qui revendique sa capacité unique à voir, rassembler et ordonner les choses à partir de fragments, révélant l'hubris du sujet. Le « I » est à la fois le lieu où tout se joue (« *the thing in which all this exists* ») et au milieu des choses (« *the centre of the room* ») – à la fois dedans et dehors, personnage et monde. Lorsque Woolf parle de désolidariser « *the lonely mind* », il s'agit de scinder la voix narrative en deux, et séparer l'esprit ou la « conscience » et le sujet, afin de se débarrasser de ce dernier :

like a stoneless
peach

Here then in the garden, with all roughness melted out of it ^ was
 something going back ~~to the~~ under earth to the beginning of time
 to the ~~pitchers Nile & the women bringing water~~, to the
 Pyramids; something conscious of the rumours, which did not want ~~to be~~
 ^P. come to the surface, among the flower pots, to be 'I':
 & there was life, in the laurel ~~lea~~ hedge, the leaves quivering, &
 without and wind, & showing something & hiding something;
 & there was the world roaring in the loop of the figure six, [...]

(*The Waves Holograph*, Draft I, 89)

[...] without our knowing; life pursues, life
 carries us forward life ^{stands} implacably carrying
 us into the thick of torture and distaste, irrevocably
~~in~~ pitiless & ~~if we put our hands to our sides~~
 we feel its steady tramp its remorseless
 plodding on & on; & ~~they had~~ ^{stopping it} there is no escape;
 & they had ~~seen too~~ felt how lightly the
~~soul may~~ sit; how for many hours the

~~how the soul may leave the body, the 'I',~~
 there under the may vanish from 'now' & 'I'
 & seeming to recede deep down into the world beneath
 to leave the moment unfelt, the brain uninhabited,
 [~~while she can holds converse, dumbly [fore?]~~
 with all ~~the legions of times past, deep~~
 tides beneath, centuries that have ~~shed~~
 & ~~some deep soul that lives~~]⁹ the
 vast undifferentiated brooding life whose
 breath comes at night when, without a
 tree stirring, a sigh passes over the world.

(*The Waves Holograph*, Draft I, 155)

Une étrange soustraction est mise en scène, lorsque « *I* » est à la fois extrait et sous-tend le monde sous la surface duquel quelque chose persiste.

Dans la première version du brouillon de *The Waves*, les interludes ne cessent en fait de mettre en tension l'évanescence du « *lonely mind* » et la nécessité de capter les choses et de les traduire dans l'écriture, nécessité qui est mise en scène par un *alter ego* de cet esprit désincarné. Ainsi, la figure du « *lonely mind* » est doublée de la vision d'une femme assise à une table, en train d'écrire. Assise entre deux fenêtres, lieu d'observation et de dissimulation, non plus au centre de la pièce mais légèrement sur le côté, elle est aperçue par les enfants lorsqu'ils jouent dans les bois imaginaires d'Elvedon :

Here in this little crease of the napkin was
 then was the beginning; of the great here was the first
 writing on the first page. Seen through the soul, The
 woods of Elvedon are seen through the soul; &
 life is mixed with other lives; & the mind is haunted with
 the figure of a lady, writing, between two windows. And
 the solitary is no longer solitary; & the mind, like a vine,
~~buds has its coiled tendrils, which has made~~ has forever now
 to find ~~an interpretation~~ a phrase to encircle [] ~~past~~
 net things in; for otherwise they must perish. And then
 when the phrase has been found, it must be spoken aloud,
 to somebody, ~~who But~~ else.

(*The Waves Holograph*, Draft I, 17)

The gardeners swept
 the lawn with big brooms. The lady sat writing.
 I cannot interfere with a single stroke of those brooms; the
 sweeping & sweeping. Not with the fixity of that woman
 writing And it is strange, ~~that~~ reason, fed upon every
 luxury known to man – ~~never dislodge a gardener sweeping:~~
~~& that~~ cannot stop that gardener sweeping; & /how li/kely
 incredibly a ~~woman writing sitting~~ at a windo/w mat/
~~we depe~~ dislodge that woman.

(*The Waves Holograph*, Draft II, 659)

⁹ Le passage entre crochets et en italiques est rayé d'un grand trait oblique dans le brouillon.

Contrairement au « *lonely mind* » et au sujet « *I* » qui disparaissent totalement des interludes de la deuxième version du brouillon, cette femme assise à table persiste et revient comme une trace mnésique dans les soliloques, toujours associée au balayage insensé des jardiniers et à l'imminence d'un grand danger¹⁰. La fixité de la femme, indélogeable – assignée à résidence ? – est contrebalancée par un mouvement infini qui plonge Bernard dans un passé immémorial :

Down below, through the depths of the leaves, the gardeners swept the lawns with great brooms. The lady sat writing. Transfixed, stopped dead, I thought, "I cannot interfere with a single stroke of those brooms. They sweep and they sweep. Nor with the fixity of that woman writing." It is strange that one cannot stop gardeners sweeping nor dislodge a woman. There they have remained all my life. It is as if one had woken in Stonehenge surrounded by a circle of great stones, these enemies, these presences. (W 185)

Lorsqu'elle revient, l'image est mise en abyme, murmurée par un étrange « observateur » :

On the outskirts of every agony sits some observant fellow who points; who whispers [...] "The willow grows on the turf by the river. The gardeners sweep with great brooms and the lady sits writing." Thus he directed me to that which is beyond and outside our own predicament; to that which is symbolic, and thus perhaps permanent, if there is any permanence in our sleeping, eating, breathing, so animal, so spiritual and tumultuous lives. (W 191)

C'est enfin Bernard lui-même qui prend en charge le décryptage de l'image comme métaphore des plaisirs éphémères de la vie, des limites de la connaissance, et de l'inéluctabilité de la mort :

And by some flick of a scent or a sound on a nerve, the old image – the gardeners sweeping, the lady writing – returned. I saw the figures beneath the beech trees at Elvedon. The gardeners swept; the lady at the table sat writing. But I now made the contribution of maturity to childhood's intuitions – satiety and doom; the sense of what is unescapable in our lot; death; the knowledge of limitations; how life is more obdurate than one had thought it. (W 206-207)

L'image résiduelle de la femme assise ponctue ainsi les soliloques qu'elle a infiltrés au fur et à mesure que la figure androgyne des premiers carnets a disparu.

La figure devient une silhouette, puis une « ombre » dissimulée sous une « tente », voile fantomatique de la pensée, avant d'être remplacée par le réseau d'images qui lui est associé, comme la serviette froissée (« *the folds of the napkin much crumpled* », « *crumpled cloth* », « *the folds of the table cloth* », *The Waves Holograph*, Draft I, 6, 60, 61) qui se déplace par

¹⁰ Au cours de leurs jeux d'enfant, Bernard et Susan partagent la même image, liée à la découverte d'un territoire vierge, mais également à une menace d'une violence inouïe, où l'hermine annonce la peau morte de la vipère dans l'avant-dernier interlude : « *That is Elvedon. The lady sits between the two long windows, writing. The gardeners sweep the lawn with giant brooms. We are the first to come here. We are the discoverers of an unknown land. Do not stir; if the gardeners saw us they would shoot us. We should be nailed like stoats to the stable door* ». Susan remarque immédiatement après : « *I see the lady writing. I see the gardeners sweeping, 'said Susan. 'If we died here, nobody would bury us.'* » (W 11). Elvedon semble néanmoins être le lieu d'une conscience plurielle, où les pensées se distribuent entre les différents personnages. Plus tard, c'est en effet Susan qui se souviendra de l'image utilisée par Bernard : « *[I] saw the lady writing and the gardeners with their great brooms. We ran back panting lest we should be shot and nailed like stoats to the wall* » (W 147).

analogie ou contiguïté et pour revenir hanter le roman de l'intérieur sous forme d'un rideau obscur dont les plis « inscrutables » sont autant les replis de la fiction qui fait écran¹¹. Ce sont aussi les replis d'une langue où la figuration ne peut se jouer que sur le mode du conditionnel :

Some rather vague, apparently very large, yet indefinite figure appeared to be seated at the table, with its head bowed, ~~as~~ & its eyes bent, like an old man or woman, thinking ~~very~~ alone, ~~in the depths of the night~~ & yet; so dim was the light that the figure was not a figure but only a tent shaped shadow [...] Perhaps it was made of white curtain stuff, or perhaps again, for one could scarcely distinguish anything, there ~~glowed~~ was something, a couple of eyes, a nose in the hollow; ~~eyes bent large eyes rounded under the eyelids~~ the eyes covered with rounded eyelids & bent down.

(*The Waves Holograph*, Draft I, 60)

If there was a person there, if there was some eye, in the brown hollow of the tent shaped figure, [...] it [might have seen that the beach whose whiteness had been the white ^{as} ~~whiteness~~ of a dead fish, ^{or a} ~~of~~ china plate hanging in ^{something} ~~moonbeams~~, of anything ^{be} ~~bleached, bled~~ bleached, bled to death, whose innocence has been sealed tight as its source, it might have seen now that the desert whiteness was broken by flats of mother of pearl lustre.

(*The Waves Holograph*, Draft I, 89)

If there had been an eye in the hooded curtain, ^{gaze} here darting its ~~beam~~, upon the plant, it would have seen a green spine on the ridge of one of the petals; it was to be ~~the a coloured plant~~; a spotted & coloured plant then; –

(*The Waves Holograph*, Draft I, 106)

Had there been an eye in the draped ~~tent~~, shadow, the shadow like a tent, like a figure seated with clasped hands in profound meditation, [...] had there been something within that ~~could collect & make~~ attempted to collect & order, it would have been distracted by this multiplicity, this diversity, this apparent reckless cutting into short lengths of the long string, so that there was no continuous thread that one might draw out & out through one's fingers, saying monotonously & methodically, this is it; this is it.

(*The Waves Holograph*, Draft I, 72)

~~And~~ Another bud on the plant burst open; so that if there had been an eye in the draped figure, in the hooded shape that sat there, over the table, with the window open, it might have said, this plant ~~which~~ is opening. It might have ~~looked out of the~~ heard too, the thunder the roar of the sea, the monotonous & regular voice, the ~~de~~ voice so deep that sometimes it seemed to be silence, something besides; something irregular; something like a log falling from a pile; or a boat being drawn on shore; some unexpected [uninterruption?] as if this ~~de~~ [–] awful [monotony, & simplicity, where becoming no longer dominant; but

(*The Waves Holograph*, Draft I, 100-101)

Had there been an eye in the hooded form, ~~broo~~ bent over the table, in the room, ~~with the~~ where there was now a light, not showing everything, but showing by degrees more things & ~~then~~ the ~~strange~~ combinations of things, it would have seen the spotted petals ^{It would have seen} ~~quiver~~ [...]. In the ~~hollows of the shadow there were great forms~~; lines; [—] ^{in the hollows of the background} angular or round; ~~hollows~~ of shadow concealing ~~f~~ shapes; & in front, on the table, several ~~exact particulars~~. ~~clear exact objects~~ – a knife, or a plate, displayed exactly [...]

(*The Waves Holograph*, Draft I, 151)

Ces extraits gardent la trace du conditionnel de « Time Passes », « *had there been anyone to listen* » (TL 110), qui souligne l'absence tout en inscrivant une sensation sur le monde.

C'est la vue, et non l'ouïe, qui est ici soumise à condition, ce qui renforce l'idée que Woolf multipliait les variations sur l'interdépendance entre l'œil (rattaché au corps d'un sujet percevant) et la vision, afin de la briser et de laisser se déployer une vision sans œil. Les

¹¹ L'image apparaît d'abord dans un interlude, « *And as the light increased, flocks of shadow were driven before it and conglomerated and hung in many-pleated folds in the background* » (W 81), avant d'être reprise par Bernard : « *Light floods the room and drives shadow beyond shadow to where they hang in folds inscrutable. What does the central shadow hold? Something? Nothing? I do not know* » (W 224).

mouvements de va et vient qu'opèrent les différentes versions tissent un réseau qui, même une fois disparu, tient ensemble la « vision spectrale » que j'analysais plus haut.

~~The pondering~~ Suppose there was some ~~w~~ one there, in the capacious fold of the hood, he or she might have seen ~~out~~ islands, or at any rate distant land, on the horizon – [...]

Suppose there was someone there, in the capacious folds of the hood, how can I ~~be sure, how can I name~~, how can I be sure that it is a cupboard there; it is a mountain slope; & then this slice of light lying on the table – ~~is it a knife?~~ ~~So~~ how can I name, how can I see relate? – So he, or she, whoever was there, might have asked; & ~~Then, if he had~~ crossing to the window he could have seen, out there, the line of distant land ~~growing of an~~ more distinct. It was an island perhaps. For the sea was beyond it.

(*The Waves Holograph*, Draft I, 114)

But if things could be named, ~~their~~ it was ~~still~~ now becoming more difficult as they became ~~in themselves~~ [-] ~~more recognisable~~, to related them. to each other. A chair & a table & cupboard, seen together, make something else – ~~And what is it? Do I like it? Do I~~ which is not chair table or cupboard, but a [-] ~~so thing~~ something different] ~~independent~~, & perhaps good or bad, beautiful or

~~something which~~, though outside of us, is ~~yet put into relation by us. So that~~ made light. ~~For~~ nobody else will see the thing, the shape that is either hideous or lovely, which the edge of the cupboard makes the flat of the table, in the same way. ~~Yet the light came.~~

(*The Waves Holograph*, Draft I, 131)

It was unequal, visionary; ~~leaving~~ the most solid things were insubstantial; cupboards were robbed of their structure; birds might have flown through them. ~~There~~ And strangeness ~~descended on~~ descended on the ordinary; a knife, a plate. – ~~hav had, at the edge, a faint~~

^{white} no hard outline; but might be ~~lakes~~ of chite & deep ravines. ~~But the quality~~ Yet, though the ordinary names seemed ~~un~~ unfitting, each thing, as the light touched it, had ~~such an intensity~~ became ~~a dagger, a trident,~~ a something [pursed?] intense, unique, – dowered with a fanatical existence, overriding names; sharp to cut, memorable to the eye – if there were an eye in the hanging curtain-like shape, which presided over the table like a judge, or lawgiver; or it ~~might be only~~ hands folded in prayer, or the vast structure which, in Roman Catholics; churches, is raised over sacred seats; & ~~of~~ the heads of ~~clergymen~~, priests as they dispense blessings.

(*The Waves Holograph*, Draft I, 124)

This then was ~~the garden; that~~ ~~this was~~ what the figure brooding at the table if ~~there~~ it had ~~been conscious could have heard or seen~~ would have heard – the sea washing over the pebbles, [...] & then, if its eyes had opened & it had watched the light striking in the room, it would [] there [...]

(*The Waves Holograph*, Draft I, 154)

Ces variations révèlent aussi la difficulté, voire l'impossibilité de nommer les choses. C'est finalement le seul pronom « one » qui s'impose peu à peu : « *One might as well be dazed in a trance if one ~~saw~~ looked with complete intensity at one thing: might well feel the whole mind sucked down a funnel; amazed at the existence of objects* » (*The Waves Holograph*, Draft I, 177) ; « *The glaze was cracked with little threads [...] – but as one looked they vanished* » (*The Waves Holograph*, Draft I, 191). Les fils qui s'évanouissent hors de la vision sont également ceux qui à la fois font voler le récit en éclats et tiennent le monde ensemble.

Je me suis concentrée sur la première des deux versions préparatoires de *The Waves* qui figurent dans l'édition de J. W. Graham : l'étrange « voix sans visage, sans corps et sans origine »¹ est graduellement atténuée, jusqu'à disparaître totalement des interludes dans la

¹ Le « one » de *To the Lighthouse* « ne nous renvoie pas à nous-même mais à une conscience textuelle follement disséminée, perdue dans le hors-monde d'une voix sans visage, sans corps, sans origine » (Lanone, « Métaphore et métamorphose », p. 144).

deuxième version², où les interludes, bien que fortement émendés, sont beaucoup plus proches de leur version finale et ne comportent plus aucune mention de figure, de silhouette, d'ombre ou d'œil.

Enfin, la question programmatique de Bernard comportait dans la seconde version préparatoire un sujet – « *one* », avec tout ce qu'il implique – sujet grammatical qui a lui aussi disparu de la version finale. C'est ainsi que « *But how shall one describe the world seen like this without a self? [...] One lives – one has to live* » (*The Waves Holograph*, Draft II, 725) est devenu « *But how describe the world seen without a self? There are no words* » (W 221). C'est à l'élimination du sujet et du modal qui lui est attaché que l'on doit la syntaxe elliptique, presque bancale, de la version finale de la question qui refuse au verbe le « *to* » qui inscrirait la phrase dans une quête. S'il n'y a pas de quête, c'est qu'il n'y a pas de mot – et il manque du moins à la phrase *le mot*, qui désigne le sujet qui n'a finalement pas survécu.

La présence narrative ne persiste plus dans la version publiée que comme signe cryptique – la femme assise à table, les jardiniers et leurs balais – et comme inscription à la fois explicite et discrète, qui prend la forme des guillemets et des mentions du type « *Neville said* », « *Jinny said* ». Si la figure androgyne, l'esprit solitaire ou la silhouette dans l'ombre ont bel et bien disparu du texte publié, *The Waves* porte la trace indélébile de leur effacement, et les versions préparatoires confirment la présence paradoxale d'un témoin absent, sans subjectivité.

La proposition de lecture anachronique de J. Hillis Miller s'interroge également sur la provenance de la vision présentée dans les interludes, sur l'origine de la voix, ainsi que sur le destinataire – humain ou non – des soliloques : « *The Waves presupposes a vast impersonal memory bank that stores everything that has ever happened. [...] Whoever or whatever says 'said Bernard,' or 'said Jinny,' has chosen or has happened to tune in again from time to time on the characters' interiorities, what they have said to themselves and are interminably going on saying* »³. Hillis Miller appuie une telle interprétation sur un extrait de « *A Sketch of the Past* » que j'ai déjà cité, dans lequel Woolf imagine un système de captation des moments

² Elle refait pourtant surface dans le tapuscrit de *Between the Acts*, dans un long paragraphe qui a disparu de la version publiée et qui pose explicitement la question :

[W]ho observed the dining room? Who noted the silence, the emptiness? What name is to be given to that which notes that a room is empty? This presence certainly requires a name, for without a name what can exist? And how can silence or emptiness be noted by that which has no existence? [...] Nameless it is yet partakes of all things named; it is rhyme and rhythm; is dressing and eating and drinking; is procreation and sensation; is love and hate and passion and adventure; partakes of the dog and the cat; of the bee and the flower and of bodies in coats and skirts. This nameless spirit then, who is not 'we' nor 'I,' nor the novelist either; for the novelist, all agree, must tell a story; and there are no stories for this spirit [...]. (Cité dans Mark Hussey, *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*. Columbus : Ohio State University Press, 1986, p. 152-153).

³ Hillis Miller, « *Waves Theory: An Anachronistic Reading* », in *Woolf parmi les philosophes*, p. 113-120, p. 115.

particulièrement intenses de la vie : « *will it not be possible, in time, that some device will be invented by which we can tap them?* » (MB 67). La proposition de Hillis Miller se veut certes ludique, mais elle est d'autant plus probable qu'il en est question dès la deuxième page de la première version préparatoire : « *as if the mind of a very old person, man or woman, had gone back to the dawn of memory; & had not been without being able to finish any sentence; had not been without being sure how things happened; or what came next; but in what order things came; without attempting to make a coherent story* » (*The Waves Holograph*, Draft I, 2)⁴.

À l'inverse, les versions préparatoires de *Between the Acts*, alors intitulé *Pointz Hall*, mettent en scène l'oubli, lorsque la mémoire personnelle, nationale ou littéraire, fait défaut, engageant un processus d'effacement de son propre texte⁵. C'est à la fois la syntaxe qui en est comme trouée, incomplète – lorsque les paroles sont emportées par le vent, par exemple – et les images qui sont vidées de leur signification habituelle, de sorte que les mots résistent à la fois à l'ordre syntaxique et à l'ordre symbolique, comme je le montrerai plus bas.

III.1.A.2. Re-viser / re-signer

That is your problem now, if I may hazard a guess – to find the right relationship, now that you know yourself, between the self that you know and the world outside. It is a difficult problem. No living poet has, I think, altogether solved it. And there are a thousand voices prophesying despair. Science, they say, has made poetry impossible; there is no poetry in motor cars and wireless. And we have no religion. All is tumultuous and transitional. Therefore, so people say, there can be no relation between the poet and the present age. But surely that is nonsense. These accidents are superficial; they do not go nearly deep enough to destroy the most profound and primitive of instincts, the instinct of rhythm. 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. I am talking nonsense, I know. (« Letter to a Young Poet » [1932], *Essays V*, 315).

⁴ « *Such events become like data stored in a hard drive, or, better still, like all the billions of files in the Internet that float around in cyberspace in innumerable backups, therefore without specific location. [...] Woolf speaks rather of the way memories return as vision, like vivid images on a television screen* » (*id.*, p. 117). Ces souvenirs se présentent néanmoins toujours déjà dans le langage : « *all these memories reach the reader already turned into elaborate and highly figured language. It is as if they exist as always already turned into language* » (*ibid.*).

⁵ « *[The novel depicts] the alienation of memory – Woolf's own, her country's – from its subject. Written between 2 April 1938 and 23 November 1940, the three versions of Between the Acts, when read in the order of their composition, reveal a text in the process of forgetting itself: a novel that grows more elliptical, less discursive, less explanatory with each revision; a novel in which conversations unravel and characters become more opaque as Woolf reworks them; a novel whose central action [...] turns with every draft more and more into the performance of a tradition's deeply flawed tradition, an audience's failures to recall fully or with adequate understanding its culture's foundational texts. [...] As Woolf writes Between the Acts (perhaps 'unwrites' would prove a more fitting verb, so central is excision to the book's making), she fills her novel with forgotten books, phrases that the characters misremember and misquote, texts that grow more truncated over time, a library that serves as a memorial to the passing of poetry* » (John Whittier-Ferguson, « The Burden of Drafts: Woolf's Revisions of *Between the Acts* », in *Text*, vol. 10, 1997, p. 297-319, p. 301-303).

Le problème du poète, selon Woolf, est d'articuler « *the self* » et « *the world* », c'est-à-dire de proposer sa vision poétique et subjective du monde. La citation cristallise plusieurs des problématiques qui m'intéressent : la nécessité de trouver sa propre voix, qui semble en contradiction avec l'effacement d'une voix subjective, permet *in fine* d'articuler une vision du monde qui échappe à l'ordre habituel et d'autoriser une syntaxe insensée (« *talking nonsense* ») qui fasse danser les taxis avec les jonquilles, c'est-à-dire qui laisse le véhicule androgyne de la modernité emporter la voix du poète romantique. La remarque de Woolf souligne également l'importance du rythme comme langage primitif menaçant d'envahir la société moderne qui remet en question la possibilité même d'écrire. Un autre paradoxe se dégage : la voix du poète, qui pourrait faire le lien entre la subjectivité et le monde extérieur, correspond à une modalité très particulière qui annule chacun des deux termes, et présente un *personnel* qui s'impose comme synonyme d'impersonnel.

Les multiples réécritures de Virginia Woolf témoignent de cette volonté de trouver sa propre voix. Réviser le texte apparaît alors comme une façon de *viser* le texte, c'est-à-dire d'y apposer sa signature : Woolf ainsi persiste et signe à chaque fois qu'elle reprend un texte. Cette signature woolfienne est toutefois problématique : Woolf *se signe* en quelque sorte, puisque sa signature réside dans les signes-ratures par lesquels elle expurge le texte de l'autorité d'un « je » sur lequel elle fait une croix. Lorsqu'elle se résigne à utiliser le pronom « *I* », dans ses essais ou écrits autobiographiques, ce n'est que par commodité, pour affirmer un sujet qui ne serait pas « moi » : « *I is only a convenient term for somebody who has no real being* » (AROO 5). Elle re-signe également lorsqu'elle inscrit la multiplicité dans le sujet – refusant d'utiliser le pronom « *I* » comme équivalent du numéral « 1 », faisant du « *one* » une figure plurielle plus proche d'un « *we* ». Woolf construit alors une voix spécifique qui passe par l'éclatement de la figure traditionnelle du sujet unifié, tout en résistant au système patriarcal qui la sous-tend, assignant chacun à un lieu bien précis – si la question de l'autorité du sujet est autant poétique que politique, Woolf refuse d'accorder le sujet grammatical en genre et en nombre¹.

La complexité du sujet apparaît nettement dans *Orlando*, qui pousse à l'extrême le caractère inassignable de son personnage principal à travers les époques, les lieux et les genres. Elle est également au cœur de *The Waves*, où les six personnages semblent correspondre à six

¹ « *I know my cases and my genders; I could know everything in the world if I wished* » (W 13). Le jeu de mots de Louis démontre la corrélation entre langage et identité, grammaire et ontologie, dans une langue instable qui mine les rôles que la société assigne à chacun (Vandivere, « Linguistic Construction as Subject Formation in Virginia Woolf », p. 223).

facettes d'une même voix « multi-personnelle » plutôt qu'impersonnelle². Le réseau tissé par les soliloques prépare néanmoins le *summing up* final de Bernard qui se constitue comme sujet par excellence lorsqu'il revendique l'hétérogénéité de son identité, la polyphonie de sa propre voix, non seulement en récapitulant les expériences des autres personnages et en intégrant les mots et les images associés à Jinny, Neville, Louis, Susan et Rhoda, mais en se positionnant aussi comme l'héritier d'un passé littéraire qu'il reprend pour mieux s'en distinguer³.

Le dernier soliloque de Bernard le promet au statut de narrateur, et cette position montre l'ambiguïté inhérente à la voix narrative des romans de Woolf : Anna Snaith note ainsi la négociation entre la voix « publique » de la narratrice woolfienne et la voix « privée » des personnages⁴. La technique du « monologue intérieur indirect » permettrait ainsi à Woolf de combiner autorité et subjectivité sans avoir à en sacrifier aucun, et sans que le changement de point de vue puisse apparaître clairement, mais lui permet surtout d'atteindre une voix qui soit à la fois personnelle et impersonnelle. Cette confusion entre voix publique et voix privée est encore plus subtile lorsque l'on s'intéresse aux écrits autobiographiques de Virginia Woolf, où les deux voix correspondent à une même personne.

Pourtant, dans « A Sketch of the Past », le sujet du récit (n'est) pas Woolf. Comme le fait Frédérique Amselle, il faut ici encore recourir aux différentes versions et manuscrits à l'origine des textes rassemblés dans *Moments of Being* pour s'apercevoir que les textes sont « le produit de leur propre réécriture » laissant apparaître les « strates successives » de leur élaboration⁵, tout particulièrement lors de leur transcription du manuscrit au tapuscrit⁶. De plus

² « Y a-t-il une solution pour rassembler ce qui se disperse, rendre continu le discontinu et maintenir l'errant en un tout cependant unifié ? Virginia Woolf parfois la trouve, dans cette parole mouvante qui est comme le rêve et l'imagination de l'eau, mais, dans l'intrigue romanesque dont elle ne peut tout à fait se libérer, parfois ne la trouve pas » (Maurice Blanchot, *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959, p. 124).

³ Bernard se dresse comme un i : « *I rose and walked away – I, I, I; not Byron, Shelley, Dostoevsky, but I, Bernard. I even repeated my own name once or twice. [...] the whole of life, its masters, its adventurers, then appeared in long ranks of magnificent human beings behind me; and I was the inheritor; I, the continuer; I, the person miraculously appointed to carry it on* » (W 195) ; puis se dilue : « *For this is not one life; nor do I always know if I am man or woman, Bernard or Neville, Louis, Susan, Jinny or Rhoda* » (W 216). Non content d'être la somme des artistes qui le précèdent et de cristalliser l'existence des ses amis, Bernard s'épaissit encore d'autres versions de lui-même qu'il aurait pu être : « *those half-articulate ghosts who keep their hauntings by day and night; who turn over in their sleep, who utter their confused cries, who put out their phantom fingers and clutch at me as I try to escape – shadows of people one might have been; unborn selves* » (W 222).

⁴ « *In the sense that a narrator orders and moves the narrative focus, he or she is a public speaker: one who describes and presents for the benefit of others* » (Anna Snaith, « Virginia Woolf's Narrative Strategies: Negotiating between Public and Private Voices », in *Journal of Modern Literature*, vol. 20, n° 2, 1996, p. 133-148, p. 134).

⁵ Frédérique Amselle, « Le moi mis en mots : impureté de l'autobiographie woolfienne », in *Le Pur et l'Impur*, p. 195-205, p. 199.

⁶ Hans Walter Gabler, « Auto-Palimpsests: Virginia Woolf's Late Drafting of her Early Life », in *Text Genetics*, p. 257-285, p. 258.

en plus opaque, le texte recouvre et se substitue au sujet, et le « moi mis en mots » s’incarne dans la présence textuelle d’un « je » qui « se pare de l’art de son récit de vie »⁷, mêlant plusieurs sujets (conjugués au présent et au passé), plusieurs genres (mémoires, autobiographie, journal intime), jeu et sincérité⁸. Hans Walter Gabler distingue trois « je » au sein du sujet autobiographique : celui du passé, celui du présent qui se souvient, et celui qui contrôle le processus d’écriture⁹. Ce dernier « je » exerce son autorité par la réécriture, l’effacement, et la volonté de ressaisir le passé comme socle du moment présent¹⁰. Lorsque le passé échappe¹¹, toute la structure du sujet s’effondre pour ne plus laisser qu’un texte qui ne cesse de réinscrire un sujet (grammatical) dont le référent disparaît au fur et à mesure que l’écrivaine s’affirme¹² – tout le paradoxe réside dans le fait qu’il s’agit *a priori* de la même personne, Virginia Woolf.

Le tapuscrit de « A Sketch of the Past » montre alors l’évolution du questionnement du sujet – à la fois de sa propre identité en tant qu’objet et sujet de son écriture autobiographique, « *Who was I then?* », puis en tant que sujet écrivant ou que sujet grammatical mis entre guillemets, qui fait figure d’autorité dans l’écriture, « *But who was ‘I’?* »¹³. Si Hans Walter Gabler en conclut que le sujet de l’autobiographie est bien réel et qu’il remplit son rôle d’autorité sur le texte, au point de prendre le pas sur l’objet de l’écriture (« *[the memoir writer] leave[s] out the person to whom things happened* », MB 65), la question « *who was ‘I’?* » se pose également dans les écrits non-fictionnels et non-autobiographiques de Woolf – ses longs essais dans lesquels elle élabore une voix qui informe son positionnement dans sa fiction.

Lorsque le pronom apparaît dans *A Room of One’s Own* et *Three Guineas*, il est utilisé comme façon d’ouvrir le sens, de multiplier les référents possibles et d’empêcher de les figer à

⁷ Amselle, « Le moi mis en mots », p. 196.

⁸ « [L]a frontière entre récit et discours est abolie, l’auteur narrateur prête voix aux échos de son enfance, se les réapproprie par la mise en écriture. Styles direct, indirect et indirect libre s’imbriquent dans une même page. Le “je” signe l’assertion du point de vue du narrateur dans un processus d’écriture où l’auteur est submergé par les souvenirs des voix, des gestes » (*id.*, p. 198-199).

⁹ Gabler, « Autopalimpsest », p. 258.

¹⁰ « *The nub of the revisions introduced throughout the preamble is the desire ‘to recover my sense of the present’ by means of ‘getting the past to shadow’ it. This is to be achieved by putting together again (and anew) the splinters into which the disturbance on the flowing surface of the present had seemed to fragment the past* » (*id.*, p. 262).

¹¹ Les manuscrits portent la trace du « travail de remémoration qui annihile l’idée d’une mémoire pure et fidèle, une image du passé qui ne sera jamais superposable à sa graphie » (Amselle, « Le moi mis en mots », p. 202).

¹² Le sujet écrivant sert de médiation ou de « pivot » entre la Virginia Woolf du passé et celle du présent – de sorte qu’il ne correspond à aucune des deux, et permet à l’autrice d’affirmer son autorité : « *The writing ‘I’ joins the ‘I’ of the past autobiographically remembered and the ‘I’ of the real present perceiving itself more deeply in that present through the medium of its remembered alter ego from the past. As creative agent and force, the writing ‘I’ is distinguishable specifically from the present real-life ‘I’ through its dual function in and for the writing. It brings artistic skill to bear on language, style and overall disposition of the text-in-progress. It also structures content, decides on inclusions and exclusions, and is prepared on occasion to act as censor* » (Gabler, p. 262-263).

¹³ Voir Typescript, 18 April 1939, fol. 2. University of Sussex Library, The Keep, SxMs-18/2/A/5/A, copié dans *id.*, p. 269 ; et *id.*, p. 274

leur place¹⁴. Virginia Woolf y articule une voix du féminin qui prendrait le contrepied du sujet traditionnel (masculin) et s'émanciperait des injonctions que celui-ci impose aux femmes¹⁵. *A Room of One's Own* commence d'ailleurs ainsi : « *Here then was I (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please – it is not a matter of importance)* » (AROO 5). L'ambivalence du pronom « *I* » réside dans sa capacité à désigner à la fois quelqu'un et n'importe qui, et à porter une voix à la fois commune, disséminée, et exemplaire¹⁶. La multiplication des possibilités « dynamite le cadre identitaire que le nom propre est censé assurer » tout en inscrivant, comme l'explique Frédéric Regard, « une voix de femme », « un texte féminin »¹⁷. Alors que l'image récurrente de la femme assise à la table de la fiction fait basculer la figure androgyne du premier brouillon de *The Waves* du côté du féminin, l'écriture androgyne ou anonyme présentée dans *A Room of One's Own* correspond à celle que Woolf met elle-même en place dans sa fiction : « *Anon [...] was often a woman* » (AROO 63). L'attention portée aux limites matérielles et institutionnelles posées aux femmes, parfois contraintes d'écrire sous pseudonyme, rend la perspective féministe de l'essai évidente, et la défense de l'androgyne atténuerait alors seulement une dimension féministe trop subversive¹⁸.

¹⁴ « Woolf [...] creates not an 'I' that is an internalised fragmentation, collapsing in on itself, but a multiplicity open to new attachments, where 'the experience of the mass is behind the single voice' (AROO 85). [...] It is this lighter, more flexible and fictionalised, less self-conscious – that is to say more androgynous – use of the letter 'I' that holds potential for Woolf » (Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 67). Derek Ryan associe cette utilisation à un « autre régime » : « il est relativement facile de ne plus dire « je », on n'a pas dépassé pour ça le régime de subjectivation ; et inversement, on peut continuer à dire *Je*, pour faire plaisir, et être déjà dans un autre régime où les pronoms personnels ne fonctionnent plus que comme fictions » (Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 5).

¹⁵ « Le féminin s'effectue comme effet de tactiques répétées, inattendues, imprévisibles » face à « la stratégie générale de la masculinité productrice de féminité que [Woolf] conçoit sur le mode d'un scénario métonymisant » : cette « tactique de l'évitement [...] lui permet de ne jamais être localisée, de s'inscrire aux abonnées absentes ». Woolf invente ainsi « le troisième œil du postféminisme, l'œil du féminin, qui voit de tous les côtés à la fois, traverse les structures binaires [...]. Ce troisième œil précipite des fusions esthétiques qui soulèvent des questions d'ordre éthique, économique et politique » (Regard, *La Force du féminin*, p. 122-123). Voir Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 65.

¹⁶ Si le prénom semble générique, les trois Mary s'inscrivent en réalité dans une lignée chargée de sens : outre qu'elles portent le prénom de la vierge Marie, il s'agit de trois des quatre suivantes de la reine d'Écosse dans une ballade écossaise, « *The Ballad of Mary Hamilton* » : Mary Beaton, Mary Seaton, Mary Carmichael, et Mary Hamilton. La seule à ne pas être explicitement nommée par Woolf, cette dernière est pourtant la narratrice de la ballade qui inscrit le poids pesant sur les épaules des femmes : contrainte de tuer l'enfant issu de sa relation secrète avec le roi, Mary Hamilton est condamnée à mort pour son crime. La parenthèse de Woolf, qui prétend que son identité n'a pas d'importance, est donc à double tranchant : elle est à la fois la voix de n'importe quelle femme, commune, *everywoman*, mais cette qualité fait d'elle une figure exceptionnelle, capable de parler au nom de toutes (Kit Kumiko Toda, « "Hardly a Citizen": Class and the Exceptional Artist in Woolf and Eliot », communication, « L'exception », 6-8 juin 2019, Aix Marseille Université). La même tension se retrouve dès la première page du brouillon de *The Waves*, dont le sous-titre hésite entre « *the life of anybody* », « *the life of one* » et « *life in general* » (*The Waves Holograph*, Draft I, 1).

¹⁷ « Le sujet de l'énoncé se revendique comme produit de l'énonciation, un produit sans identité propre, impur, non identifiable, innommable [...]. Pas de sujet référentiel, un et unique, mais un nombre incalculable de signifiants interchangeables [...] qui traduisent bien pourtant l'advenue d'une voix de femme, et surtout d'un texte féminin, *œuvré sous x* » (Regard, *La Force du féminin*, p. 60-61).

¹⁸ « Woolf engaged in encouraging women to write history, psychology, even science from a woman's perspective, not an androgynous one » (Brenda S. Helt, « Passionate Debates on 'Odious Subjects': Bisexuality and Woolf's

Ceci mérite néanmoins d'être nuancé, et les critiques s'accordent à remarquer la complexité de ce « féminin », qui se distingue de la féminité autant que du féminisme, et qui procède, pour reprendre les termes de Frédéric Regard, d'une « *autre différence* » que la différence sexuelle : « *Le féminin s'inscrit comme opérativité poétique* », « un espacement poétique illimité, impersonnel, inassignable »¹⁹. Le féminin nécessite paradoxalement de surmonter la binarité entre homme et femme, comme le montre l'épisode du taxi :

Perhaps to think [...] of one sex as distinct from the other is an effort. It interferes with the unity of the mind. [...] when I saw the couple get into the taxi-cab the mind felt as if, after being divided, it had come together again in a natural fusion. (AROO 127)

[I]t is fatal for anyone who writes to think of their sex. It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly. [...] Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. (AROO 136)

L'épisode est allégorique de la dynamique des deux sexes qui « opèrent » ensemble, se superposent, s'effacent sans cesse l'un dans l'autre », et l'androgynie met à l'épreuve et refuse les « positions fixes », « obligées »²⁰, permettant l'avènement de cette voix du féminin.

Derek Ryan considère lui aussi le mouvement qui caractérise le sujet woolfien qu'il qualifie de « nomadique » au sens de Rosi Braidotti²¹, c'est-à-dire explorant certes la différence entre les hommes et les femmes, mais aussi et surtout entre les femmes, au sein de chaque femme²² et, de façon plus inattendue, la différence au sein du masculin, ce qui complique encore les questions de genre et anticipe la question de Butler : « *must the framework for thinking about sexual difference be binary for this feminine multiplicity to emerge? Why can't the framework for sexual difference itself move beyond binarity into multiplicity?* »²³.

Opposition to Theories of Androgyny and Sexual Identity », in *Twentieth Century Literature*, vol. 56, n° 2, 2010, p. 131-167, p. 125, cité dans Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 61).

¹⁹ Regard, *La Force du féminin*, p. 5-6 et 120.

²⁰ Voir *id.*, p. 78-79.

²¹ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, 1994.

²² Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 61-64.

²³ Judith Butler, *Undoing Gender*. Londres : Routledge, 2004, p. 196, cité dans *ibid.* Dès *Jacob's Room*, les différences entre le manuscrit et la version publiée marquent un changement dans le positionnement littéraire et permettent à Woolf de mener une réflexion qui s'étend à la place des hommes dans la société : « *She had previously written of the lives of individual women [...]. But when revising Jacob's Room, Woolf came to organize her text around a more generalized perception of difference between the sexes. Such differences, she demonstrates with regard to attitudes, opportunities, and values, were crucial to the maintenance of the dominant ideology of a society which was capable of sending 'young men in the prime of life' off to their death* » (Kate Flint, « Revising *Jacob's Room* », p. 362, voir également Charles G. Hoffmann, « 'From Lunch to Dinner': Virginia Woolf's Apprenticeship », in *Texas Studies in Literature and Language*, n° 10, 1969, p. 609-627, p. 623).

Three Guineas poursuit le raisonnement woolfien et complète sa définition paradoxale du sujet. Si le regard que nous posons sur le monde est corrélé à notre genre²⁴, la confrontation à l'horreur de la photographie de guerre subsume les différences :

When we look at those photographs some fusion takes place within us; however different the education, the traditions behind us, our sensations are the same; and they are violent. You, Sir, call them 'horror and disgust'. We also call them horror and disgust. And the same words rise to our lips. War, you say, is an abomination; a barbarity; war must be stopped at whatever cost. And we echo your words. War is an abomination; a barbarity; war must be stopped. For now at last we are looking at the same picture; we are seeing with you the same dead bodies, the same ruined houses. (TG 165)

Or la vraie/fausse lettre-essai qu'est *Three Guineas* brouille encore davantage l'identité du sujet en énonçant « quelque chose de très précis, mais voilé, à peine perceptible, venu de très loin. Elle souffle ceci : “je” n’habite pas à l’adresse indiquée, “je” vous écris, mais pas de là où vous me croyez, pas de là où vous m’avez assignée »²⁵. Le sujet de l'essai refuse la position subjective qu'on voudrait lui imposer, explique Frédéric Regard, et répond par une « imposture », une « dysposition » qui voudrait « enrayer [...] cette économie politique qui mène à la guerre et au totalitarisme »²⁶.

Cette imposture est également celle d'un sujet qui échappe, d'un « je » qui résiste à toute forme de subjectivation – il ne s'agit plus de parler *pour* les femmes, ni d'effacer le sujet sexué pour annuler le partage du monde et du sensible, mais d'écrire *pour* les choses – au sens que Deleuze donne à la préposition lorsqu'il explique que l'on doit écrire *pour* les animaux. Le devenir-animal qui participe du devenir-autre, du devenir-imperceptible, procède chez Deleuze d'un devenir-femme²⁷. Frédéric Regard parle de « la ruse ultime de l'opération du féminin : une vocalisation démocratique du féminin impersonnel » lorsqu'elle signe par son refus de signer, lorsqu'elle inscrit un « nous » qui interdit l'« identification de la form » (*formulaire* et *form*)²⁸ : « *Let us then keep the form unsigned* » (TG 306).

²⁴ Pour Woolf, la chose est effet linguistique, les choses « régulent la subjectivation en ce sens qu'elles nous assignent tous et toutes à résidence, à une place donnée. La chose nous positionne [...] *en tant qu'hommes ou femmes* » (Regard, *La Force du féminin*, p. 88-89). « Un homme et une femme [...] ne voient pas la même chose quand ils regardent la même chose. Tout est dans la “représentation”, [...] c'est-à-dire dans la perception, dans l'interprétation, dans l'acte de lecture, dans l'effet pragmatique du déchiffrement de la chose. [...] La différence sexuelle, c'est ce qui produit à son tour des signes qui remplacent la chose, qui la tuent en lui substituant des images, des lectures, des interprétations pragmatiques qui produisent le monde différemment » (*id.*, p. 98-99).

²⁵ *Id.*, p. 92. Le « je » de *Three Guineas* est alors semblable au « one/we » de « Street Haunting » dont Chantal Delourme dit qu'ils inscrivent une subjectivation nomade, « déterritorialisation de l'uni-personnalité » et « désaisissement de soi » (Delourme, « Les exercices im/matériels », p. 136-137).

²⁶ *Id.*, p. 105.

²⁷ Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 342.

²⁸ Regard, *La Force du féminin*, p. 119.

Cette vocalisation démocratique pourrait à mon sens s'étendre au non-humain, et c'est d'ailleurs une idée développée par Derek Ryan lorsqu'il analyse l'entrelacement entre l'humain et le non-humain dans *To the Lighthouse* qui dépasse les modèles binaires de différence sexuelle et inclut la multiplicité selon le modèle deleuzien du rhizome²⁹. Il prolonge cette perspective en analysant *Orlando* comme la célébration d'un désir qui s'affranchit de la binarité des conventions pour devenir « apersonnel » et inclure les choses et les éléments naturels³⁰.

Dans la continuité de son analyse deleuzienne de l'œuvre de Woolf, Derek Ryan en vient à considérer la manière dont Woolf surmonte la distinction entre « *it* » et « *I* » selon le principe d'« heccéité »³¹ à partir de l'extrait suivant :

Why is there not a discovery in life? Something one can lay hands on and say 'This is it'? [...] What is it? And shall I die before I can find it? Then (as I was walking through Russell Sqre last night) I see mountains in the sky: the great clouds, and the moon which is risen over Persia; I have a great and astonishing sense of something there, which is 'it' [. . .] Is that what I meant to say? Not in the least. I was thinking about my own character; not about the universe. (*Diary III*, 27 fév. 1926, 62)

Maureen Chun présente de même la possibilité d'une forme de « conscience non-subjective » qui s'incarnerait physiquement dans le monde humain *et* non-humain, dès lors que le corps humain, au même titre que le reste du monde matériel, serait le « lieu de phénomènes physiques impersonnels »³². Pourtant, la conclusion apportée par Woolf signale bien que, même lorsqu'il se projette sur le monde, le sujet disséminé demeure attaché à une subjectivité particulière.

²⁹ « As Mrs Ramsay becomes entangled with her surroundings, there is a diffusion of subject, object and time, and a rhizomatic movement prevails » (Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 85-86). La fin du roman met également en scène un « devenir-peinture », « *becoming-paint of sexual difference* », par le tracé d'une ligne absolument abstraite, dont on ne connaît pas la direction (voir *id.*, p. 93 et 95).

³⁰ « [A]n affirmative reconceptualization of love and desire as depersonalised and firmly 'disengaged from the political economy of exchanges regulated by phallogentrism' » (Rosi Braidotti, *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge : Polity Press, 2006, p. 192, cité dans Ryan, *The Materiality of Theory*, 102). « [I]n the relationship that most influenced Orlando's composition (*Vita and Virginia*), as well as the relations formed within the text itself (between Orlando and his/her various lovers, but also Orlando and nonhuman objects and environments), we are presented with a 'becoming-queer' of sexuality which does not settle into established, oppositional modes and models of identity and being, and is irreducible to the human subject » (*ibid.*). Sur la disparition du sujet désirant à la faveur d'objets qui refusent de se laisser posséder, et sur les implications politiques d'un tel modèle comme « déterritorialisation d'une construction impériale patriarcale », voir *id.*, p. 118.

³¹ « [A]t the very moment Woolf questions whether there is something determinate and fixed in life that she can find and grasp hold of, the 'it' of life transforms subject/object distinctions into the creation of an assemblage or haecceity, a becoming-cosmic » (Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 190).

³² Maureen Chun, « Between Sensation and Sign: The Secret Language of *The Waves* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 36, n° 1, 2012, p. 53-70, p. 58. Elle considère la circulation des images d'un soliloque à un autre, et entre soliloques et interludes : « the images that traverse the boundary between objectivity and subjectivity demonstrate how Woolf attempted to frame sensations, perceptions, and consciousness itself as physical phenomena in the real world. This consciousness consists of the entire spectrum of experience between insensibility and conscious thought. [In *The Waves*], [a]n impersonal consciousness, unfixed in subjectivity, both corresponds to and infiltrates the limitless physical world » (*id.*, p. 54).

Les écrits non-fictionnels de Virginia Woolf déterminent donc une écriture du féminin qui ne délimite pas un type d'écriture particulier, mais permet d'articuler une vision du monde qui ne serait pas encombrée par le sujet – entendu comme ego typiquement masculin. Le féminin se caractérise paradoxalement par une forme de dissémination ou de dilution du sujet genré et singulier. Néanmoins, ma perspective n'explore ni la volonté éthique et politique d'une écriture androgyne, ni l'expansion du sujet dans le monde, mais la volonté de parvenir à une écriture totalement impersonnelle voire non-humaine dans sa fiction³³ : « *The better books universalise/disinfect personality* », note Virginia Woolf³⁴. La « vocalisation démocratique » du féminin tel que Woolf le théorise lui permet bien d'« universaliser la personnalité », d'y inscrire une multiplicité qui rend le sujet insaisissable. Mais ce qui m'intéresse désormais est la façon dont Woolf entend « désinfecter » ses livres.

Elle le fait pour deux raisons exposées dans « Anon », premier chapitre du projet *Reading at Random* dont ne survivent que des notes³⁵. La première est d'ordre démocratique, il faut s'adresser au *common reader*, créer une communauté de lecture universelle, générale :

[T]he audience was so little interested in his name that he never thought to give it. [...] *Every body shared in the emotion of Anon's song, and supplied the story.* [...] Anon is sometimes man; sometimes woman. He is the common voice singing out of doors. [...] He had no name; he had no place. (« Anon », [A6,1 et 2] Silver 382, je souligne)

L'extrait souligne l'inassignabilité du poète qui ne *signe* pas et ne se laisse pas *assigner* à résidence, la liberté d'une voix qui refuse d'être rattachée à un lieu³⁶, et qui peut alors rester hors-scène / ob-scène – « *nameless, often ribald, obscene* » ([A6,3] Silver 283). La seconde raison y est immédiatement liée : « *Anonymity was a great possession. It gave the early writing*

³³ Ma perspective diffère de celle qu'adopte Tamar Katz lorsqu'elle interroge les formes de subjectivité dans la littérature moderniste pour évaluer la représentation des personnages : « *[Modernism questions] the self-evidence of subjectivity [and Woolf's novels pose] the problem of whether to read her characters as abstracted from or irrevocably embedded in ideology and history* » (Katz, « Abstraction in *The Waves* », p. 233-234).

³⁴ Monk's House Papers, B2q Silver XLIX, University of Sussex Library Manuscript Collections, Sussex, cité dans Lee 410.

³⁵ Les notes, qui à l'exception de quelques pages à la Sussex Library, sont conservées à la Berg Collection, sont transcrites et rassemblées dans Silver. La figure d'Anon n'est pas seulement anonyme au sens traditionnel du terme : « *Reading at Random was to begin [...] with the prehistory of Britain, swamp and forest and wilderness, out of which came sounds, songs, rhythm, folk-tune, and an art whose key word was anonymity. As [Woolf] mapped this first chapter ['Anon'], she enlarged on the romance of an ancient British forest with a voice emerging from its trees, the voice of Anon, with whom (just as in Miss La Trobe's play) the audience joined in as chorus. 'Anon' was a communal, unprinted author, unselfconscious, at one with his audience, who was to be 'killed' by the printing press. Out of these origins, she began to evolve a part-anthropological, part-social, part-psychological reading of literary history* » (Lee 750). « *Anon [...] emerges from the essay as an outsider whose social isolation gave him or her the freedom to 'say out loud what we feel, but are too proud to admit,' and whose ability to tap the reservoir of common belief resulted in tolerance, if not acceptance, from all classes of society* » (Silver 380).

³⁶ Le nom et le public rattachent le poète à un lieu donné, un lieu *dit* (« *The poet is no longer a nameless wandering voice, but attached to his audience, tethered to one spot* », [A9,15] Silver 390).

an impersonality, a generality. [...] It allowed us to know nothing of the writer: and so to concentrate upon his song » ([R3,29c] Silver 397). La nécessité d'une écriture impersonnelle répond à la nécessité de transparence³⁷, et celle-ci ne peut s'obtenir qu'en effaçant entièrement du langage la subjectivité qui filtre et entrave la traduction du réel dans l'écriture.

Figure prototypique du poète, le visage d'Anon est encore vierge : « *self consciousness had not yet raised its mirror* » ([A6,5] Silver 384) ; « *The first blow has been aimed at Anon when the authors name is attached to the book. The individual emerges. [...] Anon is losing his ambiguity* » ([A10,7a] Silver 385). Le visage d'Anon est sans œil et sans traits, comme celui auquel Bernard s'adresse après la mort de Percival :

I say, addressing what is abstract, facing me eyeless at the end of the avenue, in the sky, "Is this the utmost you can do?" Then we have triumphed. You have done your utmost, I say, addressing that blank and brutal face (for he was twenty-five and should have lived to be eighty) without avail. (W 116)

Contrairement à ce que croit Bernard, ce visage abstrait ne laisse pas triompher et met plutôt en échec le sujet. La mort quasi sacrificielle de Percival ne fut pas vaine, « *without avail* », mais « *without a veil* », laissant un espace en creux où il est désormais impossible de se projeter³⁸.

Les réticences de Woolf vis-à-vis du sujet s'incarnent dans la lettre « I » :

[A] shadow seemed to lie across the page. It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter 'I'. One began dodging this way and that to catch a glimpse of the landscape behind it. [...] Back one was always hailed to the letter 'I'. One began to be tired of 'I'. [...] [T]he worst of it was that in the shadow of the letter 'I' all is shapeless as a mist. (AROO 130)

Dans son journal, Woolf attribue ses réserves par rapport à Joyce et Richardson à ce sujet égocentrique, « *the damned egotistical self* » (Diary II, 26 janv. 1920, 14) qui « ruine » et « réduit » la portée de leurs œuvres³⁹ : « *the dominance of the letter 'I' and the aridity, which, like the giant beech tree, it casts within its shade. Nothing will grow there* » (AROO 131). La solution envisagée par Woolf est de réduire le « I » pour atteindre une forme de subjectivité sans sujet, Ann Banfield parle de « *paring down the I* »⁴⁰. Le « I » doit-il être abattu, c'est-à-dire éliminé grammaticalement – on sait par exemple qu'il disparaît du journal de Woolf, les

³⁷ « *Characters are to be merely views: personality must be avoided at all costs* » (Diary II, 5 sept. 1923, 265).

³⁸ « *The blank face without a veil which Bernard in The Waves addresses – without avail – after Percival's death, where there used to be a reflecting surface for human images and ideals* » ; « *the blank he has left in the place of a screen for fantasy and identification* » (Paccaud-Huguet, « The moment of being », p. 28 et 30, je souligne).

³⁹ De fait, et je n'y reviens pas, le sujet est souvent généré et ce « I » se dresse de façon métaphorique : « *the ego that erects itself like another part of the body I don't dare to name* » (Letters V, 29 juil. 1934, 319) : « *The 'I' is an aggressive assertion of self that blocks the writer's creative energies, the phallus which in A Room finally proves impotent* » (Mackin, « Private Worlds, Public Minds », p. 120).

⁴⁰ Voir Banfield 162-174. Ann Banfield rappelle que Russell cherchait à éliminer le sujet du cogito cartésien afin de le neutraliser, d'en montrer le caractère élusif et l'impossibilité de connaître le sujet. « *Woolf's self also rids itself of something intolerable in the first pronoun [...]: a specifically sexual identity* » (Banfield 168).

phrases étaient construites de manière bancal sans sujet, tout particulièrement lorsqu'elle le reprend en août 1917 (Lee 379) – ou bien est-ce ce à quoi il fait référence, c'est-à-dire le personnel, la subjectivité, qui doit être expurgé du texte ? Timothy Mackin considère ainsi que Virginia Woolf tenait malgré tout à la dimension personnelle, et cherchait plutôt à atteindre le « monde public » de Russell sans sacrifier le « monde privé » : « *to lose the 'I' without losing the self* ». C'est à cela qu'il attribue notamment la prolifération du pronom « *one* »⁴¹.

J'aurais au contraire tendance à croire que l'élimination du sujet grammatical « *I* » n'est qu'une étape vers l'élimination du « *self* », et que l'écriture impersonnelle de Virginia Woolf se construit de manière beaucoup plus subtile et plus complexe. « *I is only a convenient term for somebody who has no real being* » écrit-elle, consciente des enjeux linguistiques de l'écriture qu'elle façonne (AROO 5). Il n'est donc pas réellement question de « réduire à l'essentiel » (« *pare down* ») ni de se débarrasser (« *lose* ») du « *I* », mais de trouver un langage qui mette l'individu à nu (« *pare down the self* », Banfield 223) – si l'on en croit la volonté de Bernard de voir sans être vu, et même sans être tout court : « *All this little affaire of "being" is over* » (W 221). Bernard veut être un « *eye without a self* », mais également « *I without a self* » : « *How can I proceed now, I said, without a self* » (W 219, je souligne). La question que pose Bernard est de savoir comment « je » peut continuer et, en fait, comment le langage peut continuer. L'intrusion d'un « *I said* » dénote une volonté de dépasser le paradoxe de la perte d'identité, de projeter sa voix hors de soi, et de la faire résonner malgré tout.

Pour conserver la possibilité de la voix poétique, il faut renoncer à quelque chose, s'extraire de soi, perdre son identité, « désencombrer la voix poétique de ce qui en elle n'est pas elle, et notamment de l'identitaire »⁴². Comment procéder, s'il ne suffit pas d'adopter une perspective exorbitante, ni de supprimer le « je » du texte ? « *The thing that the writer has to say becomes increasingly cumbered. It is only to be discovered in a flash of recognition* », écrit Woolf dans ses carnets. Elle évoque alors une nécessité : « *To disengage the song from the effect of the audience* » ([A9, 16] Silver 390). Le deuxième chapitre de *Reading at Random* concerne en effet la place non pas du public, mais de celui qui le remplace, le lecteur, et la façon dont sa lecture modifie et ouvre le texte :

[The reader] can pause; he can ponder; he can compare; he can draw back from the page and see behind it a man sitting alone in the centre of the labyrinth of words in a college room thinking of suicide. He

⁴¹ « *The object Woolf envisions retains both the 'one' of impersonality and the 'one' of unity. This is not an impersonal combination of individual perspectives, nor, reaching back to the object theorists, is it a radical alterity entirely beyond our reach. It is a solid, tangible thing that is continuous with own inner lives* » (Mackin, « Private Worlds, Public Minds », p. 121).

⁴² Savinel, « "D'une voix dégagée..." ».

can gratify many different moods. He can read directly what is on the page, or, drawing aside, can read what is not written. It gives a different pace to the mind. We are in a world where nothing is concluded. ([R4,37], Silver 429)

L'effacement du « je » entendu comme subjectivité du texte ne peut se faire, semble-t-il, que grâce à l'ouverture d'un *jeu*.

III.1.B. La destitution du sujet

Meanwhile the mystic, the visionary, walked the beach, stirred a puddle, looked at a stone, and asked themselves 'What am I?' 'What is this?' and suddenly an answer was vouchsafed them (what it was they could not say): so that they were warm in the frost and had comfort in the desert. (TL 107)

La seule occurrence du pronom « *I* » dans « Time Passes » fait l'objet d'une question. La question n'est d'ailleurs pas « qui ? » mais « quoi ? » – le sujet est objet du discours, mis entre guillemets. Il est doublement objectifié, à la fois sur le plan syntagmatique et sur le plan paradigmatique, puisqu'il devient attribut et chose, tandis que la construction parallèle d'une deuxième question permet au déictique « *this* » d'avoir « *I* » pour référent. La réponse qui leur est accordée se dit à la fois dans le langage et s'en passe, et l'étrange prétérition mise entre parenthèses suggère à la fois que le sujet est impossible à connaître, et qu'il ne peut plus se *dire*.

J'ai montré dans la partie précédente que la destitution du sujet en passait par une élimination du pronom « *I* » et de la voix narrative dans le texte dont ne subsistent plus que des traces sous forme du pronom impersonnel, voir apersonnel, « *one* ». La substitution d'un pronom par un autre n'est pourtant qu'un simulacre qui ne permet pas de libérer le langage du poids de la subjectivité, de sorte qu'il semble falloir recourir à des constructions grammaticales trompeuses et réinventer toute une syntaxe non-subjective. « *What is this?* », se demande le visionnaire : l'utilisation du déictique participe d'un texte qui se veut être pure désignation, sans le filtre de la subjectivité. Woolf *designs* un texte qui désigne le réel grâce à une forme de désignation de son autrice : cette *a*-signation est résistance à l'assignation et absence de signature qui, laissant le texte anonyme, lui permet d'être *contresigné* par la chose¹, l'autre-chose du réel.

J'aborderai les modalités de cette contresignature qui se décline tantôt selon des procédés stylistiques traditionnels légèrement bancals qui passeraient presque inaperçus, tantôt selon un éclatement de l'ordre syntaxique canonique. J'ai par exemple déjà évoqué la façon

¹ Voir Derrida, *Signéponge*.

dont le passage du temps pouvait s'indexer sur les temps grammaticaux (*tense*) qui dupent la lectrice et inscrivent une tension dans le texte en feignant de ne pas nécessiter l'intervention d'un sujet. Virginia Woolf remarque explicitement l'absurdité littéraire qui, en français encore plus qu'en anglais d'ailleurs, fait équivaloir le temps (*time*) et le temps (*weather*) :

The literary convention of the time is so artificial – you have to talk about the weather and nothing but the weather throughout the entire visit – that, naturally, the feeble are tempted to outrage, and the strong are led to destroy the very foundations and rules of literary society. Signs of this are everywhere apparent. Grammar is violated; syntax disintegrated. (« Character in Fiction » [1924], *Essays III*, 434)

Molly McQuade remarque l'ambiguïté de la phrase woolfienne qui à la fois mine l'idée même d'autorité, et la renforce en lui offrant une liberté toute particulière : « *the sentence seems to take the lead, [and] promises a passage [defining Woolf] as a writer who trespasses on the genre* »². Virginia Woolf invite explicitement une telle analyse lorsqu'elle écrit : « *The sentence that was current at the beginning of the nineteenth century [...] is a man's sentence [...]. It was a sentence that was unsuited for a woman's use* » (AROO 99-100). Sandra Gilbert et Emily Dalgarno remarquent alors la manière dont Virginia Woolf utilisait ses phrases comme vecteur de liberté³ et puissance de contestation de l'ordre établi⁴, faisant d'elle « *a writer who trespasses on gender* ». Je ne reviens pas sur la place du féminin dans l'écriture de Woolf, et m'intéresse à la mise à mal d'un langage qui réinvestit ses propres lieux communs lorsqu'il n'y a plus de sujet organisateur pour faire passer le langage du côté du discours.

III.1.B.1. Figures impersonnelles

« *I want to learn how to write descriptions without adjectives* » (*Letters I*, 27 août 1905, 206). Virginia Woolf fait ainsi part à Violet Dickinson de sa volonté de ne pas trahir d'appréciation personnelle dans ses descriptions. Pourtant, l'emploi d'adjectifs peut s'avérer d'autant plus trompeur lorsqu'ils ne sont attribuables à personne, comme dans le passage suivant de *To the Lighthouse* : « *Never did anybody look so sad. Bitter and black, halfway down,*

² « [Woolf's] tendency to undo and dishevel [her] narrators shows [her] ongoing questioning of authority. Even so, [she] came to trust the sentence as a measure of doubt. [...] Although apparently a Woolf narrator could not narrate without at least some bemusement at her supposed right to do so, [her] sentence could respond with a freedom denied to [her] personally » (Molly McQuade, « Life Sentences », in *Woolf Studies Annual*, vol. 14, 2008, p. 53-67, p. 53-54).

³ « [Woolf wanted] not just a room but a sentence of her own » (Sandra Gilbert, « Woman's Sentence, Man's Sentencing: Linguistic Fantasies in Woolf and Joyce », in Jane Marcus (dir.), *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration*. Bloomington, IN : Indiana University Press, 1987, p. 208-224, p. 222).

⁴ « [A]lthough Woolf read translations to acquaint herself with the diverse cultures of the world, as a writer she quickly learned to use translation as a means to resist the tendency of the dominant language to control meaning, the first step to remodeling semantics and syntax » (Emily Dalgarno, *Virginia Woolf and the Migrations of Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011, p. 1).

in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad » (TL 26). La remarque pousse Erich Auerbach à se demander « qui parle ? » – puisque l’auteur devrait avoir le dernier mot quant à ses propres personnages : « *The person speaking here, whoever it is, acts the part of one who has only an impression of Mrs Ramsay [...] but is doubtful of its proper interpretation* »¹. David Bradshaw donne en note du paragraphe une référence possible à la mère de Virginia Woolf, « *she looked very sad when she was not talking* » (MB 94), pouvant expliquer le positionnement ambigu de l’auteur qui intégrerait alors son expérience personnelle et limitée dans le texte. Pourtant, Auerbach élimine cette possibilité : la déclaration n’est certes pas objective, mais aucune marque typographique ou grammaticale ne signale qu’il s’agit d’un point de vue subjectif : « *it verges upon a realm beyond reality. And in the ensuing passages the speakers no longer seem to be human beings at all but spirits between heaven and earth, nameless spirits capable of penetrating the depths of the human soul [...] but not of attaining clarity* »².

Auerbach poursuit son exploration avec le passage suivant :

(‘Nature has but little clay,’ said Mr Bankes once, hearing her voice on the telephone, and much moved by it though she was only telling him about a train, ‘like that of which she moulded you’. [...] Yes, he would catch the 10.30 at Euston.

‘But she’s no more aware of her beauty than a child,’ said Mr Bankes, replacing the receiver and crossing the room to see what progress the work men were making with an hotel which they were building at the back of his house. And he thought of Mrs Ramsay as he looked at that stir among the unfinished walls. For always, he thought, there was something incongruous to be worked into the harmony of her face. [...].) (TL 27)

Auerbach interroge l’utilisation des guillemets qui pourraient laisser supposer que Mr Bankes a bel et bien prononcé la première phrase³ – mais plusieurs autres indices remettent cette possibilité en question : le fait que des guillemets et la précision « *said* » soient également utilisés pour encadrer ce qui pourrait être une pensée discursive dans le paragraphe suivant (le procédé ressemblerait alors à celui des soliloques de *The Waves*) ; et l’absence de guillemets lors de sa réponse concernant le train, que l’intrusion d’une affirmation, « *Yes* », transforme en style indirect libre. L’ensemble est mis entre des parenthèses qui permettent d’insérer l’anecdote passée au sein de la scène entre Mrs Ramsay, James et le tricot – le décrochage opéré est alors d’ordre temporel, contrairement aux crochets qui font advenir un autre espace. Ces remarques montrent l’habileté avec laquelle Virginia Woolf construit ce qui fut longtemps

¹ Auerbach, « The Brown Stocking », in *Mimesis*, p. 525-553, p. 531-532.

² *Ibid.*

³ *Id.*, p. 533.

assimilé au « courant de conscience » mais qui ne correspond à la conscience de personne, et révèlent comment, la ponctuation trompeuse mêlant les discours direct et indirect libre, Woolf inscrit des énoncés dont l'origine est incertaine : « *The writer as narrator of objective facts has almost completely vanished [and] abdicated [her] position as the final and governing authority* »⁴. Auerbach considère que cela se fait au profit de la représentation de plusieurs consciences⁵, mais il me semble que Woolf s'efforce surtout d'effacer la subjectivité du texte.

Ces étranges effets de « courant de conscience » ne correspondent en effet à la conscience de personne, et le style indirect libre employé par Woolf ne renvoie parfois même vers aucune pensée discursive mais vers des impressions non discursives – comme le montre par exemple le tout début de *Mrs Dalloway* : « *What a lark! What a plunge!* » (MD 3). Plus trompeurs encore sont les soliloques de *The Waves* dont Maureen Chun montre qu'ils sont, au même titre que les interludes, non seulement impossibles à attribuer à une perspective identifiable, personnage ou narrateur⁶, mais en outre *indicibles*, « *unspeakable* », pour reprendre le terme d'Ann Banfield⁷, de sorte que la lectrice ne peut pas déterminer ce qui est de l'ordre du discours, de la pensée non discursive, et du domaine préverbal⁸.

De manière générale, les figures de style permettent à Woolf de travailler directement la matière même de la langue et ainsi de traduire une forme d'existence hors de la sphère de perception humaine : elles offrent la possibilité de donner forme et contour au monde lorsqu'il n'y a personne pour le voir, de substituer le masque des mots au réel infigurable. J'ai parlé de l'inscription paradoxale des sensations donnant lieu à des combinaisons impossibles et inhumaines, des ruptures syntaxiques introduisant un écart là où devrait se trouver le sujet, comme la phrase suivante qui inscrit doublement l'absence du sujet dans un chiasme précaire : « *[The sun] beat on the orchard wall, and every pit and grain of the brick was silver pointed, purple, fiery as if soft to touch, as if touched it must melt into hot-baked grains of dust* » (W 112). L'effet est à la fois plus saisissant et plus discret dans « Time Passes » :

⁴ *Id.*, p. 534-535.

⁵ « *The design of a close approach to objective reality by means of numerous subjective impressions received by various individuals (and at various times)* » (*id.*, p. 535).

⁶ « *[N]either the language of the interludes nor the soliloquies can be attributed to an omniscient or private perspective, to an unseen narrator or to an individual character* » (Chun, « The Secret Language », p. 54).

⁷ « *[The soliloquies] are in fact unspeakable [...], representing as they do a consciousness that cannot be isolated or located in any one perspective. [...] [N]arrative contains sentences that may represent a consciousness that cannot be communicated from or expressed by a linguistically identifiable perspective* » ; « *Consciousness is a kind of impersonal grammar that does not serve an isolated agent* » (*id.*, p. 56), cf. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Londres : Routledge, 1982, p. 97.

⁸ Chun, « The Secret Language », p. 59.

Also the sea tosses itself and breaks itself, and should any sleeper fancying that he might find on the beach an answer to his doubts, a sharer of his solitude, throw off his bedclothes and go down by himself to walk on the sand, no image with semblance of serving and divine promptitude comes readily to hand bringing the night to order and making the world reflect the compass of the soul. (TL 105)

Déjà endormi, soumis à condition et à l'indétermination, le somnambule est privé de réponse, confronté à la discontinuité syntaxique et à la pauvreté métaphorique du langage.

D'autres procédés sont employés pour duper la lectrice et inscrire l'absence : c'est le cas de l'utilisation étrange de gérondifs qui arriment l'action dans une continuité temporelle⁹, mais ne le font qu'au sacrifice de l'agent qui est comme absorbé dans la désinence du verbe, lorsque le sujet grammatical s'abîme dans un procès qui le définit et le remplace. Dans « Monday or Tuesday », la répétition de « *desiring* » se passe ainsi de sujet grammatical et réel¹⁰. Molly McQuade remarque le nombre étonnamment élevé de verbes qui structurent la nouvelle de l'intérieur¹¹, et surtout l'utilisation de ce qu'elle appelle des « *verb impersonators* » qui réagissent aux niveaux syntactique et rythmique comme des verbes, qu'il s'agisse de mots d'autre nature grammaticale qui sont promus au statut de procès lorsque la phrase est trop elliptique, des tirets qui accélèrent la prose ou des points d'interrogation qui sous-tendent toute la nouvelle¹². Ailleurs, le gérondif sert aussi de camouflage : « *Looking out of the windows, there was only darkness to be seen* » (VO 122). Le sujet apparemment contenu dans le procès inscrit par le gérondif fait oublier la voix passive et la rupture de syntaxe qui effacent le sujet réel en prenant sa place et déplacent la puissance d'agence sur le non-humain et l'abstraction.

Ce type de constructions trompeuses démonte la corrélation traditionnelle entre la signification et le sujet : les mots semblent revêtir une « importance non-symbolique indépendante du sujet humain » que Maureen Chun associe à l'*indice* dont Peirce explique qu'il ne dépend pas d'une interprétation subjective¹³. Peirce détermine trois catégories de signes :

⁹ « [Le gérondif], effaçant ou retardant les ancrages temporels, décroche le procès de l'axe temporel et dédouble ce dernier. [...] Comment entendre cette forme achronique qui désajuste le temps et introduit une fissure entre présence et présent et qui est le véritable souffle temporel de la nouvelle [« A Haunted House »] ? » (Delourme, « Les exercices im/matériels », p. 117).

¹⁰ « *The gerund lingers, and it teases by imposing a temporal counter-rhythm to the flight of the heron. [...] 'Monday or Tuesday' moves so swiftly through its three paragraphs that no narrator can perch in it stably. Instead of offering us a single consciousness, Woolf presents us exclusively with sensory impressions – sights, sounds, and touchable random truths – lacking any conventionally reliable avian or human caretaker, and lacking any recognizably unifying personal pronouns* » (Molly McQuade, « Woolf's Verb Impersonators (and Other Deviants) », in *Virginia Woolf Miscellany*, vol. 70, 2006, p. 6).

¹¹ « *Her choices of verbs also serve at times to start or sustain the action of her story with a staccato command. At other times, her verbs prolong or delay action, buoying the mind* » (ibid.).

¹² « *Question marks seem to defy any possible answer for the question posed, and to forbid any decisive resolution, but they nonetheless hoist whole paragraphs, like long-shot-odds champion verbs* » (ibid.).

¹³ Voir Chun, « The Secret Language », p. 61.

An *icon* is a sign which would possess the character which renders it significant, even though its object had no existence; such as a lead-pencil streak as representing a geometrical line. An *index* is a sign which would, at once, lose the character which makes it a sign if its object were removed, but would not lose that character if there were no interpretant. Such, for example, is a piece of mould with a bullet-hole in it as a sign of a shot; for without the shot there would have been no hole; but there is a hole there, whether anybody has the sense to attribute it to a shot or not. A *symbol* is a sign which would lose the character which renders it a sign if there were no interpretant. Such is any utterance of speech which signifies what it does only by virtue of its being understood to have that signification.¹⁴

Woolf reprocherait alors au langage courant d'être composé d'« icônes », dès lors que les mots cristallisent une signification que leur utilisation a dissociée de leur référent. Elle ne cherche toutefois pas tant à réinsuffler une dimension symbolique qui dépendrait d'un partage subjectif du sens entre l'auteur et la lectrice par exemple, mais bien à *indexer* le monde dans le langage. Maureen Chun ajoute que le langage indexe également les sensations indépendamment du sujet¹⁵ : certains mots ou expressions deviennent des traces visuelles semblables à l'« ombre en forme de têtard » projetée accidentellement pendant « Le Cabinet du Dr Caligary » et qui marque fortement Virginia Woolf : « *The monstrous quivering tadpole seemed to be fear itself, and not the statement 'I am afraid'* » (« The Cinema », *Essays IV*, 350). Si les répétitions de mots ou de phrases sont porteuses d'un sens qui échappe à l'interprétation, chaque itération du pronom « *I* » ne contribue alors pas à l'inscription du sujet mais figure une nouvelle « vague » de langage. Les personnages eux-mêmes endossent ainsi une fonction grammaticale dans la syntaxe générale du roman. Maureen Chun ajoute que certaines phrases, comme « *Fear no more the heat o' the sun* » (*MD*) et « *We perished, each alone* » (*TL*), reviennent comme des « phrases fantômes » dont l'itération importe davantage que la signification¹⁶.

À l'inverse, les répétitions sont régulièrement sujettes à variations comme si les mots souffraient du passage du temps, dont la marque occasionne également des glissements de sens : un même terme revêt plusieurs significations, de sorte que chaque occurrence du terme à la fois renvoie aux précédentes et annonce celles à venir tout en éminant la signification : c'est ce que montrent Derek Ryan avec « *granite* » et « *rainbow* », ou Lorraine Sim avec « *pattern* »¹⁷. Ces termes se prêtent néanmoins à une lecture métaphorique qui illumine la pratique littéraire

¹⁴ Charles Sanders Peirce, in James Hoopes, *Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1991, p. 239-240.

¹⁵ Chun, « The Secret Language », p. 58. Timothy Mackin considère à l'inverse que les émotions servent de hiatus entre le sujet et le monde : « *Emotion involves a different kind of personal experience, one that is neither entirely conceptual nor entirely impersonal. Thus if Woolf wants to find a relation to the world that does not involve the imposition of consciousness, feeling might provide a means for achieving that relation, [...] a kind of intimate knowledge [...] that is behind Woolf's visible language* » (Mackin, « Private Worlds, Public Minds », p. 123-124).

¹⁶ Voir Chun, « The Secret Language », p. 58 et 68.

¹⁷ Voir Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 26-53 ; et Sim, « Virginia Woolf tracing patterns through Plato's Forms ».

woolfienne. L'effet est encore plus étonnant lorsqu'il s'agit de termes intrinsèquement problématiques qui signalent le caractère éphémère ou fluctuant de ce à quoi ils renvoient, et fonctionnent plus littéralement comme les opérateurs d'une prose impersonnelle.

« *Now is life very solid, or very shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on forever: will last forever; goes down to the bottom of the world – this moment I stand on. Also it is transitory, flying, diaphanous. I shall pass like a cloud on the waves* » (*Diary III*, 26 janv. 1929, 218). Woolf se pose la question lorsqu'elle commence *The Waves*, qui souligne l'ambivalence de l'existence : « *Now is the moment* » (W 132) ; « *As if the miracle had happened, and life were stayed here and now* » (W 173) ; « *The moment is all, the moment is enough* » (W 214). Si le miracle peut advenir, qui inscrive la fugacité de la vie dans la permanence et permette au moment d'être « tout », c'est en fait parce que le terme au cœur de la question de Woolf que je citais ci-dessus n'est pas « *life* » mais « *now* » qui ne cesse d'ouvrir l'espace textuel. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'il soit préféré au terme « *moment* » dans *Roger Fry* : « *We cared only for the now which is the same thing as being eternal* »¹⁸.

J'ai déjà présenté la façon dont « *here* » et « *there* » parvenaient à vider la fonction référentielle du langage, et l'utilisation presque intempestive de « *now* » pour signifier à la fois « maintenant », « désormais » ou « puis », créant une véritable poétique du moment présent, feignant la simultanéité, célébrant l'instant dans sa brièveté tout en le prolongeant à l'infini. Comme « *here* », « *now* » est à la fois le moment et le lieu (textuel) d'une subversion linguistique¹⁹ qui témoigne de la tentative woolfienne d'insuffler une forme de signification indépendante du sujet, d'écrire dans une langue « subjective sans être psychologique » ou personnelle (Banfield 317). « *Here* », « *now* », de même que « *this way* » ou « *that way* », sont ce qu'Ann Banfield appelle des « centres déictiques vides ».

Ann Banfield parle en effet du « caractère objectif de la “subjectivité linguistique” » spécifique à la fiction littéraire, qui ne serait pas « l'expression transparente d'un “je” » mais une sorte d'enregistrement :

a subjectivity reduced to nothing else but what the instrument can record, namely a sense-datum given to no one. [...] The literary sentence incorporating the sensitive instrument's knowledge is a descriptive sentence which gives grammatical representation to the appearance of things not necessarily observed, and it is the fact that it is a written sentence which makes possible its description of the unobserved.²⁰

¹⁸ Woolf, *Roger Fry*, 48.

¹⁹ Comme « *here* » et « *now* » sont le lieu et le moment de la subversion politique pour Youngjoo Son, *Here and Now: The Politics of Social Space in D. H. Lawrence and Virginia Woolf*. New York et Londres : Routledge, 2006.

²⁰ Banfield, *Describing the Unobserved and Other Essays: Unspeakable Sentences after Unspeakable Sentences*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2019, p. 107 ; et « Décrire l'inobservé ».

Elle ajoute que si le langage permet de faire référence d'une part à ce qui est accessible par les sens, d'autre part à un élément du monde « public » de la physique, la distinction linguistique entre les deux se fait dans l'utilisation ou non de déictiques : « Les démonstratifs sont des éléments linguistiques dont le référent ne peut être identifié que par le biais de la situation d'énonciation dans laquelle ils sont produits ». Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que Russell parle de « circonstanciel *égocentrique* » pour désigner les déictiques, par opposition aux « énoncés existentiels » de la science²¹. Les phrases de la fiction ne dépendent pas d'une situation d'énonciation mais emploient néanmoins des déictiques, « *not egocentric, but [...] nonetheless subject-centred* » : « *this kind of sentence is treated as the representation of a third person perspective, a subjectivity occupying a past moment which is a private moment* »²². Selon Ann Banfield, la contemporanéité de « *now* » avec un verbe conjugué au passé signale alors le « moment subjectif dans le passé » que l'on rencontre dans la fiction.

Elle ajoute que l'on peut « analyser *ici-maintenant* indépendamment de *je* », en termes de représentation dans le langage d'un espace-temps privé, d'une perspective spécifique, pour autant occupés par aucun sujet – de la même façon que le passé des verbes du récit ne situe pas les événements par rapport au moment de l'énonciation. Il faudrait alors « se défaire d'une conception “égocentrique” de la deixis et lui substituer une conception selon laquelle la phrase déictiquement organisée peut regrouper des événements autour d'un centre vide » :

[There are] sentences with a deictic centre but without any explicit or implicit representation of an observer. Grammatically, such sentences would contain place and time deictics, here and now or their equivalents; they might also contain demonstratives designating sensibilia. But they would not contain those subjective elements and constructions implying the mental states of a personal subject.²³

L'utilisation de *here* et de *now* dans les interludes en fait donc des représentations *linguistiques* de l'inobservé : « [*sentences*] *centred in an empty here and now become then the appropriate linguistic representation of the unobserved, here and now defining the Russellian perspective, that physical subjectivity which remains impersonal* »²⁴.

L'adverbe « *now* » feint en outre d'actualiser un moment de toute façon rendu présent par le langage : le « *now* » se présente comme jouissance pleine du réel que le mot cherche à faire advenir en lui donnant une place dans le texte – pour que le réel *ait lieu*. Le mot permet la

²¹ « [*N*]o egocentric particulars occur in the language of physics. Physics views space-time impartially, as God might be supposed to view it [...]. There is no question that the non-mental world can be fully described without the use of egocentric words » (Bertrand Russell, *An Inquiry into Meaning and Truth* [1940]. Harmondsworth, Middlesex : Penguin, 1962, p. 102).

²² Banfield, *Describing the Unobserved*, p. 112.

²³ *Id.*, p. 116.

²⁴ *Id.*, p. 118.

« restitution de la présence par le langage, restitution à la fois symbolique et immédiate ». Il agit comme un trompe-l'œil qui prévient l'attente : « la jouissance semble alors n'être plus différée », dit de même Derrida au sujet de l'onanisme de Rousseau. Il ajoute pourtant : « Mais ce qui n'est plus différé est aussi absolument différé. La présence qui nous est ainsi livrée au présent est une chimère. [...] Le signe, l'image, la représentation, qui viennent suppléer la présence absente sont des illusions qui donnent le change »²⁵.

Le « *now* » n'est qu'un rouage de cette *différance* infinie, et fonctionne alors finalement comme « *this* » et « *that* » qui, désolidarisés d'un point de vue spécifique, ne renvoient plus qu'à eux-mêmes, incapables de désigner un réel dont la structure même du langage nous coupe. Sans doute faut-il alors prendre le problème à rebours : le réel que Woolf cherche à traduire dans l'écriture est rendu irrémédiablement inaccessible par l'intrusion du sujet, mais il apparaît vain de vouloir dissoudre un sujet qui n'est en réalité pas à l'origine du discours, mais qui en est le produit – c'est là le principe de l'interpellation d'Althusser et de la « subjectivité dans le langage » de Benveniste²⁶. Si l'appréhension du réel présuppose la destitution du sujet, elle nécessite en fait de rebrousser le chemin du langage pour en éliminer non pas le *sujet* mais le *discours*, afin de permettre à l'écriture de donner non pas la *présence* mais le pressentiment du réel, le *pré-sens* – d'où l'insistance de Woolf sur les *sensible* comme pré-sensations du monde.

Jusqu'où faut-il alors remonter dans la généalogie du langage ? « Anon » parle des élisabéthains, dont les poètes ont certes un nom, mais parviennent encore à produire un art hybride, mêlé à la peinture et à la musique qui se passent de mots : « *The Elizabethans are silent* » ([A9,13] Silver 388). Ce silence n'est pas absence d'écriture, mais absence d'un *discours* au sens de l'actualisation du langage – par un sujet ou non :

[W]hen familiar letters are written in Biblical prose, there is a limit to what can be put into words. There is a barrier between the sayable and the unsayable. If [the poet] cannot talk, he must sing. [...] It seems possible that the great English art may not be the art of words [...] [The poet] sees acutely what is before him without the shadow of reflection: his ear is stimulated by the sound of words spoken aloud. He must make words sonorous, rhythm obvious. [...] Music moved beneath the words. No grammar bound them tightly together. They could be read aloud; danced to or sung to; but they could not follow the pace of the speaking voice. They could not enter into the private world. ([A9,14], [A9,15] Silver 389)

²⁵ Derrida, *De la grammatologie*, p. 221.

²⁶ « Le discours provoque l'émergence de la subjectivité », « la subjectivité [...] est donc la capacité du locuteur à se poser comme sujet » (Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », in *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris : Gallimard, 1966, p. 258-266).

III.1.B.2. « *I have done with phrases* »

‘My book, stuffed with phrases, has dropped to the floor. It lies under the table, to be swept up by the charwoman when she comes wearily at dawn looking for scraps of paper, old tram tickets, and here and there a note screwed into a ball and left with the litter to be swept up. What is the phrase for the moon? And the phrase for love? By what name are we to call death? I do not know. I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their mother sewing and pick up some scrap of bright wool, a feather, or a shred of chintz. I need a howl; a cry. When the storm crosses the marsh and sweeps over me where I lie in the ditch unregarded I need no words. Nothing neat. Nothing that comes down with all its feet on the floor. None of those resonances and lovely echoes that break and chime from nerve to nerve in our breasts, making wild music, false phrases. I have done with phrases.

‘How much better is silence; the coffee-cup, the table [...]’ (W 226-227)

Tout au long de *The Waves*, Bernard ne cesse d’inscrire et de classer par ordre alphabétique des bouts de phrases dans des carnets – en vain¹. Mais à la fin du roman, une fois le livre littéralement et figurativement balayé sous la fameuse table, il exprime son désir de trouver un « *little language* » qui le débarrasserait de ces phrases inutiles, encombrantes, inaptés et ineptes. Ce « *little language* » est ce qui reste à Bernard, couché dans son fossé, lorsqu’il n’y a plus de phrases, c’est un langage enfantin, monosyllabique, animal, primitif et préverbal, qui ferait advenir les choses – la table du réel – dans le silence d’une langue jamais actualisée, sans écho.

III.1.B.2.a. Le « *little language* »

« “Heaven be praised,” I said, “we need not whip this prose into poetry. The little language is enough” » (W 202) : le *petit* langage pourrait *suffire*. *Petit* : il n’a pas encore grandi, évolué, été promu au statut de « poésie » – et le terme ici n’est pas à entendre au sens du « poète » primitif dont Woolf fait l’éloge dans « Anon », mais au sens d’art régi par des règles littéraires, grammaticales, autoritaires, qui l’empêche de viser le réel. Il *suffit* : il ne nécessite pas de « supplément » derridien, il ne manque (de) rien. C’est justement à ce *little language* que Woolf voudrait revenir afin de traduire le réel, mais cela nécessite au préalable de renverser le passage de la prose à la poésie afin de retrouver le langage monosyllabique des enfants et la désignation pure des mots simples, de remonter le temps jusqu’à une langue primitive.

« *The voice that broke the silence of the forest was the voice of Anon* » ([A 6,1] Silver 382). La forêt d’où résonne la voix d’Anon en révèle les accents primitifs :

The song . . . the call to our primitive instincts.

¹ « *I have made up thousands of stories; I have filled innumerable notebooks too with phrases to be used when I have found the true story, the one story to which all these phrases refer. But I have never yet found that story. And I begin to ask, Are there stories?* » (W 143).

Rhythm– Sound. Sight. (Silver 374)

[*The*] The chorus. The sound. The song coming in.
The nonsense. The Beauty. something very deep–
primitive. not yet extinct. (Silver 377)

Cette voix insensée réveille un instinct primitif mais pas oublié, et fait remonter à la surface une forme d'inconscient, une réserve de signification préhistorique et préverbale dans laquelle il est toujours possible de venir puiser : « *the world beneath our consciousness; the anonymous world to which we can still return* » ([A6,6] Silver 385) ; « *[a world which] still exists in us, deep sunk, savage, primitive, remembered* » ([A10,18] Silver 381). La voix d'Anon est la seule qui puisse y mettre des « mots » en une mélodie ancestrale qui remplit un silence préverbal².

Cette étrange voix, Woolf la fait résonner quinze ans plus tôt dans *Mrs Dalloway* : « *Cheerfully, almost gaily, the invincible thread of sound wound up into the air like smoke* » (*MD* 70). Évanescence et indestructible, la chanson de la vieille dame à la sortie du métro fait vibrer la même corde primitive :

A sound interrupted [Peter Walsh]; a frail quivering sound, a voice bubbling up without direction,
vigour, beginning or end, running weakly and shrilly and with an absence of all human meaning into
ee um fah um so
foo swee too eem oo—
the voice of no age or sex, the voice of an ancient spring spouting from the earth; which issued, just
opposite Regent's Park Tube Station, from a tall quivering shape, like a funnel, like a rusty pump, like
a wind-beaten tree for ever barren of leaves which lets the wind run up and down its branches singing
ee um fah um so
foo swee too eem oo,
and rocks and creaks and moans in the eternal breeze. (*MD* 68-69)

Le chant du monde se passe de *paroles* – les sons insensés, sans direction et sans signification, ne sont plus des mots mais suffisent à récupérer un sens originel : « *Through all ages – when the pavement was grass, when it was swamp, through the age of tusk and mammoth, through the age of silent sunrise – the battered woman [...] stood singing of love – love which has lasted a million years* » (*MD* 69). À l'extrême opposé, ce sont de jeunes enfants qui profèrent une chanson aux paroles incompréhensibles à la fin de *The Years* :

Etho passo tanno hai,
Fai donk to tu do,
Mai to, kai to, lai to see
Toh dom to tuh do –

That was what it sounded like. Not a word was recognisable. The distorted sounds rose and sank as if they followed a tune. They stopped. [...] Then with one impulse they attacked the next verse:

² « *Yet during the silence centuries before the book was printed his was the only voice that was to be heard in England. Save for Anon singing his song at the back door the English might be a dumb race, a race of merchants, soldiers, priests; who left behind them stone houses, cultivated fields and great churches, but no words. It was Anon who gave voice to the old stories, [...] who found words for them to sing* » ([A6,3] Silver 283).

Fanno to par, etto to mar,
Timin tudo, tido,
Foll to gar in, mitno to par,
Eido, teido, meido –

They sang the second verse more fiercely than the first. The rhythm seemed to rock and the unintelligible words ran themselves together almost into a shriek. The grown-up people did not know whether to laugh or to cry. Their voices were so harsh; the accent was so hideous.

They burst out again:

Chree to gay ei,
Geeray didax...

Then they stopped. It seemed to be in the middle of a verse. They stood there grinning, silent, looking at the floor. Nobody knew what to say. There was something horrible in the noise they made. It was so shrill, so discordant, and so meaningless. (Y 314)

L'incongruité des paroles est néanmoins ici attribuée à une différence de classe sociale³. Les remarques des différents membres de l'assistance révèlent autre chose : la différence d'appréciation entre les hommes et les femmes, le principe de contagion entre différents types de discours, l'impossibilité de trouver un langage approprié pour désigner cet « autre » langage, et finalement l'incommunicabilité entre des individus pourtant censés parler la même langue :

'But what the devil were they singing?' said Hugh Gibbs. 'I couldn't understand a word of it, I must confess.' He held his hands to the sides of his large white waistcoat.

'Cockney accent, I suppose,' said Patrick. 'What they teach 'em at school, you know.'

'But it was . . . ' Eleanor began. She stopped. What was it? As they stood there they had looked so dignified; yet they had made this hideous noise. The contrast between their faces and their voices was astonishing; it was impossible to find one word for the whole. 'Beautiful?' she said, with a note of interrogation, turning to Maggie.

'Extraordinarily,' said Maggie.

But Eleanor was not sure that they were thinking of the same thing. (Y 314-315)

La nécessité de trouver un autre langage, qui se passerait des mots de plus de trois syllabes qui trahissent ce qu'ils devraient désigner, est donc indispensable.

L'amour que la chanson de la vieille dame célèbre rappelle les anciennes ballades, où la mort sépare les amants, mais signale aussi un type de langage « amoureux » qui annonce le petit langage de *The Waves*. C'est ainsi qu'il est d'abord introduit par Louis lors du dîner qui précède le départ de Percival en Inde : « *They talk a little language such as lovers use* » (W 107). Comme pour Anon et la vieille dame, ce langage fait régresser ceux qui le parlent et déchaîne des passions plus proches de l'instinct primitif que de l'amour romantique :

Pain and jealousy, envy and desire, and something deeper than they are, stronger than love and more subterranean. The voice of action speaks. Listen [...] to the casual, quick, exciting voice of action, of hounds running on the scent. They speak now without troubling to finish their sentences. [...] An

³ Pourtant, la chanson des enfants n'est pas si éloignée de celle de la vieille dame et pourrait bien dissimuler elle aussi une signification ancestrale : « *some day this song may be discovered to be a transformation of a classic text, mingling as it does a number of Greek and Latin syllables and words* » (Avrom Fleishman, *Virginia Woolf: A Critical Reading*. Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 1975, p. 200).

imperious brute possesses them. The nerves thrill in their thighs. Their hearts pound and churn in their sides. Susan screws her pocket-handkerchief. Jinny's eyes dance with fire.
 [...] What life shines in Jinny's eyes; how fell, how entire Susan's glance is, searching for insects at the roots! Their hair shines lustrous. Their eyes burn like the eyes of animals brushing through leaves on the scent of the prey. (W 107)

Ce langage presque animal, Louis et Rhoda ne le parlent pas. C'est en cela qu'ils deviennent des « conspirateurs », unis dans leur exclusion linguistique, mise entre des parenthèses qui les soustraient à leur propre discours : « (*for we are conspirators [...]*) » (W 107). Le petit langage est un langage d'initiés qui servirait à transmettre un secret dont la signification leur est refusée.

Davantage qu'un sentiment amoureux, le petit langage des amants traduit une forme de complicité, mais pas forcément entre deux individus, au contraire. Le « *little language* » de Bernard lui est d'ailleurs soufflé par sa rencontre inattendue avec le monde sans personne. Il s'énonce à pure perte – sans écho, sans signification, allant jusqu'à la mort du sujet. Bernard s'adresse d'abord à lui-même, endossant la posture d'un pionnier⁴. Mais lorsqu'il se penche sur le « monde sans personne », il ne peut plus se répondre à lui-même, il ne répond plus de *rien* :

This self now as I leant over the gate looking down over fields rolling in waves of colour beneath me made no answer. He threw up no opposition. He attempted no phrase. His fist did not form. I waited. I listened. Nothing came, nothing. I cried then with a sudden conviction of complete desertion, Now there is nothing. No fin breaks the waste of this immeasurable sea. Life has destroyed me. No echo comes when I speak, no varied words. This is more truly death than the death of friends, than the death of youth. I am the swathed figure in the hairdresser's shop taking up only so much space. (W 217-218)

Dans le brouillon de *The Waves*, et dans le journal de Woolf, lorsque la même idée apparaît, elle accompagne de façon encore plus explicite la mort *physique* du sujet : « *I carry a dead body around the world with me* » (*The Waves Holograph, Draft II, 719*) ; mais également la mort de son autorité en tant que sujet écrivain : « *It struck me that one curious feeling is, that the writing 'I', has vanished. No audience. No echo. That's part of one's death. Not altogether serious [...]. But it is a fact – this disparition of an echo* » (*Diary V, 9 juin 1940, 293*).

Les réécritures de *The Waves* entre la seconde version préparatoire et la version publiée rendent cette absence d'écho paradoxale, puisque chaque texte fait écho aux autres :

Go, I said, whirl with the dust in the desert. Unless it be possible, to make one final effort, ~~to recompose a view~~, & advance, upon this [sick?] landscape, alone; as it were without a self. as it were without a

⁴ Dans la description qu'il fait de lui-même, Bernard se représente comme un explorateur de l'époque victorienne, qui conquérirait le territoire et affirmait son autorité avec véhémence :

I addressed myself as one would speak to a companion with whom one is voyaging to the North Pole. I spoke to that self who had been with me in many tremendous adventures; the faithful man who sits over the fire when everybody has gone to bed, stirring the cinders with a poker; the man who has been so mysteriously and with sudden accretions of being built up, in a beech wood, sitting by a willow tree on a bank, leaning over a parapet at Hampton Court; the man who has collected himself in moments of emergency and banged his spoon on the table, saying, "I will not consent." (W 217)

notebook; without phrases; without half sheets of paper upon wh. one draws the design of life; – a thing like a bunch of grapes, each cluster connected by a stalk. A man without a self. A very lonely man. A man perceiving what is there unstained. A man who is ~~in love with~~ has lost his language. A man hating phrases. A man seeking only that little language, which lovers use. broken, severed words, like those a child uses, when it sees the tree, the cow, the table, the hat. (*The Waves Holograph*, Draft II, 721)

‘I’ had died – I mean the real Bernard, the man who remains when all the others have gone; the annotating scoffing, seeing, considering combative animal; who, after a time always returns some echo, makes some answer when I question him, coming home in the evening, sitting down by the fire: that incorruptible, faithful, & essential man. The woods had vanished; the earth was a mere wash of shadow. No sound broke the silence of the wintry landscape. No cock crowed. No smoke rose. No train moved. A man without a self, I said. A very lonely man. A dead man. A heavy body leaning upon a wooden gate. [...] But how can I proceed now, without a self, weightless, visionless, through an empty world? a world stripped of air, of illusion? [...] No more to hear echoes, no more to see phantoms. but to walk always without a shadow across the dead earth. (*The Waves Holograph*, Draft II, 723)

The woods had vanished; the earth was a waste of shadow. No sound broke the silence of the wintry landscape. No cock crowed; no smoke rose; no train moved. A man without a self, I said. A heavy body leaning on a gate. A dead man. With dispassionate despair, with entire disillusionment, I surveyed the dust dance; my life, my friends’ lives, and those fabulous presences, men with brooms, women writing, the willow tree by the river – clouds and phantoms made of dust too, of dust that changed, as clouds lose and gain and take gold or red and lose their summits and billow this way and that, mutable, vain. I, carrying a notebook, making phrases, had recorded mere changes; a shadow. I had been sedulous to take note of shadows. How can I proceed now, I said, without a self, weightless and visionless, through a world weightless, without illusion? (W 219)

À mieux y regarder, c’est dans le tournoiement de cet écho que finit par disparaître le « *self* » de Bernard en même temps que les illusions véhiculées par les phrases habituelles.

Le petit langage ne consiste pas en un « *design* » arbitraire et artificiel (« *why impose my arbitrary design? Why stress this and shape and twist up little figures* », se demande Bernard, W 144) ; il est composé de « *broken, severed words* », de phrases infinies, à la fois « *unfinished* » et « *unfinishing* ». « *They speak now without troubling to finish their sentences* » (W 107) remarquait Louis, tandis que Bernard se rend compte que la phrase la mieux adaptée à la vie nécessite d’illimiter le langage et d’en faire implorer le système bien organisé :

For one day as I leant over a gate that led into a field, the rhythm stopped; the rhymes and the hummings, the nonsense and the poetry. A space was cleared in my mind. I saw through the thick leaves of habit. [...] I said life had been imperfect, an unfinishing phrase. It had been impossible for me [...] to keep coherency – that sense of the generations, of women carrying red pitchers to the Nile, of the nightingale who sings among conquests and migrations. It had been too vast an undertaking, I said, and how can I go on lifting my foot perpetually to climb the stair? (W 217)

Sous le langage des habitudes apparaît la futilité d'un langage indexé sur l'ordre chronologique et syntaxique de la civilisation⁵. Les règles qui imposent la cohérence volent en éclat pour laisser advenir l'étincelle primitive d'un sens renouvelé :

Now what situation was there to end? Dullness and doom. And what to explore? The leaves and the wood concealed nothing. If a bird rose I should no longer make a poem – I should repeat what I had seen before. Thus if I had a stick with which to point to indentations in the curve of being, this is the lowest; here it coils useless on the mud where no tide comes – here, where I sit with my back to a hedge, and my hat over my eyes, while the sheep advanced remorselessly in that wooden way of theirs, step by step on stiff, pointed legs. But if you hold a blunt blade to a grindstone long enough, something spurts – a jagged edge of fire; so held to lack of reason, aimlessness, the usual, all massed together, out spurted in one flame hatred, contempt. I took my mind, my being, the old dejected, almost inanimate object, and lashed it about among these odds and ends, sticks and straws, detestable little bits of wreckage, flotsam and jetsam, floating on the oily surface. I jumped up. I said, "Fight! Fight!" I repeated. It is the effort and the struggle, it is the perpetual warfare, it is the shattering and piecing together – this is the daily battle, defeat or victory, the absorbing pursuit. The trees, scattered, put on order; the thick green of the leaves thinned itself to a dancing light. I netted them under with a sudden phrase. I retrieved them from formlessness with words. (W 207)

La lame que Bernard aiguise et dont il s'arme afin de pouvoir « sauver les choses » et les extraire de leur informité se retourne contre lui – *the pen isn't mightier than the sword, after all* – et l'étincelle marque la possibilité d'un signe qui s'opposerait à l'ordre et à la raison, vaincrait un sujet devenu incapable de se battre contre le désordre :

With a shock of emotion one feels "There are figures without features robed in beauty". [...] Time has given the arrangement another shake. Out we creep from the arch of the currant leaves, out into a wider world. The true order of things – this is our perpetual illusion – is now apparent. Thus in a moment, in a drawing-room, our life adjusts itself to the majestic march of day across the sky. (W 209)

La phrase de Bernard établit et dénonce « l'ordre des choses » qui est à la fois révélé et refusé. L'ajustement parfait de la vie humaine et du mouvement du soleil reprend, d'une façon qui semble alors ironique, la structure du roman.

L'abandon des articulations logiques de la narration traditionnelle passe aussi par le refus d'une langue métaphorique à la faveur de mots qui fonctionnent comme des déictiques et *pointent vers* un réel extra-linguistique :

⁵ La voix du gramophone, après l'épisode du « *Present moment* », enjoint également les spectateurs à regarder la réalité en face, sans avoir recours aux faux-semblants du langage : « *let's talk in words of one syllable, without larding, stuffing or cant. Let's break the rhythm and forget the rhyme* » (BA 168).

Oh but let me give up these rather pompous phrases; let me push aside all these florid ~~w~~ make believes. & decorations & images & attempts to draw the picture of life on half a sheet of note paper. I begin to long for a little language such as lovers use, I want to say ~~things~~ everything ⁱⁿ with one flick of my finger. with half a word. I suspect all ^{are} every sentence that ~~gets~~ finished. When the words come dropping so pat they are always Images we can list. The truth is so hot, so heavy that it cant live in one of these perfect phrases that come down with all their feet on the ground. I listen sometimes to sounds in the grass; I stop in London sometimes & hear feet shuffling. Thats the language, I think; thats the phrase I should like to catch. I will now tell you in words of one syllable, how Mrs Constable (our old nurse) lifted her sponge &

^{words} I
& the ~~music of that is what I want to catch.~~
those are the words that I want.

(*The Waves Holograph*, Draft II, 657-658)

But oh how

^{stories}

tired I am of these phrases, which fall with all their feet on the ground, & are so empty!
& oh those neat designs of life drawn upon half sheets of notepaper. ~~How~~ I begin to long for some

^{like the shuffling of feet on the pavement;}

little language, such as lovers use, half articulate, broken.
& I begin to desire some other order; what, I know not;

humiliation & something more in accordance with our ~~few~~ moments of ~~apprehension~~ tranquil assurance & inner certitude which come
dread; (now & then) Then we have no ~~belief~~ need of stories.

(*The Waves Holograph*, Draft II, 664-665)

[I]n order to make you understand, to give you my life, I must tell you a story – and there are so many, and so many – stories of childhood, stories of school, love, marriage, death, and so on; and none of them are true. Yet like children we tell each other stories, and to decorate them we make up these ridiculous, flamboyant, beautiful phrases. How tired I am of stories, how tired I am of phrases that come down beautifully with all their feet on the ground! Also, how I distrust neat designs of life that are drawn upon half-sheets of note-paper. I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement. I begin to seek some design more in accordance with those moments of humiliation and triumph that come now and then undeniably. Lying in a ditch on a stormy day, when it has been raining, then enormous clouds come marching over the sky, tattered clouds, wisps of cloud. What delights me then is the confusion, the height, the indifference and the fury. Great clouds always changing, and movement; something sulphurous and sinister, bowled up, helter-skelter; towering, trailing, broken off, lost, and I forgotten, minute, in a ditch. Of story, of design, I do not see a trace then.

But meanwhile, while we eat, let us turn over these scenes as children turn over the pages of a picture-book and the nurse says, pointing: “That’s a cow. That’s a boat.” Let us turn over the pages, and *I will add, for your amusement, a comment in the margin.* (W 183-184, je souligne)

Contrairement à Bernard, les commentaires que Woolf inscrit dans la marge de son brouillon sont loin d’être amusants, d’autant que le choix du mot « *dread* » plutôt qu’« *apprehension* » rappelle l’angoisse heideggérienne.

« *Half-articulate, broken* », « *inarticulate* », « *half a word* » : le « *little language* » de Bernard est aussi petit parce qu’il n’est composé que de petits mots. Il s’agit en premier lieu des monosyllabiques utilisés par les enfants : « *words of one syllable such as children speak when they come into a room and see their mother sewing* » (W 226), rappelant James au début de *To the Lighthouse*. « *That’s a cow* », le langage des enfants est celui de la désignation pure et simple : les mots ne décrivent pas mais nomment les choses (Banfield 298-299). Il engendre un retour en arrière, dont Woolf elle-même faisait l’expérience lorsqu’elle voyait sa sœur, et se retrouvait transportée en enfance : « *I go back to words of one syllable* » (*Diary* III, 20 juin 1928, 186). J’ai parlé avec *Flush* de la chute dans le langage comme perte du réel. En revenir à

des monosyllabiques permettrait alors une confrontation plus directe, qui n'aurait pas besoin d'articulation : « *Thin as a ghost, leaving no trace where I trod, perceiving merely, I walked alone in a new world, never trodden; brushing new flowers, unable to speak save in a child's words of one syllable; without shelter from phrases* » (W 220). Ce n'est pas le monde qui est vierge, mais le regard que Bernard y pose, débarrassé des phrases – et de leur protection.

Les mots d'une syllabe indexent sensations et émotions sans avoir besoin de recourir aux constructions littéraires complexes¹ ni aux métaphores éculées dont le cinéma se passe² :

I notice externals only. I sit here like a convalescent, like a very simple man who knows only words of one syllable. "The sun is hot", I say. "The wind is cold." (W 142)

I will record in words of one syllable how I begin to perceive this, that and the other. The clock ticks; the woman sneezes; the waiter comes – there is a gradual coming together, running into one, acceleration and unification. Listen: a whistle sounds, wheels rush, the door creaks on its hinges. (W 226)

Petit à petit, les mots d'une seule syllabe évoluent : alors qu'ils formaient à l'origine malgré tout des phrases, ils deviennent de simples déictiques, puis provoquent des allitérations qui les rapprochent des onomatopées.

Le petit langage est malgré tout aussi celui des amants – du moins c'est ce que Woolf voudrait nous faire croire avec sa répétition de l'expression « *The little language such as lovers use* » (W 107, 183, 227), et avec un long paragraphe qui inscrit la nécessité de trouver une « musique » échappant à la transcription raisonnable pour évoquer le sentiment amoureux :

Here again there should be music. Not that wild hunting-song, Percival's music; but a painful, guttural, visceral, also soaring, lark-like, pealing song to replace these flagging, foolish transcripts – how much too deliberate! how much too reasonable! – which attempt to describe the flying moment of first love. [...] Then there is the being eviscerated – drawn out, spun like a spider's web and twisted in agony round a thorn. Then a thunder-clap of complete indifference; [...] and then the mystic sense of completion and then that rasping, dog-fish skin-like roughness – those black arrows of shivering sensation, when she misses the post, when she does not come. Out rush a bristle of horned suspicions, horror, horror, horror – but what is the use of painfully elaborating these consecutive sentences when what one needs is nothing consecutive but a bark, a groan? (W 192-193)

Le paragraphe semble décrire le sort, non du cœur amoureux, mais du langage qui se trouve éviscéré, malmené, joué, aussi guttural que celui de la brute préhistorique qui apparaît en filigrane et en marge dans le brouillon – que Woolf ne *transcrit* pas :

¹ Cf. « *The story is told with a child's implicit belief. It has a child's love of particularity. Everything is stated. The beauty is in the statement, not in the suggestion. [...] The world is seen without comment; did the writer know what beauty he makes us see?* » ([A6,5] in Silver 384).

² « *We lurch and lumber through the most famous novels of the world. So we spell them out in words of one syllable written in the scrawl of an illiterate schoolboy. A kiss is love. A smashed chair is jealousy. A grin is happiness. Death is a hearth* » (« The Cinema », *Essays IV*, 350).

| | |
|------------------|--|
| but | Here again there should be music. – not that wild |
| primitive | exclamation with which in extreme youth we greet our first |
| yet | sight say of Percival, without being ourselves in love with |
| ethereal too; | only |
| the rings of the | him, rather with the possibilities that life contains; |
| lark | but a guttural, painful , something guttural, visceral; |
| rise no | all records here breaks down. No transcript has yet been made. |
| higher & | |
| peal no | |
| stranger a | |
| song | (<i>The Waves Holograph</i> , Draft II, 673) |

Les mots « *guttural, visceral* » opèrent le lien entre le petit langage et la « brute » tapie dans Bernard, homme préhistorique inarticulé qui n'hésite pas à se salir les mains : « *There is the old brute, too, the savage, the hairy man who dabbles his fingers in ropes of entrails; and gobbles and belches; whose speech is guttural, visceral – well, he is here. He squats in me* » (W 222).

Ce langage « sauvage » supprime les mots qui manquent au langage traditionnel grâce à des éclats, des béances, des courts-circuits, révélant « quelque chose » juste sous la surface :

[F]or pain words are lacking. There should be cries, cracks, fissures, [...] interference with the sense of time, of space; [...] flesh being gashed and blood spurting, a joint suddenly twisted – beneath all of which appears something very important, yet remote, to be just held in solitude. (W 202)

Ces cris sont des pépiements d'oiseaux dans la bouche d'enfants (« *cheep, chirp; cheep, chirp* », W 5), des grognements et hurlements (« *a bark, a groan* », W 193 ; « *a howl* », « *a cry* », W 227) – cris que Bernard souhaite intégrer au petit langage composé de mots sans signification qui donnent l'illusion d'une bonne compréhension du monde : « *to hear vague, ancestral sounds of boughs creaking³, of mammoths; to indulge impossible desires to embrace the whole world with the arms of understanding* » (W 85).

À la fin de *Between the Acts*, alors que Miss La Trobe est seule au pub, les mots d'une syllabe opèrent une sorte d'alchimie langagière qui « articule un nouveau langage »⁴ :

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)

Vidés de sens, ces mots sont « merveilleux » parce qu'ils *suffisent*. Comme des lumignons, des traces qui ne seraient plus ni à lire ni à interpréter, ils volent ainsi autour de Mrs Ramsay :

³ Le brouillon donne davantage d'exemples de la voix de la nature : « *Hush. hush I say: to the voices of the wind* » (*The Waves Holograph*, Draft I, 397) ; « *A kind of sigh. A last ripple of the wave. A trickle of water to some gutter where, burbling it dies away* » (*The Waves Holograph*, Draft II, 693).

⁴ « La combinaison de la reproduction artistique de la vache (malgré sa qualité naïve) et des mots qui rendent la boue fertile, affirme le devenir-animal du roman de Woolf lui-même. On nous présente un enchevêtrement sémiotique et matériel, l'articulation boueuse d'un nouveau type de langage. On pourrait le considérer comme une tentative plus sérieuse de formuler la « *cow language* » qui est mentionnée au début du roman » (Ryan, « Territoires bovins entre Woolf et Deleuze »).

[W]ords, like little shaded lights, one red, one blue, one yellow, lit up in the dark of her mind, and seemed leaving their perches up there to fly across and across, or to cry out and be echoed [...]. And she opened the book and began reading here and there at random, and as she did so she felt that she was climbing backwards, upwards, shoving her way up under petals that curved over her, so that she only knew this is white, or this is red. She did not know at first what the words meant at all. (TL 96)

Pourtant, même colorés, les mots sont des « distractions » : « *There are no words* », conclut Bernard, « *Blue, red – even they distract, even they hide with thickness instead of letting the light through* » (W 221).

Ici encore, le brouillon révèle l'emploi par Bernard d'un langage qui s'amenuise, pour devenir de plus en plus petit, utilisant des mots de plus en plus courts, jusqu'au silence :

Well then, since the bill is paid nothing remains but to say good night. I ~~have tried then~~ – how can I put it in the most casual way – what most ordinary & casual word can I find? ~~I have tried to give you an account~~ of my life: Good night sounds rhetorical. So long – thats affected – I am tired of phrases. I ~~am~~ like that I spoke on the wintry hill; red & blue, cat, dog – the little words; better, no words. Silence.

little creature, say a mouse, a squirrel say something as I see you now, sitting up on its haunches in the midst of the appalling desolation, actually alive. And, the little beast makes me weep. Little beast I say – Small quivering adventurous little busy creature – Oh but I am tired of words: ~~red~~ 'mouse' 'small' adventure & the read of them – how they conceal! Better no words at parting. [...] – & so, without words, good bye. (*The Waves Holograph*, Draft II, 732-735)

À la fin du second brouillon, la disposition du texte sur la page est remarquable. Chaque ligne comporte de moins en moins de mots, et cette régression culmine dans le choix du dernier mot – il ne s'agit plus de « *word* », ni de « *phrase* », mais de « *language* » :

no more lies need be passed, or phrases. My
book is to be burnt. no to be dropped under the
table for anyone to sweep up – any charwoman
come wearily at dawn, looking for scraps
of paper that diners have dropped – old
tram tickets, theatre tickets, notes for
wh. they have screwed into little balls.
What is the phrase for moon? And for
Death? & for life? & for going away
& being solitary? And for myself?
I have never found the phrase. I
need a little language such as
lovers use. I need some simpler
language, when the storm comes over
the marshes & passes over me
where I lie in the ditch, minute,
unseen. Nothing neat. Nothing
that comes down on the page on
all fours. None of those
resonances & lovely
echoes, that break their
chimes in our blood & beat in
our brains: I have done with
language.

(*The Waves Holograph*, Draft II, 739)

Cet abandon total du langage semble une fois encore condamner le roman au silence. Loin de là, car ce que Virginia Woolf fait dire à son personnage, c'est le refus du langage en tant qu'il s'élabore en combinaisons de mots et de phrases, c'est la nécessité de trouver un « petit langage » qui ne soit plus soumis à l'« écriture » au sens d'« archi-écriture » derridienne, « mouvement de la différance » qui « entame » le langage « du dedans et dès son commencement ». Ce langage serait donc à inventer – puisque « le langage “originel”, “naturel”, etc., [n'a] jamais existé, qu'il [n'a] jamais été intact, intouché par l'écriture, qu'il [a] toujours été lui-même une écriture »⁵. Virginia Woolf le sait, et c'est pourquoi elle prône ce rejet du langage au profit d'un « langage secret » qui ne s'écrirait ni ne se parlerait – qui pourrait donc échapper au « jeu » de l'écriture (et pas seulement au « je » du langage), qui se situerait donc toujours déjà avant le mécanisme de différance de l'archi-écriture : « *Is there, we ask, some secret language which we feel and see, but never speak, and if so, could this be made visible to the eye? Is there any characteristic which thought possesses that can be rendered visible without the help of words?* » (« The Movies and Reality » [1926], *Essays IV*, 594).

III.1.B.2.b. « Visible without the help of words »

La ponctuation, les marques typographiques, les blancs entre les paragraphes permettent tous de « rendre visible » ce langage secret qui se passerait du soutien des mots et dont on pourrait espérer qu'il échappe ainsi à l'impasse du langage habituel, et atteigne son but – le réel. Ils constituent en effet une écriture non-verbale qui introduit un « jeu » non pas au niveau du *sens*, mais au niveau du texte. Ils sont aussi à la limite même du langage, puisqu'ils ne sont pas phonétiques mais demeurent porteurs de signification¹ en cela qu'ils inscrivent une absence dans le texte, un « *temps mort* »² qui ouvre les possibilités.

⁵ Derrida, *De la grammatologie*, p. 83, 88, et 82.

¹ « Les fonctions non phonétiques, les silences opératoires, si l'on peut dire, de l'écriture alphabétique, ne sont pas des accidents factuels ou des déchets que l'on pourrait espérer réduire (ponctuation, chiffre, espacement) » (Derrida, *Marges*, p. 112). « [Woolf] était consciente de l'importance de ces unités discrètes, ni sèmes, ni phonèmes, graphèmes au mieux, à la fois unités textuelles et traces de non-texte, chevilles essentielles dans la modulation de la forme-sens » et l'articulation ne sert plus seulement à réguler le débit de parole en fonction du souffle et n'obéit pas à la logique syntaxique : « À l'articulation du visible et du lisible, faisant affleurer des éclats de silence qui traversent ou même doublent le logos, ressort de l'être-affecté et spatialisation de l'intime, régie distributive et genèse rythmique de la forme, elle contribue à défaire l'unité de la phrase et nous invite à penser *le phrasé* comme scène de la poétique woolfienne » (Chantal Delourme, « La ponctuation dans *Jacob's Room*, *Mrs Dalloway* et *To the Lighthouse* », in *Le Pur et l'Impur*, p. 71-88, p. 71-72).

² L'*espacement* « est toujours le non-perçu, le non-présent et le non-conscient », c'est le « *temps mort* dans la présence du présent vivant, dans la forme générale de toute présence. Le temps mort est à l'œuvre » (Derrida, *De la Grammatologie*, p. 99). À vouloir privilégier la parole et le sens qui arrive en entier, la linguistique de Saussure rejette une partie immense de la langue : la ponctuation et les espacements comme moments où l'on n'est pas là.

Je ne reviens pas sur la remarque de Proust sur les « blancs » de Flaubert comme inscription paradoxale du temps qui passe, et j'ai déjà abordé la question de la valeur sémantique des « blancs » entre les paragraphes de « In the Orchard », *Jacob's Room* ou *The Waves*. Le « *great blank* » laissé dans *Orlando* prend lui aussi la place d'un langage qui fait faillite (O 253). Dans ce dernier, le blanc est aussi prétexte à une pause narrative complice entre la lectrice et le biographe qui enjoint à poser le livre *Orlando* pour aller consulter « The Rape of the Lock »³. Mais ces espaces « blancs » ne tiennent pas nécessairement lieu d'ellipse – ou bien sont finalement eux-mêmes remplis de signes typographiques. C'est par exemple le cas dans « An Unwritten Novel » où les passages explicitement « sautés » (« *skip* », 108) sont réinscrits entre crochets⁴, tandis que les points de suspension absents font retour dans l'écriture : « *that goes without saying [...] ; dot dot dot* » (« An Unwritten Novel » 111).

Il a déjà régulièrement été question de l'emploi woolfien des tirets, parenthèses et crochets tout au long de cette thèse, et de leur capacité à juxtaposer, à dissocier le même ou à combiner des éléments hétérogènes dans le texte. Les parenthèses ouvrent ainsi généralement un espace textuel qui autorise la simultanéité⁵, ou l'inscription d'un souvenir, faisant cohabiter plusieurs temporalités. Elles ramènent dans le texte ce qui est à la marge⁶, et l'intimité qu'elles créent, comme les apartés au théâtre, leur permet parfois d'introduire une « digression »⁷ ou une précision⁸ qui invite la lectrice dans le texte. Les crochets quant à eux fonctionnent comme des ouvertures ou parasitages du texte, ils mettent en œuvre un décrochage brutal, introduisant une évocation de l'indicible, une image impossible à voir à son tour censurée par l'emploi d'un langage neutre, blanc sur blanc, comme c'est le cas pour les morts des Ramsay.

Mais les crochets encadrent aussi des événements familiaux plus anodins, qui « marquent le cours de la vie humaine et composent ordinairement la trame des fictions », pour

³ « *If the reader will here refer to the 'Rape of the Lock', to the 'Spectator', to 'Gulliver's Travels', he will understand precisely what these mysterious words may mean. Indeed, biographers and critics might save themselves all their labours if readers would only take this advice. [...] So, now that we have read a page or two of the 'Rape of the Lock', we know exactly why Orlando was so much amused* » (O 208-209).

⁴ « *[But this we'll skip; ornaments, curtains [...] – skip – oh, but wait! [...]]* » (« An Unwritten Novel » 108).

⁵ « *Could I do it in a parenthesis? so that one had the sense of reading the two things at the same time?* » (*Diary III*, 5 sept. 1926, 106).

⁶ « La ponctuation est alors comme un clapet qui fait battre le lisible/le visible, tantôt pour faire de la page un événement métapoétique, tantôt pour ranimer le visible et l'œil comme une trace (non derridienne, puisqu'elle est présence de l'absence) qui perdure dans le texte » (Delourme, « La ponctuation », p. 74).

⁷ Les parenthèses ne sont parfois pas de simples « unités incidentes qui pourraient être supprimées » et « font au contraire effraction dans la syntaxe (séparant ses unités insécables comme le sujet et le verbe, le verbe ou le complément) : elles sont alors traces de l'aléatoire, plis de l'incident, devenus loi paradoxale » (*id.*, p. 79).

⁸ Voir Susan Solomon, « Editorial Deletion: Presenting Absence in *To the Lighthouse* », in Eleanor McNeese et Sara Veglahn (dir.), *Woolf Editing / Editing Woolf*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2009, p. 25-28, p. 25.

en souligner l'« hétérogénéité par rapport au tissu sensible des événements impersonnels »⁹. Jacques Rancière ajoute néanmoins que « les parenthèses n'y font rien », et que la mort de Septimus dénonce, à l'avance, « l'artifice de la mort entre crochets de la tendre Prue Ramsay. Il ne suffit pas de mettre des crochets pour séparer le lyrisme de la grande vie impersonnelle des histoires de famille »¹⁰. Si Rancière utilise presque indifféremment les termes « crochet » et « parenthèse », Susan Solomon insiste sur la distinction à faire entre les deux, sur le caractère initialement *éditorial* des crochets et sur leur fonction « performative » dans *To the Lighthouse* : ils mettent en œuvre le « travail d'édition opéré par l'Histoire », et la « corruption de l'espace domestique du roman »¹¹. Outre qu'ils permettent de marquer ce qui sera *omis* du texte édité, comme les corps des défunts sont ôtés à la vie, ils figurent le seuil entre la sphère privée, familiale, et le deuil national, public¹² – à la fois lien et séparation.

Parce qu'ils entrecouperent le bon déroulement du texte, les tirets participent aussi de cette ponctuation de la déliaison. Ils interrompent une phrase pour la rectifier¹³, pour la redoubler¹⁴, ou pour en ouvrir les possibilités de sens, comme à la fin de la lettre que Bernard ne termine pas. Ils se situent du côté de la « réticence », de l'aposiopèse qui signale l'événement et le retarde. Ils atténuent la violence du choc de la révélation en inscrivant un moment de silence et de stase, ou font bégayer le texte en signalant la syncope, l'« effondrement de l'être », la « dérobade du sens »¹⁵ : « *Then, for that moment, she had seen an illumination; a match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed. But the close withdrew, the hard softened. It was over – the moment* » (MD 27). De manière plus subtile, le tiret qui écartèle le prénom « *Ja – cob* » (JR 4-5) échoue à en relier les deux parties comme le ferait un trait d'union et inscrit plutôt la distance du personnage au sein même de la présence du nom dans le texte.

⁹ Rancière, *Le Fil perdu*, p. 58.

¹⁰ *Id.*, p. 67.

¹¹ « *The war is presented through literal excision in this editing process, and the isolated bracketed events, not integrated into the narratives they rupture, act as memorials of a war that once had its presence in an earlier published version. History becomes a force that inserts itself with the brackets and edits out the characters whose deaths they enclose* » (Solomon, « Editorial Deletion, p. 27).

¹² « *The grouping of Andrew and Prue's deaths together in visual symmetry on facing pages also brings the private and intimate mourning [...] together with the public military death, the almost anonymous death [...]. [T]he bracket publicizes the parenthetical round bracket and extends the import of events beyond the domestic space as it changes the voice from the whisper of a direct address to the metallic tone of a loudspeaker* » (*id.*, p. 28).

¹³ « *The looking-glass – no, you avoid the looking-glass* » (« An Unwritten Novel » 108).

¹⁴ Le redoublement, presque à l'identique, contribue à perdre un personnage : « *The way to Regent's Park Tube station – could they tell her the way to Regent's Park Tube station – Maisie Johnson wanted to know* » (MD 22) ; ou bien inscrit dans une structure parallèle l'opposition entre les contraires : « *She had once seen an old man who had dropped dead in a field – she had seen cows just after their calves were born* » (MD 28).

¹⁵ Delourme, « La ponctuation », p. 80.

Le tiret est donc symptomatique de la « ponctuation de la rupture » qui mine de l'intérieur l'ordre discursif linéaire et logique traditionnel¹⁶. Même l'abondance de virgules et de points-virgules dans les romans de Woolf trahit son souci de délier la phrase mais non d'en « séparer » les éléments : il s'agit plutôt de « délivrer des multiplicités qui ne sont pas prises dans la dialectique du un et du tout mais au contraire intensités mouvantes »¹⁷. L'utilisation de virgules et points-virgules entraîne en effet une construction paratactique où l'asyndète est « force de diffraction », et permet non seulement d'omettre les mots de liaison et articulations logiques et hiérarchiques de la phrase, mais également de faire l'impasse sur le verbe pour « énoncer un “soi” toujours traversé, toujours altéré plutôt que de prédiquer un sujet », que Chantal Delourme associe à un « être-affecté »¹⁸, mais qui me semble bien au contraire refléter un « être-là » qui se passerait du sujet pour n'est plus qu'un « -là ».

Woolf donne d'ailleurs des indices contradictoires au sein même de ses œuvres sur la portée des choix de ponctuation : si le respect « scrupuleux » de la ponctuation de Shelley inscrit ironiquement la déférence absurde de Mr Hilbery pour la figure du poète¹⁹, Neville, lorsqu'il lit un poème, remarque que c'est l'absence de ponctuation qui signale le retrait du sujet : « *The poet who has written this page [...] has withdrawn. There are no commas or semicolons. The lines do not run in convenient lengths. Much is sheer nonsense* » (W 152). Les marques de ponctuation ne sont donc pas à proprement parler des moments de *retrait*, et elles régulent malgré toute la signification d'un texte, ou son caractère insensé.

C'est ainsi que la ponctuation permet de faire advenir dans le texte un « autre » langage, comme c'est le cas dans *Between the Acts*, où le foisonnement de points de suspension qui remplacent les paroles des acteurs, de didascalies entre parenthèses, de tirets qui interrompent le fil du texte et du pageant représentent autant de décalages et favorisent l'invasion de l'étrangeté. Katharine Swarbrick explique en effet comment la ponctuation brise la chaîne du langage et empêche la dynamique de « renvoiement » lacanienne : « *Within the framework of*

¹⁶ *Id.*, p. 74.

¹⁷ *Id.*, p. 75. Chantal Delourme cite *Mrs Dalloway* : « *In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the trump and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June* » (MD 4). Au-delà des jeux grammaticaux, la diversité londonienne se dit « dans les modulations des liaisons et déliaisons de la ponctuation ; appareiller ce qui est différent [...], dépareiller ce qui est semblable [...] distinguer à la fois pour séparer et pour mieux tisser des connexions morphologiques, sémantiques et rythmiques » (*id.*, p. 76).

¹⁸ « [C]omme si l'affect était autant le sujet que l'objet de la phrase » (*id.*, p. 76-77).

¹⁹ « *Here Mr Hilbery sat editing his review, or placing together documents by means of which it could be proved that Shelley had written 'of' instead of 'and' [...], and [he] was preparing an edition of Shelley which scrupulously observed the poet's system of punctuation. He saw the humour of these researches, but that did not prevent him from carrying them out with the utmost scrupulosity* » (ND 87-88).

the Lacanian structure, the breakdown of signification implies the collapse of the symbolic order: the discourse of the Other returns in the dimension of the real »²⁰.

Comme les italiques, la ponctuation constitue enfin une marque typographique qui participe de la matérialité de la langue et attire l'attention sur les mots comme n'étant eux-mêmes que de simples inscriptions noires sur la page blanche, inscriptions insignifiantes ou assignifiantes qui ne seraient même plus de l'ordre des hiéroglyphes ni de l'écriture cunéiforme, mais de pures inscriptions picturales, d'où leur comparaison avec la peinture : « *how 'you' and 'I' and 'she' pass and vanish; nothing stays; all changes; but not words, not paint* » (TL 147). Ce qui « disparaît », c'est le sujet ; ce qui « passe », c'est la fonction référentielle du langage ; mais les traces du langage persistent. Pourtant, comme le dit Derrida, qu'il s'agisse de ponctuation ou de mot, voire du silence inscrit par le blanc de la page, éclipse du sens et degré zéro du signe²¹ : dès qu'il y a trace, il y a lecture, interprétation, écriture qui diffère le sens²².

La trace est en effet l'origine absolue du sens en général. Ce qui revient à dire [...] qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens est général. La trace est la différence qui ouvre l'apparaître et la signification. Articulant le vivant sur le non-vivant en général, origine de toute répétition, origine de l'idéalité, elle n'est pas plus idéale que réelle, pas plus intelligible que sensible, pas plus une signification transparente qu'une énergie opaque et aucun concept de la métaphysique ne peut la décrire.²³

La trace derridienne subsume les dichotomies du langage et de la représentation en général, ouvre et interdit la négociation et la possibilité du sens. Tout l'enjeu de l'écriture woolfienne est là : elle multiplie les stratégies d'écriture et les « traces » en tout genre afin d'inscrire cette différence et, ainsi, d'ouvrir un espace où quelque chose viendrait se glisser de son propre chef.

III.1.B.3. La contresignature des choses

À force de dés-écrire le texte, que reste-t-il ? Alors qu'elle en élimine petit à petit la perception subjective, la voix narrative, l'autorité du « je », l'ordre discursif, l'écriture de Woolf s'amenuise jusqu'à ce que ne restent plus que le silence qui suit le lever de rideau à la fin de

²⁰ Katharine Swarbrick, « The Language of The Other in *Between the Acts* », in *Études Britanniques Contemporaines* [En ligne], n° 48, 2015, n. p. URL : <<http://ebc.revues.org/2265>>, consulté le 21/10/2015.

²¹ « Il arrive ainsi que l'absence lexicale ne soit "suppléée" que par une absence tout court, la fonction grammaticale [...] étant alors assurée par le blanc d'un espacement, par une ponctuation en quelque sorte effacée, par une *pause* : interruption orale, c'est-à-dire un arrêt de la voix (est-ce alors un *phénomène oral* ?), qu'aucun signe *graphique*, au sens courant de ce mot, qu'aucun plein d'écriture ne vient alors marquer ». Malgré l'absence de signe graphique, Derrida note la « valeur sémantique de l'absence » (Derrida, *Marges*, p. 241). Cette absence se lit en effet comme symptôme ou instrument d'une pensée qui déconstruit le sujet et la référentialité du langage.

²² Derrida, *De la grammatologie*, p. 83.

²³ *Id.*, p. 95.

Between the Acts, les points de suspension entre les paroles des acteurs que le vent disperse¹, et la voix mécanique du gramophone qui enjoint les spectateurs à partir, dissémine le sujet et dissout la syntaxe par sa répétition inlassable de la formule « *Dispersed are we* », qui apparaît dix-huit fois dans le roman comme un thème repris sur tous les modes :

The music chanted: *Dispersed are we*. It moaned: *Dispersed are we*. It lamented: *Dispersed are we*, as they streamed, spotting the grass with colour, across the lawns, and down the paths: *Dispersed are we*. [...] *Dispersed*, it wailed, *Dispersed are we*. [...] To the valediction of the gramophone hid in the bushes the audience departed. *Dispersed*, it wailed, *Dispersed are we*. (BA 86-88)

The gramophone was affirming in tones there was no denying, triumphant yet valedictory: *Dispersed are we; who have come together. But*, the gramophone asserted, *let us retain whatever made that harmony*.

[...] *Dispersed are we*, the gramophone repeated. (BA 176-177)

Dispersed are we, the gramophone triumphed, yet lamented, *Dispersed are we*. . . . (BA 178)

Le spectacle se termine lorsque même les gémissements du gramophone ne parviennent plus à relier entre eux des syntagmes dont le sujet grammatical et le procès ont disparu, remplacés par un tiret, puis par des points de suspension : « *The gramophone gurgled Unity—Dispersity. It gurgled Un... dis... And ceased* » (BA 181). Que reste-t-il lorsque même la voix désincarnée du gramophone ne parvient plus à résonner ? N'est-ce que dans le silence que peut se traduire le réel que Woolf voulait inscrire dans l'écriture ? Faut-il cesser d'écrire pour que soit la chose, dévoilée, intacte, inaltérée par le langage ? Si Virginia Woolf écrit malgré tout, c'est qu'elle croit, comme l'écrit Derrida, que « la chose n'est plus, comme on le disait du point de vue phénoménologique, ce qui doit se laisser dévoiler, qui doit être, qu'on doit laisser être ce qu'elle est. La chose est l'Autre qu'il faut forcer à contresigner en quelque sorte le poème »².

De cette contresignature des choses, de la chose comme *autre*, de l'autre-chose, il en a déjà été question et je me suis efforcée d'évaluer les multiples stratégies par lesquelles Virginia Woolf tentait de désencombrer le langage de tout ce qui pouvait faire obstacle au réel, afin de le laisser s'écrire dans le texte. Car c'est de cela qu'il s'agit en définitive : en supprimant les personnages et leur perception subjective, en supprimant la voix narrative et son empreinte dans le langage, Woolf voudrait laisser les choses s'écrire elles-mêmes – comme si elle cherchait à libérer le texte afin que s'y inscrive le réel, sans médiation, sans écran qui nous le cache. Toute la réussite de l'écrivaine réside dans sa capacité à « se retirer » pour laisser les « procédés mystérieux » accomplir leur œuvre miraculeuse directement sur le texte :

[The novelist] can sit and watch life and make his book out of the very foam and effervescence of his emotions; or he can put his glass down, retire to his room and subject his trophy to those mysterious

¹ « *They were singing; but only a word or two was audible '... wore ruts in the grass ... built the house in the lane ...' The wind blew away the connecting words of their chant* » (BA 74).

² Derrida, « Contresignatures », in *Points de suspension*, p. 378.

processes by which life becomes able to stand by itself – a sort of impersonal miracle. [...] To survive, each sentence must have, at its heart, a little spark of fire, and this, whatever the risk, the novelist must pluck with his own hand from the blaze. (« Life and the Novelist » [1926], *Essays IV*, 405).

Irrémédiatement attirée par la flamme inaccessible quitte à s’y brûler les doigts, flamme qui la détruit lorsqu’elle l’atteint, comme une des phalènes si chères à Woolf³, l’autrice doit saisir le cœur vivant des choses pour le transplanter dans son texte et le laisser s’y épanouir.

Les mots, sans signification, flottent, comme s’ils s’écrivaient eux-mêmes :

[T]he voices came to her very strangely, as if they were voices at a service in a cathedral, for she did not listen to the words. [...] she knew it was poetry from the rhythm and the ring of exaltation and melancholy in his voice [...]. 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 herself, saying quite easily and naturally what had been on her mind the whole evening while she said different things. (*TL* 89-90)

La voix est comme exorbitée – désincarnée. Si elle peut traduire directement les pensées les plus inconscientes de Mrs Ramsay, c’est qu’elle ne lui appartient justement pas⁴.

Comme souvent avec Woolf, il faut remonter le temps pour trouver, dans ses premières nouvelles, l’évocation explicite de ce qu’elle cherche et qui informe toute sa fiction à venir. Dans « Kew Gardens », les mots perdent leur signification et leur capacité même à créer un sens – comme les objets du quotidien, les mots libérés de la servitude d’être utiles cessent d’être des « signifiants » pour redevenir des choses. Le *pattern* qu’ils dessinent dans leur chute ne dépend pas d’un système structuré qui ferait écran, mais se situe bien du côté du schème du réel, qui replace l’être humain au cœur d’un monde dont il fait partie, et propulse la femme de la nouvelle directement parmi les fleurs, comme l’une d’elles. Les mots sont alors transparents :

The ponderous woman *looked through the pattern of falling words* at the flowers standing cool, firm, and upright in the earth, with a curious expression. [...] She stood there letting the words fall over her, swaying the top part of her body slowly backwards and forwards, looking at the flowers. (« Kew Gardens » 87, je souligne)

³ « [T]he self, which has been blown about at so many street corners, which has battered like a moth at the flame of so many inaccessible lanterns » (« Street Haunting », *Essays IV*, 491).

⁴ À l’inverse, Terence prononce dans *The Voyage Out*, des mots qui ne lui appartiennent plus et qui prennent vie indépendamment de sa volonté, contredisant son assertion initiale « *Here am I* » :

He shouted out a line of poetry, but the words escaped him, and he stumbled among lines and fragments of lines which had no meaning at all except for the beauty of the words. He shut the gate, and ran swinging from side to side down the hill, shouting any nonsense that came into his head. ‘Here am I,’ he cried rhythmically, [...] ‘roaring innumerable words, lovely words about innumerable things, running downhill and talking nonsense aloud to myself about roads and leaves and lights and women coming out into the darkness – about women – about Rachel, about Rachel.’ He stopped and drew a deep breath. The night seemed immense and hospitable, and although so dark there seemed to be things moving down there [...]. He gazed until the darkness numbed him. (*VO* 210-211)

Les voix qui résonnent, se détachent des corps et vacillent comme des flammes dans la nouvelle semblent bien être celles des choses, qui brisent le silence :

[T]heir voices went wavering from them as if they were flames lolling from thick waxen bodies of candles. Voices. Yes, voices. Wordless voices, breaking the silence suddenly [...]; breaking the silence? But there was no silence; all the time the motor omnibuses were turning their wheels and changing their gear; like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another the city murmured; on the top of which the voices cried aloud and the petals of myriads of flowers flashed their colours into the air. (« Kew Gardens » 89)

Ces voix sont des « *Yes, voices* », oui-dire qui serait *wordless* mais également *worldless*, sans parole et sans monde, pure affirmation d'un réel qui ne ferait pas monde.

L'important travail de dés-écriture et de déconstruction du langage qui informe la fiction de Woolf fait autant l'objet de commentaires explicites que de véritables mises en œuvre dans sa propre écriture. Si elle tâche d'appliquer scrupuleusement ce qu'elle théorise par ailleurs, elle n'applique pourtant pas à la lettre tout son propre programme – au risque ne plus pouvoir écrire, le paradoxe est là depuis le début. Tout se passe comme si elle cherchait à inscrire dans le texte les commentaires qu'elle fait à la marge, comme avertissant la lectrice que « j'écris malgré tout, mais ce "je" n'est pas moi, et ces mots ne veulent rien dire », « *I am talking nonsense, I know* » (« Letter to a Young Poet », 315). S'il ne doit plus rester que des fragments insensés parmi lesquels le sujet en échec est disséminé, la question se pose légitimement : « *Scraps, orts and fragments, are we, also, that?* » (BA 170). Malgré la distance impliquée par le pronom « *that* », distance renforcée par la syntaxe décousue d'un langage lui-même réduit à des fragments, la question révèle tout de même la tentative de récupérer quelque chose comme un « *we* ». Lorsque « *we* » devient « *that* », il retrouve sa place comme chose parmi les choses, comme objet du langage et non plus sujet, comme collectif et non pas individu, comme communauté qui se construit face aux débris et à la destruction des structures et systèmes existants. S'il apparaît en définitive que l'écriture de Woolf a démuni le sujet, cela s'est fait à la faveur d'un langage de plus en plus épais, à la surface duquel elle voudrait laisser se poser les mots insensés du réel, mais qui n'est jamais véritablement percé que par les images abjectes, impossibles à voir, de notre disparition inévitable qui se cristallise dans le suicide de Septimus. « *I'll give it you* » lance-t-il avant de sauter par la fenêtre, marquant sa mort du sceau du sacrifice, du pur don de soi. Mais si le sujet projette son ombre sur la page et se dresse comme l'arbre qui cache la forêt, que révèle son sacrifice ? « *What does the central shadow hold?* », demande Bernard. « *Something? Nothing? I do not know* » (W 224).

III.2. BRULURE DE L'ACTUEL

Par leur évocation du passé, *Orlando*, *Flush* ou *The Years* portent chacun un regard à la fois sur le présent – contemporain de Woolf – et sur la façon dont ce présent pense l'histoire. C'est ainsi qu'*Orlando* multiplie les détails matériels afin d'illustrer les changements qui marquent l'Angleterre au fil des siècles¹. L'histoire du chien Flush met en lumière les inégalités sociales et la condition des femmes à l'époque victorienne, tandis que cette perspective, autorisée par la double mise à distance temporelle et animale, révèle les failles de l'époque de Woolf – il s'agit à la fois de montrer la position des femmes dans la société du début du vingtième siècle, mais aussi leur position dans les écrits historiques et biographiques.

The Years est à la fois plus complexe et plus subtil, comme le montre sa genèse. Le roman n'est pas à proprement parler biographique, même s'il retrace la vie de plusieurs générations d'une même famille, et ne comporte pas de commentaires explicites puisque les expériences des personnages illustrent directement l'Histoire : le roman était à l'origine conçu comme une œuvre hybride, « *an Essay-Novel* » qui aurait combiné événements historiques, « *facts* », et vision poétique, « *fiction* », alternant entre les deux², avant que Woolf ne décide d'abandonner les passages consacrés à une réflexion distanciée et critique³. Charles Hoffman retrace l'évolution du projet à l'aide des carnets conservés à la Berg Collection, et indique que la première version comportait un sous-titre : « *A Novel-Essay based upon a paper read to the*

¹ « [Woolf creates] a kind of hyperbolic historical materialism: she draws a sweeping and vivifying outline of 'moments' of cultural change in England over the course of three centuries and fills them with material detail » (Beatrice Monaco, *Machinic Modernism: The Deleuzian Literary Machines of Woolf, Lawrence and Joyce*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008, p. 156). « [Woolf] emphasises the materiality of theory where the becoming-queer of Orlando is also the becoming of history. [...] What we find in Orlando is a desire and a history filled with molecular events, where the particular moment in all its historical specificity becomes an accident of entangled agencies. [...] 'in Orlando history is not just something we write and authorise, but something which acts for, and which changes, itself' (id., p. 157) » (Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 119-120).

² Le roman devait ainsi retracer la mort de Parnell ou du roi Edouard VII, mais également la guerre et les changements apportés par la modernité, afin de les mettre en parallèle avec leur impact sur la vie des personnages :
Its to be an Essay-Novel, called the Pargiters – & its to take in everything, sex, education, life, &c; & come, with the most powerful & agile leaps, like a chamois across precipices from 1880 to here & now – That's the notion anyhow [...]. Everything is running of its own accord into the stream, as with Orlando. What has happened of course is that after abstaining from the novel of fact all these years [...] I find myself infinitely delighting in facts for a change [...] though I feel now & then the tug to vision, but resist it. (*Diary IV*, 2 nov. 1932, 129)
I want to give the whole of present society – nothing less: facts, as well as the vision. And to combine them both. (*Diary IV*, 25 avril 1933, 151)

³ « *Today I finished – rather more completely than usual – revising the first chapter [of The Pargiters]. I'm leaving out the interchapters – compacting them in the text* » (*Diary IV*, 2 fév. 1933, 146).

London / National Society for Women's Service » – il s'agit de « Professions for Women » (1931)⁴. Si le roman fut critiqué pour son caractère purement « symptomatique », modérant la réflexion politique féministe initialement prévue et développée dans l'essai susmentionné et davantage encore dans *Three Guineas*⁵, il s'agit justement là du souci principal de Woolf qui ne veut pas tomber dans le piège rhétorique qu'elle dénonce : « *she struggled to keep out what she called, writing about the 1930s poets, 'the pedagogic, the didactic, the loudspeaker strain'* »⁶. *Fiction is crippled [...] if it starts to sound like an anti-Fascist pamphlet* » (Lee 676). Le caractère incomplet du roman est une façon pour Woolf de dénoncer les failles de la société :

No one in the novel is allowed to make a speech or complete a statement. Instead of 'preaching', the structure of the novel itself makes a gesture against totalitarianism. There is no hero, no tragic or climactic plot, no resolution. Instead there is open-endedness, uncertainty, collective voices. The novel, by the very method of indirection and suggestion which cost her so much to achieve, resists the agents of tyranny. (Lee 677)⁷

La méthode de *The Years* approfondit ce qui s'esquissait dans *The Waves*, comme l'écrit Woolf dans son journal avant de savoir où cela la mènera : « *This is the true line, I am sure, after The Waves* » (*Diary IV*, 2 nov. 1932, 129). Une telle remarque peut sembler surprenante, si l'on considère la volonté de Woolf d'écrire « *a novel of fact* ». Il ne faut pourtant pas confondre *fact* et réalisme traditionnel⁸ : ce qu'elle accomplit est en fait une mise en œuvre de la modernité par laquelle les petites histoires prennent la place de la grande Histoire, comme c'était le cas dans *The Waves* où seule la mort de Percival servait d'élément de repère par rapport à l'histoire mondiale⁹, représentant la mort d'un Anglais en Inde, et ainsi le commencement du déclin de l'Empire britannique dont les idéaux masquaient la réalité économique.

⁴ Hoffman, « Virginia Woolf's Manuscript Revisions of *The Years* », in *PMLA*, p. 79.

⁵ Voir Grace Radin, *Virginia Woolf's the Years: The Evolution of a Novel*. Knoxville : University of Tennessee Press, 1981, p. 118-121.

⁶ « The Leaning Tower » [1940], *Essays VI*, 272.

⁷ L'ellipse est potentiellement aussi subversive : « *the essay form [...] commits the writer to providing answers, and omission itself can sometimes be more expressive. [...] the vision which underlies The Years, continuously hinted at but never fully divulged [...], is possibly even more sweeping and radical than the solutions provided in Three Guineas* » (Evelyn T. Chan, « Professions, Freedom and Form: Reassessing Woolf's *The Years* and *Three Guineas* », in *The Review of English Studies, New Series*, vol. 61, n° 251, 2010, p. 591-613, p. 603-604). « *Just because Woolf leaves out the essays and direct references does not mean their influence is dissolved or erased* » (Anna Snaith, *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*. New York : Palgrave, 2000, p. 101).

⁸ Linden Peach reconnaît qu'il s'agit là d'une faiblesse du roman : « *it displays at times the verisimilitude associated with traditional, social realist fiction* » (Linden Peach, *Virginia Woolf*. Basingstoke : Macmillan Press, 2000, p. 168). Le roman est pourtant plus complexe, puisqu'il montre les mutations subtiles de la société : « *the precarious, partial and changing nature of the social and cultural archive* » (*id.*, p. 180).

⁹ Susan Dick remarque néanmoins : « *[The characters'] focus is on the events of their own lives, many of which are not realistic occurrences but phases of consciousness that have no counterpart in the world's history or in ordinary action* » (Dick, « Literary Realism », p. 68). Si *Night and Day* était considéré par Woolf comme étant « *a novel of fact* », *The Years* lui permet de combiner les deux méthodes : « *I mean, The Waves going on simultaneously with Night & Day* » (*Diary IV*, 25 avril 1933, 151-152). Elsa Högberg s'attache à montrer à l'inverse que la représentation de l'intériorité des personnages, dans *Mrs Dalloway* et *The Waves*, permet à Woolf

La résurgence du contexte historique et de l'évolution de la société dans la fiction de Woolf entre en résonance avec ses essais très engagés, et comme toujours aussi avec ses journaux et lettres qui témoignent d'une conscience politique aiguë. Même lorsqu'il n'en est pas explicitement question, les textes de Woolf trahissent un « inconscient politique » au sens de Jameson¹⁰, et lui permettent de procéder à une sorte de réécriture de l'Histoire qui se distinguerait de l'Histoire « officielle », rigide, masculine, racontée par Trevelyan. Il s'agit pour elle de rétablir le lien avec les gens et de réinstaurer les femmes à la place que l'Histoire des hommes, racontée par et pour les hommes, leur a refusée. Ainsi, la nouvelle historiographie de Woolf révisé la tradition et repense le sujet¹¹. Cette remise en question d'une seule version de l'histoire par Virginia Woolf « reconnaît l'histoire comme étant un *discours* »¹², anticipe les réflexions sur la fictionnalisation de la réalité opérée par ce discours historique¹³, et s'étend à la possibilité de poser un même regard critique sur le monde qui lui est contemporain.

Rétrospective ou spéculative¹⁴, la distance temporelle introduit un décalage qui permet de placer l'être humain sous son propre regard critique. Le *pageant* de Miss La Trobe met à l'inverse explicitement en scène l'impossible confrontation avec le moment présent : la metteuse en scène aura beau montrer, le public ne voit pas. C'est également ce qu'essaie de faire Virginia Woolf dans ce roman qui ne cesse de montrer les cicatrices indélébiles de l'histoire sur le paysage du monde, de déchirer la vision pour faire advenir l'origine préhistorique de l'humanité, d'exhumer, de superposer et de parodier les différents feuillets d'un palimpseste britannique dont les symboles familiers deviennent insensés, dénués de sens.

de relier l'expression poétique à une politique anti-nationaliste et anti-fasciste, remettant en cause les fondements de la société patriarcale qui impose un ordre qui en passe par la rationalité, le contrôle des émotions et le refus de l'introspection (Elsa Högberg, « Virginia Woolf's Poetics of Revolt », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 46, 2014, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/1170>>, consulté le 13/08/2018).

¹⁰ « *The assertion of a political unconscious proposes that we [...] explore the multiple paths that lead to the unmasking of cultural artifacts as socially symbolic acts* » (Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca : Cornell University Press, 1981, p. 21).

¹¹ Voir Angeliki Spiropoulou, *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin*. New York : Palgrave Macmillan, 2010). Voir également « Virginia Woolf and the Writing of History ».

¹² Snaith, *Public and Private Negotiations*, p. 111.

¹³ Pour Walter Benjamin, « l'historiciste pose l'image "éternelle" du passé, le théoricien du matérialisme historique fait de ce passé une expérience unique en son genre » (Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, p. 440-441). « *Rather than assume that there is an historical truth, or true shape of the past that can be accessed and told objectively, Benjamin's materialist historiography pays attention to the fact of the historian's writing the past; that is, constructing it as narrative* » (Bromley, « Towards a Materialist Historiography »). Sur les liens entre histoire, littérature et fiction, et sur la valeur scientifique et la vérité du discours historique, voir par exemple Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai poétique du savoir*. Paris : Seuil, 1992 ; et Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1973.

¹⁴ Par la structure de *The Waves*, Woolf établit un lien entre la société des personnages et le monde déshumanisé, préexistant et survivant à la société humaine, à la fois primitif, *primeval*, et élémentaire. Les interludes sont à la fois avant, pendant et après, rassemblent des éléments préhistoriques, des éléments contemporains, et des éléments post-historiques, anhistoriques et post-apocalyptiques, révélant une forme de spéculation sur « l'après-histoire ».

En effet, il apparaît nettement dans la fiction tardive de Virginia Woolf que le réel est inaccessible car il est certes caché sous une couche de langage, mais que ce langage à son tour constitue un système qui tourne à vide, qui conditionne et reflète la réalité (politique et sociale) de la première moitié du vingtième siècle où les changements économiques et géopolitiques de l'entre-deux-guerres, les progrès scientifiques, les conséquences tardives de la révolution industrielle, l'émergence du schéma capitaliste, de la société de consommation, et des nouveaux media marquent une rupture avec l'époque victorienne et avec la tradition littéraire. La question se pose donc de savoir quel monde cache le langage que Woolf cherche à renouveler ?

Le changement radical touche l'ensemble de la société : « le cours de l'expérience a chuté », explique Benjamin, « dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle », la Première Guerre mondiale. « N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais *plus pauvres en expérience communicable* »¹⁵. Le conflit est présenté par Woolf comme la « catastrophe » qui interdit la transmission, fait éclater les liens, brise la continuité historique et culturelle¹⁶, et « démentit radicalement les expériences acquises » jusque-là¹⁷. Bien qu'omniprésente dans la fiction de Woolf, la guerre est généralement reléguée hors du cadre – mise entre crochets dans « Time Passes », en marge dans les souvenirs et délires de Septimus, manifestations traumatiques s'immisçant dans la modernité urbaine du Londres de *Mrs Dalloway*. La menace de la Deuxième Guerre mondiale, qui point depuis le début des années 1930 et s'affirme au travers de la propagande que Virginia Woolf déteste, marque l'incertitude absolue quant à la mesure et l'issue d'un conflit qui promet d'être encore plus destructeur que le premier. Entre les deux, le « *Present day* » de la fin du *pageant* est à peu de choses près le même que celui du dernier chapitre de *The Years*, à la fin des années 1930, où le moment présent est à la fois miné par la Première Guerre et hanté par la Seconde, imminente, et caractérisé par une double rupture qui l'isole du passé et de l'avenir, interdisant la possibilité même d'une histoire en tant que récit continu qui se transmettrait de génération en génération.

Si le présent semble indicible, c'est que l'actuel est trop actuel, que les modernistes font face à un excès de réalité qui les empêche d'articuler : aucun recul ne permet de prédire l'avenir ni la possibilité d'un lendemain de crise. Il s'agit de savoir comment penser l'après et de trouver

¹⁵ Benjamin, « Expérience et Pauvreté », p. 365, je souligne.

¹⁶ « *[The] vast catastrophe of the European war* ». La guerre « rend irrémédiablement caduque [...] la clameur universelle des émotions » et la « transmission » qui apparaissent dans *Le Banquet* de Platon (« On Not Knowing Greek » 47, cité dans Chantal Delourme, « La Transmission inquiétée dans *The Years* de Virginia Woolf », in *L'Atelier*, vol. 6, n° 2, 2014, p. 45-66, p. 45). Voir également Lee, 241 sq.

¹⁷ Benjamin, « Expérience et Pauvreté », p. 365.

le moyen de pallier l'incommunicabilité due à la brûlure de l'actualité, de l'Histoire en train de se faire, de la crise en train d'éclorre, pulvérisant les modes de pensée et d'écriture. L'expérience n'est plus tradition accumulée, retour vers le passé, mais multitude éphémère, déliée, pauvre.

'Oh, but North –' she cried, suddenly remembering something she wanted to say to him. But he had turned on the engine; he did not hear her voice. He waved his hand to her – there she stood at the top of the steps with her hair blowing in the wind. The car started off with a jerk. (Y 225)

En effet, telle qu'elle s'exprime à travers les progrès techniques, voitures et avions, interférences urbaines, la modernité entrave, au lieu de faciliter, la bonne communication¹⁸. C'est là aussi un aspect noté par Benjamin : l'incommensurable machine de guerre de 14-18 est l'expression violente d'un « effroyable déploiement de la technique [qui] plongea les hommes dans une pauvreté tout à fait nouvelle. Et celle-ci avait pour revers l'oppressante profusion d'idées que suscita parmi les gens – ou plutôt : que répandit sur eux [...] une galvanisation »¹⁹.

C'est pourquoi je souhaite désormais interroger la façon dont Virginia Woolf traduit la coïncidence des progrès qui marquent le début du vingtième siècle et des atrocités liées à la guerre – qui rendent chacun à leur manière l'expérience incommunicable et l'empêchent de s'inscrire dans la continuité. Les crises de la première moitié du vingtième siècle constituent *a contrario* aussi une forme de *tabula rasa* à partir de laquelle l'artiste pourrait reconstruire, revaloriser le moment éphémère, et accomplir les potentialités de ces moments de latence.

III.2.A. Arrêter le progrès

III.2.A.1. Catastrophes météorologiques

« *It was raining. [...] People scuttled quickly close to the wall; carriages rattled rather helter-skelter down the streets. Well, but a little rain hurts nobody* » (JR 148). Bien qu'inoffensive, la pluie affole néanmoins les passants qui se faufilent entre les voitures et les murs bien solides de la ville. Celle-ci semble d'ailleurs invincible malgré l'averse :

The rain poured down. The British Museum stood in one solid immense mound, very pale, very sleek in the rain [...]. The vast mind was sheeted with stone; and each compartment in the depths of it was safe and dry. [...] Meanwhile, Plato continues his dialogue; in spite of the rain; in spite of the cab

¹⁸ *The Years* remet en question les notions d'héritage et de généalogie. « Non seulement les bruits de la ville et les voix font intrusion, interrompent les gestes mais cette adresse qui est faite à l'autre d'un désir du dire de son expérience doit aussi être arrachée à l'oubli, au refoulement, aux nombreuses aspérités qui viennent en agacer le cours » (Delourme, « La transmission inquiétée », p. 46). « Le motif de la filiation [...] semble authentifier ce qui pourrait relever d'une archive culturelle mais en un geste qui l'interroge radicalement puisqu'il la présente à l'aune d'une échelle individuelle depuis laquelle se mesure toute idée de changement ("how things had changed; one thing seemed good to one generation, another to another", Y 238) » (*id.*, p. 50).

¹⁹ Benjamin, « Expérience et Pauvreté », p. 365-366.

whistles; in spite of the woman in the mews behind Great Ormond Street who has come home drunk and cries all night long, 'Let me in! Let me in!' (JR 148-149)

Le paragraphe montre l'immutabilité de la civilisation inscrite dans la connaissance et la perpétration de la tradition, bien conservée dans les livres, musées et bibliothèques, intouchable parce qu'imperméable et hermétique à l'agitation urbaine, aux cris des misérables et à ceux des femmes, à qui les portes de l'université sont fermées. Si un peu de pluie n'a jamais fait de mal à personne, la violence de certains phénomènes météorologiques et la description que Woolf en fait leur confèrent une tonalité métaphorique presque apocalyptique et intiment la menace d'un changement irréversible. Il a souvent été question du temps au cours de cette thèse, et je souhaite aborder ici le temps qu'il fait comme métaphore du temps qui passe, et l'indifférence des changements météorologiques comme indice de l'évolution de la société. Les progrès techniques permettent en outre de mesurer les deux types de temps, et parfois de prévoir, comme une sorte d'oracle technique, mais jamais de prévenir la menace du temps.

Dans « Time Passes », les phénomènes météorologiques hors de contrôle envahissent l'espace domestique : « *the torments of storms, the arrow-like stillness of fine weather, held their court without interference* » (TL 110) ; « *This had been the nursery. Why, it was all damp in here; the plaster was falling [...] gone mouldy too. [...] The rain came in* » (TL 112). Ils mettent en œuvre la menace des marées folles qui promettent d'engloutir la terre qui sert de fondement à l'être humain : « *the sea eats away the ground we stand on* » (TL 38 et 39) ; « *The devouringness [...] of winds & waves* »¹. La voix humaine défie alors l'invasion inéluctable des forces de la nature, comme le montre le chant choral au bord de la falaise :

Suddenly now she pitched down on the edge of the cliff and began to sing some song about
 Damn your eyes, damn your eyes.
They all had to join in and sing the chorus, and shout out together:
 Damn your eyes, damn your eyes,
But it would be fatal to let the tide come in and cover up all the good hunting-ground before they got
on to the beach. (TL 62)

L'union fait généralement la force, mais rien ne semble pouvoir triompher face à l'adversité diluvienne : « *So with the lamps all put out, the moon sunk, and a thin rain drumming on the roof a downpouring of immense darkness began. Nothing, it seemed, could survive the flood* » (TL 103).

La métaphore biblique est évidente, et le déluge (Genèse 6-8) est le moyen de faire table rase, de purger la terre des maux qui la rongent afin de reconstruire : les tempêtes de « Time

¹ *To the Lighthouse Holograph*, Appendix B, p. 51.

Passes » balayent les « certitudes de l'ancien monde victorien »² pour laisser le champ libre à la nouvelle génération. La journée ensoleillée des interludes présente de même des nuages à l'horizon, et la promesse finale de l'aube et du renouveau dépend d'abord du passage d'un torrent d'obscurité. À la fin du *pageant* de *Between the Acts*, c'est également une averse inattendue qui donne une impulsion nouvelle après un moment de stase stérile :

Panic seized her. Blood seemed to pour from her shoes. This is death, death, death [...]; when illusion fails. Unable to lift her hand, she stood facing the audience.

And then the shower fell, sudden, profuse.

[...] The rain was sudden and universal. Then it stopped. From the grass rose a fresh earthly smell.

'That's done it,' sighed Miss La Trobe, wiping away the drops on her cheeks. Nature once more has taken her part. (BA 161-162)

La pluie délivre du temps qui ne passe plus lorsque les spectateurs sont pris dans le « moment présent » : le temps (*weather*) résout ou dissout la pétrification du temps (*time*), et redonne l'impulsion (*tempo*) dans un geste synonyme de rédemption plutôt que de malédiction. « *No one had seen the cloud coming. There it was, black, swollen, on top of them* » (BA 162) : le nuage noir et menaçant figure évidemment aussi l'imminence de la guerre qui ne sera ni inoffensive, ni bénéfique. Il est alors plus proche de la pluie des premières pages de *Jacob's Room*, qui annonce les obus de la guerre, que de l'averse qui arrose le British Museum :

The wind blew straight dashes of rain across the window, which flashed silver as they passed through the light. A single leaf tapped hurriedly, persistently, upon the glass. There was a hurricane out at sea. [...] The light blazed out across the patch of grass; fell on the child's green bucket with the gold line round it, and upon the aster which trembled violently beside it. For the wind was tearing across the coast, hurling itself at the hills, and leaping, in sudden gusts, on top of its own back. How it spread over the town in the hollow! How the lights seemed to wink and quiver in its fury, lights in the harbour, lights in bedroom windows high up! And rolling dark waves before it, it raced over the Atlantic, jerking the stars above the ships this way and that.

There was a click in the front sitting-room. Mr Pearce had extinguished the lamp. The garden went out. It was but a dark patch. Every inch was rained upon. Every blade of grass was bent by rain. Eyelids would have been fastened down by the rain. Lying on one's back one would have seen nothing but muddle and confusion – clouds turning and turning, and something yellow-tinted and sulphurous in the darkness. (JR 10-13)

La métaphore météorologique remplit à mon sens plusieurs rôles : elle nuance les progrès de l'époque, reprend et annonce les bouleversements et destructions historiques, et enfin replace l'être humain minuscule au cœur de phénomènes naturels qui le dépassent et qui en soulignent l'insignifiance, l'aveuglement, et l'impuissance dans un monde qui lui survivra.

Les progrès techniques du début du vingtième siècle manquent de fiabilité et échouent à prévoir avec exactitude le temps qu'il fera : le caractère arbitraire et hasardeux du temps

² Bradshaw, « Introduction », *TL*, p. xxiii.

résulte de concours de circonstances qui nous condamnent à une incertitude relative. C'est ainsi que le « voyage au phare » est conditionné et compromis par le baromètre que James assimile avec l'autorité paternelle : « *Yes, of course, if it's fine tomorrow,* ' said Mrs Ramsay. [...] '*But,*' said his father, stopping in front of the drawing-room window, '*it won't be fine.*' » (TL 7). Pourtant, contrairement à ce que croit le jeune garçon, le temps n'obéit à personne, pas même aux experts. Les prévisions de ces derniers se confirment parfois³, mais se limitent surtout à prévoir l'imprévisibilité d'un temps chaotique, désordonné, toujours changeant :

'The forecast [...] says: Variable winds; fair average temperature; rain at times.'
 He put down the paper, and they all looked at the sky to see whether the sky obeyed the meteorologist. Certainly the weather was variable. It was green in the garden; 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 fecklessness, a lack of symmetry and order in the clouds, as they thinned and thickened. Was it their own law, or no law, they obeyed? (BA 20-21)

La question de savoir s'il pleuvra ou non obsède les personnages, puisque l'organisation du *pageant* – en extérieur ou dans la grange – dépend du temps qu'il fera. Tandis que l'on ne cesse de regarder par la fenêtre pour confirmer les prédictions des experts ou évaluer les promesses du ciel⁴, une remarque souligne l'absurdité de la scène : « *Every summer, for seven summers now, Isa had heard the same words; about [...] the pageant and the weather. Every year they said, would it be wet or fine; and every year it was – one or the other* » (BA 20). L'incertitude des prévisions météorologiques est ainsi inextricable de la certitude d'une forme de permanence cyclique, au cours desquelles les variations importent peu : le climat.

La météo est aussi métaphore du temps, à échelle humaine et à échelle historique. Dans son journal, il n'est pas rare que Virginia Woolf relie explicitement son humeur au beau fixe : « *I shall care little for the tastes of this world if the skies are still so glorious. [...] What a beautiful world we live in!* » (PA 137). Paula Maggio analyse l'impact météorologique comme témoignant de la conviction woolfienne que la nature a une influence sur la culture⁵. Emma Simone considère elle aussi que les motifs de climats et de météo sont les signes d'une « unité hétérogène » de l'individu, du monde physique et des forces naturelles⁶. L'idée que les

³ « *The light but variable breeze, foretold by the weather expert, flapped the yellow curtain, tossing light, then shadow* » (BA 15) ; « *the light breeze which the meteorologist had foretold* » (BA 182).

⁴ « '*And which will it be?*' Mrs Swithin continued. '*Wet or fine?*' Then, for the seventeenth time in succession, they both looked out of the window » (BA 20) ; « *And which would it be, wet or fine? And they all looked out of the window* » (BA 42) ; « *Wet would it be, or fine?* » (BA 57).

⁵ « [W]eather and literature are linked in a manner that parallels the symbiotic connection between the human world and the natural world » (Paula Maggio, *Reading the Skies in Virginia Woolf: Woolf on Weather in her Essays, Diaries and Three of her Novels*. Londres : Cecil Woolf, 2009, p. 24).

⁶ « *Woolf's references to weather, climate and atmosphere are typically positioned as tropes that indicate not only the connections between self and world that define Being-in-the-world, but also the impact that such connectedness*

changements climatiques se reflètent en nous⁷ n'est pas spécifique à Woolf, mais elle l'illustre parfaitement, notamment lorsque la connexion exceptionnelle qui lie Susan à son environnement se manifeste par le biais des saisons qui s'impriment directement sur son corps :

I think sometimes (I am no twenty yet) I am not a woman, but the light that falls on this gate, on this ground. I am the seasons, I think sometimes, January, May, November; the mud, the mist, the dawn. (W 73)

I shall lie like a field bearing crops in rotation; in the summer heat will dance over me; in the winter I shall be cracked with the cold. But heat and cold will follow each other naturally without my willing or unwilling [...] I shall be lifted higher than any of you on the backs of the seasons. (W 99)

Je ne reviens pas sur le lien entre les différentes temporalités qui se chevauchent ; ces remarques montrent également comment les êtres humains dépendent des saisons et du temps qu'il fait.

Alors que le climat tropical est associé à une forme de lassitude en Amérique du Sud dans *The Voyage Out*, ou à la jungle préhistorique dans *Between the Acts*, John Brannigan note le lien entre la météo, le lieu et le moment, qui jouent tous un rôle dans « la détermination des différences géopolitiques de la civilisation » : « [Woolf] demonstrates a keen understanding of climate change and the interdependence of climate and different forms of social organisation »⁸. Dans son essai « On Not Knowing Greek », elle présente d'ailleurs la littérature grecque comme ayant été modelée par le climat, nécessitant que les anglais s'acclimatent autant au grec qu'au beau temps que connaissait Sophocle pour pouvoir le comprendre⁹. Elle applique le même principe à l'échelle de l'histoire britannique, lorsqu'elle associe à chaque période un phénomène météorologique particulier, dans *Orlando* : « *the Great Frost* » paralyse l'économie du pays¹⁰ (O 33-35) et le déluge provoque un torrent qui emporte tout, pêle-mêle, sur son passage (O 61-63). Allen McLaurin¹¹, John Brannigan et Emma Simone remarquent tous l'importance historique et la valeur satirique du temps dans *Orlando*, alors que le personnage traversant les siècles est contraint de s'adapter à un « climat », météorologique

has upon the everyday life of the individual » (Emma Simone, *Virginia Woolf and Being-in-the-world: A Heideggerian Study*. Édimbourg : Edinburg University Press, 2017, p. 32-33).

⁷ Voir Watsuji Tetsuro, *Climate and Culture: A Philosophical Study*. Trad. anglaise de Geaffreu Bownas, Londres : Greenwood Press, 1988, p. 5.

⁸ John Brannigan, *Archipelagic Modernism. Literature in the Irish and British Isles, 1890-1970*. Édimbourg : Edinburg University Press, 2015, p. 117 ; voir *id.*, p. 107-143.

⁹ « *With warmth and sunshine and months of brilliant, fine weather, life of course is instantly changed [...]. That is the quality that first strikes us in Greek literature, the lightning-quick, sneering, out-of-doors manner* » (« On Not Knowing Greek » 41).

¹⁰ L'« anomalie climatique » qu'est le *Great Frost* de 1608 est associée aux divisions de classe : « *while the country people suffered the extremity of want, and the trade of the country was at a standstill, London enjoyed a carnival of the utmost brilliancy* » (O 33).

¹¹ Allen McLaurin, *Virginia Woolf: The Echoes Enslaved*. Cambridge : Cambridge University Press, 1973, p. 159.

mais également politique et social, changeant¹². L'idée apparaissait déjà dans *Jacob's Room* : « *The bitter eighteenth century rain rushed down the kennel* » (JR 85). De manière encore plus significative, le cinquième chapitre d'*Orlando* commence par une évocation du dix-neuvième siècle comme caractérisé par un climat particulièrement humide :

This great cloud which hung, not only over London, but over the whole of the British Isles on the first day of the nineteenth century stayed [...] long enough to have extraordinary consequences upon those who lived beneath its shadow. A change seemed to have come over the climate of England. [...] But what was worse, damp now began to make its way into every house [...]. Thus, stealthily, imperceptibly, none marking the exact day or hour of the change, the constitution of England was altered and nobody knew it. Everywhere the effects were felt. (O 227-228)

La longue description qui suit est évidemment humoristique, mais rappelle néanmoins « A Talk About Memoirs », dans lequel Woolf relie la verbosité des victoriens à l'humidité ambiante (*Essays* III, 180-184).

Comme des préludes météorologiques, les introductions panoramiques de *The Years* associent chaque année à une particularité saisonnière¹³ : « *an uncertain spring* » en 1880 (Y 3), « *the autumn wind* » en 1891 (Y 65), les nuits anormalement chaudes de l'été 1907 (Y 94), ou le vent « cruel » de mars 1908 (Y 107). L'effet est à la fois inquiétant et rassurant : ces descriptions montrent un monde qui ne cesse de changer tout en l'inscrivant dans un système où chaque saison fait retour, à la fois immuable et imprévisible¹⁴. La météo est également métaphore économique – « *Money was in brisk circulation* » parmi les feuilles mortes soulevées par le vent de l'automne de 1891 (Y 65) – ou plus clairement politique. Les années correspondant à la guerre sont ainsi caractérisées par des introductions très courtes qui jouent sur les contrastes : « *It was a brilliant spring ; the day was radiant* » en 1914 (Y 164) ; « *A very cold winter's night, so silent that the air seemed frozen* » en 1917 (Y 204).

¹² « *The age was Elizabethan; their morals were not ours; nor their poets; nor their climate [...] Everything was different. The weather itself, the heat and cold of the summer and winter, was, we may believe, of another temper altogether* » (O 26-28). « [T]he biographer's description of the relationship between the individual and climate change reflects a degree of poetic licence, [and] confirms Tetsuro's assertion that one can 'discover climatic phenomena in all expressions of human activity, such as literature, art, religion, and manners and customs' (Tetsuro, *Climate and Culture*, p. 7-8) » (Simone, *Virginia Woolf and Being-in-the-world*, p. 34).

¹³ Les passages correspondants ne furent ajoutés que très tard, « *not added to the novel until the final months before publication* » (Grace Radin, *Virginia Woolf's The Years*, p. xxii), probablement pour atténuer des sauts que Woolf jugeaient trop brusques entre un chapitre et le suivant : « *I think the change of scene is what's so exhausting: the catching people dumb in the middle: then jerking off. Every beginning seems lifeless – & then I have to retype* » (*Diary* V, 16 mars 1936, 17).

¹⁴ « *This paradoxical union [...] does not run smoothly and might be the reason Woolf perceived the book as a 'complete failure' (Diary V, 16 mars 1936, 17) [...]. Woolf's sense of failure might be an inevitable result of the weather's 'uncertainty' or, in other words, its Janus-faced ambivalence* » (Verita Sriratana, « 'It was an uncertain spring': Reading the Weather in *The Years* », in *Virginia Woolf and the Natural World*, p. 191-195, p. 191).

Prendre la température du pays à un moment de son histoire est enfin une façon de circonscrire une communauté nationale, de rassembler le peuple sous les couleurs de l'Union Jack ou de le réunir par les nouvelles lignes de voies ferrées, qui se mêlent au paysage¹⁵. Si le temps peut être prétexte à l'expression d'une mémoire collective ou de bon sens partagé par tous¹⁶, l'ambivalence météorologique est aussi un reflet de la société comme construction artificielle – comme le montre Kitty lorsqu'elle s'aperçoit que la façon de s'exprimer du majordome Hiscock, notamment sa façon de parler du temps, dépend de sa situation socio-géographique¹⁷ : « *Now she stood at her own door and waited for Hiscock, the butler, to take his feet off the fender and waddle upstairs. Why can't you talk like a human being? she thought, as he took her umbrella and mumbled his usual remark about the weather* » (Y 54).

Si Allen McLaurin remarque l'imprévisibilité des saisons d'un chapitre à l'autre, il l'associe à l'irrégularité des années choisies par Woolf, qui résistent à constituer une continuité historique¹⁸. L'évocation de la météo rappelle alors le rejet moderniste de questions de chronologie et d'intrigue traditionnelles, et c'est paradoxalement ces introductions météorologiques qui empêchent *The Years* de se constituer en « saga familiale », qui l'empêchent de dessiner une fresque historique cohérente, au profit de simples incidents qui se répètent, varient, sans lien et sans signification. Si le mois de décembre 1910 est d'une importance particulière pour Woolf, puisque c'est là le moment d'un changement de fond de la société, force est de constater que les introductions des chapitres 1910 et 1911 ressemblent étonnamment aux interludes dans leur détachement de considérations anthropocentriques :

1910 – In the country it was an ordinary day enough; one of the long reel of days that turned as the years passed from green to orange; from grass to harvest. It was neither hot nor cold, an English spring day, bright enough, but a purple cloud behind the hill might mean rain. The grasses rippled with shadow, and then with sunlight. (Y 118)

1911 – The sun was rising. Very slowly it came up over the horizon shaking out light. But the sky was so vast, so cloudless, that to fill it with light took time. Very gradually the clouds turned blue; leaves on forest trees sparkled; down below a flower shone; eyes of beasts – tigers, monkeys, birds – sparkled.

¹⁵ « [T]he flag flew though the King, borne under a white and blue Union Jack, lay in the caverns at Frogmore [...] In all the stations trains were ready to bore their way through England; to the North, to the South, to the West. Now the guard standing with his hand raised dropped his flag and the tea-urn slid past. Off the trains swung through the public gardens with asphalt paths; past the factories; into open country. Men standing on bridges fishing looked up; horses cantered; women came to doors and shaded their eyes; the shadow of the smoke floated over the corn, looped down and caught a tree » (Y 141).

¹⁶ « But in April such weather was to be expected. Thousands of shop assistants made that remark, as they handed neat parcels to ladies in flounced dresses standing on the other side of the counter at Whiteley's » (Y 3).

¹⁷ « The ambivalent weather [...] unbolts a new possibility of seeing and understanding society as a physical and as a discursive construct » (Sriratana, « Reading the Weather in *The Years* », p. 193).

¹⁸ « There is an aimless, arbitrary movement which is at the same time full of repetitions. All other order is a delusion, and repetition stands out in all its bareness. We must accept the weather of the climate, the randomness without meaning of sickening repetition » (McLaurin, *The Echoes Enslaved*, p. 160).

Slowly the world emerged from darkness. The sea became like the skin of an innumerable scaled fish, glittering gold. (Y 141)

Ces passages marquent ainsi l'indifférence généralisée des phénomènes naturels par rapport à la vie humaine, mais aussi par rapport à la vie en général.

S'il y a bien quelque chose que montrent ces évocations de phénomènes météorologiques, métaphoriques ou non, c'est l'insignifiance de l'être humain pris dans un monde qu'il n'arrive en définitive pas à véritablement prévoir, encore moins à maîtriser. « *No one had seen the cloud coming* » (BA 162) : ni les spectateurs qui n'avaient pourtant rien à regarder sur la scène de *pageant*, ni Mrs Swithin et Bartholomew qui scrutent le ciel chaque année, ni les experts météo, personne ne l'avait vu venir, et c'est bien ça le problème. Si les avancées techniques et scientifiques permettent de lire le ciel avec plus de précision que les prophéties ancestrales, les nouveaux oracles de la modernité prétendent lire l'avenir dans les nuages et dans les étoiles mais ne parviennent pas davantage à déchiffrer les signes qui s'offrent à eux. Les sciences devaient pourtant permettre un accès plus direct, logique et rigoureux au monde, selon la métaphore victorienne du monde voilé qu'explicite James Stuart en 1869 :

[T]he region of Science is like this shadow-land, and there is a veil of mist which divides you from it. [...] The veil that hangs about it is the veil of strange nomenclature; it is the veil of your unacquaintance, and partly too it may be of your fear; for what is unknown seems much more difficult often than it ought to seem, and the fields of science are so large you know not where to enter.¹⁹

Le voile brumeux posé sur le monde correspond donc à l'ignorance ou la méconnaissance qui empêche de voir la réalité scientifique des choses, mais c'est aussi celui du langage qui leur donne des noms étranges, et enfin celui du climat humide de l'Angleterre – opposé au soleil d'Italie qui dissipe le brouillard dans *Flush* et révèle la chose en soi.

Bien qu'ils ne soient pas directement liés aux manifestations climatiques, j'aimerais me pencher brièvement sur les astres dans la fiction de Woolf. J'ai déjà parlé de l'attraction de Katharine pour les mathématiques, mais l'observation des étoiles révèle une autre dimension :

Without knowing or caring more for Church practices than most people of her age, Katharine could not look into the sky at Christmas time without feeling that, at this one season, the Heavens bend over the earth with sympathy, and signal with immortal radiance that they, too, take part in her festival. [...] And yet, after gazing for another second, the stars did their usual work upon the mind, froze to cinders the whole of our short human history, and reduced the human body to an ape-like, furry form, crouching amid the brushwood of a barbarous clod of mud. This stage was soon succeeded by another, in which

¹⁹ James Stuart, *A Chapter of Science; or, What is a law of nature? Six Lectures to Working Men*. Londres : Society for Promoting Christian Knowledge, 1883, p. 9, cité dans Rebecca Welshman, « 'You may dissect your frog, but you cannot make it hop': *Jacob's Room* and the Experimental Imagination of Virginia Woolf », in *Études Britanniques Contemporaines* [En ligne], n° 48, 2015, n. p. URL : <<http://ebc.revues.org/2284>>, consulté le 21/10/2015. « *The metaphor of a world hidden behind a veil was used in mid-to-late Victorian science to express the mystery that shrouded biological, chemical, and physical processes* » (*ibid.*).

there was nothing in the universe save stars and the light of stars; as she looked up the pupils of her eyes so dilated with starlight that the whole of her seemed dissolved in silver and spilt over the ledges of the stars for ever and ever indefinitely through space. (ND 163-164)

Après un rejet des convictions religieuses, impliquant qu'il n'y a dans le ciel aucun paradis, l'espace vertigineux plonge la jeune femme dans un passé immémorial, la restitue à son être primitif, et remet l'humanité en perspective pour en souligner l'insignifiance.

Le télescope apparaît de même comme un instrument d'observation, synecdoque d'un progrès scientifique qui se détache des vieilles croyances et qui, en autorisant une contemplation plus précise des constellations, révèle surtout l'infime place que l'individu occupe dans le monde – et de la terre dans l'espace²⁰. La scène de *Jacob's Room* qui rassemble les personnages autour d'un télescope est symptomatique des rapports entre les hommes et les femmes, la science et le monde. Alors que la science inexacte vient glisser le nom d'une constellation inconnue, Sidonia, perturbant l'ordre alphabétique, les femmes regardent l'objet plutôt que ce qu'il montre et les rires des garçons résonnent juste après la remarque naïve de Charlotte :

Miss Eliot was looking through Mr Clutterbuck's telescope at the edge of the terrace. The deaf old man stood beside her, fondling his beard, and reciting the names of the constellations: 'Andromeda, Bootes, Sidonia, Cassiopeia...'

'Andromeda,' murmured Miss Eliot, shifting the telescope slightly.

Mrs Durrant and Charlotte looked along the barrel of the instrument pointed at the skies.

'There are *millions* of stars,' said Charlotte with conviction. Miss Eliot turned away from the telescope. The young men laughed suddenly in the dining-room.

'Let *me* look,' said Charlotte eagerly.

'The stars bore me,' said Mrs Durrant, [...]. 'I read a book once about the stars... [...]' (JR 77-79)

Malgré sa capacité faussement rassurante à nommer les constellations, Miss Eliot ne peut s'empêcher d'interroger Mr Clutterbuck :

'Doesn't it make you melancholy – looking at the stars?' shouted Miss Eliot.

'Dear me no, dear me no,' Mr Clutterbuck chuckled when he understood her. 'Why should it make me melancholy? Not for a moment – dear me no.' (JR 79)

Le moment de latence est dû à la légère surdité du vieil homme, qui ne comprend que le sens immédiat et superficiel de la question : son refus poli, idiomatique, est répété avec l'insistance de l'habitude et témoigne de l'aveuglement des êtres humains dont les compétences scientifiques n'équivalent pas à une clairvoyance par rapport à leur condition actuelle.

Le ciel, enfin, ne figure pas un horizon azuré, une promesse de félicité, mais l'immensité d'un espace à jamais inatteignable :

²⁰ « Tonight we speculated upon the stars; fancied ourselves moored, one of an innumerable fleet; & saw the earth shrink to the size of a button, its rim just over there where the lighthouse marks the sea. This shrinkage was the result of seeing the moon close at the end of a telescope, like a globe of frosted silver » (PA, Playden 1907, 368).

One [cloud], 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 21)

L'indifférence de la nature envers l'homme se manifeste dans les conditions météorologiques qui peuvent l'anéantir. Mais elle n'épargne pas non plus les éléments naturels eux-mêmes : « *Demonstrating the ubiquitous nature of this extreme weather, through its effect upon not only men and women, but also birds, sheep and cattle, porpoises, eels, boats and ships, Woolf dissolves the subject and object dualism, highlighting the interconnectedness of the 'human and non-human'* »²¹. La violence du climat s'inscrit aussi dans une eschatologie séculaire, et annonce la possibilité d'une apocalypse sans révélation ni rédemption.

L'insistance de Virginia Woolf sur les phénomènes météorologiques, les changements climatiques, et leur impact sur la vie, humaine ou non, se prête à une lecture écocritique en lien avec l'anthropocène – qui décrit la manière dont l'humanité est responsable de modifications irréversibles sur l'écosystème, jusqu'à détruire son propre habitat « naturel », et devenir ainsi l'artisan de sa propre disparition à venir. Par ailleurs, le monde dessiné par les changements du ciel – lorsque les nuages dessinent sur le sol des îlots d'ombre, ou que les tempêtes défigurent le paysage – indique que la météo façonne le relief : au fil des interludes, encore une fois, le paysage se structure ou se dégrade lorsqu'il est comme brûlé par le soleil ou noyé par la pluie et l'obscurité, entre le feu et le déluge apocalyptique. Toutefois, les cicatrices indélébiles de ces paysages marqués par les catastrophes naturelles côtoient également les ruines de l'histoire.

III.2.A.2. Ruines

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. Her horizon seemed limitless. There were all the places she had not seen; the Indian plains; she felt herself pushing aside the thick leather curtain of a church in Rome. (TL 53)

Lorsqu'elle s'autorise à rêver aux lieux qu'elle pourrait visiter si elle n'était pas assise à tricoter, Mrs Ramsay se figure un horizon infini qui s'étend jusqu'aux plaines exotiques de l'Empire où se perdra Percival, dans les églises italiennes que visitera Flush. Mais à en croire Mr Ramsay, il n'y a pas besoin d'aller aussi loin pour être dépaycé dans des territoires restés vierges depuis

²¹ Simone, *Virginia Woolf and Being-in-the-world*, p. 35. La citation est de Justyna Kostkowska, « 'Scissors and Silks', 'Flowers and Trees', and 'Geraniums Ruined by the War': Virginia Woolf's Ecological Critique of Science in *Mrs Dalloway* », in *Women's Studies*, vol. 33, n° 2, 2004, p. 183-198, p. 184.

la nuit des temps¹. De fait, il suffit qu'il n'y ait personne pour que le panorama devienne dépaysement, pour que « les parties du monde ne coexistent pas sans moi »². C'est d'ailleurs là toute la différence entre le jardin apparemment inoffensif de la maison de vacances tel qu'il apparaît dans « Time Passes » et les plaines d'Inde : bien qu'exotiques, ces dernières restent des lieux *visitables*, tandis que le jardin, qui semblait familier, n'est même plus *habitable*³. Barbara Lambert attribue à la guerre l'« effondrement du principe de création que donne à voir la nature » dans la section centrale : « Au sein de l'ordre naturel, le chaos de la guerre arrête, déroute et finit par perdre le regard ; les stigmates de la guerre font comme une entaille dans le regard qui ne peut plus embrasser le spectacle de la nature pérenne sans y saisir en même temps le spectacle de la mortalité humaine »⁴. Si, comme Bernard, Mr Ramsay rêve à la possibilité de découvrir une plage qui n'aurait jamais été souillée par le regard ni par l'empreinte des hommes, « *never trodden* » (*W* 220), les paysages de Woolf sont régulièrement troués, scarifiés, dénonçant les stratifications d'une histoire violente qui empêche de faire retour jusqu'à un idéal pré-historique. Les ruines qui jonchent çà et là les panoramas marquent l'échec des civilisations passées, se prêtent à des reconstructions forcément fictives ou incomplètes, et condamnent le paysage à interdire toute poursuite, tout mouvement vers l'avant⁵ – à n'être qu'un non-lieu.

En effet, si le jardin de Pointz Hall offre une vue apparemment immuable, au moins depuis « Figgis's Guide Book (1833) », quelques détails ne trompent pas :

No house had been built; no town had sprung up. [...] the very flat, field-parcelled land had changed only in this – the tractor had to some extent superseded the plough. The horse had gone; but the cow remained. [...] They looked at the view; they looked at what they knew, to see if what they knew might perhaps be different today. Most days it was the same.

'That's what makes a view so sad,' said Mrs Swithin [...]. 'And so beautiful. It'll be there,' she nodded at the strip of gauze laid upon the distant fields, 'when we're not.' (*BA* 48-49)

¹ « *One could walk all day without meeting a soul. There was not a house scarcely, not a single village for miles on end. [...] There were little sandy beaches where no one had been since the beginning of time* » (*TL* 58).

² Pour Merleau-Ponty, « la vision est panorama », c'est-à-dire qu'il y a « une sorte de folie de la vision qui fait que, à la fois, je vais par elle au monde même, et que, cependant, de toute évidence, les parties de ce monde ne coexistent pas sans moi : la table en soi n'a rien à voir avec le lit à un mètre d'elle, – le monde est vision du monde et ne saurait être autre chose » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 104).

³ « Pour moi, les photographies de paysages (urbains ou campagnards) doivent être *habitables* et non *visitables* » (Barthes, *La Chambre claire*, p. 66)

⁴ Lambert, « Du vent dans les branches de l'orme », p. 106 et 112. C'est également la proposition d'Adèle Cassigneul qui considère que la maison tombe en ruine pour suggérer la ruine à venir de la culture et de la civilisation britannique (voir Nancy T. Bazin et Jane H. Lauter, « Virginia Woolf's Keen Sensitivity to War: Its Roots and Its Impact on her Novels », in Mark Hussey (dir.), *Virginia Woolf and War. Fiction, Reality and Myth*. New York : Syracuse University Press, p. 14-39, cité dans Cassigneul, « Virginia Woolf's Ruined House »).

⁵ « *WWI fragmented European perceptions of the past, while disconnecting it from reasonable hopes for the future* ». La ruine devient un marqueur inscrivant la mort dans le présent, « *a reminder of disaster* » (Roth *Irresistible Decay*, p. 25-28).

Le paysage échoue à apaiser ceux qui le regardent à cause de la subtilité à peine perceptible des changements qui s’y inscrivent. Le jardin de Pointz Hall est de fait également parsemé de détails légèrement dérangeants : « *Their roots broke the turf, and among those bones were green waterfalls and cushions of grass in which violets grew in spring or in summer with wild purple orchids* » (BA 10). Les racines des arbres jaillissent du sol comme des ossements qui évoquent les tombes des anciennes familles, dont les morts oubliés gisent comme des racines, « *[they] lay in their deaths intertwined, like the ivy roots* » (BA 6).

La vue depuis la terrasse offre une échappatoire aux spectateurs lorsqu’ils attendent le début du *pageant*⁶ ou patientent entre deux scènes : « *Meanwhile, there was the view. They looked at the view* » (BA 141). Si elle leur offre un moment de répit et de réconfort, elle constitue surtout une toile de fond, le décor naturel du spectacle, sur laquelle le regard se repose et s’hypnotise, pris au piège des aplats de couleur monotones : « *The view laid bare by the sun was flattened, silenced, stilled. [...] The flat fields glared green yellow, blue yellow, red yellow, then blue again. The repetition was senseless, hideous, stupefying* » (BA 61)⁷. La répétition monstrueuse est aussi celle de l’histoire : dès le début du roman, la conversation des personnages montre comment le paysage porte les cicatrices successives, identiques, d’une histoire qui ne cesse de retracer les mêmes dessins, comme à Rodmell où vivaient les Woolf et où la campagne entremêle différents éléments de passés plus ou moins éloignés⁸. La terre est comme labourée par l’évolution humaine, depuis l’homme paléolithique de *The Outline of History* de Wells que lit Mrs Swithin au travers des civilisations successives :

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)

Les strates de l’Histoire visibles depuis l’avion – symbole du progrès – culminent avec la nouvelle fosse septique là où passait la voie romaine. Le ton est ironique et irrévérencieux,

⁶ « *They stared at the view, as if something might happen in one of those fields to relieve them of the intolerable burden of remaining silent, of doing nothing, in company* » (BA 60).

⁷ Le paysage rappelle alors celui d’Amérique du Sud : « *the landscape seemed to him as hard and as romantic as a cardboard background on the stage, and the mountain but a wooden screen against a sheet of painted blue* » (VO 279), ainsi que les indications esthétiques nécessaires à une vue, selon Richard Dalloway :

‘That’s a very pretty blue [...]. But there’s a little too much of it. Variety is essential to a view. Thus, if you have hills you ought to have a river; if a river, hills. The best view in the world in my opinion is that from Boars Hill on a fine day – it must be a fine day, [...] in that case you have also the advantage of associations – the Past.’ (VO 63)

⁸ En 1907, à Playden, dans le Sussex, Woolf note : « *It requires more imagination though, not to read history into the land than to see a blank sheet of hill & valley* » (PA, 367). « *a patchwork of left-over and misunderstood bits of the past, [...] layer upon layer of local and national history, [...] relics of passing civilisations* » (Lee 429).

d'autant que l'érudition de Bartholomew Oliver n'est pas partagée par tous⁹, et que les ruines font généralement l'objet de suppositions et de reconstructions *a posteriori* qui font débat :

'And when you allude to a grave,' said Mr Thornbury, [...] 'have you any authority for calling that ruin a grave? I am quite with you in refusing to accept the common interpretation which declares it to be the remains of an Elizabethan watch-tower – any more than I believe that the circular mounds or barrows which we find on the top of our English downs were camps. The antiquaries call everything a camp. I am always asking them, Well then, where do you think our ancestors kept their cattle? [...] The argument that no one would keep his cattle in such exposed and inaccessible spots has no weight at all, if you reflect that in those days a man's cattle were his capital, his stock-in-trade, his daughter's dowries. Without cattle he was a serf, another man's man...' (VO 162-163)

Si les ruines du Parthénon ne permettent toujours pas d'en déterminer la fonction d'origine avec certitude, Woolf choisit d'en souligner la permanence. C'est ainsi qu'il semble s'élever comme par magie dès que Jacob dessine un plan de l'Acropole dans la poussière (JR 236), tandis que Virginia Woolf insiste sur l'idée que la Grèce moderne demeure une terre primitive, immune au changement, alors même que la civilisation de la Grèce antique a bel et bien disparu¹⁰. C'est au cours de son voyage de 1906 que Woolf remarque elle-même le processus de reconstitution que provoque le paysage en négatif des ruines, comme à Olympie¹¹ à Mycènes¹².

Le paysage urbain est lui aussi déchiré de part en part. Dans *Flush*, Wimpole Street est décrit comme un îlot de civilisation dans un monde qui court à sa perte ; c'est un lieu de préservation, presque un musée, immunisé au passage du temps :

[W]hen the world seems tumbling to ruin, and civilization rocks on its foundations, [...] one has only to go to Wimpole Street and drink deep of the peace breathed by authority in order to heave a sigh of thankfulness that, while Corinth has fallen and Messina has tumbled, while crowns have blown down

⁹ « *To Bart, the 'scars' [...] reveal traces of a storied national identity. [T]he marks he alludes to bear some connection to English military history, either in the form of civil war or foreign invasion. Bart draws from these events in order to make sense of his identity [...], he consistently looks towards his surroundings to construct a coherent interpretation of the world. [...] [H]e sees England's ability to manipulate the land as a source of national pride* » (Ben O'Dell, « The Function of Filth: Waste Imagery and Cultural Identity in *Between the Acts* », in *Virginia Woolf: Art, Education, and Internationalism*, p. 46-51, p. 46-47).

¹⁰ « *Greece was over; the Parthenon in ruins; yet there he was* » (JR 208). Lorsqu'elle y retourne en 1932 avec Roger Fry, Woolf écrit ainsi : « *The centuries have left no trace. There is no 18th 16th, 15th century all in layers as in England – nothing between them & 300 B.C. [...] If one finds a bay it is deserted; so too with the hills & the valleys; not a villa, not a tea shop, not a kennel anywhere; no wires, no churches, almost no graveyards* » (Diary IV, 8 mai 1932, 94). Le voyage (géographique) permet un voyage dans le temps, « *This is the England of the time of Chaucer* » (Diary IV, 22 avril 1932, 92), comme empreint d'une nostalgie d'un monde perdu dont résulte une profonde mélancolie, de l'ordre du deuil, lorsque se présente à la mémoire du poète des bribes de ce qu'il a perdu.

¹¹ « *The theatre is – once more we might quote the Guidebook: for our purposes it is simply a flat circle of grass, scattered with innumerable fragments of stone. There are broken pillars of all sizes, & tiles, stones, lion heads, inscriptions; it is like, perhaps, a very disorderly pagan graveyard. But you may trace certain temples, & the course of the race ground* » (PA 319).

¹² « *The top of the cliff was scattered with gray stones; & we did once more & still more undoubtedly, construct a whole village here; courts & doorways, even an altar. No one has ever dug here, nor is there any rumour of a town. That is the charm of this place; the life has gone one naturally for hundreds of years; covering what it chose to cover; & the most enthusiastic must acquiesce* » (PA 338).

the wind and old Empires have gone up in flames, Wimpole Street has remained unmoved and, [...] as long as Wimpole Street remains, civilization is secure. (F 13-14)

Nul besoin d'invoquer les empires déchus, il suffit d'aller à Whitechapel pour contempler la ruine : « *ruined sheds in which human beings lived herded together above herds of cows* » (F 52)¹³. Parqués loin des quartiers aisés, les plus démunis vivent comme des animaux. La distance géographique dans l'espace urbain correspond à un décalage historique, temporel :

For instance, here was an old mansion formerly belonging to some great nobleman. Relics of marble mantelpieces remained. The rooms were panelled and the banisters were carved, and yet the floors were rotten, the walls dripped with filth; hordes of half-naked men and women had taken up their lodging in the old banqueting-halls. Then he walked on. Here an enterprising builder had pulled down the old family mansion. He had run up a jerry-built tenement house in its place. The rain dripped through the roof and the wind blew through the walls. (F 52)

Ces hordes de gens à moitié nus ressemblent à des hommes préhistoriques qui vivraient dans des ruines urbaines post-apocalyptiques.

Alors que les progrès techniques ne permettent en définitive que d'affirmer l'impuissance et l'insignifiance de l'être humain, les forces antagonistes naturelles et artificielles labourent le paysage de marques indélébiles, créant une mosaïque de lieux, juxtaposant différents moments de l'histoire, qui ne communiquent jamais. Le paysage est alors hanté par un passé qui entrave l'idée même de progrès en montrant comment le temps n'est qu'une vaste répétition du même échec, qui ne peut mener qu'à la destruction totale et l'anéantissement de l'humanité.

Virginia Woolf apparaît comme la figure du « contemporain » d'Agamben : elle est celle qui « fixe le regard sur son temps » mais « ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle[,] parvient à saisir en elle la part de l'ombre, leur sombre intimité [et] reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres »¹⁴. Virginia Woolf est tentée de remonter toujours vers des civilisations passées, vers un temps plus primitif, originel, et pourtant inaccessible, tandis qu'elle voudrait en même temps scinder le moment présent, l'ouvrir, en déchirer le paysage afin d'« introduire dans le temps une essentielle hétérogénéité », de « briser les vertèbres de son temps » en percevant « la faille ou le point de cassure »¹⁵. Ce sont là encore deux traits du

¹³ « *They were in a world that Miss Barrett had never seen, had never guessed at. They were in a world where cows are herded under the bedroom floor, where whole families sleep in rooms with broken windows; in a world where water is turned on only twice a week, in a world where vice and poverty breed vice and poverty* » (F 63).

¹⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Trad. Française de Maxime Rovere. Paris : Payot et Rivages, 2008, p. 19 et 21-22.

¹⁵ *Id.*, p. 37-38.

contemporain d'Agamben qui signale le présent comme « archaïque », c'est-à-dire « proche de l'*arkè* », de l'origine, afin de montrer le « devenir historique » du moderne :

[N]on seulement les formes les plus archaïques semblent exercer sur le présent une fascination particulière, mais surtout parce que la clé du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique. [...] la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie. Celle-ci ne nous fait pas remonter à un passé éloigné, mais à ce que nous ne pouvons en aucun cas vivre dans le présent. Demeurant non vécu, il est sans cesse happé vers l'origine sans pouvoir jamais la rejoindre. Le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatique, sa trop grande proximité) nous n'avons pas réussi à vivre en lui.¹⁶

La confrontation dialectique avec d'autres temps permet alors de comprendre rétrospectivement la part d'ombre du passé et d'illuminer en retour le moment présent. Pour ce qui concerne Woolf, la violence des deux conflits qui encadrent la majeure partie de l'écriture de sa fiction, l'évolution profonde de la société et l'émergence de nouveaux modes de consommation et de communication participent de ce présent de crise, « traumatique », trop proche, que le langage ne parvient plus à désigner, et qui a à son tour produit un langage de plus en plus inadéquat.

III.2.B. Éviter le symbole

Contrastant avec la ville victorienne caricaturale divisée en deux de *Flush*, le Londres de la première moitié du vingtième siècle cristallise les mutations socio-culturelles qui bouleversent la nation dans les années 1920 et 1930. La maison est au centre de cette transition ; Pam Morris en montre l'évolution dans *The Years*, lequel se termine dans une agence immobilière, « *a commercial office whose sole function depends upon social mobility* », à un moment où les questions de logement étaient au cœur de l'actualité¹. La maison marque la distinction entre l'espace public et l'espace privé, et concrétise des questions de statut social, de genre et de propriété² – de *property* et de *propriety*, voire de propreté, dans la mesure où elle dénonce ceux qui ont les moyens de posséder un bien immobilier et ceux qui ne peuvent que louer, ceux qui peuvent se laver (sans partager de salle de bain) et se nourrir correctement.

¹⁶ *Id.*, p. 33-35.

¹ Voir « *The Years: Moment of Transition* », in Pam Morris, *Jane Austen, Virginia Woolf and Worldly Realism*. Édinburgh : Edinburgh University Press, 2017, p. 167-197, p. 167.

² « *Woolf's materialist imagination understands the house not only as a point of exchange between the biological and the social but also as a nexus or gathering of complex structural forces and processes. The house demarcates the division of public from private, it provides the physical geography of gender and class inequalities and hence the DNA of self-identity* » (*id.*, p. 168).

Les nombreuses maisons de *The Years* remplissent des rôles différents, qu'elles soient les gardiennes d'un ordre domestique, familial et social, conservateur, patriarcal et inégalitaire³, ou au contraire des espaces de mouvement et de mutation, des « agents de changement ». En effet, elles « génèrent la demande du consommateur qui régit l'expansion capitaliste »⁴ :

The grey line of houses jolted up and down before her eyes as the omnibus trundled along the Bayswater Road. The shops were turning into houses; there were big houses and little houses; public houses and private houses. [...] Underneath were pipes, wires, drains... (Y 74)

L'évolution du paysage urbain sous les yeux d'Eleanor annonce le développement de « consommables invisibles, comme le gaz, l'électricité et l'eau ». Au-delà des petits luxes du quotidien⁵, la maison fournit aussi un abri en vue des raids aériens et de la guerre imminente.

Virginia Woolf écrit tandis que les soldats de la Grande Guerre sont revenus hanter les vivants de leur corps mutilés et que les bombes éclatent ici et ailleurs, tuant enfants et civils⁶. Même dans *The Waves*, où la question de la guerre n'est pas explicite, une force impersonnelle pousse les personnages jusqu'à la mort, tandis que la violence est concentrée dans les machines de la modernité comme le métro : « *the soundless flight of upright bodies down the moving stairs like the pinioned and terrible descent of some army of the dead downward and the churning of the great engines remorselessly forwarding us, all of us, onward, made me cower and run for shelter* » (W 148). En outre, alors que les différences sociales dessinent toujours la carte de Londres, les nouveaux modes de communication inscrivent eux aussi leur écriture sur les murs de la ville. À la fragmentation du corps due à la guerre et à celle de la société, s'ajoute celle du sens en conséquence du développement concomitant de la publicité qui appose au monde le modèle d'une écriture éclatée, déconnectée des valeurs d'usage – un phénomène accentué par la propagande fasciste. La question se pose alors de savoir si les implications socio-économiques et politiques du discours ont supplanté la performativité linguistique ?

Virginia Woolf rejette la dimension pragmatique de la langue embourbée dans son contexte d'énonciation. Si le « *little language* » ne remplit pas toutes ses promesses, il reste

³ « *Masculine privilege is materialised in [the] house geography [...] [which] also orders the vertical hierarchy of class* » (*id.*, p. 177). Le fonctionnement est le même en termes des sphères du discours, de l'espace de la parole.

⁴ *Id.*, p. 169.

⁵ « *Basic bodily needs for hygiene and food became drivers of a vast new realm of capital enterprise. Suppliers of electrical goods, in particular, were quick to seize upon the potential of such a huge market, especially in relation to women as consumers* » (*id.*, p. 170). C'est ainsi que *The Years* commence par présenter l'impatience de Milly Pargiter devant sa vieille bouilloire (« *It's not boiling [...]. Not nearly boiling, she repeated. The kettle was an old-fashioned brass kettle [...]. A feeble little flame flickered up and down beneath the brass bowl* », Y 8), et se termine avec Eleanor reconnaissant l'utilité de l'électricité (« *And wireless – that's a nuisance – the people downstairs turn it on after breakfast; but on the other hand – hot water; electric light* », Y 241).

⁶ Voir TG sur la guerre d'Espagne, « *[pictures] of dead children, killed by bombs* » (*Letters VI*, 14 nov. 1936, 85).

toujours le spectacle mis en scène par Miss La Trobe dans *Between the Acts*, grâce auquel Woolf compte bien prendre le langage à son propre jeu et le maintenir en échec en lui refusant un fonctionnement symbolique facile. « *Symbolism* », écrit Gillian Beer, « *is the means by which we make things serve the human. Symbol gives primacy to the human because it places the human at the centre, if not of concern, yet of signifying. [. . .] By its means concepts and objects are loaded with human references* »⁷. J'ai présenté la volonté woolfienne de renverser la perspective anthropocentrique pour remettre la chose au centre de l'attention, de même que ses stratégies pour débarrasser le langage du poids de la subjectivité humaine. Il s'agit désormais de recréer un langage à la fois plus abstrait et plus concret, qui pourrait dire le monde parce qu'il serait déconnecté du système de référence dans lequel il est pris. Pour cela, il ne suffit pas de brouiller ou d'effacer la voix narrative afin de rendre le discours inassignable, mais de briser le lien entre le discours et ses conditions d'énonciation historiques et socio-culturelles.

III.2.B.1. Fragments

Les nouveaux media de la modernité infusent l'écriture de Woolf : la photographie et le cinéma dévoilent une « autre réalité » qui fait l'objet de la quête littéraire woolfienne, mais elle en transpose également les caractéristiques formelles. Plusieurs scènes combinent ainsi plusieurs techniques – *travelling*, parfois au ralenti, ou gros plans qui s'enchaînent sans transition, avec une rapidité caractéristique du montage cinématographique¹. Deux longues scènes en particulier reprennent ces mécanismes afin d'entremêler différents agents de la modernité, d'en imiter et d'en dénoncer le fonctionnement.

La première est la scène de la voiture officielle et de l'avion publicitaire de *Mrs Dalloway*, scène caractérisée par un éclatement de l'unité de la narration. L'écriture résolument polyphonique scinde le temps narratif en plusieurs entités, et pousse le texte à la limite du langage lorsque l'épisode culmine avec la « poétique incandescente » de Septimus qui transmute les fragments de sa propre expérience historique en un délire messianique, dans une parataxe qui rompt les lois de l'enchaînement². La seconde est le trajet en taxi à la fin de *The Years*, lorsque Eleanor et Peggy traversent le paysage londonien où sont juxtaposés l'ancien et

⁷ Beer, *Virginia Woolf: The Common Ground*, p. 41.

¹ Voir Laura Marcus, *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*. Oxford : Oxford University Press, 2007 ; Susan McCabe, *Cinematic Modernism*. New York : Cambridge University Press, 2005 ; et David Trotter, *Cinema and Modernism*. Malden et Oxford : Blackwell Publishers, 2007.

² Juliana Lopoukhine, intervention au séminaire « L'Actuel » (PACT, 3 juin 2019, Sorbonne Université. URL : <<http://www.vale.paris-sorbonne.fr>>, consulté le 10/08/2019).

le moderne³. Leur conversation est entrecoupée de pensées parasites et d'images qui interrompent ou complètent leurs paroles, comme si elles devenaient perméables l'une à l'autre⁴ et que leur intimité était contaminée par l'extérieur : « *She paused, distracted by the sights in the street. [...] Anything distracts Eleanor, everything interests her, [Peggy] thought* » (Y 245). La voiture et l'avion, auxquels Floriane Reviron ajoute l'ascenseur, ne sont pas seulement les emblèmes de la technologie moderne, mais sont également symptomatiques de l'écriture moderniste, puisqu'ils offrent une fragmentation de la vision, des conceptions du temps et de l'espace, de la réalité et du sujet, qui contamine l'écriture lorsqu'elle tisse un « réseau d'images étourdissant pour la lectrice autant que pour le personnage »⁵. Le sujet n'a plus aucun contrôle sur les images « encadrées »⁶ qui défilent par la fenêtre : « *the concatenation of the images; the rhythm and the visual impression effected by the list of words, the use of commas and semicolons, convey the sensation of the compulsive, fast movement* »⁷.

Le travelling depuis la fenêtre du taxi de *The Years* liste la variété des bâtiments qui composent le paysage londonien :

They were driving along a bright crowded street; here stained ruby with the light from picture palaces; here yellow from shop windows gay with summer dresses, for the shops, though shut, were still lit up, and people were still looking at dresses, at flights of hats on little rods, at jewels. [...]
 '[W]hat I want to see before I die,' [Eleanor] continued, 'is something different...' She waved her hand out of the window. They were passing public buildings; offices of some sort. '...another kind of civilisation. Tibet, for instance. [...] Where's he taking us?' she said, looking out. They had reached the public part of London; the illuminated. The light fell on broad pavements; on white brilliantly lit-up public offices; on a pallid, hoary-looking church. [...] They had reached the theatre quarter. There was

³ Chaque rue reflète un moment différent de l'élaboration architecturale de Londres ou une période historique. Le présent se superpose au souvenir : « *'That's where we used to live' [...] 'That's where we used to dine'* » (Y 243).

⁴ La scène rappelle l'image choisie par Woolf pour illustrer son « androgyne » dans *A Room of One's Own* :
 She was alone with Eleanor in the cab. And they were passing houses. Where does she begin, and where do I end?
 [...] They were two living people, driving across London; two sparks of life enclosed in two separate bodies; and those sparks of life enclosed in two separate bodies are at this moment, she thought, driving past a picture palace.
 But what is this moment; and what are we? The puzzle was too difficult for her to solve it. (Y 245)

⁵ Reviron, « The Nature of Things in *Orlando* », p. 99. La vitesse de la voiture d'Orlando entremêle la subjectivité du personnage et les éléments divers qu'elle voit par la fenêtre : « *what results is a multiplicity of agencies which involve the nonhuman as much as the human. Indeed, 'changing her selves as quickly as she drove', Woolf's protagonist somewhat frantically contemplates so many selves to the point that it becomes 'an open question in what sense Orlando can be said to have existed at the present moment'* (O 307) » (Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 124). La scène rappelle le court essai « Evening Over Sussex: Reflections in a Motor Car » [1942], *Essays VI*, 454-455) : « *the link between motoring experience and aesthetic practices is not just a matter of trope or analogy but motoring, together with other experiences distinctive to the modern age of technology, affects the human sensory organization itself* » (Makiko Minow-Pinkney, « Virginia Woolf and the Age of Motor Cars », in *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, p. 159-182, p. 163).

⁶ « *Cars, tramways and trains blend cityscapes in swift motion, become imaginary crossroads rather than mere vehicles. [...] Circulation in great cities was accompanied by the ceaseless irruption of framed images: those springing from the urban spectacle glimpsed through windscreens or windows [...] and those stuck on walls* » (Cassigneul, « Dallying along the Way »).

⁷ Minow-Pinkney, « The Age of Motor Cars », p. 177-178, cité dans Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 125-126.

the usual garish confusion. Men and women in evening dress were walking in the middle of the road. Cabs were wheeling and stopping. (Y 245-246)

La progression intermittente du taxi et la juxtaposition d'éléments divers contaminent le mode d'expression des deux femmes dont la conversation devient erratique, faite de *non sequitur* :

'[...] I was reading a book by a man called – now what was he called?'
She paused, distracted by the sights in the street. 'Don't people wear pretty clothes nowadays?' she said, pointing to a girl with fair hair and a young man in evening dress.
'Yes,' said Peggy perfunctorily, looking at the painted face and the bright shawl; at the white waistcoat and the smoothed back hair. (Y 245)

Malgré les éléments variés qu'elle voit par la fenêtre, le désir d'Eleanor de découvrir « une autre civilisation » montre que la sienne a atteint une impasse. La variété n'est que répétition du même façonné par la dernière mode vestimentaire, un cercle vicieux. Le langage tourne en rond : « *'Don't people wear pretty clothes nowadays?'* said Eleanor, pointing to another girl with fair hair in a long bright cloak and another young man in evening dress » (Y 246). Comme le montre la question d'Eleanor, « *Where's he taking us ?* », les vecteurs de la modernité, dont le taxi fait partie, ne mènent nulle part. Le texte s'engouffre dans un dédale qui perd de même la lectrice, lorsque les inscriptions affichées sur les murs se substituent à la parole :

'[North] says we talk of nothing but money and politics,' [Peggy] added. [...]
'Does he?' [Eleanor] said. 'But then...' A newspaper placard, with large black letters, seemed to finish her sentence for her. [...] She looked at the meter which had mounted rather high. The man was going the long way round.
'He'll find his way in time,' she said. They were gliding slowly round the square. She waited patiently, holding her purse in her hand. [...]
'He'll have to turn, that's all,' she said. 'I'm not despondent,' she added, as the taxi turned. 'Travelling, you see [...] – off the beaten track –' The taxi was sliding tentatively past house after house – 'You ought to go there, Peggy,' she broke off; 'you ought to travel: the natives are so beautiful you know; half naked: going down to the river in the moonlight; – that's the house over there –' She tapped on the window – the taxi slowed down. 'What was I saying? I'm not despondent, no, because people are so kind, so good at heart... [...]' (Y 246-247)

Plusieurs conversations sont superposées, imbriquées, au point que l'on ne sait plus de quoi il est question. Le glissement entre plusieurs niveaux de pensées rappelle l'intermittence de la publicité que les deux femmes voient aussi par la fenêtre : « *Advertisements popped in and out. Here was a bottle of beer: it poured: then stopped: then poured again* » (Y 246).

La publicité moderne « court-circuite la résistance intellectuelle » du sujet, comme l'explique Franco Moretti à partir de l'*Ulysses* de Joyce, et s'insinue dans son mode de pensée. « *[A]dvertising is the myth of the commodity – commodity transformed into myth, into a fetish that parades, instead of hiding, its 'arcane' features* » : la publicité du vingtième siècle ne vend

plus les mérites et la valeur utilitaire d'un produit, comme c'était le cas au dix-neuvième⁸. Le client est devenu un *consommateur* fétichiste que la publicité moderne parvient à persuader de manière inconsciente, grâce à l'utilisation de termes apparemment « simples et efficaces », en accord avec la rapidité caractéristique de la modernité. Le principe est explicité dans *Ulysses* :

What also stimulated him in his cogitations?

[...] the infinite possibilities hitherto unexploited of the modern art of advertisement if condensed in trilateral monoidal symbols, vertically of maximum visibility (divined), horizontally of maximum legibility (deciphered) and of magnetizing efficacy to arrest involuntary attention, to interest, to convince, to decide.⁹

What were habitually his final meditations?

Of some one sole unique advertisement to cause passers to stop in wonder, a poster novelty, with all extraneous accretions excluded, reduced to its simplest and most efficient terms not exceeding the span of casual vision and congruous with the velocity of modern life.¹⁰

Leopold Bloom, agent publicitaire, remarque l'omniprésence publicitaire : « *All kinds of places are good for ads* »¹¹. Rien de surprenant alors à ce que Woolf inscrive un message publicitaire dans le ciel qui surplombe le Londres de *Mrs Dalloway*.

Le passage de l'avion inscrit un message éphémère qui témoigne d'une perte de valeur générale. La fragmentation de l'écriture posée sur les murs du monde par les affiches publicitaires est accentuée par l'évanescence lorsque les lettres tracées partent en fumée :

There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! making letters in the sky! Everyone looked up.

Dropping dead down the aeroplane soared straight up, curved in a loop, raced, sank, rose, and whatever it did, wherever it went, out fluttered behind it a thick ruffled bar of white smoke which curled and wreathed upon the sky in letters. But what letters? A C was it? an E, then an L? Only for a moment did they lie still; then they moved and melted and were rubbed out up in the sky, and the aeroplane shot further away and again, in a fresh space of sky, began writing a K, an E, a Y perhaps? [...]

The aeroplane turned and raced and swooped exactly where it liked, swiftly, freely, [...], away and away it rushed, and the smoke faded and assembled itself round the broad white shapes of the clouds. [...] it soared up and wrote one letter after another – but what word was it writing? (*MD* 17-18)

Tous ont les yeux levés vers le ciel, inquiets, intrigués, puis émerveillés par l'ingéniosité du procédé. Les différentes interprétations se succèdent quant au message de l'avion – « *Glaxo* », « *Kreemo* » ? Les noms ésotériques cachent une réalité plus prosaïque que mystérieuse. Glaxo fait référence à un laboratoire pharmaceutique fabriquant du lait infantile, tandis que la marque

⁸ La publicité du dix-neuvième siècle répondait alors à une logique partagée par le client potentiel (voir Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Londres : Verso, 1983, p. 195).

⁹ Joyce, *Ulysses*, p. 636.

¹⁰ *Id.*, p. 672.

¹¹ *Id.*, p. 146.

de caramel, Kreemo, donne la clé, « *K-E-Y* », du message. Peu importe que l'avion écrive l'un ou l'autre, puisque l'intérêt réside dans sa vocation publicitaire, et donc prosaïque¹² :

It was toffee; they were advertising toffee, a nursemaid told Rezia. Together they began to spell t . . . o . . . f . . .
'K . . . R . . . ' said the nursemaid, and Septimus heard her say 'Kay Arr' close to his ear [...]. (MD 19)

Les points de suspension contribuent à la déliaison générale qui oblige les personnages à répéter les premières lettres sans pouvoir terminer d'épeler le mot en entier, sans doute parce qu'il semble s'écrire lui-même, insoumis à aucune autorité, et ne peut donc qu'échapper à celui qui voudrait s'en saisir : « *Unguided it seemed; sped of its own free will [...], like something mounting in ecstasy, in pure delight, out from behind poured white smoke looping, writing a T, an O, an F* » (MD 24). Les lettres ainsi séparées les unes des autres finissent par former d'autres mots, un autre langage, une autre « clé », « *kay* » dans les oreilles de Septimus – celui qui quelques pages plus loin croit entendre les oiseaux lui transmettre un message en grec¹³.

L'épisode traduit l'impossibilité de reconnecter le symbole à sa signification et de relier les termes du langage entre eux. Parce qu'il arrive dans le prolongement du passage de la voiture officielle qui suscite l'émoi patriotique de la foule, l'avion est comme doté par contiguïté d'une importance du même ordre que celle-ci : de la même façon que les passants avaient cru apercevoir « *a face of the very greatest importance* » (MD 12), « *The clouds to which the letters E, G, or L had attached themselves moved freely, as if destined to cross from West to East on a mission of the greatest importance which would never be revealed, and yet certainly so it was – a mission of the greatest importance* » (MD 18). Le mystère du message de l'avion sur lequel tous ont les yeux rivés prolonge celui qui nimait le visage dans la voiture :

But nobody knew whose face had been seen. Was it the Prince of Wales's, the Queen's, the Prime Minister's? Whose face was it? Nobody knew. [...] Everyone looked at the motor car. Septimus looked. Boys on bicycles sprang off. Traffic accumulated. And there the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern like a tree [...] The face itself had been seen only once by three people for a few seconds. Even the sex was now in dispute. But there could be no doubt that greatness was seated within; greatness was passing, hidden [...]. (MD 12-14)

Le « *pattern* » ici remplit le même rôle que les volutes de fumée de l'avion : chacun constitue un symbole qui dissimule sa signification et devient de plus en plus opaque.

¹² « On s'attend à ce que cette calligraphie éthérée relève d'un métalangage, révélant les hiéroglyphes de l'invisible. Or il s'agit d'une publicité, « *Key* », la clé de la transparence, devient Kreemo, Toffee, parole mystique édulcorée, sucrerie commerciale dans l'espace déchu de la transcendance » (Lanone, « Le Grain du bruit », p. 23).

¹³ « *A sparrow perched on the railing opposite chirped Septimus, Septimus, four or five times over and went on, drawing its notes out, to sing freshly and piercingly in Greek words how there is no crime and, joined by another sparrow, they sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life beyond a river where the dead walk, how there is no death* » (MD 21).

Parce que les deux épisodes, la voiture et l'avion, sont construits sur le même schéma, le second informe rétrospectivement le premier et tous deux s'avèrent des parodies du cheminement herméneutique et de la négociation du sens. Ils révèlent l'opacité du symbole dont la véritable vocation est de camoufler sa propre vacuité. La voiture laisse derrière elle une infinie révérence pour les emblèmes de la nation : « *the majesty of England, [...] the enduring symbol of the state* » ; « *[the car] had left a slight ripple which flowed through glove shops and hat shops and tailors' shops on both sides of Bond Street [...] strangers looked at each other and thought of the dead; of the flag, of Empire* » (MD 15). En quoi la voiture recèle-t-elle un symbole plus digne que l'avion ? La vague patriotique qu'elle déclenche se propage de boutique en boutique, le long d'une rue commerçante soumise à la mode, à l'économie de marché et à la consommation. Il n'est pas anodin que les mouvements de l'avion éclipsent totalement la voiture officielle : « *(and the car went in at the gates and nobody looked at it)* » (MD 18).

Par un retournement de situation inattendu, chaque membre de la foule se laisse gagner par une autre émotion, plus personnelle, qui colore l'avion d'une nouvelle signification :

Ah, but that aeroplane! Hadn't Mrs Dempster always longed to see foreign parts? She had a nephew, a missionary. [...]

Away and away the aeroplane shot, till it was nothing but a bright spark; an aspiration; a concentration; a symbol (so it seemed to Mr Bentley, vigorously rolling his strip of turf at Greenwich) of man's soul; of his determination [...] to get outside his body, beyond his house, by means of thought, Einstein, speculation, mathematics, the Mendelian theory – away the aeroplane shot.

Then, while a seedy-looking nondescript man carrying a leather bag stood on the steps of St. Paul's Cathedral, and hesitated, for within was what balm, how great a welcome, how many tombs with banners waving over them, tokens of victories not over armies, but over, he thought, that plaguy spirit of truth seeking which leaves me at present without a situation, and more than that, the cathedral offers company, he thought, invites you to membership of a society; great men belong to it; martyrs have died for it; why not enter in, he thought, put this leather bag stuffed with pamphlets before an altar, a cross, the symbol of something which has soared beyond seeking and questing and knocking of words together and has become all spirit, disembodied, ghostly – why not enter in? he thought and while he hesitated out flew the aeroplane over Ludgate Circus. (MD 23-24)

L'avion publicitaire reproduit de manière ironique le fonctionnement du symbole religieux dont la portée transcendante se passe des mots – on en revient toujours à l'idée que l'essentiel échappe au langage. Mais les possibilités infinies auquel il renvoie dénonce aussi le fonctionnement insensé d'un langage à qui l'on peut faire dire tout et n'importe quoi, dont la signification est infiniment substituable. De la même manière, ce que la voiture laisse dans son sillage n'est finalement rien d'autre qu'une « rumeur » dont on sait qu'elle n'a ni lieu ni origine, mais qu'elle se propage, se nourrit d'elle-même et se déforme, « invisible, inaudible »¹⁴.

¹⁴ « *Yet rumours were at once in circulation from the middle of Bond Street to Oxford Street on one side, to Atkinson's scent shop on the other, passing invisibly, inaudibly, like a cloud, swift, veil-like upon hills, falling*

La juxtaposition des deux épisodes autorise également un parallèle irrévérencieux entre le caramel et la Reine, entre la société de consommation et la machine politique, lorsque la majesté de l'avion et celle de la monarchie font oublier la corruption de ce qu'elles cachent, ainsi que la violence tout à fait évocatrice avec laquelle elles ont fait intrusion sur la scène paisible du quotidien. « *The violent explosion which made Mrs Dalloway jump [...] came from a motor car which had drawn to the side of the pavement precisely opposite Mulberry's shop window* » (MD 12) ; « *The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd* » (MD 17) : si les mots « *explosion* » ou « *ominously* » résonnent comme des rappels de la guerre, l'inquiétude cède facilement. La publicité désacralise tout, y compris la solennité de la guerre :

Their own taxi was held up. It stopped dead under a statue: the lights shone on its cadaverous pallor. 'Always reminds me of an advertisement of sanitary towels,' said Peggy, glancing at the figure of a woman in nurse's uniform holding out her hand. Eleanor was shocked for a moment. A knife seemed to slice her skin, leaving a ripple of unpleasant sensation; but what was solid in her body it did not touch, she realised after a moment. That she said because of Charles, she thought, feeling the bitterness in her tone – her brother, a nice dull boy who had been killed. 'The only fine thing that was said in the war,' she said aloud, reading the words cut on the pedestal. 'It didn't come to much,' said Peggy sharply. The cab remained fixed in the block. The pause seemed to hold them in the light of some thought that they both wished to put away. (Y 246)

La pause des embouteillages, ralentissant le rythme effréné de la circulation moderne, est un moment mortifère, et le sarcasme tranchant qui réduit la statue commémorative à une publicité est accentué par une remarque ambiguë qui fait autant référence à l'inutilité de la guerre qu'à l'absurdité d'une inscription, recouverte par les paroles d'Eleanor, que l'on ne lira pas.

La voiture et l'avion remplissent une double fonction dans le texte : ils agissent comme le moyen d'assurer une communauté d'individus qui fixent leur attention sur un même objet et partagent les mêmes valeurs¹⁵, tandis que la publicité contribue à faire advenir le sujet en l'interpellant et en le soumettant à la société de consommation ; mais ils démontrent aussi la vacuité inhérente au symbole et donc sa nécessité. Peu importe qui est véritablement dans la voiture officielle, peu importe le produit pour lequel l'avion fait la publicité, peu importe la signification précise du « *curious pattern like a tree* » ou de l'inscription sous la statue. Ce qui importe c'est qu'il y ait quelque chose plutôt que rien, qui agisse comme un point focal et puisse

indeed with something of a cloud's sudden sobriety and stillness upon faces which a second before had been utterly disorderly. But now mystery had brushed them with her wing; they had heard the voice of authority; the spirit of religion was abroad with her eyes bandaged tight and her lips gaping wide » (MD 12).

¹⁵ Timothy Mackin note la façon dont la voiture reproduit la structure du système de perspective de Russell : « *an object emerges through a combination of discrete points of view* ». Il précise que les spectateurs ajoutent, à leur perception sensorielle, des émotions personnelles qui contribuent à la création de la signification générale du symbole (Mackin, « Private Worlds, Public Minds », p. 125-126).

fixer – ou détourner – l’attention¹⁶, et qui dévoile – en la dissimulant – la possibilité du sens. C’est par le biais de Septimus que cette idée est exprimée, comme un fantasme : « *So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. Not indeed in actual words; that is, he could not read the language yet; but it was plain enough, this beauty, this exquisite beauty* » (MD 18).

La mauvaise lecture des signes liée à l’émergence de la publicité est due à l’absence de repères dans une société brisée par la guerre¹⁷. Les mots déconnectés de leur signification implicite habituelle constituent une langue qui sonne faux – « *vans with the odd names of those engaged in odd industries – Sprules, Manufacturer of Saw-dust; Grabb, to whom no piece of waste paper comes amiss – fell flat as a bad joke* » (VO 6). La consommation et la production de masse révèlent l’importance de l’industrie et de la machine dans le paysage moderne : dans *Between the Acts*, le gramophone omniprésent se substitue ainsi à la voix humaine pour déplacer la parole hors du sujet. La machine, qui n’est jamais à l’abri de dysfonctionnement, produit à son tour des interférences qui court-circuitent le texte et montre la manière dont l’humanité reprend sans cesse la même rengaine : « *the old tune which human nature, like a gramophone whose needle has stuck, is now grinding out with such disastrous unanimity* » (TG 238)¹⁸.

La machine « officielle » qui diffuse la voix du pays est aussi la radio :

A voice, rather commonplace & official, yet the only common voice left, wishes us good morning at 10. This is the voice of Britain, to wh. we can make no reply. The voice is very trivial, & only tells us that the Prince of Wales is coming back [...]. (*Letters III*, 12 mai 1926, 260-61)

La voix de la radio est celle de la modernité : le timbre officiel se conjugue avec la trivialité des nouvelles transmises depuis le « lieu commun » de la radio. « Autre voix » désincarnée et à laquelle on ne peut pas répondre, la voix de l’information n’est ni la voix de la communication ni une voix poétique : elle agit comme une interpellation communautaire, qui pousse le peuple à se constituer en tant que nation et à s’assujettir mais leur refuse la quête herméneutique.

Le discours que la radio profère reprend les mécanismes de la transmission à la fois immédiate et médiatisée des journaux qui fournissent « un accès direct aux événements de l’actualité » et « façonnent l’expérience que les lecteurs auront de ces événements »¹⁹. Leur

¹⁶ « Depuis le désastre de Babel, il ne faut plus chercher [la fonction symbolique] dans les mots eux-mêmes mais bien dans l’existence du langage, dans son rapport total à la totalité du monde, dans l’entrecroisement de son espace avec les lieux, et les figures du cosmos » (Foucault, *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1968, p. 52).

¹⁷ La fascination de Woolf pour sa propre mort à venir, que la perspective de la guerre rendait probable, donne une nouvelle valence au vide et au silence qui caractérisent sa fiction : « *in the world of her fiction, language is itself a ‘cut’ in the field of all that is* » (Hussey, « Silence, Violence, and Memorial », p. 89-90).

¹⁸ L’image est reprise presque à l’identique : « *follow and repeat and score still deeper the old worn ruts in which society, like a gramophone whose needle has stuck, is grinding out with intolerable unanimity* » (TG 308).

¹⁹ Karin E. Westman, « ‘For her generation the newspaper was a book’: Media, Mediation, and Oscillation in Virginia Woolf’s *Between the Acts* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 29, n° 2, 2006, p. 1-18, p. 2. Michele

caractère intrinsèquement fragmentaire est pour Virginia Woolf suffisamment éloquent : « *The most transient visitor to this planet [...] who picked up this paper could not fail to be aware, even from this scattered testimony, that England is under the rule of a patriarchy* » (AROO 43).

Le langage employé par les journaux est alors simultanément transparent et opaque :

[T]hose who live under the 'illusion' of patriarchy may easily miss the ideological veil the words create and perpetuate. However, if something jars readers from the familiar experience of this medium, they can engage in critical evaluation: they can detect patterns of ideas and the authors behind the veil of words.²⁰

Dans *Between the Acts*, plusieurs personnages lisent le *Times*, et ce genre de situation devient pour Woolf un moyen de mettre en scène la possibilité de « résister à l'interpellation idéologique » en refusant le système d'écriture en place. Si Virginia Woolf note la fragmentation de l'écriture moderne et la lecture intermittente qu'elle induit, c'est pour mieux nous apprendre à lire entre les lignes, et entre les mots. C'est ainsi qu'Isa commence par lire quelques bribes du *Times*, avant que la réalité brutale ne lui saute au visage :

[She] read: 'A horse with a green tail . . .' which was fantastic. Next, 'The guard at Whitehall . . .' which was romantic and then, building word upon word she read: 'The troopers told her the horse had a green tail; but she found it was just an ordinary horse. And they dragged her up to the barrack room where she was thrown upon a bed. Then one of the troopers removed part of her clothing, and she screamed and hit him about the face. . . .'

That was real; so real that on the mahogany door panels she saw the Arch in Whitehall; [...] when the door (for in fact it was a door) opened and in came Mrs Swithin carrying a hammer. (BA 18-19)

Comme Mrs Swithin avec son marteau, Virginia Woolf martèle et fait céder ce que le langage construit « mot après mot ». Elle reproduit à son tour une sorte d'écriture intermittente lorsqu'elle perce le tissu du langage pour laisser advenir une forme de révélation paradoxale en creux, que je m'attacherai à expliciter ci-après.

C'est en effet ce qui se produit dans *Three Guineas* où les références répétées à des photographies « absentes »²¹ et abominables viennent trouer le texte : « *photographs of dead bodies and ruined houses* » (TG 164, 165, 180, 198, 210, 213, 252, 277, 292, 296, 363, 364, 365). L'utilisation de la même expression se substitue à la description, sans en atténuer l'horreur : l'expression devient un moyen d'ouvrir momentanément le texte pour qu'apparaisse aux yeux de la lectrice, comme aux yeux d'Isa lisant le *Times*, l'image d'un réel impossible à

Pridmore-Brown rappelle ainsi l'importance de la radio dans la société des années 1920 et 1930, et notamment son pouvoir fédérateur et son utilisation par des figures comme Hitler, mais également Churchill, qui orchestrèrent les masses populaires grâce à l'entremise de cette dernière innovation technique (Pridmore-Brown, « Of Virginia Woolf, gramophones, and Fascism », in *PMLA*, vol. 113, n° 3, 1998, p. 408-421, p. 411).

²⁰ *Ibid.*

²¹ Voir Regard, « Strabismes » ; Humm, « Virginia Woolf and Photography » et « Memory, Photography, and Modernism ».

voir, à décrire ou à montrer. L'expression permet paradoxalement aussi de tenir ensemble les fragments d'un texte qui, autrement, menacerait de s'effondrer et de tomber en ruines. De la même manière que les crochets dans « Time Passes », l'expression, qui troue le texte comme une « blessure » figurant l'absence de la mort, agit comme un pansement, un point de suture, « *textual stitches* »²². Elle signale à chacune de ses occurrences une fissure, un manque, qui en appelle à un autre langage capable d'articuler l'indicible. J'ai parlé de paysages impossibles – mais Woolf accomplit en réalité un « texte impossible », « emblème de la modernité »²³.

III.2.B.2. Apocalypse

Ce « texte impossible » signe à la fois l'évidence de la perte du réel dans le langage, et la crise d'un excès de réalité qui force ce dernier à tourner à vide. Le *pageant* de Miss La Trobe opère comme une mise en abyme des enjeux politiques et poétiques du modernisme, en insistant sur le décalage entre les personnages qui ne parviennent ni à communiquer de manière efficace entre eux (sur scène et parmi les spectateurs), ni à comprendre de quoi il retourne sur scène :

There was such a medley of things going on, what with [...] the confusion of the plot that she could make nothing of it.
 Did the plot matter? [...] The plot was only there to beget emotion. There were only two emotions: love; and hate. There was no need to puzzle out the plot. [...]
 Don't bother about the plot: the plot's nothing.
 But what was happening? [...]
 'It was enough. Enough. Enough,' Isa repeated.
 All else was verbiage, repetition. (BA 82-83)

La seule vocation de l'intrigue trop complexe n'est pas d'élaborer une histoire mais de susciter des sentiments simplifiés à l'extrême et facilement reconnaissables. Même lorsqu'elle essaie de se dépêtrer de la toile tissée par les mots, Isa est condamnée à ne pouvoir que répéter le mot qui concentre sa résistance, « *enough* ». La troisième émotion, qui n'arrive qu'après coup, subsume l'apaisement personnel et la paix militaire : « *Peace was the third emotion. Love. Hate. Peace. Three emotions made the ply of human life* » (BA 83). Que s'est-il passé entre temps, qui autorise l'avènement d'une résolution finale ? La mort d'un personnage sur scène :

'Look to the beldame there – old Eslbeth's sick!'
 (They crowded round her)
 Dead, Sirs!
 She fell back lifeless. The crowd drew away. Peace, let her pass. She to whom all's one now, summer or winter. (BA 83)

²² Cassigneul, « Virginia Woolf's Ruined House ».

²³ « La modernité commence avec la recherche d'une littérature impossible » (Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953, p. 58, cité dans *ibid.*).

La perspective de la fin inéluctable sert donc de prétexte à une forme de révélation.

La fiction de Virginia Woolf présente régulièrement des paysages que j'ai déjà qualifiés de *post-apocalyptiques*, où ne subsistent plus que les cendres d'un monde d'où l'être humain aurait disparu. Que quelque chose soit révélé après la fin du monde n'est guère surprenant, et c'est précisément ce qu'appelle l'étymologie du mot « apocalypse »¹, associant la destruction à la révélation d'un sens, au dévoilement de ce qui était jusque-là caché. Le double phénomène d'aveuglement et de dessillement rappelle les *moments of being* où l'intensité de la vision et la violence de la lucidité permettraient de percer le voile de la réalité superficielle du monde qui nous entoure. À la manière de la révélation inextricablement liée à l'apocalypse, les *moments of being* déchirent l'écran cotonneux tissé par les *moments of non-being* :

I feel that I have had a blow; but it is not, as I thought as a child, simply a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life; it is or will become a revelation of some order, it is a token of some real thing behind appearances; and I make it real by putting it into words. (*MB* 72)

Je reviendrai sur la façon dont l'écriture de Virginia Woolf devient le gage de cette « chose réelle », et souhaite ici me consacrer à la façon dont l'écriture woolfienne brise le signe galvaudé et révèle la vacuité des motifs littéraires usés pour restituer la signification qui y demeurait cachée, perdue ou indéchiffrable. Pour ce faire, une sorte de purification du texte doit être opérée pour retrouver le sens *propre* des mots dont il ne s'agit cette fois pas d'éliminer le sujet, mais d'enrayer le processus de « pourriture » qui menace lorsque le langage est contaminé par la politique – ainsi que Woolf l'écrit à sa sœur : « *All books are now rank with the slimy seaweed of politics; mouldy and mildewed* » (*Letters* VI, 24 oct. 1938, 294). Enfin, la citation précédente évoque le « coup » porté au quotidien comme la manifestation d'un « ennemi ». Est-ce à dire que la menace de la guerre pourrait être à l'origine de la révélation ?

Dans *Jacob's Room*, la guerre est évoquée en tant que catastrophe dont les échos sonores retentissent au loin, tandis qu'elle est mise entre crochets dans « Time Passes ». Les interludes de *The Waves* ne montrent de la guerre que son résultat possible : dans les paysages spectaculaires qui mettent à mal le régime de visibilité et interdisent toute figuration rationnelle, la perturbation de l'ordre ordinaire habituel indique néanmoins que quelque chose a eu lieu, qu'un événement mystérieux, innommé et innommable, a laissé derrière lui un monde qui subsiste au-delà de la forme et au-delà de la fin. Le neuvième interlude illustre ce que Martin Brick qualifie d'écriture « eschatologique ». Discours *de* et *sur* la fin, le terme s'inscrit dans

¹ Du latin « *apocalypsis* » (révélation), emprunté au grec ancien « *apokálupsis* » (action de découvrir), provenant de « *kalúptô* » (cacher), le terme désigne donc ce qui est « dé-caché ». Le Livre de l'Apocalypse de la Bible se dit d'ailleurs *Book of Revelation* dans sa version anglaise.

une perspective théologique et fait référence à la façon dont la conscience d'une fin à venir « affecte » le présent, les individus, et leur compréhension de ce présent, de la même manière que le dénouement d'un roman en influe la structure et la signification² :

[I]t is not so much that Woolf's fiction offers an understanding of death, but rather that she allows the reader to contemplate death, often in scenes that do not directly address it, and further, that such thinking places upon readers, not narrators, the impetus to bring 'integration to a broken existence'.³
The 'challenging' aspects of modernism counteract passive reading. [...] In the process of making interpretative choices regarding the coherence of narratives, readers make ethical choices as well, thus 'bear[ing] witness to the unspeakable incoherences and violent nonsense of the real'^{4,5}

Le texte doit « défier nos attentes »⁶, et des anomalies, incohérences ou monstruosité, gages du réel indicible, font intrusion sur la scène de la fiction, entraînant un dysfonctionnement de la machinerie du texte, des trouées qui invitent la participation de la lectrice.

Le neuvième interlude est donc un tableau de fin du monde ; la dissolution des formes et des couleurs face à l'invasion inéluctable de l'obscurité, qui submerge et engloutit la terre, rappelle le déluge de ténèbres au début de « Time Passes », et s'offre à une double lecture littérale et métaphorique. Le paysage ressemble à un champ de bataille jonché d'éclats d'obus, parcouru de tunnels et de tranchées où se glisser pour disparaître à jamais :

The tree shook its branches and a scattering of leaves fell to the ground. There they settled with perfect composure on the precise spot where they would await dissolution. Black and grey were shot into the garden from the broken vessel that had once held red light. Dark shadows blackened the tunnels between the stalks. The thrush was silent and the worm sucked itself back into its narrow hole. Now and again a whitened and hollow straw was blown from an old nest and fell into the dark grasses among the rotten apples. The light had faded from the tool-house wall and the adder's skin hung from the nail empty. All the colours in the room had overflowed their banks. The precise brush stroke was swollen and lop-sided; cupboards and chairs melted their brown masses into one huge obscurity. The height from floor to ceiling was hung with vast curtains of shaking darkness. The looking-glass was pale as the mouth of a cave shadowed by hanging creepers. (W 181)

² Frank Kermode distingue deux temps narratifs correspondant à deux temps bibliques : « *chronos is 'passing time' or 'waiting time' – that which, according to Revelation, 'shall be no more' – and kairos is the season, a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end* » (Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* [1967]. New York : Oxford University Press, 2000, p. 47).

³ Il emprunte le modèle chrétien : « *a concept concerned not with the end of the world per se, but rather with the perspective that knowledge of an end brings to present understanding* » (Martin Brick, « Woolf's Eschatology: Death, Mourning, and Modernist Voice », in *Virginia Woolf Miscellany*, n° 80, 2011, p. 16-18, p. 16). Il s'agit pour Paul Fiddes d'un « Espoir chrétien » : « *the shock of the nothingness of death will alert us to God who is our final concern [and bring] integration to a broken existence* » (Paul S. Fiddes, *The Promised End: Eschatology in Theology and Literature. Challenges in Contemporary Theology*. Malden : Blackwell, 2000, p. 5 et 12).

⁴ Vicki Mahaffey, *Modernist Literature: Challenging Fictions*. Malden : Blackwell, 2007, p. 7 et 14.

⁵ Brick, « Woolf's Eschatology », p. 17.

⁶ « *[O]nly the most trivial work conform[s] to pre-existent types* » (Kermode, *The Sense of an Ending*, p. 24).

La mise en scène de l'absence humaine est contrebalancée par la présence paradoxale d'éléments à valeur symbolique évidente, comme le rideau qui se baisse sur la scène ou la bouche béante du miroir, sorte de cri de Munch, gouffre sans fond qui inscrit l'indicible.

Au milieu de ce désert de désolation décliné selon un camaïeu de gris, entre la suie et la cendre, une image discrète me frappe. Juste après l'évocation dérangeante du ver aspiré, comme s'il ne retournait pas à la terre pour se protéger du désastre mais se glissait en lui-même, la peau morte d'une vipère absente, clouée au mur, indexe la survie de l'animal tout en exhibant sa propre vacuité. Certes, si elle y a laissé sa peau, la vipère est ailleurs, s'est débarrassée de ce qui était mort et superflu, et sa mue est synonyme de renaissance ; elle est à la fois résidu d'une crucifixion prosaïque et linceul vide du Christ ressuscité. Mais l'attention est portée sur la *vacuité*. L'évidement est omniprésent, entre la paille creuse et les coquilles vides, jusqu'à la place même de l'adjectif « *empty* » qui, retardé en bout de proposition, semble se référer rétrospectivement au clou autant qu'à la peau, de sorte que c'est en définitive toute l'image qui est vidée de sa force symbolique. Le signe vidé de son sens marque en outre l'échec de la transcendance – « *Light had faded* », point de lumière divine qui éclairerait une crucifixion désacralisée dont on ne lira que le reste ; point non plus de lumière vitale qui permettrait de voir au travers de la peau de vipère, membrane opaque comme une paupière fermée. Au contraire, le rideau de l'obscurité a recouvert la terre. Comme la peau vide de la vipère, le monde est doublement vidé : à la fois par l'absence humaine et par la perte de signification d'un symbole connu, détourné, qui implique une double impossibilité, de rédemption et d'avenir.

Même implicite, la guerre a fait voler en éclats les fondements de la société et de la parole. Le champ de bataille permet néanmoins de faire table rase du passé afin de reconstruire quelque chose. Un autre interlude fait s'entrecroiser d'autres images : « *if a cow moved a leg it stirred ripples of red gold, and its horns seemed lined with light* » (W 139). La vache devient presque sacrée dans la lumière rougeoyante d'après-midi automnale, sorte de veau d'or ou de divinité prosaïque. La conjonction des mots « *flaxen-haired corn* » et « *primeval* » rappelle les rites primitifs de fertilité (W 139) et signalent une volonté de renaissance à travers un retour aux sources, aux rites et aux sacrifices des religions ancestrales, qui permettraient de faire face à la destruction et à la fin inévitable, et d'apaiser les forces antagonistes.

Le paysage textuel woolfien s'avère jonché d'animaux, parfois morts ou à l'agonie, et d'ossements éparpillés : reliques ou résidus de rituels primitifs et de sacrifices « ratés » qui auraient perdu leur signification et que l'on n'arriverait plus à déchiffrer. Ces figures se placent en marge d'événements historiques traumatisants qu'elles évoquent sans les nommer, qu'elles

convoquent sans parvenir à les conjurer, comme des inscriptions paradoxales de la perte du sens et des valeurs sacrifiées à l'autel d'une société dont les fondements sont fragilisés par le contexte. La double menace de la guerre mondiale et d'une société qui impose son autorité aux citoyens en général, et aux femmes en particulier, est constamment rappelée dans le texte par la persistance de ces traces qui préfigurent la mort, interdisent la rédemption, et signalent l'échec du rite. En effet, si le sacrifice peut être considéré comme élément fondateur du sacré, le texte n'en conserve que le reste insensé, trace d'une transgression violente, d'un empiétement sur le vivant, sans pour autant avoir permis la purification ou l'apaisement attendus.

III.2.B.2.a. Animaux fabuleux

Domestiques ou non, vivants ou morts, les animaux apparaissent dans la fiction de Woolf comme moyens de parasiter ou de court-circuiter le système, lui permettant de transgresser les catégories sociales bien établies. À la fois intégré à l'espace domestique et exclus de l'espace public, le chien occupe dans la société britannique une place physique et symbolique liminale selon Philipp Howell : construction instable, la notion victorienne de « chien de compagnie » reflète et interroge l'idéologie des « *separate spheres* » inextricable des questions de genre et de classe. Howell analyse ainsi *Flush* comme une « fable » dont les péripéties de l'animal anthropomorphisé et la morale informent sur la condition humaine, notamment l'épisode du *dog-napping*, moment de transgression géographique et sociale¹. Le chien est donc un vecteur contre-nature remettant en question l'organisation de la société – y compris celle des années 1930. Anna Snaith souligne l'engagement politique et social du roman qui exprime selon elle les craintes de son autrice quant à la montée du fascisme en Europe². Si les commentaires de *Flush* sur les inégalités et les inquiétudes des années 1930 restent obliques, d'autres animaux perturbent l'ordre du texte de manière plus discrète et plus violente.

Les nouvelles « The Shooting Party » (1938) et « Lappin and Lapinova » (1939) dépeignent par exemple faisans et lièvres qui finissent chassés ou empaillés. Les animaux endossent une dimension allégorique : ils sont les avatars que les personnages s'imaginent ou

¹ Philip Howell, *At Home and Astray. The Domestic Dog in Victorian Britain*. Charlottesville et Londres : University of Virginia Press, 2015, p. 53. Voir également Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 157.

² « Woolf explores the politics of relegation and hierarchy, linking systems of value along literary (canonical and generic), class, gender, species, and racial lines. [...] These links included not only the dire economic and employment situation of the early 1930s, but also the familiar attendant discourses of degeneration, disease, and 'foreignness.' [...] *Flush* becomes not only a political text in its own right, but one that needs to be placed alongside Woolf's other texts of the decade, particularly *Three Guineas* » (Anna Snaith, « Of Fanciers, Footnotes, and Fascism: Virginia Woolf's *Flush* », in *Modern Fiction Studies*, vol. 48, n° 3, 2002, p. 614-636, p. 615).

qu'on leur impose et qui les emprisonnent. Les comparaisons explicites ou implicites mettent au jour la place de la femme dans la société patriarcale. Si la création d'un monde imaginaire peuplé d'animaux permet à Rosalind d'échapper au carcan des traditions, elle n'en élude pas pour autant les codes genrés du mariage : son avatar n'est autre que le lièvre blanc de la féminité prise dans une société de plus en plus soumise à la politique et à l'économie de marché³. Miss Rashleigh et Miss Antonia n'échappent pas davantage à la violence masculine figurée par la chasse que les faisans dont elles partagent les traits et qu'elles mangent sans y reconnaître leur propre sort : tout porte à croire que les deux femmes vont à leur tour « passer à la casserole »⁴, et la scène du repas apparaît à la fois comme festin totémique qui ne sanctifie pas et apporte la discorde au lieu de la communion, et comme parodie de l'eucharistie où la transsubstantiation serait vouée à l'échec⁵. Dans les deux cas, fourrures et plumes ne sont plus des accessoires de mode mais des camisoles de force qui condamnent les personnages féminins à une situation qu'elles sont incapables de voir⁶ mais qui est évidente pour la lectrice.

Au niveau diégétique, la confrontation impossible mène à la faillite de l'animal totémique qui ne protège plus, bien au contraire : la substitution entre l'animal et l'humain ne déplace que dans le temps une mort, même métaphorique, inévitable, et les cadavres d'animaux sont seulement en avance sur le sort des personnages. La représentation du pire crève littéralement les yeux de Rosalind, qui en est comme pétrifiée :

She felt as if her body had shrunk; it had grown small, and black and hard. Her joints seemed stiff too, and when she looked in the glass [...] her eyes seemed to burst out of her head, like currants in a bun. [...] The first thing she saw when she went in [the National History Museum] was a stuffed hare standing on sham snow with pink glass eyes. Somehow it made her shiver all over. [...] She went home and [...] sat crouched in her chair, with her hands dangling empty, and her eyes glazed, like glass eyes, in the firelight. (« Lappin and Lapinova » 91)

³ Voir Kathryn Simpson, « 'Lappin and Lapinova': A Woolf in Hare's Clothing? », in *Virginia Woolf and the Natural World*, p. 151-156.

⁴ « [L]e corps des deux personnages féminins se transforme en corps animal, [qui] devient à la fois masque et révélateur du corps humain et de ses tribulations » (Christine Reynier, « Récit de métamorphoses, métamorphoses du récit dans "The Shooting Party" », in *Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 86-100, p. 90). Métaphore de l'acte sexuel, la chasse fait des femmes les victimes sacrificielles mais consentantes de leur bourreau.

⁵ Suivant Frazer, Freud précise : « Notre regard suit à travers le cours des âges l'identité du repas totémique avec le sacrifice animal, avec le sacrifice humain théanthropique et avec l'eucharistie chrétienne » (Sigmund Freud, *Totem et tabou* [1913]. Paris : Gallimard, 1993, p. 308, cité dans *ibid.*). « Mais au lieu de lier ce repas au crime du père, Woolf le lie ici à l'inceste, péché qui, de toute manière, exige d'être expié. [L]e repas devient alors une scène de cannibalisme, [...] d'auto-dévoration, ce qui ne peut aboutir qu'à la disparition et l'engloutissement des convives, le suicide sacrificiel étant la seule issue possible face au bourreau » (*id.*, p. 93-94).

⁶ Le patriarcat « s'assure la coopération des femmes dans leur propre perte d'autonomie » (Jane Nardin, « Poultry for Dinner in Katherine Mansfield's 'Prelude' and Virginia Woolf's 'The Shooting Party' », in *The Midwest Quarterly*, p. 293-306, p. 293). Le massacre des faisans est un exemple de la « brutalité gratuite » au cœur des « sphères séparées » : « *the men are preoccupied with war, womanizing, or hunting and shooting, while their womenfolk sit by the fire and sew, complacently, even complicitly, gloating over their brother's sexual exploits. Powerless to resist his violence, they are also a little proud of him* » (Briggs, "Frame and Focus", p. 185).

Le manque de clairvoyance s'apparente à une forme de stérilité de la condition féminine. Dans les deux nouvelles, les cadavres des animaux deviennent des coquilles creuses, enveloppes charnelles vidées de la substance qui les habitait, et partagent certaines caractéristiques physiques : yeux crevés, corps ratatinés, figés par la rigidité de la mort. Les termes sont repris presque à l'identique, entre les animaux et les personnages, d'une nouvelle à l'autre :

The birds were dead now, their claws gripped tight, though they gripped nothing. The leathery eyelids were creased greyly over their eyes. [...] The pheasants looked smaller now, as if their bodies had shrunk together. [...] The sides of the cart were stuck about with little grey-blue feathers and the floor was smeared and stained with blood. But it was empty. (« The Shooting Party » 72)

[The two women's] eyes became like pebbles, taken from water; grey stones dulled and dried. And their hands gripped their hands like the claws of dead birds gripping nothing. And they shrivelled as if their bodies inside their clothes had shrunk. (« The Shooting Party » 74-75)

Les serres des oiseaux morts qui ne saisissent rien permettent une comparaison rhapsodique qui tourne à la tautologie et souligne la disparition de la signification du langage dès lors que les mots eux-mêmes ne saisissent plus rien, aussi vides que la charrette ayant servi à transporter les faisans morts. À cela près que la charrette est loin d'être vide : on y trouve une multitude de plumes et des taches de sang, autant de restes de ce qui était là et qui a laissé des *traces*.

Ainsi, à la fois figures recroquevillées de l'apocalypse et instruments de révélation du néant, ces cadavres d'animaux présagent certes la fin inéluctable, mais incarnent également l'impasse de la société patriarcale, de même qu'une perte de sens plus générale. Ailleurs, d'autres figures de ce type perturbent çà et là le paysage encore paisible des premiers romans de Woolf par ce « quelque chose » qui tient de l'abject que décrit Julia Kristeva :

Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un « quelque chose » que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase. À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile.⁷

Parasites discrets, insoupçonnés, chez Woolf les animaux font irruption sur la scène du quotidien et dérangent, inquiètent, signalant à chaque fois un danger ou une transgression, faisant momentanément basculer le texte d'un régime à un autre.

Dans *The Voyage Out*, des phalènes accompagnent la lecture de l'*Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* que l'on mettra un point d'honneur à ne pas lire :

'The Decline and Fall of the Roman Empire?' said Mrs Thornbury. 'A very wonderful book, I know. My dear father was always quoting it at us, with the result that we resolved never to read a line.'

⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1983, p. 10.

‘Gibbon the historian?’ enquired Mrs Flushing. ‘I connect him with some of the happiest hours of my life. We used to lie in bed and read Gibbon – about the massacres of the Christians, I remember – when we were supposed to be asleep. It’s no joke, I can tell you, readin’ a great big book, in double columns, by a night-light, and the light that comes through a chink in the door. Then there were the moths – tiger moths, yellow moths, and horrid cockchafers. Louisa, my sister, would have the window open. I wanted it shut. We fought every night of our lives over that window. Have you ever seen a moth dyin’ in a night-light?’ (VO 225)

Si celle qui l’a lu se souvient que « c’est pas de la blague » de lire dans la pénombre, le massacre des Chrétiens est remplacé par celui des phalènes qui se brûlent les ailes, comme si ces petites ailes éphémères faisaient de l’ombre à la grande histoire immortelle : « *All for a moment wavered and bent in uncertainty and ambiguity, as if a great moth sailing through the room had shadowed the immense solidity of chairs and tables with floating wings* » (W 140).

« The New Dress » met en place une sorte de hiérarchie des insectes – mouches, libellules, papillons – reflétant la difficulté de Mabel Wearing à trouver sa place⁸, tandis que les dangers de la chasse aux papillons font une discrète apparition sur la scène du *pageant* : « *Alfred (to a small boy), don’t run about chasing butterflies or you’ll make yourself sick* » (BA 150). Quel risque pourrait-il bien y avoir à un tel jeu d’enfant ? Le garçon courant derrière le papillon reproduit la course de la metteuse en scène à la poursuite de la vérité : leur irréprouvable attirance est autant destructrice que vaine, comme le symbole de l’*unio mystica*, « la phalène qui se laisse brûler par la flamme qui l’attire et lui demeure cependant jusqu’à la fin obstinément inconnue »⁹. L’avertissement adressé à « Alfred » le place au milieu d’une course-poursuite infinie, d’une chaîne qui est également celle du langage, où rien ne sert de courir.

La chasse aux papillons de nuit s’inscrit comme un rituel mystique¹⁰ dans l’œuvre et l’enfance de Woolf : « *of all [the] family rituals, night-time moth hunting [...] most haunted her imagination* »¹¹. La scène ressurgit au début de *Jacob’s Room*, associée à la mort et teintée d’angoisse et d’une menace sourde contenue dans les ruines romaines :

The stag-beetle dies slowly [...]. But the butterflies were dead. A whiff of rotten eggs had vanquished the pale clouded yellows [...]. A fritillary basked on a white stone in the Roman camp. [...]
Rebecca had caught the death’s-head moth in the kitchen. [...]

⁸ « *She saw herself like that – she was a fly, but the others were dragon-flies, butterflies, beautiful insects, dancing, fluttering, skimming, while she alone dragged herself up our of the saucer* » (« The New Dress » 165).

⁹ Agamben, *L’ouvert*, p. 96.

¹⁰ Le rituel de la nature est aussi celui que personne ne voit, lorsque les insectes se prêtent à leur ballet primitif : « *little ceremonies which had no audience, private rites, pure beauty offered by beetles and lilies of the valley and dead leaves and still pools, without any care whatever human beings thought of them* » (« The Introduction » 181).

¹¹ Il s’agit en effet bien d’un rituel qui s’accomplit selon des codes particuliers et nécessite une initiation :

Jack Hills, too, taught the children how to ‘sugar’. A flannel rag would be soaked in a compound of rum and treacle and this would be pinned to the bark of the trees so that the sticky mixture ran down and attracted the moths. After dark the procession of children would set out with a glass jar – the ‘poison pot’ – butterfly nets and a lamp. The little lamp linked them together in the ‘unknown world’ of the dark trees. When they set it down, beetles and other insects would flock towards the light. (Lee 31).

The upper wings of the moth which Jacob held were undoubtedly marked with kidney-shaped spots of a fulvous hue. But there was no crescent upon the underwing. The tree had fallen the night he caught it. There had been a volley of pistol-shots suddenly in the depths of the wood. And his mother had taken him for a burglar when he came home late. (JR 25-26)

L'intrusion nocturne de Jacob-cambrioleur et du « sphynx tête de mort » font entrer au cœur de la maison les coups de feu et la chute de l'arbre, dangers que l'on ne peut tenir à l'extérieur.

Perdu sur la plage, le jeune Jacob est aussi celui qui trouve un crâne de mouton dont il se saisit, dans une véritable pulsion de mort. L'association pour le moins dérangeante fait du crâne un objet transitionnel qui apaise immédiatement l'enfant :

There he stood. His face composed itself. He was about to roar when, lying among the black sticks and straw under the cliff, he saw a whole skull – perhaps a cow's skull, a skull, perhaps, with the teeth in it. Sobbing, but absent-mindedly, he ran farther and farther away until he held the skull in his arms. (JR 7)

Face aux injonctions de sa mère qui lui ordonne de laisser l'objet abject, qu'elle refuse de nommer autrement que comme « *[s]omething horrid* », Jacob se contente de rapporter la mâchoire, « *the sheep's jaw, which was loose* », bouche béante et muette, désarticulée, qui résiste à la charge symbolique et ne renvoie toujours qu'à elle-même¹². L'objet met Betty mal à l'aise, « *aware all the time in the depths of her mind of some buried discomfort* ». Non loin de là, le reste du crâne est resté planté dans le sable, tout près des amants :

There on the sand not far from the lovers lay the old sheep's skull without its jaw. Clean, white, wind-swept, sand-rubbed, a more unpolluted piece of bone existed nowhere on the coast of Cornwall. The sea holly would grow through the eye-sockets; it would turn to powder, or some golfer, hitting his ball one fine day, would disperse a little dust – [...].
'Don't lag, boys. You've got nothing to change into,' said Betty, [...] looking with uneasy emotion at the earth displayed so luridly, with sudden sparks of light from greenhouses in gardens, with a sort of yellow and black mutability, against this blazing sunset, this astonishing agitation and vitality of colour, which stirred Betty Flanders and made her think of responsibility and danger. (JR 7-9)

La pureté de l'os au milieu du paysage insoutenable de vivacité rappelle à la mère que ses enfants ne pourront pas (se) changer, pas de métamorphose pour eux, ni résurrection ni réincarnation. La mâchoire finira d'ailleurs dans la chambre des enfants, imposant déjà à Jacob un sommeil proche de l'inconscience de la mort : « *Jacob lay asleep, fast asleep, profoundly unconscious. The sheep's jaw with the big yellow teeth in it lay at his feet. He had kicked it against the iron bed-rail* » (JR 13). La « chambre de Jacob » abrite déjà la mort à venir, que l'enfant dans son sommeil pousse au bord du lit sans parvenir à l'en faire tomber.

Un *memento mori* presque identique ressurgit dans la chambre des enfants de *To The Lighthouse* comme une décoration monstrueuse impossible à dissimuler :

¹² « *A skull is a skull is a skull* » remarque Catherine Lanone (« *Abject Objects* », p. 80).

It was that horrid skull again [...] and Cam couldn't go to sleep with it in the room, and James screamed if she touched it. [...] She could see the horns, Cam said, all over the room. It was true. Wherever they put the light (and James could not sleep without a light) there was always a shadow somewhere. [...] 'Well then,' said Mrs Ramsay, 'we will cover it up,' and [...] she quickly took her own shawl off and wound it round the skull, round and round and round, and then she came back to Cam and laid her head almost flat on the pillow beside Cam's and said how lovely it looked now; how the fairies would love it; it was like a bird's nest¹³; it was like a beautiful mountain such as she had seen abroad, with valleys and flowers and bells ringing and birds singing and little goats and antelopes and... She could see the words echoing as she spoke them rhythmically in Cam's mind, [...] still more monotonously, and more rhythmically and more nonsensically, [...] until she sat upright and saw that Cam was asleep. Now, she whispered, crossing over to his bed, James must go to sleep too, for see, she said, the boar's skull was still there; they had not touched it; they had done just what he wanted; it was there quite unhurt. He made sure that the skull was still there under the shawl. (TL 92-93)

Si Mrs Ramsay ne parvient pas à protéger ces enfants de la connaissance de la mort, la place du crâne est ici ambiguë, tour à tour source de cauchemar et accessoire de conte de fées, berceuse pour Cam et point fixe rassurant pour James. En cela, il concentre d'une part l'apogée de l'abjection, lorsque « la mort qui, de toute façon, me tue, se mêle à ce qui, dans mon univers vivant, est censé me sauver de la mort », notamment l'enfance¹⁴. Il est d'autre part nécessaire : il faut le laisser entrer pour y fixer tous les maux et ainsi s'en libérer, il devient une image du *pharmakos* qui concentre la mort et en permet l'expulsion dans un geste cathartique.

Ce crâne absurde dans la chambre de l'enfance invite ainsi le mythe dans le romanesque, en laissant s'immiscer dans l'espace encore innocent et non-corrompu la victime sacrificielle qui fera basculer les enfants dans l'expérience et l'âge adulte. Selon la théorie du bouc émissaire de René Girard, cette victime agit comme une cible sur laquelle se concentre une violence généralisée ; son élimination, par expulsion ou meurtre, restaure momentanément l'unité harmonieuse du groupe et se situe à l'origine du sacré, au fondement de la société¹⁵. La confrontation au crâne s'apparente alors à un rite de passage qui fait entrer les enfants dans une société paradoxalement civilisée, à la violence codifiée. Or, précise René Girard, le Christianisme dénonce le mécanisme du sacrifice avec la crucifixion qui montre que la victime n'est pas coupable mais seulement prétexte – interdisant d'avoir recours au rite symbolique et obligeant la société moderne à recourir à d'autres moyens d'expulser une violence qu'elle ne peut plus contenir. « Sur l'humanité, désormais, pèse la menace constante d'armes si puissantes qu'à tout instant elles peuvent l'anéantir ou si elles ne le peuvent pas, elles le pourront demain. L'essor scientifique et technologique est de toute évidence lié à la désacralisation de la nature

¹³ Les mots de cette comptine répètent plus ou moins ceux que Betty Flanders utilise pour endormir Archer : « *Think of the fairies [...] Think of the lovely, lovely birds settling down on their nests* » (JR 10).

¹⁴ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 12.

¹⁵ Voir René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961 ; et *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.

dans un univers où les mécanismes victimaires fonctionnent de moins en moins bien »¹⁶. Les sociétés du vingtième siècle continuent malgré tout d'avoir recours à un fonctionnement sacrificiel dont le mécanisme s'enraye, n'apportant ni l'apaisement ni la réconciliation qu'il était censé faire advenir. Selon Jane Ellen Harrison, le rituel primitif exprimait à l'origine une incertitude et traduisait un désir et un espoir fondés dans la promesse de l'avenir¹⁷ – promesse ravie par les atrocités de la guerre. Dans une telle perspective, la mâchoire du mouton et l'os du sanglier deviennent des résidus persistants qui signalent l'échec du rite sacrificiel.

III.2.B.2.b. Du rite au rituel : désacralisation et perte de signification

« *Crosses have become safe patterns without meaning; sacred heads have been obliterated from the wall, & shields of wood proclaim the true faith where Christian angels used to spread their wings* » (PA 350). Lors de son voyage à Constantinople, la visite à Sainte-Sophie témoigne de l'intérêt de Virginia Woolf pour la désacralisation de symboles religieux traditionnels à la faveur des rites d'une autre religion, dont la signification lui échappe. Elle décrit ainsi un moment de prière dans la basilique devenue mosquée : « *The subtle lights [...] revealed nothing but suggested more than can be drawn forth. So we watched, a scene which we shall never understand; & heard the true gospels expounded in an unknown tongue* » (PA 356). Deux ans plus tard, lors de la fête de la madone en Italie, elle contraste l'étrange cérémonie avec l'organisation rigide du culte en Angleterre :

A strange worship compared with ours! Instead of ranks of seats, movements all in order, & a service like a military performance, no single worshipper here knew what his neighbour did or seemed to attend to the clerical commands. The priests themselves were passing & repassing, forming into lines, changing vestments, & rapidly carrying on the ceremonials all the time, as though they were doing a mystic rite, not understood by the people. The people looked, wandered about, sank on their knees, & rose again; their faith seemed warm & private, not to be regulated by any common need. I fancied, however, that this very decorative performance did represent to them the sacred body of their religion; sealed within these yellow & inlaid casks – I supposed that all the glories of the Heavens had this tangible form for them – the more impressive because of all these mysterious weavings & symbols. [...] Are these priests – or are they not rather people who were present at the scene themselves? (PA 386).

La confrontation de ces deux moments de la jeunesse de Woolf révèle sa fascination, non pas pour la religion en tant que telle, dont elle rejette le dogmatisme et la doctrine en général qui « régulent » et « commandent » les fidèles¹, mais pour sa « performance » au travers de « rites

¹⁶ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset, 1978, p. 208.

¹⁷ Voir Jane Ellen Harrison, *Ancient Art and Ritual*. Londres : Williams and Norgate, 1913.

¹ Les remarques de Woolf sur T. S. Eliot (« *petrifying into a priest* », *Letters V*, 10 juil. 1934, 315) et des exemples de « blasphèmes » dans sa fiction témoignent de sa relation conflictuelle au christianisme (Christopher J. Knight, « 'The God of Love is Full of Tricks': Virginia Woolf's Vexed Relation to the Tradition of Christianity », in

mystiques » et de « symboles mystérieux ». Pourtant, la désacralisation du rite dans sa propre fiction fait basculer celui-ci du côté du rituel profane, de la simple performance illusoire et inefficace, où les symboles ayant perdu leur signification et les cérémonies n'apportent ni rédemption ni apaisement, ni révélation ni transcendance. « *What does it mean then, what can it all mean?* », s'interroge Lily Briscoe lorsqu'elle revient dans la maison après la guerre. La signification lui échappe, comme elle échappe au langage, tandis que la question elle-même est dénuée de sens, réduite à n'être qu'un slogan parmi d'autres, pioché dans un livre au hasard :

What does it mean? – a catchword that was, caught up from some book, fitting her thought loosely, for she could not, this first morning with the Ramsays, contract her feelings, could only make a phrase resound to cover the blankness of her mind until these vapours had shrunk. For really, what did she feel, come back after all these years and Mrs Ramsay dead? Nothing, nothing – nothing that she could express at all. (TL 121)

Si le sens profond de toute chose est inexprimable, il persiste dans la fiction plus tardive de Woolf quelques traces de pratiques rituelles détournées, absurdes, qui perturbent la lecture.

Outre la peau morte de la vipère, les images de crucifixion se multiplient lorsque les personnages expriment leur crainte ou leur désir d'être cloués, par jeu² ou par amour :

To be loved by Susan would be to be impaled by a bird's sharp beak, to be nailed to a barnyard door. Yet there are moments when I could wish to be speared by a beak, to be nailed to a barnyard door, positively, once and for all. (W 90)

Louis, le martyr amoureux, est également celui qui, avec Rhoda, observe les curieux rituels et danses primitives que sont les mondanités des autres, comme s'ils étaient des anthropologues observant une tribu barbare, ou au contraire les victimes sacrificielles qui seront jetées au feu :

(‘Look, Rhoda,’ said Louis, ‘they have become nocturnal, rapt. Their eyes are like moths’ wings moving so quickly that they do not seem to move at all.’
‘Horns and trumpets,’ said Rhoda, ‘ring out. Leaves unfold; the stags blare in the thicket. There is a dancing and a drumming, like the dancing and the drumming of naked men with assegais.’
‘Like the dance of savages,’ said Louis, ‘round the camp-fire. They are savage; they are ruthless. They dance in a circle, flapping bladders. The flames leap over their painted faces, over the leopard skins and the bleeding limbs which they have torn from the living body.’
‘The flames of the festival rise high,’ said Rhoda. ‘The great procession passes, flinging green boughs and flowering branches. Their horns spill blue smoke; their skins are dappled red and yellow in the

Religion & Literature, vol. 39, n° 1, 2007, p. 27-46, p. 30). Son œuvre instaure néanmoins une dialectique avec des personnages croyants (Mrs Swithin) ou momentanément habités par une foi inexplicable (Mrs Ramsay s'exclamant : « *We are in the hands of the Lord. But instantly she was annoyed with herself for saying that. Who had said it? Not she; she had been trapped into saying something she did not mean* », TL 53), et la présence d'une iconographie chrétienne (les madones). L'importance de la quête en tant que telle confère une dimension mystique à son œuvre, mais Woolf souligne également l'importance du corps et de la matérialité du monde, comme pour contrebalancer le « vide désincarné » du mysticisme (« *What is unique about her work is the combination of this mystical vision with the sharpest possible sense for the concrete, even in its humblest form* », W. H. Auden, *Forewords & Afterwords*. New York : Vintage, 1974, p. 415, cité dans *id.*, p. 33).

² Les jeux d'enfant prennent une couleur extrêmement violente lorsqu'ils se cachent des adultes : « *Do not stir; if the gardeners saw us they would shoot us. We should be nailed like stoats to the stable door* » (W 11).

torchlight. They throw violets. They deck the beloved with garlands and with laurel leaves, there on the ring of turf where the steep-backed hills come down. The procession passes. And while it passes, Louis, we are aware of downfalling, we forebode decay. The shadow slants. We who are conspirators, withdrawn together to lean over some cold urn, note how the purple flame flows downwards.’

‘Death is woven in with the violets,’ said Louis. ‘Death and again death.’) (W 105-106)

Le « festival » apparaît comme une vaine tentative de conjurer la mort. L’affrontement violent auquel se livrent les guerriers « sauvages » ne permet pas de les sauver, au contraire : le mouvement de l’évolution naturelle est inversé, l’homme moderne redevient primitif, et la procession couverte des lauriers de la victoire révèle des peaux tuméfiées, des fleurs funéraires, et devient prophétique d’un déclin irrésistible – le retour des soldats, la chute de la civilisation³.

Bernard associe lui aussi les symboles de la civilisation moderne – le bruit des voitures, les vêtements – à un retour en arrière qui compromet l’idée même de progrès et signale la précarité d’une société construite sur les ruines du passé :

The growl of traffic might be any uproar – forest trees or the roar of wild beasts. Time has whizzed back an inch or two on its reel; our short progress has been cancelled. I think also that our bodies are in truth naked. We are only lightly covered with buttoned cloth; and beneath these pavements are shells, bones and silence. (W 85)

La fin du monde se fera en silence, *not even with a whimper*⁴, et l’homme ne laissera derrière lui « aucune relique », aucune trace qui suggérerait la possibilité d’un ordre transcendantal⁵, contrairement à ce que Bernard espère momentanément. « *When I look down from this transcendancy, how beautiful are even the crumbled relics of bread!* » (W 223), se réjouit-il, avant de reconnaître les rituels mondains du quotidien pour les pratiques barbares qu’ils sont :

Disorder, sordidity and corruption surround us. We have been taking into our mouths the bodies of dead birds. It is with these greasy crumbs, slobbered over napkins, and little corpses that we have to build. Always it begins again; always there is the enemy [...]. (W 225)

J’ai déjà évoqué la façon dont cette description graphique d’une activité habituellement triviale fait du repas une expérience déroutante où domine la violence, mesquine et absurde, qui caractérise la civilisation⁶. Si cette dernière recommence sans cesse à zéro, ce n’est que pour répéter les mêmes gestes qui consacrent une violence qu’ils ne parviennent plus à tenir à distance lorsqu’ils sont dénués de leur valeur symbolique.

³ La procession rappelle celle du *Waste Land* : « *Unreal City, / Under the brown fog of a winter dawn, / A crown flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many* » (T. S. Eliot, *The Waste Land and other Poems*. Londres : Faber and Faber, 1999, p. 25).

⁴ « *This is the way the world ends / Not with a bang but with a whimper* » (T. S. Eliot, « *The Hollow Men* » [1925]).

⁵ « *[W]e have sunk to ashes, leaving no relics, no unburnt bones, no wisps of hair to be kept in lockets such as your intimacies leave behind them* » (W 170).

⁶ La même idée apparaît dans *The Years* : « *‘No, thank you,’ he said, looking at the rather stringy disagreeable object which was still bleeding into the well. The willow-pattern plate was daubed with gory streaks* » (Y 234).

Les miettes de pain ne peuvent plus être confondues avec l'hostie eucharistique et la consommation de la viande, loin de la transsubstantiation prosaïque que semblait autoriser le bœuf-en-daube dans *To the Lighthouse*, révèle la « structure sacrificielle » de la société occidentale caractérisée selon Derrida par un « carno-phallogocentrisme »⁷ : ses discours et « cultures » laissent une place à la violence résiduelle d'une « mise à mort non criminelle : avec ingestion, incorporation ou introjection du cadavre » à la fois réelle et symbolique⁸. Manger de la viande consacre l'expérience du « manger-parler-intérioriser » qui fonde le sujet humain en le séparant du corps objectifié de l'animal muet, au moment même où il l'ingère et assimile ainsi sa propre condition mortelle. Ce « passage par la bouche, qu'il s'agisse des mots ou des choses, des phrases, du pain ou du vin quotidien, de la langue, des lèvres ou du sein de l'autre » nourrit en outre un sujet « viril »⁹ affirmant violemment son autorité par la parole, le sacrifice animal et la profanation du corps féminin¹⁰. Selon Vicki Tromanhauser, Woolf associe ainsi « l'abondance de viande » au « privilège masculin et au pouvoir impérial », depuis le festin d'Oxbridge dans *A Room of One's Own* au pique-nique des victoriens dans le *pageant*, « *interrupt[ing] their colonial evangelizing to gorge themselves on ham, chicken, and grouse, prompting the spectator Mrs Lynn Jones to observe, 'They did eat [...] [m]ore than was good for them, I dare say' (BA 152)* »¹¹. Les scènes « carnivores » marquent le « tournant post-anthropocentrique » de la fiction woolfienne lorsque la substance de l'autre ne nourrit plus seulement le sujet mais le transforme en proie à la merci de l'ennemi, naturel ou humain.

Le repas qui célèbre le départ de Percival, et que Louis et Rhoda décrivent en termes potentiellement violents, apparaît comme une Cène, dernier repas du Christ avant qu'il ne soit

⁷ Jacques Derrida « "Il faut bien manger" ou le calcul du sujet », Entretien avec Jean-Luc Nancy, in *Points de suspension*, p. 269-301, p. 294.

⁸ *Id.*, p. 292-293. Derrida indique ainsi que « Le "Tu ne tueras point" [...] n'a jamais été entendu dans la tradition judéo-chrétienne [...] comme un "tu ne mettras pas à mort le vivant en général" » (*ibid.*).

⁹ « L'autorité et l'autonomie [...] sont plutôt accordées à l'homme (*homo et vir*) qu'à la femme, et plutôt à la femme qu'à l'animal. Et bien entendu à l'adulte plutôt qu'à l'enfant » (*id.*, p. 295).

¹⁰ « In 'A Sketch of the Past', Woolf recounts the infamous scene in which her stepbrother Gerald lifted her onto a 'slab' for setting dishes upon outside of the Stephen family dining room and explored her 'private parts' (MB 69). Placing her upon a surface that conjures images of both the carving of meat and the morgue, Gerald and his roving hands betray a cultural logic that, as Carol Adams has consistently shown, symbolically links animals' edible bodies with women's sexualized bodies through their shared vulnerability to objectification, violation and dismemberment, whether real or metaphoric » (Vicki Tromanhauser, « Eating Well with the Ramsays: The Spirituality of Meat in *To the Lighthouse* », in *Virginia Woolf Miscellany*, n° 80, 2011, p. 14-16, p. 15). Voir Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*. New York : Continuum, 2000, p. 50-73.

¹¹ Tromanhauser, « The Spirituality of Meat », p. 15. Tandis que Louis voit sa place à la table de ceux qui mangent du bœuf et du mouton comme symbole d'intégration culturelle et de succès professionnel, Susan livre quant à elle ses enfants en pâture, « *Susan feeds her children to the empire's expanding girth* » (Vicki Tromanhauser, « Eating Animals and Becoming Meat in Virginia Woolf's *The Waves* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 38, n° 1, 2014, p. 73-93, p. 79 ; l'analogie entre la progéniture et les aliments que Susan « fait pousser » apparaît clairement : « *Yet more will come, more children; more cradles, more baskets in the kitchen and hams ripening; and onions glistening; and more beds of lettuce and potatoes* », W 131-132).

sacrifié, ou un « festin eucharistique »¹², mais également comme un « repas totémique » freudien – dans les deux cas, la consommation de viande revêt une importance symbolique cannibale où le sujet idéalisé et héroïque est dévoré¹³. Janine Utell s'intéresse à la ritualisation des repas de *The Waves* comme un moyen de négocier les moments de deuil – la communion et la consolation qu'ils autorisent permettant aux personnages d'affronter et d'accepter momentanément l'inévitabilité de la mort¹⁴. Pourtant, le moment de communion est menacé¹⁵. L'analogie entre la chair animale consommée et la chair du corps humain achève de souligner le « devenir-viande » de ce dernier : « *I should stand in a queue and smell sweat, and scent as horrible as sweat; and be hung with other people like a joint of meat among other joints of meat* » (W 122). La remarque de Rhoda rappelle celle de Francis Bacon cité par Deleuze :

J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion... C'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal...¹⁶

L'analogie de Bacon entre les carcasses et la crucifixion correspond parfaitement à la perspective de Virginia Woolf qui ne multiplie les images de crucifixion ou de cène que pour perturber l'ordre symbolique du texte et déranger les fondements de la société et du sujet. Lorsqu'il contemple le contenu de son assiette, ce que Bernard voit avec un mouvement de recul et avec le ton endeillé qui sied aux lendemains du repas totémique freudien, c'est un retour en arrière : « *Bernard sees his poultry regain its absent referent in actual birds* »¹⁷. L'aliment redevient un animal, vivant puis mort, qui résiste et empêche la réussite du rite.

¹² Suzette Henke, « *The Waves as Ontological Trauma Narrative: The Anxiety of a Death (Un)Foreseen* », in Suzette Henke et David Eberly (dir.), *Virginia Woolf and Trauma: Embodied Texts*. New York : Pace University Press, 2007, p. 123-155, p. 140.

¹³ Tromanhauser, « Eating Animals and Becoming Meat », p. 76. Déifié par les autres personnages (« *as if he were – what indeed he is – a God* », W 102), Percival endosse le rôle du divin momentanément incarné lors de l'eucharistie, et du « père » tué par la horde primitive darwinienne, meurtre qui permet d'assouvir la haine, d'entrer en communion avec celui qui sera ensuite pleuré et rétrospectivement obéi (Freud, *Totem et Tabou*, p. 161-165).

¹⁴ Elle analyse ainsi le dernier repas de Percival comme rituel préfigurant sa mort, « *proleptic funeral* », « *the anticipatory performance of public ritual gives way to the atomization of private grief [...] until the renewed communion of the second meal, a gathering that serves simultaneously to highlight their connection as they emerge into the reaggregation of post-mourning, and a proleptic funeral for their own imminent mortality* » (Janine Utell, « Meals and Mourning in Woolf's *The Waves* », in *College Literature*, vol. 35, n° 2, 2008, p. 1-19, p. 12).

¹⁵ La crainte de Mrs Ramsay révèle la précarité de la réussite du repas : « *There was a smell of burning. Could they have let the boeuf en daube overboil?* » (TL 68). Dans la première version de *The Waves*, le plaisir gustatif de Susan est tel qu'elle s'y abandonne jusqu'à y disparaître, comme si elle disparaissait dans ses propres sensations et devenait le faisant qu'elle mange – ce qui rappelle « The Shooting Party » :

There was pheasant for luncheon? And she felt her teeth meet in the rather solid wing of a pheasant; & her tongue roll its fibres; & then the delicious hotness & scent of pheasant, & the grey dry bread crumbs; & the heaping up of soft bread-sauce, & the pungent, curious taste of Brussels sprouts – & the cold water – that would be very delicious – Her being would subside into that. (*The Waves Holograph*, Draft I, 190)

¹⁶ Deleuze, *Logique de la sensation.*, p. 55.

¹⁷ Tromanhauser, « Eating Animals and Becoming Meat », p. 89.

Comme avec le « *little language* » de Bernard ou la mélopée primitive à la sortie du métro de *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf est attirée par le passé pré-historique, « archaïque »¹⁸, comme si elle procédait à une fouille archéologique afin de recouvrer le sens perdu caché sous les strates de la civilisation. Lors de son voyage en Grèce de 1906, elle évoque l'émotion suscitée par la trace de rites sacrés que la société moderne n'est plus capable d'accomplir : « *the Ancient Greek had the best of it : we were very belated wayfarers : the shrines are fallen, & the oracles are dumb. You have the feeling very often in Greece – that the pageant has passed long ago, & you are come too late, & it matters very little what you think or feel* » (PA 324). Mais c'est une sensation qu'elle décrivait déjà après sa visite à Stonehenge en 1903 :

The singular & intoxicating charm of Stonehenge to me, & to most I think, is that no one in the world can tell you anything about it. There are these great blocks of stone; & what more? Who piled them there & when, & for what purpose, no one in the world – I like to repeat my boast – can tell.

I felt as though I had run against the stark remains of an age I cannot otherwise conceive; a piece of wreckage washed up from Oblivion. There are theories I know – without end; & we, naturally, made a great many fresh, & indisputable discoveries of our own. The most attractive, & I suppose most likely, is that some forgotten people built here a Temple where they worshipped the sun; there is a rugged pillar someway outside the circle whose peak makes exactly that point on the rim of the earth where the sun rises in the summer solstice. And there is a fallen stone in the middle, longer & larger than the other hewn rocks it lies among which may have been an altar – & the moment the sun rose the Priest of that savage people slaughtered his victim here in honour of the Sun God. We certainly saw the dent of his axe in the stone. Set up the pillars though in some other shape, & we have an entirely fresh picture; but the thing that remains in ones mind, whatever one does, is the stupendous mystery of it all. Man has done nothing to change Salisbury plain since these stones were set here; they have seen sunrise & moonrise over those identical swells & ridges for – I know not how many thousand years. (PA 199)

Virginia Woolf oppose le mystère paradoxalement intact de rites primitifs inconnus à la religion « curieusement profane » telle qu'elle apparaît dans « Romsey Abbey », que Woolf s'était imaginée en ruine, semblable à Tintern Abbey, mais dont la restauration semble avoir aboli la dimension sacrée, ou dans une église du Sussex : « *the church was new, suggesting somehow a place of practical use, rather than of any spiritual significance. It was weather & water proof as it seemed proof against any of the passions of mankind* » (PA 370).

Le paysage naturel des plaines immenses autour de Stonehenge, où les moutons remplacent les voitures, en fait à l'inverse le lieu idéal pour le sacre du monde :

The apoplectic sheep, who can imitate a standing motor car which is still palpitating to perfection, were gazing outside the Circle, & as far as we could see, we had not only Stonehenge but the whole ocean of plain entirely to ourselves. One can imagine why this spot was chosen by the Druids – or whoever they were – for their Temple to the Sun. It lies very naked to the sun. It is a kind of altar made of earth, on which the whole world might do sacrifice. (PA 204-205).

¹⁸ Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, p. 35.

Le panorama rappelle celui qui sert de décor au *pageant* de Miss La Trobe, sur la terrasse¹⁹ et, derrière, les vaches²⁰ broutant paisiblement. Cette mise en scène facilite la communication entre le passé primitif évoqué par le paysage et le présent, entre animaux et spectateurs, et indique que la scène du théâtre pourrait devenir l'autel où quelque chose sera offert, ou sacrifié : « *On the altar of the rainsoaked earth she laid down her sacrifice* » (BA 163)²¹. De fait, au milieu d'un paysage autrement bucolique et pastoral²², en apparence non encore envahi par l'angoisse de la guerre pourtant aux portes du pays²³, le monde apparaît comme en sursis.

C'est bien une menace que représente le serpent-crapaud à l'agonie, chimère qui gît au sol et surgit comme une anomalie inquiétante, une « clocherie » :

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. (BA 89)

Cette « inversion monstrueuse », totem hybride ou métamorphose interrompue, image terrifiante de la naissance à l'envers, donc du retour dans le corps maternel qui implique l'abîme de soi et l'engouffrement « sans retour dans la mère [de] son identité propre »²⁴, figure la lisière entre la vie et la mort, entre la dévoration et le renvoi, une image du tabou primitif à la fois *sacré* et *impur*²⁵. Le geste de Giles, qui tente de l'oblitérer d'un coup de pied viril, s'assimile d'une part à un rite de purification de l'objet abject qui menace son intégrité, et d'autre part à une tentative d'impulsion hors de la torpeur générale et de la paralysie qui frappe la civilisation,

¹⁹ « *While both the terrace and the barn resemble sites of ritual – a cathedral and a Greek temple – only the terrace combines the ritual past with the present* » (Stephanie Callan, « Exploring the Confluence of Primitive Ritual and Modern Longing in *Between the Acts* », in *Virginia Woolf and the Art of Exploration*, p. 225-231, p. 226).

²⁰ Derek Ryan délimite un territoire animal avec les vaches, qui font le lien entre l'homme et la nature, mais également entre le passé préhistorique et le moment présent (Ryan, « Territoires bovins entre Woolf et Deleuze »).

²¹ « *For Woolf the coming war was not simply about geographical or national borders, but about the borders of the kind of life that is to be considered properly cultural, and thus inscribed within history's pageant, and the kind of life that must be purged, or even sacrificed, from its midst* » (Vicki Tromanhauser, « Animal Life and Human Sacrifice in Virginia Woolf's *Between the Acts* », in *Woolf Studies Annual*, vol. 15, 2009, p. 67-90, p. 67).

²² Le paysage est aussi associé à des problèmes de fosse septique, à l'*abject* tel qu'il est défini par Kristeva et tel qu'il sert de marqueur social, c'est-à-dire en tant qu'élément à rejeter de manière à s'élever à un rang supérieur et ainsi à se distinguer des animaux, du moins se départir de toute forme de bestialité.

²³ Suzanne Bellamy replace le *pageant* dans un contexte historique où la menace d'oblitération était imminente. Elle évoque ainsi les tensions entre tradition et modernité, ainsi que : « *ideas of rural and folk revival, modernist exploration outside the city, spectacle, fascistic and nazi-style rallies and local theatricals in the late 1930s. Woolf was working with awareness of experiments by Edith Sitwell and E. M. Forster, the urgency of collecting fugitive local custom and practice, reaffirming deep cultural traditions in the face of impending invasion and the erosion of place, memory and story by development, ecological change and political crisis* » (Suzanne Bellamy, « The Play's The Thing BUT 'We Are The Thing Itself'. Prologue, Performance and Painting. A Multimedia Exploration of Woolf's Work in the Late 1930's and Her Vision of Prehistory », in *Contradictory Woolf*, p. 43-56, p. 43-44).

²⁴ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 79.

²⁵ Voir Sigmund Freud, *Totem et tabou*.

face à la montée du fascisme qui condamne la société à une impasse²⁶. Dans le journal de Woolf, l'image est intrinsèquement liée au suicide/sacrifice collectif, seule issue :

We saw a snake eating a toad: it had half the toad in, half out; gave a suck now & then. The toad slowly disappearing. L. poked its tail; the snake was sick of the crushed toad, & I dreamt of men committing suicide & cd. see the body shooting through the water. (*Diary IV*, 4 sept. 1935, 338)²⁷

L'« action » de Giles devient alors un acte primitif, transgressif, une tentative désespérée d'affirmation de soi contre l'Autre²⁸. Le serpent rappelle certes William Dodge, l'homosexuel décrit comme « *a flickering, mind-divided little snake in the grass* » (BA 67) que Giles déteste, mais surtout l'introduction biblique du péché par le serpent tentateur et la pomme de la connaissance, nourriture interdite d'un paradis depuis perdu – ce qui associe l'image au pouvoir potentiellement destructeur du féminin, lié à sa fertilité. Le sang qui gicle sur la chaussure est en ce sens aussi menstruel, à la fois impureté, saleté (profane) autant que souillure (sacrée), et mort. La cérémonie de purification attendue par Giles n'a pas été accomplie, son action se solde par un échec, en témoigne le « reste » qui subsiste, la trace sanglante qui s'obstine comme une pollution indélébile, comme la pourriture que l'on ne peut ni effacer ni oublier.

L'Autre est également l'Ennemi qui rôde outre-Manche, et la tache de sang rappelle celle qui, à la surface de la mer de *To the Lighthouse*, reflète le sang versé des soldats :

[T]here was a purplish stain upon the bland surface of the sea as if something had boiled and bled, invisibly, beneath. [...] It was difficult blandly to overlook [the intrusion], to abolish [its] significance in the landscape; to continue, as one walked by the sea, to marvel how beauty outside mirrored beauty within. (*TL* 109).

La Grande Guerre marque en effet une rupture, un moment dans l'histoire de l'humanité à partir duquel l'être humain est non seulement victime mais artisan d'une destruction que l'on imagine désormais comme potentiellement totale, rendue possible par les progrès de la modernité. Paul Fussell explique ainsi la particularité de la Première Guerre mondiale :

²⁶ « *Having just kicked a 'flinty yellow stone' that is 'edged as if cut by a savage for an arrow', Giles seems to have strolled out of the twentieth century and into the prehistoric past* » (Tromanhauser, « Animal Life and Human Sacrifice », p. 74). Le geste de Giles rappelle celui du père de Woolf qui était à l'origine de *To the Lighthouse* : « *the centre is father's character, sitting in a boat, reciting We perished, each alone, while he crushes a dying mackerel* » (*Diary III*, 14 may 1925, 18-19).

²⁷ « *[Woolf] kept coming back to the sickening, fascinating sight of the half-dead, half-ingested living corpse. She used it as an image of power and violence when she saw Bevin crushing Lansbury at the Labour Party conference in October: he was 'like a snake whos swallowed a toad' (Letters V, 14 oct. 1935, 432). She used it for her own sense of being eaten alive, preyed on, by what she had created: 'My book [...] won't finish; its like some snake thats been half run over but always pops its head up' (Letters V, 1 déc. 1935, 448). In Between the Acts, [...] she brought the thing back in full technicolour, oozing with blood and gore, as an image of a 'monstrous inversion', an emblem for a paralyzed civilisation [...] which the Fascistic male stamps on* » (Lee 666).

²⁸ Le geste concentre la violence typiquement masculine que Derrida reconnaît aux sociétés occidentales « carnophallogocentriques ». Le soulagement provisoire qu'il procure rapproche le geste du meurtre du « père » de la horde primitive évoquée par Freud, et du sacrifice du bouc émissaire, qui n'apportent qu'un apaisement temporaire.

Every war constitutes an irony of situation because its means are so melodramatically disproportionate to its presumed ends. [...] But the Great War was more ironic than any before or since. It was a hideous embarrassment to the prevailing Meliorist myth which had dominated the public consciousness for a century. It reversed the idea of Progress.²⁹

Le traumatisme qu'elle laisse dans son sillage renforce la crainte d'annihilation qui sous-tend le progrès, accentuant l'impression d'être des animaux sacrificiels à l'aube de la Seconde Guerre mondiale : « *how we're being led to the altar this spring: its flowers will I suppose nod & yellow & redden the garden with the bombs falling – oh, its a queer sense of suspense, being led up to the spring of 1940* » (*Diary V*, 8 fév. 1940, 264)³⁰. Woolf lit Freud³¹ et s'intéresse à la persistance des instincts primitifs de l'homme préhistorique dans l'inconscient, qui abrite encore l'héritage animal ancestral de la théorie darwinienne de l'évolution³². Mais avec *Between the Acts*, elle présente une forme de régression contre-nature, « *de-evolution into the beast* »³³, dès lors que les personnages sont regagnés par des instincts violents, comme le coup de pied de Giles mais également la mauvaise plaisanterie de Bartholomew Oliver qui surgit de derrière un buisson et effraie son petit-fils en formant un bec d'oiseau avec son journal³⁴.

Les textes de Woolf sont donc parsemés de résidus de rites devenus rituels dont le caractère prosaïque ou inattendu empêche la réussite du processus d'apaisement ou de purification. Ils sont également recouverts de mots incongrus qui détonnent, tranchent dans la chair du texte et le minent de l'intérieur, comme la mention répétée des armes avec lesquelles James Ramsay rêve de tuer son père. « *Words heard or overheard can be instruments of pain or even destruction. There are explicit images of weapon in Woolf's mental landscape [and] incongruous warlike images* »³⁵ : Victor Brombert remarque ainsi que le faisceau lumineux des

²⁹ Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*. Oxford : Oxford University Press, 1975, p. 7-8. Sur la rupture de la Première Guerre Mondiale et son caractère prophétique de l'apocalypse constituée par la détonation de la bombe atomique, voir également Bruce Comens, *Apocalypse and After: Modern Strategies and Postmodern Tactics in Pound, Williams and Zukofsky*, Tuscaloosa et Londres : The University of Alabama Press, 1995.

³⁰ L'image s'oppose à la possibilité d'un retour en arrière qui permettrait d'aller de l'avant et de conquérir de nouveaux territoires, telle qu'elle apparaît en 1907 – avant la guerre – dans *The Years* : « *they looked like caravans piled with the goods of tribes migrating in search of water, driven by enemies to seek new pasturage* » (*Y* 94).

³¹ « *I'm gulping up Freud* » (*Diary V*, 8 déc. 1939, 249).

³² L'idée est exprimée par Bernard : « *the old brute, too, the savage, the hairy man [...]. He squats in me* » (*W* 222), puis de manière plus clairement freudienne dans *Between the Acts* : « *Did she mean, so to speak, something hidden, the unconscious as they call it? But why always drag in sex... It's true, there's a sense in which we all, I admit, are savages still* » (*BA* 179). Voir Lee 721-726.

³³ « *Woolf turns with special ferocity to the question of the end of humanity – that is the extinction of the species as well as the limits that cultures use to define humanity* » (voir Tromanhauser, « *Animal Life and Human Sacrifice* », p. 69 et 71).

³⁴ « *[He] saw coming towards him a terrible peaked eyeless monster moving on legs, brandishing arms. [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 [...]. Then Mr Oliver crumpled the paper which he had cocked into a snout and appeared in person* » (*BA* 10-11)

³⁵ Victor Brombert, « *Virginia Woolf – 'Death Is the Enemy'* », in *The Hudson Review*, vol. 63, n° 3, 2010, p. 429-444, p. 430.

lampadaires londonien est comparé à des « baïonnettes »³⁶, ou que les flaques gelées, lorsque North doit partir à la guerre en 1917 dans *The Years*, ressemblent aux yeux des cadavres de la guerre³⁷. La comparaison des soldats avec des morceaux d'allumette fait d'eux des têtes brûlées et témoigne d'une *poétique* de Woolf, pour qui la violence de la guerre et du fascisme sont des manifestations supplémentaires de l'idéologie masculine dominant la société et de la quête du pouvoir politique et économique d'hommes dénués de sentiments³⁸ qui jouent à la guerre comme on jouerait à la bataille navale ou aux soldats de plomb :

The battleships ray out over the North Sea, keeping their stations accurately apart. At a given signal all the guns are trained on a target which (the master gunner counts the seconds, watch in hand – at the sixth he looks up) flames into splinters. With equal nonchalance a dozen young men in the prime of life descend with composed faces into the depths of the sea; and there impassively (though with perfect mastery of machinery) suffocate uncomplainingly together. Like blocks of tin soldiers the army covers the cornfield, moves up the hillside, stops, reels slightly this way and that, and falls flat, save that, through field glasses, it can be seen that one or two pieces still agitate up and down like fragments of broken match-stick. (JR 216)

Si les hommes perpétuent et encouragent la violence, le père de Woolf écrasant un maquereau ou Bartholomew se moquant de son petit-fils³⁹ tandis que son fils piétine le serpent, la trace qui gicle sur la chaussure de Giles vient finalement souiller celles de Miss La Trobe qui redoute l'échec de son spectacle : « *Blood seemed to pour from her shoes. This is death, death, death, she noted in the margin of her mind; when illusion fails* » (BA 161). La contamination sanglante menace la réussite de l'illusion dont la vocation paradoxale est de favoriser la révélation.

III.2.B.2.c. Illusion et révélation

La *party* de Clarissa Dalloway, dont l'organisation structure la journée et sous-tend l'ensemble du roman, est conçue comme une offrande :

Here was So-and-so in South Kensington; someone up in Bayswater; and somebody else, say, in Mayfair. And she felt [...] if only they could be brought together; so she did it. And it was an offering; to combine, to create; but to whom?

An offering for the sake of offering, perhaps. Anyhow, it was her gift. Nothing else had she of the slightest importance; could not think, write, even play the piano. She muddled Armenians and Turks; loved success; hated discomfort; must be liked; talked oceans of nonsense: and to this day, ask her what the Equator was, and she did not know.

³⁶ « *The lamps of London uphold the dark as upon the points of burning bayonets* » (JR 131) ; « *[London] rushed her bayonets into the sky* » (MD 137).

³⁷ « *Ponds and ditches were frozen; the puddles made glazed eyes in the roads* » (Y 204).

³⁸ « *These actions, together with the incessant commerce of banks, laboratories, chancellories, and houses of business, are the strokes which oar the world forward, they say. And they are dealt by men as smoothly sculptured as the impassive policeman at Ludgate Circus* » ; « *the men in clubs and Cabinets* » (JR 216)

³⁹ « *'Your little boy's a cry-baby,' he said scornfully. [...] 'He's a coward, your boy is'* ». C'est ainsi que le grand-père s'en vante à Isa, qui le considère comme « *the old brute* » (BA 17).

All the same, that one day should follow another; Wednesday, Thursday, Friday, Saturday; that one should wake up in the morning; see the sky; walk in the park; meet Hugh Whitbread; then suddenly in came Peter; then these roses; it was enough. After that, how unbelievable death was! – that it must end; and no one in the whole world would know how she had loved it all; how, every instant... (MD 103-104)

Davantage qu'un simple rassemblement mondain, la soirée doit « combiner » et « créer » : Clarissa la voit comme une offrande aux dieux de la chronologie, du succès, et de l'*establishment*, une offrande pour acheter une forme d'harmonie. Le « *to whom?* » exprime un doute symptomatique du caractère insidieux d'un ordre social et d'un pouvoir patriarcal tellement bien ancrés dans la société qu'il devient impossible d'en distinguer les différents agents. Le « cadeau » de Clarissa est la seule contribution qu'elle puisse faire aux rouages d'une machine qui l'exclut en tant que femme, la *party* lui permettant de renforcer le discours bien lisse de la carrière politique de son mari. Ces pensées sont interrompues par sa fille Elizabeth accompagnée de Miss Kilman, la ravisseuse qui s'apprête à sacrifier son otage à l'autel du fanatisme religieux : « *Like some dumb creature who has been brought up to a gate for an unknown purpose, and stands there longing to gallop away [...] in terror* » (MD 112). Miss Kilman est l'opposée de Clarissa qu'elle méprise à la hauteur de son ressentiment envers tout ce que les Dalloway incarnent. Si elle s'est finalement soumise à un autre système de pensée, une autre forme de dogmatisme, le nom de Miss Kilman / *kill-man* suggère qu'un tel sacrifice est le prix à payer pour ébranler le pouvoir des hommes et regagner une forme d'indépendance¹.

Clarissa donne sa *party* sans contrepartie, pour la beauté du geste. Parmi ses invités, les Bradshaw lui rendent néanmoins une curieuse monnaie d'échange : « *What **business** had the Bradshaws to talk of death at her party?* » (MD 156, je souligne). La soirée échoue à conjurer la mort qui fait irruption au milieu du salon et en menace le bon équilibre lorsque Clarissa, angoissée par l'idée de vieillir, essaie de négocier un moment présent qui se nourrit de souvenirs de jeunesse et des roses de Peter Walsh. Si contre toute attente l'apaisement n'intervient momentanément que lorsqu'elle accepte la mort, en contemplant la vieille femme d'en face, sa question « *to whom?* » reste sans réponse et résonne dans le blanc laissé entre les deux paragraphes. La réponse y était soufflée en amont, en écho à la question identique de Septimus :

[H]e, Septimus, was alone, called forth in advance of the mass of men to hear the truth, to learn the meaning, which now at last, after all the toils of civilisation – Greeks, Romans, Shakespeare, Darwin, and now himself – was to be given whole to... 'To whom?' he asked aloud. 'To the Prime Minister,' the voices which rustled above his head replied. The supreme secret must be told to the Cabinet; first that trees are alive; next there is no crime; next love, universal love, he muttered, gasping, trembling,

¹ Miss Kilman est à la fois extrêmement érudite et indépendante financièrement : « *She had always earned her living. Her knowledge of modern history was thorough in the extreme* » (MD 106).

painfully drawing out these profound truths which needed, so deep were they, so difficult, an immense effort to speak out, but the world was entirely changed by them for ever. (MD 57)

La « vérité », la signification profonde des choses, la beauté harmonieuse d'un monde où il n'y a plus de « crime », ne résistent pas à l'épreuve du Cabinet et du Prime Minister.

La solution, alors, réside dans la transaction sacrificielle qu'opère la mort de Septimus. Ses dernières paroles, « *I'll give it you* » (MD 127), se passent du « *to* » qui donnait à la question son sens et sa direction et font de son suicide un don à pure perte ; tandis que l'absence de préposition *troue* le langage officiel qui s'incarnait dans la figure de Dr Holmes et y laisse un espace aussi béant que la fenêtre par laquelle le personnage saute. Ce que Septimus donne, c'est la possibilité de voir. C'est également ce que Miss La Trobe espère : « *Hadn't she, for twenty-five minutes, made them see? A vision imparted was relief from agony* » (BA 88). Le *pageant* est lui aussi conçu comme une offrande, pour révéler – quoi ? Le verbe « *see* » est dépourvu de complément. Les sentiments de succès et d'échec de Miss La Trobe dépendent uniquement du partage de la vision, de la possibilité de la révélation. Ce qu'elle voudrait, c'est faire voir « malgré tout »², et l'acte de donner se suffit à lui-même par son franchissement clandestin des limites établies et sa capacité à recréer du lien : « *She could say to the world, You have taken my gift! Glory possessed her – for one moment. But what had she given? A cloud that melted into the other clouds on the horizon. It was in the giving that the triumph was* » (BA 188).

Dans *Mrs Dalloway* et dans *Between the Acts*, le don perce le voile opaque de la langue officielle³ des dirigeants, religieux ou politiques, qui endoctrinent et sacrifient ceux qui leur obéissent sagement, dont le langage s'automatise et devient propagande⁴. « *We are not passive spectators doomed to unresisting obedience* » (TG 365)⁵. J'expliquais plus haut la façon dont

² « On ne peut donc jamais dire : il n'y a rien à voir, il n'y a plus rien à voir. Pour savoir douter de ce que l'on voit, il faut savoir voir encore, voir malgré tout. Malgré la destruction, l'effacement de toute chose » (Georges Didi-Huberman, *Écorces*. Paris : Minuit, 2011).

³ Cette langue est essentiellement masculine : Woolf concevait le théâtre comme la scène de l'Histoire racontée par les hommes – en témoigne le sentiment contradictoire de Miss La Trobe qui oscille entre l'imposture (en tant que femme) et la vocation (en tant qu'artiste visionnaire) (voir Steven D. Putzel, *Virginia Woolf and the Theater*. Madison, NJ : Fairleigh Dickinson University Press, 2012).

⁴ Dans le *pageant* de Miss La Trobe, la machine du gramophone dénonce un tel mécanisme : « *[Woolf] uses a gramophone to demonstrate how patriotic messages, inscribed on bodies through rhythm and rhyme, can transform individuals into a herd that can be controlled by a charismatic leader. She aims in the novel to warp sound waves and so to short-circuit the herd impulse by privileging the receiver's interpretative act: the act of listening* » (Pridmore-Brown, « Of Virginia Woolf, gramophones, and Fascism », p. 408). Woolf décrit dans son journal un discours d'Hitler qu'elle entend à la radio, sans comprendre l'allemand : « *A savage howl like a person excruciated; then howls from the audience, then a more spaced & measured sentence. Then another bark. Cheering riled by a stick* » (*Diary V*, 13 sept. 1938, p. 169).

⁵ Patricia Klindienst Joplin s'intéresse à la façon dont *Three Guineas* et *Between the Acts* témoignent de deux problèmes qui préoccupaient Woolf dans les années 1930 : « *the nature of her own narrative authority and its relation to the external crisis in social and political authority as she saw it – patriarchy at home and its extreme*

le réel fait toujours déjà monde dans le langage. Dans la période de crise de l'entre-deux-guerres, le monde que Woolf présente comme fragmenté *ne fait plus* monde, et le réel pourtant fait toujours défaut – il fait même *des faux*, des idoles du langage, des symboles factices et faciles qui se donnent sans monnaie d'échange pour engourdir les esprits. Lorsque les citoyens bercés par les discours officiels ne sont plus capables de s'adonner au processus herméneutique qui différencie *a priori* l'humain de l'animal, l'illusion devient paradoxalement vectrice d'une révélation en cela qu'elle permet de *faire voir*, c'est-à-dire de faire *le voir*, de créer la vision.

Avant de mourir, le corps de Septimus est comme traversé par les éléments ; les bruits urbains deviennent une mélodie minérale émanant des rochers où gît son propre corps noyé, comme s'il était revenu d'entre les morts : « *But he himself remained high on his rock, like a drowned sailor on a rock. I leant over the edge of the boat and fell down, he thought. I went under the sea. I have been dead, and yet am now alive, but let me rest still* » (MD 58). Le traumatisme de la guerre a eu l'effet d'un *sea-change* sur Septimus, à l'image du changement qu'elle a imprimé sur l'ensemble de la société. Si elle l'a rendu douloureusement conscient d'une beauté qu'il est le seul à voir⁶, la Première Guerre mondiale demeure pour Septimus comme une blessure vive. Sa phrase, « *I'll give it you* », est jetée comme un défi : *il nous le donne en mille* – autrement dit, il nous met au défi d'interpréter une mort insensée qu'il échange contre celle de mille autres soldats dont le sacre, en offrande à la guerre, à la société et à ce « *you* » général, est devenu un massacre. Par son suicide, Septimus pourrait bien s'extraire de la masse anonyme des soldats dépossédés de leur expérience individuelle par l'ampleur d'un conflit que les nouvelles technologies ont rendu démesuré. Cet ultime sacrifice deviendrait un moyen de rejouer la mort collective et de se la réapproprier en lui redonnant un peu de la noblesse héroïque traditionnelle qu'elle avait dans les combats antérieurs.

Septimus est immédiatement traité de « lâche »⁷, mais son acte *rejoue* en fait une « tragédie » bien connue. Son suicide, pourtant bien réel, est conçu comme une *mise en scène* :

There remained only the window, [...] the tiresome, the troublesome, and rather melodramatic business of opening the window and throwing himself out. It was their idea of tragedy, not his [...]. Holmes and Bradshaw liked that sort of thing. (He sat on the sill.) But he would wait till the very last moment. He did not want to die. Life was good. The sun hot. Only human beings – what did *they* want? (MD 126-127)

form abroad, fascism » (Patricia Klindienst Joplin, « The Authority of Illusion: Feminism and Fascism in Virginia Woolf's *Between the Acts* », in *South Central Review*, vol. 6, n° 2, 1989, p. 88-104, p. 88).

⁶ Cette beauté s'exprime en outre dans le langage du monde qu'il est le seul à comprendre « *So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. Not indeed in actual words; that is, he could not read the language yet; but it was plain enough, this beauty, this exquisite beauty, and tears filled his eyes* » (MD 18).

⁷ « *'The coward!' cried Dr Holmes* » (MD 127).

La phrase de Septimus prend alors un tout autre sens : il *donne* à Dr Holmes, qui affirme pourtant ne pas comprendre son geste⁸, le spectacle que celui-ci attendait. Une même tension entre les attentes du public et l'illusion de la mise en scène est au cœur de *Between the Acts*, qui met en place un système de mise en abyme, par le biais du spectacle historique, et attire cette fois notre attention sur le fonctionnement du symbole pour dénoncer une autorité fasciste.

Au cours du *pageant*, Miss La Trobe exerce un contrôle sur son public en lui présentant, puis en lui refusant, le spectacle qu'il attend. Le gramophone diffuse des mélodies comme « God Save the King », qui « évoquent des images toutes faites de grandeur nationale » dans l'inconscient des spectateurs, les poussant à anticiper une célébration du passé victorieux de l'Angleterre selon un scénario officiel que Miss La Trobe mine en criblant le public de mots : « *Her words peppered the audience like hard little stones* » (BA 71)⁹. Les symboles habituels de la royauté et du pouvoir sont imités, dévoyés, balancés dans les buissons :

Cardboard crowns, swords made of silver paper, turbans that were sixpenny dish cloths, lay on the grass or were flung on the bushes [...] Swathed in conventions, [the audience] couldn't see, as she could, that a dish cloth wound round a head in the open looked much richer than real silk. (BA 57-59)

L'habitude devient aveuglement ; les spectateurs se laissent prendre au jeu de l'illusion au point que les accessoires de fortune fonctionnent mieux que les originaux ; le faux devient plus vrai que nature. Marlowe Miller¹⁰ souligne les similarités entre le principe du *pageant* (élisabéthain et britannique en général) et les mécanismes de propagande fasciste et nazie des années 1930 : tous deux réduisent le public à la simple consommation visuelle passive de ce qui lui est présenté, et le soumettent à un thème et à une signification évidents qui lui évitent de réfléchir, à une abondance d'images et de couleurs familières qui saturent sa vision, à la ritualisation et à la répétition du même qui le rassurent et le confortent dans sa place au sein de la communauté. Walter Benjamin remarque par ailleurs la glorification de la guerre et le culte du dirigeant dans lesquels culmine « l'esthétisation de la politique » qui offre à l'humanité le spectacle de sa propre destruction : « À l'esthétisation de la vie politique résultant de la technique et de la

⁸ « *And why the devil he did it, Dr Holmes could not conceive* » (MD 127).

⁹ « *In the course of the play and novel, these stones resurface as La Trobe undermines the claims of England's innocence and unblemished virtue, of its enabling isolation, and of its progressive maturation* » (Pridmore-Brown, « Of Virginia Woolf, gramophones, and Fascism », p. 413 et 415). Michele Pridmore-Brown ajoute que, bien que censé être caché dans les buissons, le gramophone ne cesse d'attirer l'attention sur lui-même et sur son propre fonctionnement : « *Chuff, chuff, chuff sounded from the bushes. It was the noise a machine makes when something has gone wrong* » (BA 70) ; « *A needle scraped a disc; chuff, chuff chuff; then having found the rut, there was a roll and a flutter which portended God . . . (they all rose to their feet) Save the King* » (BA 175). « *By increasing the noise in the communication channel, La Trobe deliberately draws attention to the channel itself, thus attenuating the link between sound waves and emotion* » (id., p. 414).

¹⁰ Voir Marlowe A. Miller, « Unveiling "the dialectic of culture and barbarism" in British pageantry: Virginia Woolf's *Between the Acts* », in *Papers on Language & Literature*, vol. 34, n° 2, 1998, p. 134-161.

montée du fascisme, le communisme doit répondre par la politisation de l'art », conclut-il¹¹. Exprimant un dégoût profond à l'encontre des artistes « dégradant » leurs œuvres en les soumettant à la politique¹², Virginia Woolf procède autrement, en poussant les mécanismes du *pageant* et de la propagande à l'extrême pour les prendre à leur propre jeu.

Qu'il s'agisse de l'Église, du monarque ou du dictateur fasciste, le *pageant* et la propagande célèbrent le pouvoir du dirigeant tout en l'associant à un passé victorieux dont il serait rétrospectivement aussi responsable. Ils promettent tous deux la rédemption voire le salut, le dirigeant vertueux étant le plus à même d'assurer l'avenir glorieux de la nation qui s'unit *de facto* sous lui. À l'inverse, face aux symboles faciles de la propagande, qui se donnent, créent des automatismes quasi mécaniques et engourdissent l'esprit des masses populaires qui deviennent un rouage de la machine, dépourvu de toute aptitude à la réflexion, Woolf encombre sa fiction de symboles qui se refusent¹³. Le spectacle de Miss La Trobe frustré ainsi les conventions du *pageant* traditionnel en empêchant l'identification d'un « thème » connu. Lorsqu'Eliza Clark, burlesque, joue le rôle de la reine Elizabeth, les accessoires se donnent comme des évidences symboliques tout en dénonçant leur propre artifice : « *She looked the age in person. And when she mounted the soap box in the centre, representing perhaps a rock in the ocean, her size made her appear gigantic. She could reach a fitch of bacon or haul a tub of oil with one sweep of her arm in the shop* » (BA 76). Quelque chose cloche dans ce spectacle – on ne sait par exemple pas bien ce que représente la caisse de savon sur laquelle Eliza Clark se dresse, et de manière générale, les spectateurs passent la majeure partie du spectacle à essayer d'interpréter les accessoires sur scène ou de reconnecter les symboles de la nation avec leur valeur habituelle. L'impossibilité de mener à bien le processus herméneutique expose le fonctionnement de la propagande. Le procédé atteint son paroxysme ironique lorsque Mrs Mayhew identifie bien les différentes institutions qui constituent le paysage britannique à la veille d'un conflit mondial mais ne sait plus vraiment à quoi la lumière correspond :

'They don't need to dress up if it's present time.'

Mrs Mayhew agreed. Unless of course she was going to end with a Grand Ensemble. Army; Navy; Union Jack; and behind them perhaps – Mrs Mayhew sketched what she would have done had it been her pageant – the Church. In cardboard. One window, looking east, brilliantly illuminated to symbolize – she could work that out when the time came. (BA 161)

¹¹ Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, p. 316.

¹² « *All books are now rank with the slimy seaweed of politics; mouldy and mildewed* » (Letters VI, 24 oct. 1938, 294). « *To Woolf, [...] anxieties associated with the onset of World War II threatened to degrade contemporary art forms [...] in favor of creative projects steeped in ideology* » (O'Dell, « The Function of Filth », p. 46).

¹³ Dès *To the Lighthouse*, Woolf exprime à Roger Fry son aversion envers les symboles évidents et la fixité de la signification : « *I can't manage Symbolism except in this vague, generalized way. Whether its right or wrong I don't know, but directly I'm told what a thing means, it becomes hateful to me* » (Letters III, 27 mai 1927, 385).

En brouillant les repères, le spectacle attire l'attention sur la vacuité du signe et laisse son public perplexe chercher vainement le sens qui lui échappe. Cette résistance du symbole est une invitation à refuser les mythes totalisants¹⁴, et offre un moyen d'échapper à leur dimension cyclique qui induit une répétition stérile du passé dans le présent, place l'être humain devant son propre spectacle sans pour autant le soumettre à son propre regard critique : le public est finalement contraint d'amorcer une réappropriation de sa capacité interprétative et réflexive.

L'irruption de la réalité, sous forme des interruptions par les spectateurs, oiseaux, vaches, bruits du vent ou de la pluie, et de la superposition entre modernité et tradition, empêche de même la répétition et fragilise le pouvoir symbolique. La reine Elizabeth est jouée par la buraliste ; tous les personnages du *pageant* sont des habitants du village : la superposition des costumes se combine à celle des noms – Eliza / Elizabeth – pour souligner l'artifice et dévoiler ce que cache l'illusion¹⁵. L'invasion du présent culmine lorsqu'il est directement mis en scène : en l'inscrivant dans un spectacle qui célèbre le passé, Miss La Trobe « historicise et achève » le présent, comme pour anticiper l'avenir¹⁶. Elle se rapproche de la figure du prophète qui annonce que le moment présent est voué à finir : l'imminence de la fin clôt le présent.

« *The great revelation had never come* », regrette Lily Briscoe. Sans doute est-ce justement parce qu'elle est, à ce stade du roman, encore prise dans l'illusion qu'il est possible de « faire du moment quelque chose de permanent » (TL 133) et d'échapper à la fatalité de la mort qui lui a ravi Mrs Ramsay. La révélation qu'elle attend prendrait la forme d'une adéquation parfaite entre deux ordres, entre la table et le miracle, concomitante de la création artistique :

One wanted, she thought, dipping her brush deliberately, to be on a level with ordinary experience, to feel simply that's a chair, that's a table, and yet at the same time, It's a miracle, it's an ecstasy. The problem might be solved after all. (TL 164)

¹⁴ Selon Frazer, les mythes sont inventés pour *justifier* le rituel qui provient d'hypothèses philosophiques gravées dans les esprits : « *myths which are made up to explain the origin of a religious ritual and have no other foundation than the resemblance, real or imaginary, which may be traced between it and some foreign ritual* » (James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* [1890]. Oxford : Oxford University Press, 2009, p. 15).

¹⁵ « *During the pageant, the audience recognizes figures in the play on two levels at once, seeing both the role and the actor's everyday identity* » (Callan, « Exploring the Confluence of Primitive Ritual and Modern Longing », p. 230). La mise en scène dépasse largement les limites de la terrasse, orchestrant les interventions des oiseaux et des vaches qui jouent leur rôle à la perfection (Swarbrick, « The Language of The Other »). De même, tous les personnages, et pas uniquement les acteurs du *pageant*, sont affublés de caractéristiques presque caricaturales : « *they seem to be speaking lines. [...] Even the characters' fantasies are literary* » (Sears, « Theater of War », p. 213).

¹⁶ L'anticipation ouvre à la spectralité d'une époque : « Elle fait du présent un passé et donc l'historicise et l'achève. Elle nous place au cœur du dénouement et le condamne à un certain tragique » (Lionel Ruffel, *Le Dénoûment*. Lagrasse : Verdier, 2005, p. 51).

Pour Richard Kearney, la solution du problème se trouverait dans le passage entre « *It* » et « *it* »¹⁷ dans une transsubstantiation de l'ordinaire, « *something there, which is 'it' – It is not exactly beauty that I mean. It is that the thing is in itself enough: satisfactory; achieved* » (*Diary III*, 27 fév. 1926, 62). Le mot essentiel, outre la « chose » « là », est « *achieved* ». Quelque chose a été accompli et est donc *achevé*, comme l'implique l'étymologie du mot anglais.

La révélation, inattendue, urgente, elle ne peut se dire. Lorsqu'elle vient clore le roman, elle court-circuite un présent précipité, soudain, et qui doit se penser comme déjà fini, passé¹⁸ :

Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas. [...] She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision. (*TL 170*)

Le choix du *present perfect* est plus complexe qu'une manifestation du discours indirect libre qui tranche avec le prétérit utilisé dans les phrases précédentes. Le prétérit de la narration confère certes au texte un aspect révolu, fini, mais le *present perfect* permet paradoxalement d'actualiser le discours dans le présent, tout en n'en indiquant que la conséquence, l'*après*. Le temps est momentanément réouvert, le présent à la fois affirmé et achevé. Si révélation il y a eu, elle est ostensiblement camouflée sous ce *present perfect*, sauvegardée dans l'ellipse que permet l'interstice entre l'auxiliaire et le verbe, entre *have* et *had*.

En l'inscrivant comme une étape de l'histoire passée, le *pageant* de Miss La Trobe parviendrait donc à révéler obscurément ce que le présent recèle. Malgré un programme apparemment exhaustif, le spectacle dérange l'organisation du temps que le genre suppose, en y incluant des ellipses – volontairement d'une scène à l'autre, involontairement à cause de l'intervention d'éléments extérieurs. Le moment présent ne correspond plus à ce que les spectateurs s'étaient habitués à attendre, tandis que la retranscription du texte du spectacle du rejoue l'échec de l'illusion sous les yeux de la lectrice : le spectacle et le texte sont troués, le voile de l'illusion et la surface du langage sont percés. Pourtant, chaque fois que le vent disperse

¹⁷ « *Lily eventually has her 'vision' as she sacrifices the goal of some pure, transcendental aesthetic for an aesthetic of ordinary things. And it is just as her anamnetic portrait of Mrs Ramsay is being completed that she expresses this sentiment of disclosing the marvel of the everyday. [...] Everything, it seems, revolves on the reversibility of the higher into the lower, the extraordinary into the ordinary, transcendence into immanence. And vice versa. It is a moment both kenotic (the emptying of Word into flesh) and Eucharistic (the celebration of the infinite in the finite bread and wine of quotidian experience)* » (Richard Kearney, « Sacramental Imagination: Eucharists of the Ordinary Universe in the Works of Joyce, Proust, and Woolf », in Holly Faith Nelson, Lynn R. Szabo, et Jens Zimmerman (dir.), *Through a Glass Darkly: Suffering, the Sacred, and the Sublime in Literature and Theory*. Waterloo, ON : Wilfrid Laurier University Press, 2010, p. 183-222, p. 206).

¹⁸ La dissociation d'avec le moment est nécessaire pour qu'il fasse retour dans le texte : « *Having been recorded as on a blank plate, a kind of Proustian involuntary memory, the moment can then return as a remembered moment to make those moments of being* » (Banfield, « Time Passes », p. 491).

les mots et oblitère une partie du discours, celle-ci est remplacée par des points de suspension et des tirets. Au lieu de stimuler l'imagination ou de permettre une interprétation ouverte, même erronée, ces ouvertures sont « bouchées » par des signes typographiques qui paralysent le sens et encombrant l'espace, bloquant le bon déroulement de ce qui devient une incantation obscure face au public médusé¹⁹. En effet, si le langage elliptique du *pageant* ressemblait au langage de l'apocalypse qui engendre « un dévoilement, une mise à nu de la vérité », une forme de révélation procédant au travers d'une « incantation poétique elliptique » qui mime l'impossibilité de l'avenir qu'elle annonce²⁰, le rebouchage consciencieux de chaque trou pose problème et montre tout l'enjeu du spectacle. Il s'agit de préserver l'illusion pour qu'elle devienne un instrument de dessillement sur la catastrophe imminente – et *immanente*.

Le *pageant* fonctionne comme une des « fictions de fin du monde » qu'analyse Jean-Paul Engélibert : par son ambition d'exhaustivité culminant dans un moment d'immobilité où « l'agir humain [est] dépassé, rendu impossible ou inopérant », lorsque les miroirs placent littéralement le public sous son propre regard pétrifiant, le spectacle vise à englober l'histoire « comme achevée » autant qu'à « suspendre les évidences du sens commun, en enrayant ou débrayant les automatismes de la représentation » afin de « défaire les idéologies ou [de] permettre de les regarder comme telles »²¹. Le spectacle met alors en lumière les « ténèbres » du présent, comme l'écrit Agamben, et fonctionne comme Woolf l'écrivait du texte imprimé :

The printing press brought the past into existence. It brought into existence the man who is conscious of the past, the man who sees his time, against a background of the past; the man who first sees himself and shows himself to us. [...] The present is becoming visible [...] against the settled recorded past. The present looks degenerate, raw, against that past. ([A 10, 7a] Silver 385)

¹⁹ Le public s'obstine à rester aveugle ; les personnages évitent soigneusement d'évoquer la guerre : « *All that is granted them is the momentary awareness of a lack, an absence, an incapacity, a lost vocabulary. [The pageant is] the medium in which thought loses itself, falsifies its impressions, takes flight from the world, trivializes spiritual life. Such language is an instrument of severance, distortion, desolation* » (Sears, « Theater of War », p. 220).

²⁰ Julia Kristeva évoque « la genèse et la rhétorique catastrophique du genre apocalyptique dans les oracles grecs, les sources égyptiennes ou perses mais surtout chez les prophètes hébraïques. Le grand mouvement apocalyptique de Palestine (entre le II^e siècle avant J.-C. et la II^e siècle après J.-C.) code une voyance qui, contrairement à la révélation philosophique de la vérité, impose, dans une incantation poétique souvent elliptique, rythmée et cryptogrammatique, l'incomplétude et l'abjection de toute identité, groupe ou parole. Cette voyance se donne pour les prémisses d'un futur impossible et comme promesse d'explosion ». Elle qualifie également le Nouveau Testament et l'Apocalypse selon Saint Jean en ces termes : « flot de cataclysmes, catastrophes, morts, fins du monde. Une même horreur sacrée du féminin, du diabolique, du sexuel s'y proclame, par une incantation poétique dont la prosodie particulière confirme la dénomination du genre lui-même : un découverturement, une mise à nu de la vérité. Une vision à travers des sons hallucinés en images. En aucun cas, donc, un dévoilement philosophique ou une démonstration raisonnée du caché » (Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 240-241).

²¹ Cette « forme de tragédie contemporaine place l'humanité non sous l'œil de Dieu, mais sous son propre regard critique et (fictivement) rétrospectif. Elles inventent ainsi la conscience tragique laïque d'une humanité qui juge sa propre histoire enfin parvenue à la totalité, qui s'y reconnaît à la fois prométhéenne et apocalyptique et qui identifie en elle-même les ressorts du destin qu'elle s'est donné » (Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*. Paris : Classiques Garnier, 2013, p. 10).

En ressuscitant le passé, Woolf montre également les ténèbres à venir²². Ainsi, la catastrophe du passé, qui rappelle l'Ange de l'Histoire de Benjamin²³, est interminable, ressassée depuis un moment de stase, identifié explicitement dans le *pageant* comme le « *Present Time* », éternel présent désorienté qui absorbe un passé spectral et un avenir insondable et que François Hartog appelle le *présentisme*²⁴ – « *[Time] don't exist for us [...]. We've only the present* » (BA 75).

L'inclusion du présent dans le *pageant* voudrait assurer la possibilité d'un avenir, mais la perspective de la fin (absolue) avorte cette dernière et inscrit le présent dans un temps nouveau, celui du *délai* qui nous sépare de l'anéantissement à venir, sans salut possible. L'angoisse des spectateurs face aux miroirs suggère pourtant que le présent n'instaure pas l'« attente de l'apocalypse » mais équivaut à un « enfer déjà là »²⁵, comme si la catastrophe avait déjà eu lieu : « la catastrophe déjà virtuellement accomplie cesse d'être inéluctable pour devenir l'horizon sur le fond duquel restaurer la possibilité d'une émergence politique »²⁶. Ce n'est plus sous la toute-puissance d'un dictateur mais face à la menace d'apocalypse que l'humanité tout entière peut se re-constituer en tant que telle²⁷.

La présence du cadre champêtre rappelle par ailleurs la conception benjaminienne de la catastrophe comme *tabula rasa*, rupture après laquelle tout peut être réinventé : le paysage a quelque chose de prélapsaire et, à la manière des utopies qui indiquent toujours en négatif ce qu'il faut détruire pour en arriver là²⁸, montre du doigt la menace sous forme du serpent qui s'étouffe. Le *pageant* a plusieurs vocations : il s'agit de renforcer l'illusion pour en dénoncer le pouvoir, de mettre au jour le fonctionnement mécanique et aveuglant du langage officiel de la propagande politique des années 1930, d'utiliser le passé pour révéler obscurément l'impossibilité d'un avenir qui contamine le moment présent. La révélation que le spectacle

²² « *Woolf refers to the fall of great houses and cultures – Babylon, Nineveh, Troy. History has silenced their voices* » (Brombert, « 'Death Is the Enemy' », p. 444).

²³ La conception de l'histoire de Benjamin comme catastrophe continue allant à l'encontre de l'idée même de progrès prend les traits d'un tableau de Paul Klee, « *Angelus Novus* » : « C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus le refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès » (Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, p. 434).

²⁴ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, 2003.

²⁵ Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* [1956]. Trad. française de Christophe David, Paris : L'Encyclopédie des nuisances/Ivrea, 2002, p. 311.

²⁶ Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, p. 13.

²⁷ « Ce qui peut nous toucher nous concerne tous. Le toit qui s'effondre est devenu notre toit à tous. C'est en tant que *morts en sursis* que nous existons désormais » (Anders, *L'Obsolescence de l'homme*, p. 343).

²⁸ « *[I]t is a mistake to approach Utopias with positive expectations, as though they offered visions of happy worlds [...]. [T]hese are however maps and plans to be read negatively* » (Fredric Jameson, *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres et New York : Verso, 2005, p. 12).

donne, l'offrande de Miss La Trobe, est une révélation « blanche » qui « ne révèle qu'elle-même »²⁹.

La violence caractéristique de la première moitié du vingtième siècle se concentre dans le geste de Giles qui lève le voile sur l'animalité de la condition humaine et la déshumanisation du monde, dénonce la mauvaise lecture des signes et l'absence de repères dans une société blessée en pleine mutation. Les références obliques de Woolf à la guerre ne se limitent pas à l'écho des bombes, ni aux cercles concentriques qui enferment Londres lorsque sonne le glas du temps qui passe, comme un compte à rebours du temps qui reste et qui, peut-être, ne passera plus si la Deuxième Guerre mondiale sacrifie l'humanité tout entière. *Le pageant* reproduit la menace d'incohérence qui sourd : le langage est fragmenté, les symboles ne veulent plus rien dire, les spectateurs sont dans les limbes d'une incompréhension généralisée qui les empêche d'appréhender l'époque qu'ils vivent et de saisir le sens des mots qu'ils emploient. Woolf ne cesse de mettre en évidence l'incapacité du langage qui ne peut traduire le réel : comme l'anneau verdâtre du serpent couché dans l'herbe, le langage est un cercle vicieux qui rend vaine toute tentative de retour en arrière. Rien ne sert de chercher à désencombrer le langage de tout ce que le sujet et l'histoire y ont mis : entre le langage et le réel, l'un semble toujours devoir être sacrifié à l'autel de l'autre. Le réel perdu ne saurait être rapatrié dans le texte : « Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable »³⁰.

Si Miss La Trobe redoute tant l'échec de l'illusion et y voit un équivalent de la mort, ce n'est peut-être pas tant dans l'espoir de dénoncer le pouvoir du langage en tant qu'artifice, mais véritablement par crainte que l'artifice ne soit révélé à son public. Quoi de pire que de reconnaître la béance inhérente au langage, d'admettre que son art n'est qu'artifice, que le moment présent ne peut être représenté qu'en étant, justement, re-présenté *a posteriori*, que le spectacle qu'elle met en scène jamais ne pourra traduire le réel ? Ce qu'elle voudrait, c'est faire croire que le langage est plein, qu'il n'y a pas d'écart entre les mots et leur signification. Toutes les stratégies de Virginia Woolf seraient de même bien vaines si l'on considère que les mots

²⁹ Jean-Paul Engélibert l'associe à la cécité, qui semble « ouvrir au mystère des choses caché habituellement sous leur "épiderme visible". La cécité est révélation : comme s'il fallait perdre la faculté humaine de voir pour être comme les choses elles-mêmes et atteindre leur vérité sans la médiation des sens. La réalité ne se révèle à elle-même que grâce à cette disparition. [...] La table rase ne débouche sur rien [...], elle ne démontre rien, ne propose explicitement ou implicitement aucune idée, mais confronte les personnages à la négation de tout ce qu'ils croyaient voir » (Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, p. 160).

³⁰ Giorgio Agamben, *Le Temps qui reste*. Trad. française de J. Revel, Paris : Rivages, 2000, p. 69.

sont intrinsèquement condamnés à manquer le réel qu'elle aspire à montrer. Pourtant, Woolf refuse de faire comme si un tel écart n'existait pas : au contraire, elle l'exhibe et s'en sert à son avantage, car c'est la faillite même du langage qui permet de sauvegarder le réel qu'elle trahit³¹.

Lorsqu'échoue le stratagème de Miss La Trobe, le meuglement choral des vaches prend le relais pour soulager la metteuse en scène et lui fournir le lien qu'elle désire³² :

Illusion had failed. 'This is death,' she murmured, 'death'.
Then, suddenly, as the illusion petered out, the cows took up the burden. One had lost her calf. In the very nick of time she lifted her great moon-eyed head and bellowed. All the great moon-eyed heads laid themselves back. From cow after cow came the same yearning bellow. The whole world was filled with dumb yearning. It was the primeval voice sounding loud in the ear of the present moment. Then the whole herd caught the infection. Lashing their tails, blobbed like pokers, they tossed their heads high, plunged and bellowed, as if Eros had planted his dart in their flanks and goaded them to fury. The cows annihilated the gap; bridged the distance; filled the emptiness and continued the emotion. (BA 126)

Ce que les vaches fournissent, c'est un point de suture, un pansement sur la plaie béante du langage, sur l'écart de la fiction, le vide d'un réel qui menace de tout aspirer comme un trou noir. Lors de l'expérimentation finale, elle aussi vouée à l'échec, les éléments naturels viennent à nouveau à la rescousse de Miss La Trobe. Alors qu'elle compte cette fois-ci justement sur les vaches, c'est un rideau de pluie qui tombe sur la scène du monde :

'try ten mins. of present time. Swallows, cows, etc.' She wanted to expose them, as it were, to douche them, with present-time reality. But something was going wrong with the experiment. 'Reality too strong,' she muttered. [...] If only she'd a backcloth to hang between the trees – to shut out cows, swallow, present time! But she had nothing. [...]
And then the shower fell, sudden, profuse. (BA 161-162)

La confrontation avec la « réalité » est trop brutale, remarque Miss La Trobe. Elle nécessite un écran, « *a backcloth* » qui permettrait de préserver l'illusion – de *faire voir*, c'est-à-dire de créer la vision en lui fournissant un point d'appui afin de l'empêcher de se perdre dans l'infinitude d'une perspective sans horizon – mais également de protéger le réel. Celui-ci ne peut subsister que comme un secret bien gardé qui ne peut être partagé sans être détruit.

³¹ Woolf utilise la rupture à son avantage : « *she elevates the interrupted structure to a positive formal and metaphysical principle [and] celebrates rather than mourns the impossibility of final meaning. [...] In both theme and structure, Woolf's last work becomes a meditation on the proximity of artist to dictator – of author to authoritarian ruler – when language is used as if there were no gap between sound and meaning, sign and referent* » (Klindienst Joplin, « Feminism and Fascism », p. 89)

³² Dans le contexte des années 1930 : « *The herd's yearning bellow catches like an 'infection', and gives voice more powerfully than the fascist dictator's bark to a shared worldly suffering that the human spectators, steeped in personal and cultural trauma, cannot adequately process or articulate* » (Tromanhauser, « Animal Life and Human Sacrifice », p. 78). « La privation est du côté du public humain dans le roman de Woolf ; ce dont les spectateurs manquent, c'est d'une capacité à être impliqués dans la pièce en dehors des chaînons de la rationalité et de la reconnaissance : ils ont sans cesse besoin de savoir ce que signifie la pièce, et comment cette signification peut être reliée à leur propre vie. Woolf se moque du désir humain de se reconnaître, et les vaches se moquent avec elle » (Ryan, « Territoires bovins entre Woolf et Deleuze »).

III.3. LE RÉEL EN PARTAGE

« *There's no trusting man nor woman; nor fine speeches, nor fine looks. Off comes the sheep's skin; out creeps the serpent* » (BA 132). Pour conclure la parodie de comédie de la Restauration du *pageant*, Lady H. H. reprend le trope de la tromperie des apparences et signale le loup dans la bergerie. S'il y a bel et bien un loup, il réside dans la combinaison de deux images qui dérangent le lieu commun et suggèrent une métamorphose incongrue : le serpent se débarrassant d'une peau morte qui n'est plus la sienne. Le détail inattendu attire l'attention sur la remarque galvaudée, obligeant la lectrice à la prendre au pied de la lettre : il faut se méfier des beaux discours. Si Bartholomew se moque allègrement de la morale de la pièce, il n'y échappe pas pour autant : trop peu méfiant, il attrape finalement la maladie, « *the infection of the language* » (BA 133). Même les mots les plus insignifiants ne sont pas dignes de confiance :

'What's "it" – what do you mean by "it"?'

'O anything – I mean – you know what I mean.'

[T]hese short insignificant words also expressed something, words with short wings for their heavy body of meaning, inadequate to carry them far and thus alighting awkwardly upon the very common objects that surrounded them, and were in their inexperienced touch so massive; but who knows (so they thought as they pressed the parasol into the earth) what precipices aren't concealed in them, and what slopes of ice don't shine in the sun on the other side? Who knows? Who has ever seen this before? Even when she wondered what sort of tea they gave you at Kew, he felt that something loomed up behind her words, and stood vast and solid behind them; and the mist very slowly rose and uncovered – O Heavens, what were those shapes? – little white tables, and waitresses who looked first at her and then at him; and there was a bill that he would pay with a real two shilling piece, and it was real, all real, he assured himself, fingering the coin in his pocket, real to everyone except to him and to her; even to him it began to seem real [...]. (« Kew Gardens » 88)

« *Who knows what precipices aren't concealed in them* » : le petit mot « *it* » ouvre/n'ouvre pas vers les abysses d'un langage aussi glissant qu'indécis. Tout visible, écrit Merleau-Ponty, « comporte un fond qui n'est pas visible au sens de la figure [...] mais glisse sous le regard »¹, un « in-visible » qui est la contrepartie secrète du visible [et] ne paraît qu'en lui »², à la fois doublure et profondeur, lacune et latence. Le manque de fiabilité des beaux discours provient de la déhiscence entre le langage et le réel, c'est une idée qui n'a cessé d'occuper Woolf tout au long de sa vie. Pourtant, on n'y échappe pas : cet écart est aussi gage du réel qu'il abrite.

¹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 295.

² *Id.*, p. 265. « [L]ien de la chair et de l'idée, du visible et de l'armature intérieure qu'il manifeste et qu'il cache. Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur » (*id.*, p. 193).

« *What's so detestable in this country [...] is the blue – always blue sky and blue sea. It's like a curtain – all the things one wants are on the other side of that. I want to know what's going on behind it* » (VO 351-352). L'exaspération de Rachel vient de ce que son désir – de percer le rideau, de savoir ce que le mot « *blue* » cache, de voir ce qui surgit *out of the blue* – est sans cesse frustré³. Pourtant, le voile bleu figure cet entre-deux, « rideau-hymen » qui sépare et répare, excite la convoitise et le désir de percer⁴ tout en gardant la promesse que « toutes les choses » sont là derrière. Le voile bleu est comme le langage en « porte-à-faux », précaire et trompeur, menaçant de s'effondrer dans le « précipice » qu'il dissimule, mais il est seul capable de préserver le mystère de ce qu'il suggère sans le dévoiler – et ainsi de garder le secret du réel.

L'écriture de Woolf est si particulière parce qu'elle s'attache à suturer le langage, à reboucher les trous et recoller les fragments, afin de renforcer la surface tout en suggérant la possibilité d'un écart. « *[W]e are sealed vessels afloat on what it is convenient to call reality; and at some moments, the sealing matter cracks; in floods reality* » (MB 142) : Virginia Woolf ne laisse pas se fendre la substance hermétique du langage ; elle en consolide les jointures de peur que le sujet ne soit emporté violemment dans les flots d'une « réalité », et laisse ici et là des indices qu'il revient à la lectrice de déchiffrer pour « craquer » le code d'un secret qui doit être *partageable* mais surtout pas *partagé*. Je m'attacherai dans ce dernier chapitre à évaluer le renforcement consciencieux de l'épaisseur d'un langage que Virginia Woolf sait trompeur et la façon dont elle établit une complicité joviale avec la lectrice, semant indices et pièges afin de la guider et de l'induire en erreur, de trahir l'existence d'un secret sans jamais le percer.

III.3.A. Récréation(s)

Si l'œuvre de Virginia Woolf n'est pas réputée pour être amusante, ses romans, comme *Flush* ou *Orlando*, sont pourtant pleins de traits d'esprit ou de moqueries teintés d'un humour pour lequel l'écrivaine elle-même était connue dans l'intimité¹. Cet humour repose sur une

³ Une telle frustration est inévitable, puisque c'est à cela que tient l'existence du désir tel que Lacan le définit, à savoir qu'il est une conséquence de la structure du langage (pour satisfaire un besoin il faut articuler une demande à l'Autre), et que son objet est nécessairement insaisissable (car c'est dans la transposition entre le besoin et la demande que le désir se loge, à la fois au-delà et en-deçà de la demande : c'est un résidu, un élément insatisfait).

⁴ « [L]e désir rêve de percer, de crever dans une violence qui est (à la fois ou entre) l'amour et le meurtre » (Derrida, *Marges*, p. 241).

¹ Christine Reynier remarque que son œuvre, ainsi que ses lettres et journaux, déclinent « toutes les nuances du rire, du comique à l'humour le plus raffiné en passant par le grotesque, la caricature, la satire et l'ironie »

observation pertinente d'une époque marquée par des ruptures sociales, politiques et artistiques. L'humour subtil de Woolf traduit une critique acerbe et irrévérencieuse des codes et symboles de la société² et se joue des limites du langage. L'expérimentation formelle et les jeux de mots parfois poétiques participent enfin d'une jouissance moderniste du langage et d'une volonté de recréer du lien par le rire : dans *Between the Acts*, l'humour reprend et refuse les automatismes, et crée une complicité non seulement entre les personnages, mais avec la lectrice³.

L'ambitieuse fresque historique de Miss La Trobe met en scène les villageois amateurs sous les yeux amusés des habitants voisins dans une ambiance légère : le roman multiplie les représentations du rire des personnages, sincères ou ironiques, moqueurs et bienveillants, et les travestissements physiques et langagiers caractéristiques du théâtre et de l'histoire qu'il parodie. Les festivités occupant la plus grande partie de la journée qu'il évoque, *Between the Acts* marque l'apogée de l'exploration woolfienne de ce qu'elle appelle dans son journal « *the party consciousness* » (*Diary III*, 27 avril 1925, 12), en faisant un « roman carnavalesque »⁴ au sens bakhtinien⁵ : le roman crée un joyeux désordre en mettant tout sens dessus dessous, et le rire participe du renversement temporaire des valeurs et de la hiérarchie habituelles, créant une atmosphère dionysiaque qui engendre une pulsion de vie hédoniste quasi primitive.

Le roman se déroule par une belle journée de juin 1939 au cours de laquelle la guerre imminente n'est pourtant presque jamais évoquée, excepté par le biais d'une métaphore : « *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* » (BA 49). L'image triviale du hérisson, la répétition du mot « *bristling* » et les allitérations en « h » et « p » [« *hedgehog* », « *poised with planes* »] introduisent une dimension ludique qui encombre la potentialité poétique des mots et empêche la négociation du sens. L'absence de contrôle de Giles sur la métaphore et l'adjectif « *ineffective* » minent d'emblée la valeur symbolique des figures du langage et soulignent la faillite de l'autorité de l'homme à

(« Virginia Stephen (Woolf) et le rire comme horizon », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 40, 2011, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/2365>>, consulté le 13/08/2018).

² Dans *The Waves*, le rire est clivant : dérision ou ironie, il signale une faiblesse (« *I show my gums too much when I laugh* », W 30), plus souvent solitude que camaraderie – « *to laugh with him at Neville – that was what I wanted, to walk off arm-in-arm together laughing. But he was not there. The place was empty* » (W 211, je souligne).

³ Dans la deuxième partie de *Reading at Random*, « The Reader », Woolf explique comment l'acte de lecture ouvre le texte et en déploie les possibilités. Elle en fait un avantage et joue sur les mots (voir Silver 428-429).

⁴ Christopher Ames, « Carnavalesque Comedy in *Between the Acts* », in *Twentieth Century Literature*, vol. 44, n° 4, 1998, p. 394-408, p. 394.

⁵ Le caractère subversif du carnaval rappelle le *pageant* : « différentes représentations [...] étaient, d'une façon différente et sous des angles différents, des parodies les unes des autres ; c'était comme un système complet de miroirs déformants – qui allongeaient, diminuaient, déformant dans diverses directions et à des degrés divers » (Mikhail Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [1965]. Paris : L'Âge d'homme, 2001, p. 149).

l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Ceci est symptomatique des crises politiques et de langage de l'entre-deux-guerres que j'analysais plus haut, alors que le discours officiel fonctionne comme un corps de doctrine fermé, un « système » monologique et rhétorique⁶ trahissant en définitive l'échec des institutions et de la communication qui tournent à vide. La menace de la guerre introduit un nouveau paradigme qui bloque l'avenir. Face à cette menace, l'utilisation de l'humour apparaît comme une tentative d'« *illimiter le langage* » dès lors que les jeux de mots et les glissements de sens font le « jeu du système » et permettent au langage d'être « ouvert, infini, dégagé de toute illusion (prétention) référentielle »⁷, autorisant l'avènement de lendemains qui rient, à défaut de chanter. Le rire est un des moyens privilégiés de créer de nouvelles connexions qui court-circuitent le langage habituel : il correspond à un des « *expédients* verbaux, souvent très fous » dont Barthes explique qu'ils promettent d'échapper à l'usage courant et inadéquat du langage incapable de représenter le réel⁸.

Le rire est en outre salutaire : il est à la fois symptôme de l'euphorie qui accompagne la libération de la forme et l'expérimentation moderniste, et moyen de soulager une tension politique sous-jacente en « anesthésiant » momentanément le cœur⁹. L'utilisation de l'humour dans *Between the Acts* est certes un moyen de dénoncer la perte de valeur et la faillite du langage, mais aussi une stratégie d'évitement lorsqu'il devient un rempart contre l'horreur que l'on refuse d'affronter. « Ressort créatif de l'intempestif » contagieux et libérateur¹⁰, le rire en partage permet enfin la création d'une communauté ouverte, ainsi que la re-création du sens : « *O let us, the audience echoed (stooping, peering, fumbling), keep together. For there is joy, sweet joy, in company* » (BA 177). Rire est une façon de « *keep together* », au sens de « rester ensemble », mais également de « *keep it together* », de ne pas craquer face à la menace du moment présent, de la guerre et de l'irruption du réel sur la scène du monde.

J'ai déjà présenté plusieurs détails incongrus qui perturbent le texte en mettant à mal la révérence habituelle envers la grande Histoire et le passé glorieux de la nation, à commencer par la trivialité de la toute première conversation du roman au sujet de la construction d'une

⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971, p. 114.

⁷ *Id.*, p. 11 et 115.

⁸ Roland Barthes, *Leçon*. Paris : Le Seuil, 1978, p. 22.

⁹ Bergson évoque ainsi l'insensibilité provoquée par le rire, « anesthésie momentanée du cœur » (Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900]. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 4).

¹⁰ « *Her laughter had had some strange effect on her. It had relaxed her, enlarged her. She felt, or rather, she saw, not a place but a state of being, in which there was real laughter, real happiness, and this fractured world was whole; whole, and free. But how could she say it?* » (Y 285). Le rire « transmue la brûlure de la conscience critique en ressource créatrice. Ce qui fait impasse dans le présent n'est pas dénié, mais l'énergie du rire y fraye une autre voie, suture la division et s'exprime en termes d'expansion et d'intuition d'une unité inclusive plutôt que close » (Delourme, « La transmission inquiétée », p. 63).

fosse septique qui fera de la terre un réceptacle des résidus de l'humanité. L'incongruité est source d'humour¹¹ : plus loin, la foi religieuse est à son tour tournée en dérision, reléguée au rang de superstition qui n'élève pas l'âme mais ancre ses fidèles dans des considérations terre à terre, lorsque toucher son crucifix ne vaut guère mieux que de « toucher du bois » (BA 22) :

Mrs Swithin's eyes glazed as she looked at [the sky]. Isa thought her gaze was fixed because she saw God there, God on his throne. But as a shadow fell next moment on the garden Mrs Swithin loosed and lowered her fixed look and said:

'It's very unsettled. It'll rain, I'm afraid. We can only pray,' she added, and fingered her crucifix.

'And provide umbrellas,' said her brother. (BA 21)

Le regard opaque ne perçoit dans les cieux que les signes prosaïques de la météo et non la lumière divine – aussi disparue de l'église où les bénéfices du spectacle permettront d'installer plutôt la lumière électrique (BA 159). Le poids de la religion sur les épaules de Mrs Swithin¹² la soumet aux moqueries de son frère ; ses symboles rassurants sont détournés par le progrès d'une société de plus en plus consumériste. Ainsi, les clous servent désormais à afficher des publicités sur la porte de la grange (BA 20) tandis que la rénovation de la chapelle de la maison en a fait un garde-manger où les jambons cloués à la place du Christ rejouent prosaïquement la transsubstantiation de l'eucharistie : « *[T]he house before the Reformation [...] had a chapel; and the chapel had become a larder, changing [...] as religion changed* » (BA 29).

Ces remarques n'esquissent chez la lectrice qu'un sourire amusé mais montrent bien la ruine grandissante d'une civilisation¹³ fragilisée par la perte des valeurs traditionnelles – qu'il s'agisse de l'autorité du dirigeant, qui unit les citoyens sous le joug d'une histoire commune, ou de la foi spirituelle – et la dissolution des liens de la communauté. À l'épreuve de la modernité, la littérature n'est pas exempte d'une telle dévalorisation et les lieux communs que la fiction fournit soulignent le décalage grandissant entre littérature et société. Le cliché de la bibliothèque comme « cœur de la maison » (BA 13) est déconstruit dans une mise en abyme ironique qui renouvelle la métaphore rebattue et parodie le dicton :

Books are the mirror of the soul.

In this case, a tarnished, a spotted soul. [...] Thus the mirror that reflected the soul sublime, reflected also the soul bored. (BA 15)

¹¹ « *But to amuse myself, let me note: Why not Poyntzet Hall: a centre: all literature discussed in connection with real little incongruous living humour: and anything that comes into my head* » (Diary V, 26 avril 1938, 135). Voir Juliana Lopoukhine, « L'« idiot du village » selon Virginia Woolf : Poétique d'une puissance intempestive », in *L'Atelier*, vol. IX, n° 1, p. 49-70.

¹² « *How could she weight herself down by that sleek symbol? How stamp herself, so volatile, so vagrant, with that image?* » (BA 67-68).

¹³ Lors du spectacle de Miss La Trobe, l'image est explicite : « *Civilization (the wall) in ruins; rebuilt (witness man with hood) by human effort* » (BA 163).

Le spectacle de la fiction reprend des expressions éculées, déconnectées de leur force significative, tandis que le *pageant* parodie les codes dramaturgiques traditionnels.

En effet, au-delà du détournement des symboles traditionnels de la nation, le *pageant* reprend et pastiche les idiosyncrasies stylistiques et les caractéristiques sociales associées aux genres de chaque période du théâtre britannique : les intrigues complexes et les coïncidences absurdes du théâtre élisabéthain sont résumées dans le programme qui en élude la poésie pour n'en souligner que l'aspect grotesque ; l'onomastique caricaturale et ridicule de la comédie de la Restauration est soulignée par une remarque d'un spectateur¹⁴ ; les Victoriens font l'objet d'une critique acerbe remettant en question les croyances et aspects les plus révévés d'un passé encore récent pour Virginia Woolf. La scène correspondante multiplie les quiproquos et retournements de situation, jusqu'au triomphe de la jeunesse sur l'âge et de l'amour sur les conventions, ressorts traditionnels de la comédie au théâtre qui signalent ici le triomphe de la nouvelle génération sur la précédente¹⁵. En explorant les frontières de la représentation, le spectacle remet autant en question l'autorité de la tradition littéraire, dont les modernistes veulent se libérer¹⁶, que celle instaurée par la hiérarchie des structures du pouvoir¹⁷. Par ailleurs, le rire incessant des personnages, et notamment des spectateurs, devient une stratégie de détournement, qu'il s'agisse de se soustraire à l'attention des autres afin d'éviter de considérer son propre être-au-monde, ou d'éluder sur le mode humoristique une réalité impossible à affronter, tout particulièrement la violence et l'imminence de la guerre¹⁸.

« *Her words peppered the audience as with a shower of hard little stones. Mrs Manresa in the very centre smiled; but she felt as if her skin cracked as she smiled* » (BA 71). Le rire jaune de Mrs Manresa bombardée par les premières paroles du spectacle, prononcées par Phyllis

¹⁴ *Lady Harpy Harraden, Sir Spaniel Lilyliver, Sir Smirking Peace-be-with-you-all* ; « *What names for real people!* » (BA 113).

¹⁵ La scène de reconnaissance fait surgir Valentine de l'horloge du grand-père comme symbole du triomphe d'Eros sur le temps (Maria DiBattista, *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*. New Haven : Yale University Press, 1980, p. 211). C'est aussi le triomphe du temps qui passe, comme lors du carnaval, « fête du temps qui détruit tout et renouvelle tout. [...] Le carnaval fête le changement même, le processus même du changement possible » (Bakhtine, *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, p. 145-146).

¹⁶ « *Woolf's treatment of the English literary tradition here is of a piece with the typically modernist anxiety about the disabling and paralyzing potential of authoritative tradition. Laughter [...] allow[s] the engagement with the literary past to become liberating instead. Parody subverts the authoritative and potentially monologic discourse of venerated tradition without losing sight of what is valuable in it* » (Ames, « Carnavalesque Comedy », p. 397).

¹⁷ « *Woolf's revolutions in narrative form demonstrate a continuing protest against hierarchical power structures; in Between the Acts, politics and genre are fully integrated in her use of comic modes to subvert and overthrow prevailing assumptions about the role of leaders and the nature of groups* » (Melba Cuddy-Keane, « The Politics of Comic Modes in Virginia Woolf's *Between the Acts* », in *PMLA*, n° 105, 1990, p. 273-285, p. 273).

¹⁸ L'humour provoque une incongruité menaçante, comme la plaisanterie de mauvais goût de Bartholomew qui surprend son petit-fils pour prouver que ce dernier est un lâche, pas préparé à la guerre (BA 10-11 et 17). Après la lecture de *The Outline of History* de Wells, Mrs Swithin superpose la préhistoire et le présent par son regard clivé, établissant une équivalence entre les monstres du passé et ceux de la civilisation (BA 8-9).

Jones figurant l'enfance de l'Angleterre, et les moqueries, provoquées ou subies, des spectateurs, dénoncent l'illusion mimétique du théâtre qui est subsumée par Albert :

What were they laughing at?

At Albert, the village idiot, apparently. There was no need to dress him up. There he came, acting his part to perfection. (BA 78)¹⁹

Ailleurs, la double perspective met en exergue la modestie des costumes de fortune ; la superposition presque antithétique, entre la réalité sociale des gens du peuple et la noblesse des personnages qu'ils incarnent, provoque une hilarité inattendue chez les spectateurs :

Everyone was clapping and laughing. From behind the bushes issued Queen Elizabeth – Eliza Clark, licensed to sell tobacco. [...] She was splendidly made up. Her head, pearl-hung, rose from a vast ruff. Shiny satin draped her. Sixpenny brooches glared like cats' eyes and tigers' eyes; pearls looked down; her cape was made of cloth of silver – in fact swabs used to scour saucepans. [...]

The Queen of this great land...

– those were the first words that could be heard above the roar of laughter and applause. (BA 76)

La proximité entre les noms Elizabeth et Eliza, mise en évidence par un chiasme irrévérencieux, renverse le principe même du théâtre en empêchant la *willing suspension of disbelief* pour faire voir l'actrice à la place du personnage, les ustensiles de cuisine plutôt que les attributs de la royauté, accentuant le potentiel comique de ce monde à l'envers où se confondent la grandeur et le vulgaire²⁰. Typique de la comédie, et du carnaval bakhtinien, le procédé ne dévalorise pas unilatéralement l'autorité ou le pouvoir : il s'agit simultanément de glorifier la simplicité et de faire du spectacle un dispositif de l'inclusion où chacun peut participer²¹.

Les spectateurs ne s'en privent d'ailleurs pas, riant aux éclats et se permettant des commentaires et familiarités, tandis que le survol des oiseaux ou le meuglement des vaches

¹⁹ Juliana Lopoukhine analyse l'« idiot du village » de *Between the Acts* comme « point d'opacité qui résiste ». Sa dénomination archaïque et sa présence incongrue sont signes de son caractère anachronique et inactuel, « entité comique qui provoque le rire autant que le malaise », « figure mystérieuse sur laquelle achoppent toutes les tentatives herméneutiques pour le saisir », provoquant une « abdication de la fonction référentielle du langage devant ce qui lui échappe ». Il incarne une « force de débordement inquiétante » car il excède le rôle et la place qu'on voudrait lui assigner et figure l'« impouvoir », puissance d'affirmation qui suspend le temps du savoir historique pour participer à l'invention d'une poétique sous la forme d'une danse intempestive », de zig-zags qui encombrent la ligne droite de la tradition (Lopoukhine, « Poétique d'une puissance intempestive », p. 49-50 et 60).

²⁰ Néanmoins, « les passages de farce burlesque se mêlent étroitement à des moments où l'illusion théâtrale semble suspendre la réalité pour laisser place à un pur émerveillement [...]. La frontière qui sépare le grotesque du sublime, qui sépare le rire devant le cocasse du travestissement, du rire d'émerveillement, est ténue » (*id.*, p. 51).

²¹ « *In the traditional carnival, the monde inversé allowed a laughing double focus where the common folk impersonated royalty, clergy, and gentry. Woolf exploits the comic potential of a similar mingling of high and low. [...] [The] 'village idiot' suggests both the harshness of stereotyped social roles and the festive inclusiveness that allows, albeit temporarily, for the transformation of such roles* » (Ames, « Carnavalesque Comedy », p. 395-396). Bien qu'il joue son rôle « à la perfection », la présence de l'idiot du village mine également l'harmonie qu'il feint de consacrer : il est à la fois celui qui, parce qu'il est exclu mais toléré, assoit la communauté, et celui qui la remet en question – à la fois comme le « fou du roi, qui destitue l'ordre fondé », et comme celui qui « défait les régimes d'aliénation et d'assimilation qui cherchent à figer une condition sociopolitique » et « opère une déstabilisation continue des formes de la communauté » (Lopoukhine, « Poétique d'une puissance intempestive », p. 54-55).

perturbent et ainsi contribuent également au spectacle. Le quatrième mur est résolument brisé à la fin du spectacle qui rappelle le théâtre immersif ultra-contemporain où les spectateurs sont invités à devenir acteurs de la pièce. Ils sont propulsés contre leur gré sur le devant d'une scène envahie par une multitude de miroirs et de bouts d'objets réfléchissants qui renvoient au public son image fragmentée : « *the looking glasses darted, flashed, exposed. People in the back rows stood up to see the fun. Down they sat, caught themselves... [...] Look at them! [...] laughed at by looking-glasses. [...] So that was her little game!* » (BA 164-171). Ce « petit jeu » dérangeant pousse les spectateurs à se tourner vers leurs voisins pour se moquer des autres²². En évitant de se faire face, chacun espère également éviter la contemplation passive de la dissolution de la communauté dans laquelle il se trouvait confortablement installé, la fragmentation de la nation, et celle de sa propre identité, et finalement la clocherie et la solitude de son être-au-monde²³. La représentation explicite du théâtre comme miroir du monde répond à la question d'un des spectateurs²⁴ que nous jouons tous un rôle dans le monde²⁵. « *So it was the play then. Or was it the prologue?* » (BA 70) : sur le seuil d'un spectacle dont ils n'imaginent pas encore l'horreur mais auquel ils sont condamnés à prendre part, les spectateurs ne savent plus où ils en sont²⁶.

Contre toute attente, et pour le plus grand plaisir de la lectrice, un rire général parcourt toutefois les pages du roman et engendre une bonne humeur communicative, une « émotion flottante » dont la cause et le corps sont dissimulés mais dont le son envahit les pages, comme une « atmosphère évanescence », « puissance de vie latente », « en réserve », résurgente²⁷ :

²² La scène apparaît presque comme une réécriture d'une expérience de Virginia Woolf face aux miroirs déformants de Earl's Court, mais n'a plus l'innocence de l'avant-guerre de 1903 :

As we left, a man came up & entreated us to laugh a hundred times for sixpence – All we had to do was to pay our sixpence & walk inside. It was such a generous offer that we accepted. Inside we found ourselves in a tent lined with looking glasses, of all conceivable curves and hollows: we grew long – & lop sided & gigantic & dwarfed. Our bodies were twisted in every possible way till finally we were represented by a pair of legs only. [...] When we felt we had secured as many of our 100 laughs as were forthcoming we left. (PA 181)

²³ Seule Mrs Manresa échappe au piège des miroirs, s'y abandonne et s'y remaquille : « *'Magnificent!' cried old Bartholomew. Alone she preserved unashamed her identity, and faced without blinking herself. Calmly she reddened her lips* » (BA 167). Rire libère Mrs Manresa du respect des conventions : « *She laughed wholeheartedly. She had given up dealing with her figure and thus gained freedom* » (BA 39). Elle ne cesse pourtant de s'occuper de son visage qu'elle grime jusqu'à finir par ressembler à un clown au visage recouvert d'aplats de couleur : « *But alas, sunset light was unsympathetic to her make-up; plated it looked, not deeply interfused* » (BA 181).

²⁴ « *'They're not ready... I hear 'em laughing' (they were saying) '... Dressing up. That's the great thing, dressing up. [...] D'you think people change? Their clothes, of course... But I meant ourselves...* » (BA 108).

²⁵ Les rôles joués par chacun dans cette vaste performance sociale sont évoqués avec humour : Mrs Manresa devient « *a wild child of nature* », « *queen of the festival* » (BA 38, 73) ; Giles Oliver, « *the surly hero* » et « *the father of my children* » (BA 84, 13) ; Lucy Swithin « *Old Flimsy* » (BA 24) et Miss La Trobe « *Bossy* » (BA 58).

²⁶ « *Intentional was it, or accidental?* » (BA 153) : la question face au rire spontané provoqué par l'« idiot » témoigne également de l'humour, voire l'idiotie, comme « non-souscription à un schéma écrit à l'avance et qu'il faudrait exécuter, brouillant les frontières » (Lopoukhine, « Poétique d'une puissance intempestive », p. 59).

²⁷ Voir *id.*, p. 58. Le rire woolfien « flotte » :

When they laughed together a bird chirped in its sleep out in the garden, as if the laughter –

The workers were laughing too, as if old Swithin had left a wake of laughter behind her. (BA 25)

She heard laughter, down among the bushes, where the terrace dipped to the bushes. (BA 52)

Again, sounds of laughter reached her. [...] [T]he actors [...] dressed among the brambles. Hence the laughter. (BA 57)

And then a breeze blew and all the muslin blinds fluttered out, as if some majestic goddess, rising from her throne among her peers, had tossed her amber-coloured raiment, and the other gods, seeing her rise and go, laughed, and their laughter floated her on. (BA 66-67)

Le rire inexplicable surmonte les limites de l'incommunicable : jaillissement extatique inarticulé, profération non-verbale, il recrée du lien n'admettant pas l'explicitation. Le rire-réflexe éclipse l'être solitaire et en fait un être grégaire. La prolifération du rire suspend les limites de l'individualité et crée une communauté à laquelle il est vain de vouloir se soustraire :

They were neither one thing nor the other; neither Victorians nor themselves. They were suspended, without being, in limbo. [...] But what could she know about ourselves? The Elizabethans yes; the Victorians, perhaps; but ourselves; sitting here on a June day in 1939 – it was ridiculous. 'Myself' – it was impossible. Other people, perhaps... [...] But she won't get me – no, not me. The audience fidgeted. Sounds of laughter came from the bushes. (BA 159-160)

À la volonté de se séparer à tout prix des autres et de se sentir unique, et ce jusque dans les tirets de la ponctuation, le texte oppose des éclats de rire flottants, qui semblent se moquer d'une telle prétention. Le choix du terme « *ourselves* » inclut d'ailleurs *de facto* tous les personnages du roman, acteurs et spectateurs, ainsi que Woolf et les lecteurs, créant une communauté par le partage du rire : « *That's what's so nice – it brings people together* »²⁸.

La pièce s'achève avec le « moment présent » : « *Let's hope to God that's the end* » (BA 158). La réaction de Giles, lisant le programme, résonne comme une prophétie de la guerre à venir : « *The black humour of this apocalyptic sentiment (that the present might indeed be the end) is relieved when the sky yields not bombs but forgiving rain* »²⁹. La pluie sauve le spectacle (et la civilisation) de la ruine imminente³⁰ :

And then the shower fell, sudden, profuse.

No one had seen the cloud coming. There it was, black, swollen, on top of them. Down it poured like all the people in the world weeping. Tears, Tears. Tears. (BA 162)

Le rire triste de la pluie est autant pleur (« *tear* », /'tɪə/) que déchirure des limites de l'individualité et du langage (« *tear* », /'tɛə/), et permet en définitive un accès à la vérité qui se

Yes, as if the laughter (for she dozed now) floated out much like mist and attached itself by soft elastic shreds to plants and bushes, so that the garden was vaporous and clouded. And then, swept by the wind, the bushes would bow themselves and the white vapour blow off across the world. (« A Woman's College from Outside » 140-141)

²⁸ On peut remarquer au passage l'éclatement du sens opéré par la ponctuation, et la contradiction entre la ré-union des gens autour du divertissement et le tiret qui à la fois sépare et relie les deux parties de la phrase.

²⁹ Ames, « Carnavalesque Comedy », p. 401-402.

³⁰ Alors que Miss La Trobe souhaite baigner le public dans une réalité qui s'avère « trop forte », cette douche froide est ironique : « *douche them, with present-time reality* » (BA 161).

situait au-delà. La pluie lave des péchés de l'égo, et permet à une voix impersonnelle de résonner : « *The rain was sudden and universal. [...] [N]ow that the shower had fallen, it was the other voice speaking, the voice that was no one's voice* » (BA 162).

Le rire se fait également flot pré-linguistique, libéré du carcan d'un langage infecté par la civilisation : « *It's a good day, some say, the day we are stripped naked. [...] But none speaks with a single voice. None with a voice free from the old vibrations. Always I hear corrupt murmurs; the chink of gold and metal. Mad music...* » (BA 140). Face à la musique folle des mots, le rire apparaît comme un son archaïque, primitif, qui met le langage à nu et remplace les vibrations du sens corrompu par les vibrations plus pures du rire :

Then the great lady in the bath chair, the lady whose marriage with the local peer had obliterated in his trashy title a name that had been a name when there were brambles and briars where the Church now stood – so indigenous was she that even her body, crippled by arthritis, resembled an uncouth, nocturnal animal, now nearly extinct – clapped and laughed loud – the sudden laugh of a startled jay.
'Ha, ha, ha!' she laughed and clutched the arms of her chair with ungloved twisted hands. (BA 84)

Le verbe quasi performatif « *laugh* » redouble la triple onomatopée comme si le langage devenait tautologique, se tordait, se repliait sur lui-même. Dans un essai sur le rire, Virginia Woolf évoque la mauvaise réputation d'un tel rire, presque animal³¹, et qui sonne creux :

Pure laughter such as we hear on the lips of children and silly women, is in disrepute. It is held to be the voice of folly and frivolity inspired neither by knowledge nor emotion. It gives no message, conveys no information; it is an inarticulate utterance like the bark of a dog or the bleat of sheep, and it is beneath the dignity of a race that has made itself a language to express itself thus.³²

Pourtant, la spontanéité du rire suscité par l'incongruité en fait une émotion de la défamiliarisation, qui sacrifie les idoles trompeuses du langage³³ et offre un accès inexplicé à la réalité dissimulée sous l'apparence familière des choses en s'insinuant dans les interstices : « *the comic spirit concerns itself with oddities and eccentricities and deviations from the recognized pattern. It makes its comment in the sudden and spontaneous laugh which comes, we hardly know why, and we cannot tell when* »³⁴. Parce qu'il n'articule aucun savoir, le rire

³¹ En entendant la morale convenue, « *Where there's a will, there's a way* », Bartholomew Oliver s'esclaffe :
'God's truth!' cried Bartholomew catching the infection of language. 'There's a moral for you!'
He threw himself back in his chair and laughed, like a horse whinnying. (BA 133)

L'impulsion incontrôlable du rire animal ironise sur la véritable morale de l'histoire : le langage est contagieux.

³² « *The Value of Laughter* » [1905], *Essays* I, 58.

³³ « *She laughed, throwing her head back as if she were possessed by some genial spirit outside herself that made her bend and rise, as a tree, North thought, is tossed and bent by the wind. No idols, no idols, no idols, her laughter seemed to chime as if the tree were hung with innumerable bells, and he laughed too* » (Y 311).

³⁴ « *The Value of Laughter* », *Essays* I, 58. Contrairement à Bergson, si pour Woolf « le rire est bien une réaction à une forme de déviance, il est loin de rappeler à la norme. Sa fonction est au contraire, selon l'auteur, de la signaler et de la dénoncer ». « *[Laughter] leaves the bone bare [...] It is a knife that prunes* » (« *The Value of Laughter* », *Essays* I, 60) : le rire dévoile l'identité nue sous les conventions sociales, « dénonce l'emphase, le sentimentalisme et le mélodrame » (Reynier, « Le rire comme horizon »).

pur nous rapproche d'un sens perdu dans les méandres du langage en le dépouillant de sa signification figée. Dans une telle perspective, il est à rapprocher du meuglement choral des vaches qui sauve le spectacle de l'échec de la communication en recréant du lien vital : « *Miss La Trobe waved her hand ecstatically at the cows. 'Thank Heaven!' she exclaimed* » (BA 126).

Dans *Between the Acts*, Woolf prétend « jouer avec les mots »³⁵. Cette jouissance du langage³⁶ ne parvient pas à renouveler la signification de la langue mais limite au contraire l'autorité de la voix narrative qui semble se parodier elle-même. Woolf use et abuse d'interruptions, de juxtapositions, et d'images incongrues de manière ludique et audacieuse, dans un foisonnement d'onomatopées, d'allitérations, d'assonances et de rimes qui illustrent l'allégresse du roman et traduisent un désir de dépasser le « règne du signifiant » pour atteindre une « musicalité purement émotive »³⁷ contaminant le langage, secoué d'éclats de rire :

It was a mellay; a medley; an entrancing spectacle (to William) of dappled light and shade on half clothed, fantastically coloured, leaping, jerking, swinging legs and arms. (BA 84).

The tune changed; snapped; broke; jagged. Fox-trot was it? Jazz? Anyhow the rhythm kicked, reared, snapped short. What a jangle and a jingle! [...] What a cackle, a cacophony! [...] What is her game? To disrupt? Jog and trot? Jerk and smirk? Put the finger to the nose? Squint and pry? Peak and spy? [...] Out they leapt, jerked, skipped. Flashing, dazzling, dancing, jumping. (BA 164-165)

Les jeux du langage permettent paradoxalement de suturer la rupture des miroirs brisés, des fragments d'identité, des bribes d'un sens haché par la syntaxe et la ponctuation, par les dialogues incomplets, les chansons dont les paroles sont soufflées par le vent. Lorsque ce dernier emporte des bouts de costume et met au jour l'artifice sous les attributs du pouvoir, qu'Eliza en oublie son texte, mettant à mal l'autorité littéraire de Miss La Trobe, les éclats de rire désamorcent la tension : « *For the ruff had become unpinned and great Eliza had forgotten her lines. But the audience laughed so loud that it did not matter* » (BA 78). Le public exulte, emporté par un torrent débordant la cause d'un rire que Juliana Lopoukhine associe à une « dépense énergétique » et « jubilatoire ». Si elle considère que le « dire » de l'idiot du village « n'est pas articulé à une intrigue », ce qui lui permet d'échapper « à toute prise du

³⁵ « *[Poyntz Hall] is now bubbling – I'm playing with words* » (Diary V, 31 mai 1940, 290).

³⁶ Le désir sexuel est aussi évoqué sur un mode comique : « *They had met first in Scotland, fishing – she from one rock, he from another. Her line had got tangled; she had given over, and had watched him with the stream rushing between his legs, casting, casting – until ... the salmon had leapt, had been caught, and she had loved him* » (BA 44) ; « *Here, with its sheaf sliced in four, exposing a white cone, Giles offered his wife a banana. She refused it. He stubbed his match on the plate. Out it went with a little fizz in the raspberry juice* » (BA 192).

³⁷ Ames parle de la profusion d'un « *ur-language* » entre les « *chuff, chuff, chuff* » et les « *tick, tick, tick* » du gramophone et les « *ping-ping-ping* » du téléphone : « *dresses 'swish'; corks 'pop', jaws 'chump', and glasses 'chink'; airplanes 'zoom', while coins 'rattle' and 'jingle'; the church bell sounds 'Ding dong'; birds 'whizz', 'buzz', and 'chirp'; Lucy Swithin 'chirrup', Mrs Manresa 'yodels', the pageant audience remonstrates with 'tut-tut-tut', 'hush', and 'bosh'* ». Si la multiplication d'imitations sonores permet d'exprimer l'allégresse humoristique du roman, elle crée aussi une harmonie musicale (Ames, « *Carnavalesque Comedy* », p. 403).

symbolique »³⁸, il me semble que c'est là ce qui caractérise l'ensemble du *pageant* qui ne cesse de faire bégayer le langage et d'entraver la possibilité de s'emparer du sens et de le figer.

Le texte est enfin l'occasion d'une récréation partagée, d'une re-création d'un lieu commun de la littérature en complicité³⁹ avec la lectrice. La conclusion du spectacle va dans ce sens : « *Each is part of a whole. [...] We act different parts, but we are the same. [...] I speak only as one of the audience, one of ourselves. I caught myself too reflected, as it happened in my own mirror...* » (*Laughter*) « *Scraps, orts and fragments! Surely, we should unite?* » (BA 172-173). Dans son journal, Woolf exprime une idée similaire, reliant l'humour comme pulsion de vie à la réalisation d'une communauté qui protège de la dissolution et de la mort :

All [literature] discussed in connection with real little incongruous living humour [...]; but 'I' rejected: 'We' substituted: to whom at the end there shall be an invocation? 'We.' . . . composed of many different things . . . we all life, all art, all waifs & strays – a rambling capricious but somehow unified whole.⁴⁰

Il ne s'agit plus de reconnaître la pluralité dans le sujet ni de supprimer ce dernier, mais d'unifier la communauté, de retrouver le « *we* » d'une unicité protectrice⁴¹.

Selon Juliana Lopoukhine, le rire de l'écriture « retransverse à contre-temps la gravité du présent », comme « rempart et soulagement contre le contexte historique » et moyen de « pallier la dissolution des symboles »⁴². Loin de n'être qu'une stratégie d'évitement, le masque de l'humour permet une forme de *comic relief* dont la force de débordement est puissance subversive⁴³. Benjamin évoque le pouvoir régénérant d'un rire qu'il qualifie selon sa conception nouvelle, « positive », de « barbare »⁴⁴ :

[E]xplorer des possibilités radicalement nouvelles, fondées sur le discernement et le renoncement. Dans leurs bâtiments, leurs tableaux et leurs récits, l'humanité s'appête à survivre, s'il le faut, à la disparition de la culture. Et, surtout, elle le fait en riant. Ce rire peut parfois sembler barbare. Admettons. Il

³⁸ Lopoukhine, « Poétique d'une puissance intempestive », p. 57 et 62-63.

³⁹ Une telle complicité se retrouve également lorsque William Dodge regarde le reflet de Mrs Swithin dans le miroir : « *Cut off from their bodies, their eyes smiled, their bodiless eyes, at their eyes in the glass* » (BA 65). Le chiasme opéré par le langage encadre textuellement un sourire complice hors du cadre du miroir.

⁴⁰ *Diary V*, 26 avril 1938, 135.

⁴¹ Woolf voudrait ainsi « créer l'illusion, éthique et politique, d'un consensus humaniste [...] opéré magiquement, par le "oui", le "we", à l'humanité. Consensus qui ne se dit pas autrement que par la pronomisation de la langue » et ajouterai-je, par le partage du rire (Regard, « Strabismes »).

⁴² Lopoukhine, « Poétique d'une puissance intempestive », p. 67.

⁴³ « Le véritable rire, ambivalent et universel, ne récuse pas le sérieux. Il le purifie et le complète. Il le purifie du dogmatisme, du caractère unilatéral, de la sclérose, du fanatisme et de l'esprit catégorique, des éléments de peur ou d'intimidation, du didactisme, de la naïveté et des illusions, d'une néfaste fixation sur un plan unique, de l'épuisement stupide. Le rire empêche le sérieux de se figer et de s'arracher à l'intégrité inachevée de l'existence quotidienne. Il rétablit cette intégrité ambivalente » (Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970, p. 127).

⁴⁴ Voir Benjamin, « Expérience et pauvreté », p. 366-367. Si le terme désigne à l'origine celui qui n'est pas civilisé, Benjamin l'utilise pour désigner celui qui repart à zéro après la *tabula rasa* de la crise de l'incommunicabilité – ainsi les artistes peuvent réintroduire une forme de jeu non-verbal pour faire sens à partir des fragments d'une expérience qui refuse de se plier au système.

n'empêche que l'individu peut de temps à autre donner un peu d'humanité à cette masse qui la lui rendra un jour avec usure.⁴⁵

Recommencement, moyen de ré-enchanter le monde, le rire n'est pas « beaucoup de bruit pour rien ». Lorsqu'une voix du public s'écrit « *All that fuss about nothing!* », la réponse est sans équivoque : « *People laughed. But the voice had seen; the voice had heard* » (BA 124). La trivialité de la plaisanterie semble avoir permis une forme de vision malgré tout. C'est dans le rire que pourrait se situer le partage d'un sens incommunicable, la clé d'une vérité qui échappe au langage articulé, grâce à la reconnexion que le rire autorise et qui s'inscrit dans un geste typiquement moderniste si l'on en croit l'épigraphe de *Howard's End*, « *Only connect* ».

Pourtant, Woolf multiplie les « *this way and that* », les « *here* » et « *there* », pour perdre la lectrice dans un dédale de déictiques sans référent qui minent le langage et empêchent le succès de ses propres stratégies pour représenter le réel. Je parlais plus haut du rire comme expédient verbal permettant de court-circuiter l'usage habituel du langage – mais c'est là encore une supercherie, et la suite de la citation de Barthes le dit sans concession, « brutalement » :

Que le réel ne soit pas représentable – [...] c'est précisément [l'impossibilité] à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre. De ce qu'il n'y a point de parallélisme entre le réel et le langage, les hommes ne prennent pas leur parti, et c'est ce refus [...] qui produit, dans un affairément incessant, la littérature. On pourrait imaginer [...] l'histoire des *expédients* verbaux, souvent très fous, dont les hommes ont usé pour réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer ce qui est *toujours* un délire, à savoir l'inadéquation fondamentale du langage au réel⁴⁶.

Les stratégies de Woolf que j'ai présentées tout au long de cette thèse témoignent de son « affairément incessant » pour accomplir l'impossible traduction du réel. Que cette tâche soit impossible, Woolf le sait pourtant bien : ces stratégies lui servent en réalité à *tromper le monde*. Est-ce à dire que Virginia Woolf se moque gentiment de nous ? Il me semble que son entreprise de transmission du réel est tout à fait sincère et dénuée d'ironie, mais que les moyens d'y parvenir ne sont pas ceux auxquels elle voudrait nous faire croire.

*I know, I know –
What don't I know?
All your secrets, ladies,
And yours too, gentlemen . . .*

[...]

'*I know . . . I know . . .*' Albert tittered, skipping round the soap box. (BA 78-79)

Le savoir d'Albert, « inappropriable, opaque et diffus, qui ne fait que s'interrompre », renvoie à « un sens qui toujours se dérobe »⁴⁷ et qui « demeure en-deçà [...] de tout "vouloir-dire", de

⁴⁵ *Id.*, p. 372.

⁴⁶ Barthes, *Leçon*, p. 21-23.

⁴⁷ Lopoukhine, « Poétique de la puissance intempestive », p. 62.

toute intention de signifier »⁴⁸. En le plaçant dans la bouche de l'idiote du village, Woolf nous empêche de prendre au sérieux le secret qu'elle détient et s'interrompt avant le scandale d'une révélation trop brutale pour être regardée en face : « *'Hope he don't have a fit' [...] It wasn't nice. Suppose he suddenly did something dreadful? There he was pinching the Queen's skirts. [Mrs Elmhurst] half covered her eyes, in case he did do – something dreadful* » (BA 78-79).

Le rire est le symptôme le plus subtil et le plus évident de la supercherie woolfienne qui « affole les présupposés »⁴⁹. Il est à la fois caractéristique du sujet humain, le distinguant des animaux⁵⁰, et toujours inarticulé, force de résistance au langage. Le rire « s'écarte de la norme que la société incarne », écrit Christine Reynier lorsqu'elle compare la conception woolfienne et celle de Bergson⁵¹, et introduit alors un écart, une distance au moment même où il recrée des connexions : il propose une déviation aux normes de la société, du langage, de la connaissance, un court-circuit qui, alors qu'il « repose sur des artifices », permet, au-delà des apparences, « la saisie des choses et des êtres réels [...] que nous masque notre perception habituelle »⁵² – « *the comic spirit [...] probes to the quick* »⁵³. En effet, le rire woolfien dépasse largement la définition habituelle du rire et « embrasse tout dérèglement », mais il contribue aussi à « reconstruire la maison de la fiction qu'il a démolie »⁵⁴.

L'humour recrée un lien complice entre les mots isolés, les individus, les lecteurs. Mais ce faisant, il renforce l'opacité du signe, il « galvanise » littéralement le langage. Le terme est employé par Walter Benjamin : la « galvanisation » renvoie certes à l'exaltation et l'allégresse, mais correspond à l'origine à une technique d'anti-oxydation grâce à une couche de zinc. La galvanisation ajoute ainsi une couche protectrice qui équivaut à une promesse de survie, de survie, d'un supplément de vie qui serait assuré par un supplément de langage.

⁴⁸ Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*. Paris : Christian Bourgeois, 2004, p. 24.

⁴⁹ Frédéric Regard, Préface à Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse* [1975]. Paris : Galilée, 2010, p. 14.

⁵⁰ « *[L]aughter is the one sound, inarticulate though it be, that no animal can produce. [...] laughter seems to belong essentially and exclusively to men and women* » (« The Value of Laughter », *Essays* I, 59).

⁵¹ Le rire permet à Woolf de façonner un art hybride : « introduire par le rire des références à la société victorienne et édouardienne dans son œuvre permet, par exemple, la satire et plus généralement, crée un art qui n'est pas esthétique pur » (Reynier, « Le rire comme horizon »).

⁵² Frédéric Worms, Préface à Bergson, *Le Rire*, p. 1-13, p. 11, cité dans *ibid.*

⁵³ « The Value of Laughter », *Essays* I, 60.

⁵⁴ « [E]n faisant l'éloge du rire, Woolf revendique tout ce que la société dénigre et dévalorise [...], c'est-à-dire tout ce qui appartient à la périphérie d'une société patriarcale. Le rire se fait ainsi prise de conscience de l'arbitraire d'une société, de ses aberrations et injustices, ainsi que force de subversion politique et esthétique radicale [...] : le rire met en valeur ce qui habituellement ne l'est pas (et promeut ainsi un art de l'ordinaire [que Woolf réhabilite en le plaçant *au-delà* du langage]) [...] ; il procède d'une perception défamiliarisante et induit une forme de connaissance nouvelle tout en traduisant une prise de position éthique et politique de l'auteur » (Reynier, « Le rire comme horizon »).

III.3.B. Trahisons

Virginia Woolf rit *aux éclats* : après avoir fait voler le langage en éclats pour mieux en souligner les failles et la faillite, elle s'affaire à en recoller les morceaux – mais elle ne le fait qu'à condition de brouiller les pistes, d'effacer ses traces. La multiplicité de stratégies qu'elle met en place contribue à l'épais tissage que constituent ses œuvres, réseau labyrinthique où chaque texte trouve sa place et répond aux autres, ainsi que Christine Reynier le note au sujet de ses nouvelles¹. Alors que les différentes techniques narratives, thématiques ou syntactiques se recourent, se croisent et se superposent, se complètent et se contredisent, elles permettent de camoufler le réel impossible à traduire, tout en en donnant l'intuition à la lectrice. Si Woolf ne cesse de désigner le langage qui échoue à traduire le réel, ce n'est que pour en dissimuler le secret. Alors qu'elle attire sciemment l'attention de la lectrice sur les interludes par leur mise en exergue formelle, elle feint de donner à voir le monde sans personne pour nous en présenter un tableau – un écran – qui *trompe l'œil*. Alors qu'elle inscrit explicitement son intention d'expurger le langage de l'autorité d'un sujet, elle consacre les « *moments of being* » dont la nomenclature même trahit le piège. Christine Reynier remarque de la même manière comment Woolf « renouvelle tout au long de sa carrière les “vieux, vieux mots”² tout en feignant [...] de continuer à poser la question : comment renouveler le langage ? »³. Ce que Virginia Woolf ne cesse en effet de dire, c'est que les mots manquent, « *Words fail me* »⁴, que le langage ne peut *que* trahir le réel. Ce qu'elle ne dit pas, c'est que le langage *trahit* le réel en cela qu'il en suggère l'existence, comme le visage trahit une émotion dont on voudrait garder le secret.

III.3.B.1. « Craftsmanship »

The artist's imagination at its most intense fires out what is perishable in fact; he builds with what is durable; but the biographer must accept the perishable, build with it, imbued it in the very fabric of his work. Much will perish; little will live. And thus we come to the conclusion, that he is a craftsman, not an artist; and his work is not a work of art, but something betwixt and between. (« The Art of Biography » [1939], *Essays* VI, 187)

¹ Voir Reynier, *Woolf's Ethics of the Short Story*.

² « [O]ld, old words » (Joseph Conrad, Préface à *The Nigger of the Narcissus* [1898]. Harmondsworth : Penguin Classics, 1988, p. xlix).

³ Reynier, « Le rire comme horizon ».

⁴ « Craftsmanship » [1937], *Essays* VI, 91-97.

Selon Floriane Reviron-Piégay, la différence que Woolf fait entre biographe et romancier reflète « la rivalité entre la photographie et la peinture », entre « *craft* » et « *art* », maintenant une hiérarchie entre l'artisan et l'artiste. Virginia Woolf reconnaît néanmoins la valeur de l'artisan dont la technique révèle une vérité qui survit sous la surface éphémère des « faits »¹ :

Yet on that lower level the work of the biographer is invaluable [...]. For we are incapable of living wholly in the intense world of the imagination. [...] By telling us the true facts, by sifting the little from the big, and shaping the whole so that we perceive the outline, the biographer does more to stimulate the imagination than any poet or novelist save the very greatest. For few poets and novelists are capable of that high degree of tension which gives us reality. But almost any biographer, if he respects facts, can give us much more than another fact to add to our collection. He can give us the creative fact; the fertile fact; the fact that suggests and engenders. Of this, too, there is certain proof. For how often, when a biography is read and tossed aside, some scene remains bright, some figure lives on in the depths of the mind, and causes us, when we read a poem or a novel, to feel a start of recognition, as if we remembered something that we had known before. (« The Art of Biography », 187).

Le degré « inférieur » que Woolf évoque est sans doute à prendre comme évaluation qualitative du travail du biographe-artisan, mais fait aussi référence au niveau sous-jacent de son métier, aux strates sous-terraines qui donnent du relief ou au courant invisible qui parcourt son langage. Loin de rejeter un tel savoir-faire, Woolf révèle la nature de son propre travail dans un texte diffusé à la radio, « *Craftsmanship* » (1937), qu'il faut lire *contre* lui-même.

Au début du texte Virginia Woolf feint de refuser le terme « *craftsmanship* » au nom de l'incongruité de son association avec les mots qui seraient antithétiques avec les deux sens de « *craft* » donnés par le dictionnaire – à savoir le *métier* ou l'artisanat, « *making useful objects out of solid matter* », et la *ruse*, « *cajolery, cunning, deceit* ». Les mots, prétend-elle, ne seraient jamais utiles, mais toujours synonymes de vérité². Woolf illustre son propos grâce aux indications et avertissements du métro³ dont elle confronte le caractère prosaïque avec la poéticité qu'ils suggèrent lorsque, répétés à l'infini, les mots perdent leur signification initiale pour se loger dans l'imaginaire et réveiller des associations littéraires ou personnelles, inconscientes ou non. Le passage de l'un à l'autre fait des mots le carrefour de courants et de contre-courants qui font mentir le rejet initial de Woolf, et son illustration finit par prouver, non pas l'absurdité de l'association du terme « *craft* » avec le langage, mais bien sa pertinence.

¹ « *By the end of the 1930s, Woolf's stance regarding both biography and photography was still ambiguous, but she was readier than ever to grant them a new chance to transmit reality in an innovative fashion, one that would both fire our imagination and allow us to see beyond surfaces while giving us the true facts altogether* » (Reviron-Piégay, « Virginia Woolf's 'raids across boundaries': Biography vs Photography »).

² « *Words are not useful [but] the only test of truth is length of life, and since words survive the chops and changes of time longer than any other substance, therefore they are the truest* » (« *Craftsmanship* », *Essays VI*, 91).

³ Le choix de telles inscriptions signale une fois encore la modernité de l'environnement de Woolf.

En second lieu, le mot « *craft* » est celui que Woolf utilise dans « Mr Bennett and Mrs Brown » pour critiquer l'écriture des victoriens et traduire son rejet d'un travail qu'elle juge grossier, artificiel et superficiel chez les réalistes. L'*art* de Virginia Woolf est pourtant bien de l'ordre d'un *craft*, puisqu'elle façonne intelligemment le texte afin de le faire mentir : le texte devient le métier sur lequel elle feint de défaire la toile du langage pour mieux la tisser. En déconstruisant le sujet de son propos, elle nous trompe et propose une définition inattendue des mots qui, comme leur signification, sont eux-mêmes insaisissables : « *as we say them, words shuffle and change* ». C'est cet incessant ballet qui intéresse Virginia Woolf : alors qu'elle s'efforce de commenter la fluidité du langage, elle nous signale subtilement que ses propres mots ne sont pas à prendre au pied de la lettre et qu'ils ne peuvent lui servir à traduire le réel – non seulement la fixité trompeuse du signifiant renvoie à une multitude de signifiés, mais les mots en appellent d'autres, en une « dérive » qui altère leur sens dans un « processus associatif »⁴ et rappelle le réseau de signifiants lacanien ou l'infinie différence derridienne. Le « pouvoir de suggestion » inhérent au langage, « étrange et diabolique », entremêle souvenirs personnels et passé littéraire, sonorités et orthographe⁵, jusqu'à ce que l'écrivain soit pris au piège du langage, bien malgré lui : « *has any writer, who is not a typewriter, succeeded in being wholly impersonal?* »⁶. Il faudrait être non plus écrivain mais *machine à écrire* pour parvenir à un véritable savoir-faire totalement impersonnel et atteindre un pur vouloir-dire : « *[Words] deafen us to the writer's meaning – it is them we see, them we hear* » (« *Craftsmanship* » 94).

Words, English words, are full of echoes, of memories, of associations – naturally. They have been out and about, on people's lips, in their houses, in the streets, in the fields, for so many centuries. And that is one of the chief difficulties in writing them today – that they are so stored with meanings, with memories, that they have contracted so many famous marriages. [...] You cannot use a brand new word in an old language because of the very obvious yet mysterious fact that a word is not a single and separate entity, but part of other words. It is not a word indeed until it is part of a sentence. Words belong to each other, although, of course, only a great writer knows that the word 'incarnadine' belongs to 'multitudinous seas'. To combine new words with old words is fatal to the constitution of the sentence. In order to use new words properly you would have to invent a new language; and that, though no doubt we shall come to it, is not at the moment our business. Our business is to see what we can do with the English language as it is. (« *Craftsmanship* » 95)

⁴ Le Brun, « L'idée de monde de la vie et la représentation du réel », p. 2. « *If we insist on forcing them against their nature to be useful, we see to our cost how they mislead us, how they fool us [...] it is their nature not to express one simple statement but a thousand possibilities* » (« *Craftsmanship* » 92).

⁵ « *[O]ne sentence of the simplest kind rouses the imagination, the memory, the eye and the ear – all combine in reading it* » (« *Craftsmanship* » 94).

⁶ Woolf souligne explicitement l'impossibilité de « désinfecter » le langage :

[Rudimentary words] show no trace of the strange, of the diabolical power which words possess when they are not tapped out by a typewriter but come fresh from a human brain – the power that is to suggest the writer [...]. Why words do this, how they do it, how to prevent them from doing it nobody knows. They do it without the writer's will; often against his will. [...] Only after the writer is dead do his words to some extent become disinfected, purified of the accidents of the living body. (« *Craftsmanship* » 94).

Loin de célébrer le talent des « grands écrivains », Woolf semble suggérer qu'ils sont condamnés à répéter les combinaisons existantes, au risque sinon d'inventer un nouveau langage qui serait « fatal » à l'ancien – et bien qu'elle prétende ne pas s'intéresser à la question, c'est évidemment une perspective qui est à l'origine de toute son écriture.

Lorsqu'elle évoque l'invention d'un nouveau langage à laquelle elle assiste, Woolf le fait avec une distance humoristique évidente qui rappelle la fragmentation du langage consumériste et la perte de signification générale de l'époque dans laquelle elle vit :

We are beginning to invent another language – a language perfectly and beautifully adapted to express useful statements, a language of signs. There is one great living master of this language to whom we are all indebted, that anonymous writer – whether man, woman, or disembodied soul nobody knows – who describes hotels in the Michelin Guide. (« Craftsmanship » 92-93)

Woolf pousse cette langue des signes à son paroxysme absurde en imaginant biographes et écrivains recourir à des signes arbitraires pour se passer des mots – un 0 sur un cinq, un H majuscule sur un trois⁷. L'idée est ironique, et Megan Quigley y lit une parodie du fantasme de Bertrand Russell qui rêve d'un langage *précis* permettant d'évoquer le monde que les mots trop vagues déforment⁸. Mais la remarque de Woolf cache aussi un aveu de ses propres velléités – si la distance humoristique la protège de l'échec, sa fiction ne cesse néanmoins de réinventer le langage, de le renouveler en en déjouant les signes bien connus pour en inventer de nouveaux⁹.

Même si elle n'utilise pas d'idéogrammes ou de hiéroglyphes, Woolf joue sur les mots : « *we cannot count on any one element meaning the same thing from one text to another* »¹⁰. L'analyse de Derek Ryan montre ainsi la manière dont « *granite* » et « *rainbow* » inversent les valeurs habituellement associées à leur réalité physique – comme je l'ai montré des déictiques. Woolf dénonce ainsi le fonctionnement fallacieux du système de négociation du sens :

Whilst Woolf's 'granite and rainbow' is often seen as having a dualistic, symbolic or emblematic quality, her various usage of these terms instead exposes the limitations of binary, and totalising, models

⁷ Woolf transpose le principe des étoiles du guide Michelin à l'écriture :

He wants to tell us that one hotel is moderate, another good, and a third the best in the place. How does he do it? Not with words; words would at once bring into being shrubberies and billiard tables [...] – all good things, but all here beside the point. He sticks to signs; one gable; two gables; three gables. That is all he says and all he needs to say. [...] When the biographer has to convey a useful and necessary fact, [...] he will [do it] with a hollow 0 on top of the figure five. [The novelist] will to our great gain and his own comfort convey [a] repulsive statement not in words, but in signs – say, a capital H on top of the figure three. (« Craftsmanship » 92-93)

⁸ Bertrand Russell, « Vagueness » [1923], in Rosanna Keefe et Peter Smith (éd.), *Vagueness: A Reader*. Cambridge : Massachusetts Institute of Technology Press, 1996, p. 61-68, cité dans Megan Quigley, *Modern Fiction and Vagueness: Philosophy, Form, and Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 2015, p. 76.

⁹ On pourrait presque voir dans le « 0 sur le chiffre cinq » du biographe une reproduction schématique du mouvement du soleil sur les cinq bustes dans la chambre d'Elizabeth Barrett, ou reconnaître dans le « H au-dessus de trois » la figure en forme de « H » dessinée par Woolf pour chapeauter les trois sections de *To the Lighthouse*.

¹⁰ Pamela L. Caughie, *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1991, p. 101.

of language and thought that are often upheld by symbolic understandings [...] and human-centred signification.¹¹

Woolf s'attache à donner l'impression que les mots s'acheminent au gré de leur propre humeur sans se plier à la rigidité des règles sémantiques – comme s'ils procédaient des choses et non d'un sujet¹². En leur faisant signifier une chose et son contraire, elle voudrait en outre les empêcher de fonctionner comme des outils figés pour les rendre à leur fluidité originelle. Mais ce n'est là qu'une impression, et je veux montrer au contraire que cela participe du piège que Woolf tend à la lectrice : « *How can we combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth?* » (« *Craftsmanship* » 95).

La solution se situe dans les interstices de « *Craftsmanship* », dans ce que Virginia Woolf ne dit pas, ce qu'elle dit à demi-mots. Elle dit bien que les mots sont réfractaires, impossibles à ranger dans un dictionnaire, « *the wildest, freest, most irresponsible, most unteachable of all things* », « *irreclaimable vagabonds* ». Les quelques règles de grammaire qu'on leur impose sont futiles et illusoire puisqu'ils meurent dès qu'on en fige la signification¹³. Dans une telle perspective, le sujet serait responsable de la fixité d'un langage sur lequel il aurait exercé une autorité mortifère – cela semble tout à fait cohérent avec la position de Woolf. Toutefois, l'essai implique également que les mots sont eux-mêmes responsables de leur échec : « *It is the words that are to blame* » (« *Craftsmanship* » 95) ; et la justification se trouve à l'orée du texte, dans le titre que Woolf prétend être plus approprié mais dont la formulation est particulièrement ambiguë : « *Words Fail Me* » (« *Craftsmanship* » 91).

L'expression signale la faillite d'un langage qui m'échappe : les mots me manquent, me font défaut ; ils échouent à signifier ce que je voudrais leur faire dire et à traduire le réel. Mais à l'inverse, les mots m'échouent : le langage *me* fait défailir et *me* destitue. La phrase est donc traversée simultanément par deux contre-courants, deux significations contradictoires. Il semble bien vain de chercher à effacer un sujet qui semblait incrusté dans le langage, si de fait

¹¹ Ryan, *The Materiality of Theory*, p. 31. Il ajoute : « *we might think about these various granites and rainbows as performing a kind of lexical and extra-lexical polygamy. The many 'swift marriages' these terms create with other words and worlds (as well as each other) are part of a critique of totalisation – whether of language or of matter, of culture or nature, of theory or materiality – that runs through Woolf's texts* » (*id.*, p. 49).

¹² Pam Morris lie ce rejet à la lassitude de Woolf vis-à-vis de l'intériorité subjective et de la métaphorisation du langage, qui sont pourtant considérés comme constitutifs du modernisme (Pam Morris, « *Woolf and Realism* », in Bryony Randall et Jane Goldman (dir.), *Virginia Woolf in Context*. Cambridge : Cambridge University Press, 2012, p. 40-51, cité dans *ibid.*).

¹³ Woolf reprend ici l'image des papillons qui lui est chère :

They hate being useful; they hate making money; they hate being lectured about in public. In short, they hate anything that stamps them with one meaning or confines them to one attitude, for it is their nature to change. [...] It is because the truth they try to catch is many-sided, and they convey it by being themselves many-sided, flashing this way, then that. [...] And it is because of this complexity that they survive. [...] *when words are pinned down they fold their wings and die.* (« *Craftsmanship* » 97, je souligne)

les mots en déjouent toujours l'autorité. Le sujet demeure pourtant nécessaire, contre toute attente : « *For when you cut off the head of a talk it behaves like a hen that has been decapitated. It runs round in a circle until it drops dead – so people say who have killed hens* » (« *Craftsmanship* » 92). La métaphore rurale, de seconde main, paraît ici encore humoristique – entre la confession de mauvaise foi et la véritable profession de foi, puisque Woolf entend bien couper la tête de la poule, amputer le « je » du texte et le laisser avancer seul selon une progression vertigineuse, à pure perte, rendue possible par la fuite en avant des mots enfin libres de s'associer : « *they combine – they combine unconsciously together* » (« *Craftsmanship* » 94).

Pourtant, le texte continue de manière significative et suggère, non pas qu'il faut se débarrasser du sujet, mais que celui-ci doit accepter son manque d'autorité, son propre défaut, sa part d'ombre inconsciente et se laisser porter par le flux d'un langage qu'il ne maîtrise pas :

The moment we single out and emphasise the suggestions [...] they become unreal; and we, too, become unreal – specialists, word mongers, phrase finders, not readers. In reading we have to allow the sunken meanings to remain sunken, suggested, not stated; lapsing and flowing into each other like reeds on the bed of a river. (« *Craftsmanship* » 94)

Non plus « *I* » mais « *we* », le sujet woolfien est nécessaire lorsqu'il ne s'agit plus d'un sujet écrivant, exerçant sur le langage une autorité arbitraire, mais d'un sujet pluriel dont la lecture ouverte laisse les mots tranquilles et assure la survie de leur signification cachée sur le revers du langage et du sujet, tous deux indispensables, comme les deux faces de l'écran qui protège le réel : « *Our unconsciousness is [the words'] privacy; our darkness is their light...* » (« *Craftsmanship* » 97).

Virginia Woolf serait alors entre l'artiste et l'artisan, « *betwixt and between* » *art and craft, fiction and fact*, vision poétique et réel. Son œuvre donne à lire le « *creative fact* » qu'elle reconnaît au biographe, mais également une sorte de « *real fiction* » : elle fait partie des écrivains qui atteignent ce degré de tension révélatrice entre le silence et la parole, le sujet et l'absence d'autorité, l'inaptitude des mots et leur absolue nécessité. Woolf *designs*, désigne et dé-signe le langage, et ne feint de rejeter la double définition de « *craft* » que pour nous indiquer obscurément que les mots qu'elle emploie lui servent bien à tisser un objet matériel, artisanal, un voile qu'elle élabore comme une ruse, pour tromper la lectrice et piéger le réel.

L'intention initiale de dévoiler le réel oblige Woolf à le dissimuler. Son écriture souvent qualifiée d'impersonnelle renforce le rôle de la lectrice à qui il appartient de décoder le texte de Woolf dans lequel quelque chose fait signe. Si le réel est un secret, il doit être, sinon partagé,

du moins *partageable* : c'est là « la condition de tout secret » selon Derrida¹⁴. Il le devient par une opération de cryptage, un système de chiffrage, « opération symbolique ou sémiotique qui consiste à manipuler un code secret » et qui implique une complice : la lectrice¹⁵. Après la mort de Percival, le deuil de Bernard concentre sa douleur dans l'impossibilité de partager la vision secrète : « *A child playing – a summer evening – doors will open and shut, will keep opening and shutting, through which I see sights that make me weep. For they cannot be imparted. Hence our loneliness, hence our desolation. I turn to that spot in my mind and find it empty* » (W 118). Le texte de Woolf reproduit ce battement de porte qui signale furtivement à la lectrice l'existence du réel bien caché derrière le voile des mots :

It seemed now as if, touched by human penitence and all its toil, divine goodness had parted the curtain and displayed behind it, single, distinct, the hare erect; the wave falling; the boat rocking; which, did we deserve them, should be ours always. But alas, divine goodness, twitching the cord, draws the curtain; it does not please him; he covers his treasures in a drench of hail, and so breaks them, so confuses them that it seems impossible that their calm should ever return or that we should ever compose from their fragments a perfect whole or read in the littered pieces the clear words of truth. For our penitence deserves *a glimpse only*; our toil respite only. (TL 105, je souligne)

Yet *something is added* to my interpretation. Something lies *deeply buried*. For one moment I thought to grasp it. But bury it, bury it; let it breed, hidden in the depths of my mind someday to fructify. After a long lifetime, loosely, in a moment of revelation, I may lay hands on it, but now the idea breaks in my hand. (W 119, je souligne)

Tout l'art de Woolf est bien de constamment indiquer la possibilité d'un supplément de sens tout en le refusant, d'en montrer un bref aperçu tout en l'enfermant au plus profond du langage.

III.3.B.2. Pièges

L'écriture woolfienne témoigne de la précarité de notre être-au-monde lorsque les textes mettent en scène la persistance insupportable des choses après la disparition des personnages et se présentent ainsi comme des « textes tombeaux », des monuments aux morts post-historiques et post-apocalyptiques, qui demeurent comme témoins après la fin du *monde* en tant qu'humain. Puisqu'elle équivaut à la disparition de la conscience percevante et organisatrice qui filtre le regard humain, la mort révèle paradoxalement le réel. Néanmoins, selon l'eschatologie chrétienne, la *perspective* de la fin devrait suffire à autoriser la révélation : les textes ne sont pas véritablement en avance sur la mort, ils ne nous parlent pas de leur propre chef depuis un

¹⁴ « [L]e secret du cryptophore doit être partagé, au moins par un « tiers », [...] le tiers incorporé est gardé pour être supprimé, tenu en vie afin d'être tenu pour mort ; les tiers exclus sont supprimés mais impliqués à ce titre » (Derrida, *Fors*, p. 20).

¹⁵ *Id.*, p. 53.

ailleurs où nous ne sommes pas. Ils mettent plutôt en scène une mort fictive qui ne révèle pas le réel, mais permet d'envisager la vie comme mascarade :

But how death has changed everything! – as, in an eclipse of the sun, the colours go out, and the trees look thin as paper and livid while the shadow passes. The chill little breeze is perceptible and the roar of traffic sounds across the gulf. Then, a moment later, distances are bridged, sounds merged; and as I look the trees though still pale, become sentinel and guardian; the sky arranges its tender background; and all remote as if exalted to the summit of a mountain in the dawn. Death has done it; death lies behind leaves and houses and the smoke wavering up, composing them into something still in its tranquillity before it has taken on any of the disguises of life. (« Sympathy » 103-104)

Le texte feint de faire le deuil de l'être humain disparu qui n'est que momentanément éclipsé.

Les textes consacrés explicitement au monde sans personne fonctionnent comme des pièges à double titre : ce qu'ils recèlent n'est pas le paysage à venir d'où l'humain aurait disparu, mais seulement le tableau de ce qui est habituellement caché sous les apparences de la vie, présentée comme un « déguisement » du réel. Au travers des animaux et éléments naturels qui y sont décrits et des mouvements du langage, ils sont finalement contaminés par une vie qui fait retour sans qu'on puisse l'en empêcher, malgré l'intention initialement avouée par Woolf dans son journal : « *I meant to write about death, only life came breaking in as usual* » (*Diary II*, 17 fév. 1922, 167). Regret ou concession, la remarque trahit surtout le mode opératoire des textes woolfiens qui ne sont jamais à prendre pour argent comptant puisque même lorsqu'ils traitent de la mort, de l'absence des personnages ou du sujet, la vie trouve toujours un chemin : « *But enough of death – its life that matters* » (*Diary II*, 5 mai 1924, 301).

En célébrant finalement la vie, Woolf va selon Barbara Lambert « puiser à la source de l'Antiquité la matière susceptible de régénérer un langage devenu caduc » :

En célébrant la mémoire du défunt, [l'élégie] autorise l'affirmation de la continuité des vivants et des morts et permet de briser l'anéantissement du sujet qui s'absorbe et se consume dans l'objet de sa perte. L'élégie est un remède contre la mélancolie, elle est un remède contre l'incapacité de l'endeuillé à se défaire de l'emprise du défunt. De la mélancolie de l'endeuillé à la mélancolie de l'artiste moderne « habité » par cette chose indicible que Lacan désigne sous le terme de « réel », il n'y a qu'un pas. Si Virginia Woolf s'intéresse tant à l'élégie, c'est que celle-ci doit lui permettre d'affirmer la continuité entre un langage qui, hier, savait dire le monde et celui dont il faut désormais repenser le principe. La démarche qui conduit Woolf à réinvestir l'élégie grecque antique est on ne peut plus « moderne » : elle marque sa croyance en la possibilité de substituer le plein au fragment, le stable à l'éphémère.¹

¹ Barbara Lambert continue en comparant les trois parties de *To the Lighthouse* au rituel funéraire grec afin de « permettre le retournement de la douleur de l'endeuillé en consolation », mais rappelle que l'élégie antique fait de la souveraineté de la nature une « condition nécessaire et suffisante » à cette opération, tandis que *To the Lighthouse* porte « la trace de la corruption de la souveraineté naturelle apparue avec la guerre », menaçant ainsi le succès de l'élégie qui appelle la consolation, au risque d'exprimer « la mélancolie d'un écrivain ne parvenant pas à faire le deuil d'une réalité qui le hante » (Lambert, « *To the Lighthouse* : Nature et Mélancolie », p. 78-79).

Déplorer la faillite du langage ne permet pas à Woolf de révéler ce qui est masqué, mais au contraire de construire un monument qui en exhibe l'incommensurabilité et permet de « ranimer la flamme d'un langage défunt »². C'est là le second piège de « Time Passes » ou des interludes qui feignent de montrer le monde tel qu'il est lorsque personne n'est là pour le voir, mais qui servent en fait à boucher les interstices entre les sections et les soliloques, à renforcer le langage pour éviter au contraire que le réel ne se faufile dans les blancs et silences du texte. Woolf ne s'arrête pas là, et tend un autre piège à la lectrice : la fin de ses romans refuse de conclure ces derniers, illimitant le langage pour en prolonger la résonance, comme pour briser un silence à venir synonyme de mort et qui risquerait de révéler le réel qui doit rester caché à tout prix.

Les douze coups de minuit signent la fin extatique d'*Orlando*, comme la fin du sortilège dans un conte de fées, comme si l'héroïne allait se retransformer, non pas en Cendrillon ni en citrouille, mais en homme. Le dernier coup de minuit retentit au moment même où Orlando arrive au terme de sa course folle et trouve l'objet de sa quête insensée, *her wild goose chase* – il résonne comme le cri de l'oie sauvage qui surgit derrière Shelmerdine :

And as Shelmerdine, now grown a fine sea captain, hale, fresh-coloured, and alert, leapt to the ground, there sprang over his head a single wild bird.
'It is the goose!' Orlando cried. 'The wild goose....'
And the twelfth stroke of midnight sounded; the twelfth stroke of midnight, Thursday, the eleventh of October, Nineteen Hundred and Twenty-eight. (*O* 329)

Le 11 octobre 1928 correspond à la date de publication d'*Orlando* – ainsi, par un tour de passe-passe, Woolf termine son roman au moment où en commence potentiellement la lecture et remplace le blanc de la dernière page par la lecture des *premières* pages. L'image de Shelmerdine sautant au sol reprend en outre celle de Mr Ramsay à la fin de *To the Lighthouse* :

He rose and stood in the bow of the boat, very straight and tall, for all the world, James thought, as if he were saying, 'There is no God', and Cam thought, as if he were leaping into space, and they both rose to follow him as he sprang, lightly like a young man, holding his parcel, on to the rock. (*TL* 169)

L'arrivée au phare marque le terme d'un voyage impliqué dans le titre et amorcé dès les premières lignes du roman. Le saut de Mr Ramsay dans un espace où il n'y aurait plus de Dieu ressemble à un acte de foi – *a leap of faith*, comme si Woolf elle-même se jetait dans le vide du réel. On pourrait alors y lire le caractère performatif du roman qui se termine au moment où la quête est accomplie, qu'il s'agisse de celle des Ramsay ou de celle de Virginia Woolf.

Loin de là : « *He must have reached it* », spéculé Lily au chapitre suivant qui prolonge le roman (*TL* 169). Le but annoncé – le phare – n'était qu'une sirène, un détracteur. Si *To the*

² *Id.*, p. 78.

Lighthouse se termine tout de même à la page suivante, avec la complétion du tableau qui rend possible la résolution du deuil, la vision de Lily ne se dit que dans la rupture d'un *present perfect* qui prolonge encore le texte – d'une petite phrase, mais ce n'est pas rien, puisqu'elle implique un retour en arrière d'une seconde, retour qui, répété à l'infini, engloutit la vision de Lily, refuse à la lectrice la révélation finale, et empêche le roman de jamais se terminer.

La dernière phrase de *Mrs Dalloway* procède différemment en provoquant une fuite en avant : « *For there she was* » (MD 165). La valeur de monstration de *there* pointe vers la potentialité d'un roman qui se poursuivrait au-delà du point final, introduisant un supplément qui ne se laisse pas définir et ne laisse pas le roman finir. L'ultime question de Betty Flanders qui tend les chaussures vides de Jacob suggère une idée similaire, accentuée par l'adverbe « *out* » : « *She held out a pair of Jacob's old shoes* » (JR 247). La répétition presque phatique de « *there* » à la fin de *The Years* se change en question, « *And now?* » qui appelle une réponse qui ne viendra pas. Le roman se termine là aussi sur un geste ouvert :

'The roses? Yes . . .' she said. But she was watching the cab. A young man had got out; he paid the driver. Then a girl in a tweed travelling suit followed him. He fitted his latch-key to the door. 'There', Eleanor murmured, as he opened the door and they stood for a moment on the threshold. 'There!' she repeated, as the door shut with a little thud behind them.

Then she turned round into the room. 'And now?' she said, looking at Morris, who was drinking the last drops of a glass of wine. 'And now?' she asked, holding out her hands to him.

The sun had risen, and the sky above the houses wore an air of extraordinary beauty, simplicity and peace. (Y 318)

Woolf propose des fins qui n'en sont pas³ : l'héroïne de *The Voyage Out* meurt au lieu d'épouser le héros et le roman se termine sur une procession fantomatique de somnambules qui continuent de vivre comme si de rien n'était⁴ ; *Night and Day* se termine littéralement sur un seuil : « *Katharine pushed the door half open and stood upon the threshold. [...] For a moment they waited, and then loosed their hands. 'Good night', he breathed. 'Good night', she murmured back to him* » (ND 432-433). Si l'arrivée de la nuit est une métaphore facile de la fin, la procession ou le seuil impliquent une prolongation qui déborderait du texte ou ne s'y laisserait pas inscrire⁵. La fin de *The Waves* est également contrariée : les interludes semblent progresser vers la fin de la journée pendant que les personnages atteignent la fin de leur vie, le bris des

³ David Lodge parle de « *false endings, or non-endings* » (Lodge, *The Modes of Modern Writing*, p. 220).

⁴ « *Across his eyes passed a procession of objects, black and indistinct, the figures of people picking up their books, their cards, their balls of wool, their work-baskets, and passing him one after another on their way to bed* » (VO 437).

⁵ C'est l'inverse qui se produit à la fin de *Flush* : la mort du petit chien ne provoque aucun mouvement de la table (« *The drawing-room table, strangely enough, stood perfectly still* », F 106). Le mouvement est celui du langage qui introduit une distance ironique contrastant avec la tristesse d'Elizabeth Barrett Browning – « *quite a shock* », « *a sadness* », écrit-elle à sa sœur (note, F 132).

vagues suggère l'infini ressac indifférent, tandis que le *summing-up* de Bernard voit se lever l'aube et la promesse d'un nouveau jour – qui ressemble à l'aube de la dernière phrase de *The Waves*. Le *summing-up* s'inscrit d'ailleurs selon Christine Reynier comme un « mouvement de reflux » brisant la ligne chronologique : « dans cette fracture s'inscrit le différer de la clôture. L'imminence de la clôture n'est suggérée que pour être aussitôt déjouée »⁶. Le dernier soliloque met en outre en scène le souvenir et « loin de nouer les fils du récit, la fin, qui est certes un lieu stratégique, jette un éclairage nouveau sur tout le texte et invite à la relecture »⁷.

À la fin de *Between the Acts*, le rideau se lève pour ne pas conclure, et illimite le texte. La dernière phrase marque l'avènement d'un langage « sans “objet” » et « sans “sujet” »⁸ puisque Virginia Woolf, à la manière de Miss La Trobe, se cache dans les buissons⁹, et semble avoir disparu : lorsque les spectateurs cherchent « *an object corresponding to this description. None such was visible* » (BA 175). La disparition inquiète et empêche la conclusion du *pageant* :

It was an awkward moment. How to make an end? Whom to thank? Every sound in nature was painfully audible; the swish of the trees; the gulp of a cow; even the skim of the swallows over the grass could be heard. But no one spoke. Whom could they make responsible? [...] Was there no one? (BA 175)

L'auteur devenu « objet » disparaît et laisse le texte (et le lecteur) orphelins laissant la question « *To whom?* » se renverser et devenir « *whom to* ». Au creux de ce chiasme, où le langage semble se replier sur lui-même, il n'y a point de réponse à apporter.

Isa let her sowing 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 the roads were made, or houses. It was night that dwellers in caves had watched from some high places among rocks.
Then the curtain rose. They spoke. (BA 197)

Les dernières phrases du roman introduisent un silence paradoxal : le rideau se lève, les derniers mots indiquent le commencement d'une parole qui ne résonnera jamais dans le texte, et le point final ouvre vers le blanc de la page, le silence de la fin – de la toute fin, puisque le silence ne sera plus jamais interrompu, l'ultime roman de Woolf ayant été publié de manière posthume.

⁶ Christine Reynier, « La clôture différée dans *The Waves* », in *Études Britanniques Contemporaines*, n° 10, 1996, p. 73-81, p. 75. « Le parcours effectué depuis le début du récit est annulé et une deuxième narration s'amorce », mais la récapitulation ne mène pas le récit à son terme, comme dans un roman traditionnel : « Bernard conjure la mort en réaffirmant son désir d'écriture » et fait s'élaner à nouveau le discours : « *It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man's, like Percival's, when he galloped in India. I strike spurs into my horse. Against you I fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!* » (W 228).

⁷ « Le filtre de la mémoire remplace celui de la perception » tandis que « le passage de la polyphonie à la monophonie et l'insertion d'un monologue récapitulatif introduisent non seulement une rupture dans l'alternance régulière des voix mais altèrent également notre compréhension du texte, en particulier de sa stratégie narrative », suggérant que Bernard est le narrateur depuis le début tout en remettant cette possibilité en question (*id.*, p. 76).

⁸ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 114.

⁹ « *Surely it was time someone invented a new plot, or that the author came out of the bushes...* » (BA 194).

Le silence n'est pas le vide ni le néant. Il s'agit au contraire, pour François Mauriac, d'une qualité inestimable : « En poésie, le silence n'est pas un état auquel le poète se trouve réduit : il est à la source. Toute grande œuvre naît du silence et y retourne »¹⁰. Si Virginia Woolf fait partie de ces auteurs qui tendent selon lui vers le silence, ce n'est pas par manque, bien au contraire. En témoigne l'anecdote du « *dummy book* » de *To the Lighthouse* qu'elle envoie à Vita Sackville-West (Lee 484) : « Le livre, composé de feuilles blanches dont Virginia Woolf disait : “C'est mon plus beau livre...” », n'était pas le fait d'un auteur n'ayant plus rien à dire (ceux qui n'ont rien à dire sont au contraire intarissables), mais d'un auteur qui avait trop à dire : trop, ici, désigne la qualité, non l'abondance »¹¹. Le silence est donc un signe malgré tout, c'est le signe qui indique un trop-plein sémantique, un excès de réalité. Le silence signale et célèbre le « retard du signe » à l'infini, ainsi que Barthes l'écrit au sujet de Loyola :

Il ne reste qu'une issue à ce dialogue où la divinité parle (car les motions sont nombreuses) mais ne marque pas : c'est de faire de la suspension même de la marque un signe ultime. Cette dernière lecture, fruit final et difficile de l'ascèse, c'est le *respect*, l'acceptation révérencielle du silence de Dieu, l'assentiment donné, non au signe, mais au retard du signe. L'écoute se tourne en sa propre réponse, et, de suspensive, l'interrogation devient en quelque sorte assertive, la question et la réponse entrent dans un équilibre tautologique : le signe divin se découvre tout entier ramassé dans son audition. Alors la mantique se clôt, car, retournant la carence du signe en signe, elle est parvenue à inclure dans son système cette place vide et cependant signifiante que l'on appelle le degré zéro du signe : rendu à la signification, le vide divin ne peut plus menacer, altérer ou décentrer la plénitude attachée à toute langue fermée.¹²

Le réel, de même, ne peut plus menacer une écriture que Woolf s'attache à rendre pleine, à suturer, à refermer sur elle-même.

À la fin de *Between the Acts*, le rideau se lève mais il ne dévoile pas le réel : il ne se lève pas véritablement sur du silence, mais laisse entre temps d'autres mots prendre place. « *They spoke* » renvoie vers l'acte même de parler, vers le fonctionnement du langage – peu importe ce qui est dit. Ces mots taisent la parole au moment où elle résonne tout en la désignant, ils deviennent des signes auto-référents qui scellent le langage sur lui-même. Le voile est levé sur le piège que Woolf a mis en place tout au long de son œuvre, sur l'absence de fin, sur le renouvellement à l'infini de l'écriture faisant écran à la place de la révélation, sur le « *they spoke* » qui prend la place du silence, sur le silence qui supprime le réel, sur le processus de différance infini qui contamine jusqu'à la fin qui n'a jamais lieu¹³.

¹⁰ François Mauriac, *Mémoires intérieures*. Paris : Flammarion, 1945, p. 103.

¹¹ *Ibid.*

¹² Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 80.

¹³ La dispute d'Isa et Giles est d'ailleurs annoncée quelques lignes plus haut, dans un paragraphe qui indique d'une part que la parole recouvrira ce qui risquait d'être mis à nu, et d'autre part annonce la suite de la fin – après la dispute qui débute avec le « *they spoke* » final, il y aura réconciliation, et continuation :

Ces fausses fins, ces fins trompeuses, qui engendrent un infini retour en arrière ou prolongent le texte jusque dans son silence, permettent à Virginia Woolf d'empêcher le réel d'advenir et d'y substituer une résonance, quelque chose de l'ordre de la « transaction secrète », « *a voice answering a voice* ». « *[T]he writing 'I', has vanished. No audience. No echo. That's part of one's death* » (*Diary V*, 9 juin 1940, 293) : synonyme de la disparition du sujet, la disparition de l'écho participe surtout de la mort qui fragilise le secret du réel. Si le propre du secret est de ne pas être révélé, au risque d'être détruit, le propre du réel n'est-il pas de rester toujours au-delà du langage, bien caché ? Si l'écriture de Woolf est en fait la gardienne du réel, les fausses fins permettraient alors de continuer à le garder. Elles permettent d'ouvrir le texte, de le prolonger, tout en le refermant sur lui-même pour l'empêcher de céder¹⁴ : le « *little language such as lovers use* » (*W 227*) serait finalement celui des *amoureux du langage*¹⁵ qui impliquent qu'il faut toujours au moins *a little language*, un peu de langage.

Pour garder le secret, Woolf peut compter sur la complicité d'une lectrice qui fournira l'écho nécessaire, la « voix répondant à sa voix » et ainsi contribuera et continuera à sceller la langue. Pour Derrida, la lecture critique « produit » en effet une structure signifiante : « cet indispensable garde-fou n'a jamais fait que *protéger*, il n'a jamais *ouvert* une lecture ». Il considère qu'il n'y a pas de « référent » ni de « signifié transcendantal » : « *Il n'y a pas de hors-texte* »¹⁶, il n'y a que de l'écriture, « il n'y a jamais eu que des suppléments, des significations substitutives qui n'ont pu surgir que dans une chaîne de renvois différentiels, le "réel" ne survenant, ne s'ajoutant qu'en prenant sens à partir d'une trace et d'un appel de supplément, etc. Et ainsi à l'infini car nous avons lu, *dans le texte*, que le présent absolu, la nature, ce que nomment les mots [...], se sont toujours dérobés, n'ont jamais existé ; que ce qui ouvre le sens et le langage, c'est cette écriture comme disparition de la présence naturelle »¹⁷. L'écriture, alors, est la garante d'un réel qu'elle ne peut que trahir.

Left alone together [...], 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. (*BA 197*)

¹⁴ Christine Reynier indique que « les fausses fins emboîtées les unes dans les autres signent la circularité du discours qui se poursuit, se cherche indéfiniment » de sorte que « différer la clôture aboutit finalement à clore le texte. [...] La façon dont Virginia Woolf clôt ou ne clôt pas le texte traduit ses choix esthétiques, son désir de ne pas figer le sens et de laisser une part d'indécidable (Reynier, « La clôture différée », p. 79-81).

¹⁵ « Différer la clôture pour recommencer le récit, c'est tout d'abord affirmer l'amour des mots et du langage » (*id.*, p. 78).

¹⁶ « [S]i la lecture ne doit pas se contenter de redoubler le texte, elle ne peut légitimement transgresser le texte vers autre chose que lui, vers un référent (réalité métaphysique, historique, psycho-biographique, etc.) ou vers un signifié hors texte dont le contenu pourrait avoir lieu, aurait pu avoir lieu hors de la langue, c'est-à-dire, au sens que nous donnons ici à ce mot, hors de l'écriture en général » (Derrida, *De la grammatologie*, p. 227).

¹⁷ *Id.*, p. 228.

III.3.B.3. Garder le réel ?

[T]he shock-receiving capacity is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by a desire to explain it. I feel that I have had a blow; but it is not, as I thought as a child, simply a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life; it is or will become a revelation of some order; it is a token of some real thing behind appearances; and 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 [...]. 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 [...]. This intuition of mine – it is so instinctive that it seems given to me, not made by me – has certainly given its scale to my life [...]. (MB 72-73)

La « philosophie » qui guide l'écriture de Virginia Woolf, l'« intuition » qui donne la mesure à sa vie, est l'idée qu'il existe un schème derrière les apparences, une autre réalité qui s'apparente au réel – c'est là mon postulat de départ, et une proposition que Woolf ne cesse de manifester. « *I make it real by putting it into words* » : si l'on considère l'inaptitude des mots que Woolf souligne par ailleurs, la phrase peut sembler contradictoire. Au contraire, elle explique en fait parfaitement le fonctionnement de l'écriture woolfienne : il s'agit de suturer les fragments pour empêcher ce qui s'y cache de m'atteindre et de « me blesser »¹. Naomi Toth souligne un autre paradoxe au cœur de la formulation : le choc, qui précède nécessairement la représentation littéraire qui l'explicite, semble finalement être créé par elle². Cette contradiction n'est qu'apparente et est plutôt due au fait que l'écriture ne « produit » la « réalité » du choc qu'en agissant comme un écran qui la préserve après qu'elle a été momentanément menacée.

Woolf fournit « l'explication de l'explication », et la construction grammaticale de ses phrases correspond à son travail minutieux lorsqu'elle donne dans l'écriture « *a revelation of some order* », « *a token of some real thing* » : l'enchâssement occasionné par la préposition « *of* » montre qu'il n'est pas question de traduire directement le réel dans l'écriture ni d'en reproduire le schème, mais d'en trahir l'existence, d'en donner un *gage*. L'écriture fonctionne donc comme une interface entre moi et le réel, qui permet à la fois de transmuter une violence

¹ Naomi Toth insiste elle aussi sur la violence du choc comparée à une agression du sujet percevant par une force ennemie, ainsi que sur le « *pathos* » d'une telle expérience, « *marked by an excess of affect that is inseparable from an excess of meaning* » (Naomi Toth, « Disturbing Epiphany: Rereading Virginia Woolf's "Moments of Being" », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 46, 2014, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/1182>>, consulté le 13/08/2018) :

[M]any of these exceptional moments brought with them a peculiar horror and a physical collapse; they seemed dominant; myself passive. (MB 72).

Again I had that hopeless sadness; that collapse I have described before; as if I were passive under some sledgehammer blow; exposed to a whole avalanche of meaning that had heaped itself up and discharged itself upon me, unprotected, with nothing to ward it off . . . (MB 78).

² « [T]his 'reality' which strikes the subject is an effect of writing just as much as a trigger for writing, [...] the pathos of the shock underlies and is integral to the rapture of the creative act » (*ibid.*).

potentiellement destructrice en pulsion créatrice, de garder le réel, et d'en donner la preuve au sujet tout en le protégeant d'une rencontre qui en menacerait l'intégrité : « *I prove this, now, by spending the morning writing, when I might be walking, running a shop, or learning to do something that will be useful if war comes. I feel that by writing I am doing what is far more necessary than anything else* » (MB 73). L'écriture est un devoir au même titre, voire plus important encore, que l'effort de guerre : en gardant le secret du réel, Woolf veut préserver le *sujet* que le réel frapperait en plein visage, « *I feel that 'I' has had a blow* » semble-t-elle dire.

L'écriture de Woolf fait écran comme un garde-fou qui empêcherait le sujet de basculer. La mise en garde apparaît avec Septimus qui incarne une résistance absolue à la réalité imposée, que le traumatisme de la guerre a rendu sensible à la beauté cachée du monde et perméable aux « choses réelles » qui menacent de le faire devenir « fou », selon les codes de la société :

But real things – real things were too exciting. He must be cautious. He would not go mad. (MD 120)

As for the visions, the faces, the voices of the dead, where were they? There was a screen in front of him, with black bulrushes and blue swallows. Where he had once seen mountains, where he had seen faces, where he had seen beauty, there was a screen. (MD 123)

Si sa « folie » n'est qu'un critère imposé par les médecins de l'*establishment* que son discours inquiète, et que le personnage peut alors être analysé comme souffrant de séquelles post-traumatiques, comme poète incompris de la société, ou bien comme signalant la place de l'humain parmi le non-humain, brouillant la frontière entre les deux, on peut également le voir comme celui qui, par son suicide, brise l'écran qui le protégeait du réel pour s'y jeter à corps perdu. Son passage de l'autre côté ouvre une brèche, devenant le gage de l'existence cachée d'un réel qui menace à son tour les autres personnages – tout particulièrement Mrs Dalloway.

La fiction se distingue d'autres formes de littérature et de l'écriture journalistique qui projettent la lectrice directement dans une réalité brute, immédiate. C'est ainsi que lorsqu'elle prend le *Times*, Isa saisit d'abord ici et là des bribes de mots qui lui semblent merveilleux, mimant l'expérience de lecture fragmentée, avant que la chaîne de signifiants ne fasse sens, que l'édifice élaboré par les mots ne prennent forme et que l'image suggérée ne vienne s'imprimer sur le bois de la porte devant elle, comme une gravure en trois dimensions :

For her generation the newspaper was a book; and, as her father-in-law had dropped the *Times*, she took it and read: 'A horse with a green tail . . .' which was fantastic. Next, 'The guard at Whitehall . . .' which was romantic and then, building word upon word she read: 'The troopers told her the horse had a green tail; but she found it was just an ordinary horse. And they dragged her up to the barrack room where she was thrown upon a bed. Then one of the troopers removed part of her clothing, and she screamed and hit him about the face. . . .'

That was real; so real that on the mahogany door panels she saw the Arch in Whitehall; through the Arch the barrack room; in the barrack room the bed, and on the bed the girl was screaming and hitting

him about the face, when the door (for in fact it was a door) opened and in came Mrs Swithin carrying a hammer. (BA 18-19, je souligne)

L'image réelle se superpose à la réalité tangible et en perce la surface pour faire passer Isa de l'autre côté, « *through the Arch* », jusqu'à l'image abjecte. Cette dernière n'est pourtant que la copie de celle dépeinte par l'article dont Isa répète les mots – ils la protègent malgré tout de l'horreur d'une expérience directe du réel³. Au moment où le viol aurait dû avoir lieu, les mots s'immiscent dans une parenthèse qui, restituant la porte en tant que porte, lui permet de s'ouvrir, de libérer l'image pour y substituer l'arrivée de Mrs Swithin – armée d'un marteau qui aurait pu défendre la jeune fille et qui vient finalement briser le fil de la pensée d'Isa.

Ainsi, toutes les stratégies que je me suis efforcée d'évaluer se combinent pour constituer un véritable camouflage qui protège l'être tout autant que le réel : tous deux seraient détruits s'ils se rencontraient. Il incombe à Virginia Woolf de s'assurer d'une part que le réel reste bien gardé, d'autre part que le sujet soit préservé d'une confrontation brutale avec le réel insupportable. Cette tâche lui revient parce qu'elle est *capable* de recevoir et de transformer l'impact d'une telle rencontre, d'en absorber le choc : « *the shock-receiving capacity is what makes me a writer* » (MB 72). Comme elle l'implique dans « On Being III », ces « chocs » sont de l'ordre de la confrontation avec la réalité que la modernité dévoile et avec le réel dont sa propre condition lui donne l'intuition⁴. Elle se considère comme une passeuse dont la vocation serait de transmettre malgré tout quelque chose : c'est là que réside toute la tension de l'écriture de Woolf, qui voudrait dire ce qu'elle doit taire⁵ et partager une expérience dont elle doit protéger sa lectrice. Elle y parvient par l'entremise d'un piège qui est à mon sens son plus subtil tour de force : l'évocation de ce qu'elle appelle les « *moments of being* », ces fameux moments qui cristallisent les « chocs » et engendrent une révélation.

Trompeurs ou déroutants, les *moments of being* feignent de concentrer une expérience qui serait partagée avec la lectrice : l'expérience personnelle de Woolf racontée dans « A Sketch of the Past » est transposée à ses personnages de manière plus ou moins discrète – la vision

³ Le viol du 27 avril 1938 révèle les absurdités législatives de l'époque : la multiple agression donna lieu à trois accusations, deux à l'encontre des soldats, la troisième concernant le médecin qui pratiqua l'avortement sur la jeune fille (Stuart N. Clarke, « The Horse with a Green Tail », in *Virginia Woolf Miscellany*, n° 34, 1990, p. 3-4).

⁴ « *It might be fruitful to think of Woolf's life and writing not in 'pathological frameworks (as in those studies that have sought to understand her life as a product of sexual abuse) but as a negotiation of what she herself called 'shock'* » (Laura Marcus, *Virginia Woolf*. Tavistock : Northcote House, 2004, p. 4).

⁵ La précarité de l'écriture de Woolf dépend d'un paradoxe qu'elle note dès 1918 au sujet de Logan Pearsall Smith : [I]t is his purpose to catch and enclose certain moments which break off from the mass, in which without bidding things come together in a combination of inexplicable significance, to arrest those thoughts which suddenly, to the thinker at least, are almost menacing with meaning. Such moments of vision are of an unaccountable nature; leave them alone and they persist for years; try to explain them and they disappear; write them down and they die beneath the pen. (*Essays II*, 250-251).

finale de Lily ou les petites allumettes craquées ici et là⁶. Ils sont présentés comme le point culminant de l'existence, comme un moment d'intensité fugace qui déchire le quotidien cotonneux et transcende le présent évanescant tout en ancrant douloureusement le sujet dans le monde : il s'agit de moments de clarté absolue qui révèlent un ordre immanent, un *pattern* – terme que j'ai traduit par *schème* lorsque Woolf l'emploie pour désigner le principe organisateur, abstrait et inaccessible qui sous-tend les apparences. Le schème ne correspond pas à la structure du monde, qui dépend d'un sujet et de son langage, mais est de l'ordre du réel.

Les *moments of being* de Woolf sont inspirés des « *moments of vision* » de Thomas Hardy⁷, mais n'engendrent qu'une vision paradoxale. L'expérience de Bernard à la fin de *The Waves* suggère que cette vision est de l'ordre du monde vu sans personne dépeint dans les interludes. Mais un tel procédé est trompeur puisque Virginia Woolf déplace alors l'accent et transfère une expérience de lecture qui aurait lieu *ailleurs* qu'à sa place dans le texte : la vision de Bernard n'est pas concomitante des textes qui prétendent en rendre compte. La vision devient d'autant plus « spectrale », et ce décalage attire le regard de la lectrice pour mieux le détourner. L'expression de Bernard, « *how describe the world seen without a self* », fait oublier ce à quoi elle est censée renvoyer en insistant sur le langage, le monde, le sujet. La critique et l'analyse sont alors condamnés à employer ces mots clés et ainsi, comme Woolf le fait elle-même, à tourner autour du pot aux roses qu'elle s'obstine à ne pas découvrir.

Josiane Paccaud-Huguet explicite la particularité de ces « épiphanies » paradoxales : « *an epiphanic halo permeated with enjoyment from the heart of darkness integrated at the core of the narrative* »⁸. Les *moments of being* dévoilent justement l'existence de ce cœur obstinément obscur : ils dévoilent la présence d'un centre inaccessible, et l'impossibilité de dévoiler ce qu'il recèle. Si la littérature est le lieu de prédilection pour Virginia Woolf qui tente d'« intégrer » cette dimension, c'est alors parce qu'elle agit comme un « écran » :

⁶ « [L]ittle daily miracles, matches struck unexpectedly in the dark » (TL 133).

⁷ C'est le titre de son essai « *Moments of Vision* » de 1918. Ils sont également de l'ordre des « *moments of awakening* » de Joseph Conrad, et Morris Beja les associe aux remémorations involontaires proustiennes et aux épiphanies joyciennes (Morris Beja, *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle : University of Washington Press, 1971, p. 117-118). Naomi Toth interroge « l'usage de l'étiquette "épiphanie" » pour décrire les moments d'intense perception du présent typiques de la littérature moderniste, à partir de la définition qu'en donne Morris Beja qui considère l'épiphanie comme une manifestation du sens, une révélation qui ne serait pas d'ordre religieux, expérience essentiellement, mais pas exclusivement, subjective, participant à la disruption des structures narratives et temporelles traditionnelles – définition dont la critique a déjà montré qu'elle engendrait une séparation trop nette (peu appropriée au modernisme) entre l'art et la société, la sphère privée et la sphère publique, la transcendance du présent et l'histoire (voir Paul Maltby, *The Visionary Moment. A Post-Modern Critique*. New York : State University of New York Press, 2002 ; et Catherine Bernard, « L'Autonomie moderniste en question », in *Textuel*, n° 53, 2008, p. 13-25) (Toth, « Disturbing Epiphany »).

⁸ Paccaud-Huguet, « The moment of being and the voice of melancholy », p. 33.

the 'willing suspension of disbelief' process offers the structure of a screen for projection and protection, a painted veil for the *imagined* space of *Das Ding*. Rhoda stepped into the hole but the aesthetic composition of [*The Waves*] with its six petals around the blank spot is the means both to constrain/contain the impact of the real and to 'coax' its ecstasy back into words. It is in this sense, I believe, that Woolf found those moments of being so valuable in the economy of her writing: they provided the minimal compositional pattern [...].⁹

Comme un motif pictural, le *moment of being* prend discrètement la place de « la chose », elle-même toujours déjà reléguée derrière l'écran de l'imagination que le texte substitue au réel¹⁰. Tout le piège de Woolf réside dans ce transfert de *pattern à pattern* : Woolf remplace le *pattern-schème* par le *pattern-structure* de son texte, et fait ainsi du *moment of being* un *pattern-motif* qu'elle peut employer à répétition¹¹.

Les *moments of being* se multiplient dans la fiction de Woolf où ils apparaissent comme des restitutions toujours *a posteriori* dans l'expérience des personnages – « *I have had my vision* ». En décalage, toujours différés, ils ne sont pas non plus concomitants de *moments of being* pour la lectrice – leur évocation rappelle une expérience intime similaire, et dans ce cas la révélation éprouvée par la lectrice est de l'ordre de la reconnaissance d'une sensation étrange, et non de ce que cette dernière dévoile ; à moins qu'il ne s'agisse d'une sorte de *wishful writing*, comme si le motif du *moment of being* allait fonctionner comme une formule magique, une structure miraculeuse, une sorte de super « corrélat objectif » qui, lorsque la lectrice le lirait, ferait naître en elle une expérience similaire qui serait alors *en retard* par rapport au texte.

Le piège réside également dans le choix des termes : Woolf est-elle passée de « *moment of vision* » à « *moment of being* » pour dissimuler son emprunt à Hardy ? Il me semble que le terme « *being* » est plutôt une façon de camoufler, de *ne pas* dire que ce dont ces moments donnent l'intuition est le « réel », d'induire en erreur – d'in-dire. En effet, si la vision que ces moments engendrent est paradoxale, les *moments of being* ne sont pas non plus le lieu d'une exacerbation du sujet, mais plutôt celui de sa mise en crise¹². Les *moments of being* de Woolf

⁹ *Id.*, p. 34.

¹⁰ « *The affective investment of the aesthetic object works like a process of transference: it is a matter of love 'that never attempted to clutch its object; but, like the love which mathematicians bear their symbols, or poets their phrases, was meant to be spread over the world and become part of the human gain'* (TL 41). [...] *The mathematician's chain of symbols and the poet's phrases are ultimately the thing itself* » (*ibid.*).

¹¹ C'est une dimension que j'ai déjà abordée lorsque je commentais la citation suivante :

[B]ehind 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)

Le passage montre l'indépendance de l'œuvre et de son auteur ; « *the pattern that emerges from behind the cotton wool only exists to the extent that it is reactualised by a subject in contact with a work of art* » (Toth, « Disturbing Epiphanies »). J'ajouterais qu'il est remplacé par le *pattern* de l'œuvre elle-même : le *schème* devient *structure*.

¹² Cette mise en crise est aussi liée à la place du sujet dans la société : Naomi Toth considère que les « *moments of being* » résistent à « une lecture apolitique ou anhistorique qui accorderait un statut autonome à l'art » dans la

apparaissent alors comme des « *moments of non-being* » où le sujet serait imperceptiblement éclipsé, des « *moments of real* » traduisant l'expérience impossible d'un réel dont il faut à tout prix taire le nom et que Woolf déplace dans le texte – qu'elle déplace *dans le texte*, c'est-à-dire à les formulant dans le langage. Ils apparaissent aussi comme des « *moments of Being* », des moments d'angoisse au sens d'Heidegger, lorsque l'*étant* (*being*) chancelle, craignant de s'abîmer. L'*être* (*Being*) apparaît comme la « transition » qui menace de restituer l'*étant* au néant duquel l'*être* l'avait soustrait¹³. Les « *moments of Being* » seraient ainsi des moments transitoires et fugaces entre le « surgissement » et l'« évanouissement »¹⁴, et l'écriture de Woolf signale cette infime frontière, cette extrême limite, tout en nous empêchant de la franchir.

Les *moments of being* consacrent l'intégration d'un centre obscur au cœur de son œuvre, l'inclusion pourtant impossible du réel inaccessible dans le texte, l'inscription d'un chancèlement. Virginia Woolf y parvient en dernier lieu grâce à un motif, un ultime *pattern*. Il s'agit d'une ligne, d'un trait, d'une déchirure : Woolf remplace habilement l'objet de la révélation par une description de cette dernière, elle se concentre sur l'expérience du sujet pour détourner l'attention de la lectrice du réel, et elle le fait selon la modalité de la blessure provoquée par le « coup » qu'elle reçoit (« *I feel I have had a blow* », *MB* 72)¹⁵, de la fissure dans le tissu des apparences de la réalité bien ordonnée que l'on voudrait lui imposer (« *the sealing matter cracks* », *MB* 142), ou de la nageoire qui fend la surface de l'eau :

I wish to add some remarks to this, on the mystical side of this solitude; how it is not oneself but something in the universe that one's left with. It is this that is frightening & exciting in the midst of my profound gloom, depression, boredom, whatever it is: One sees a fin passing far out. [...] Life is, soberly & accurately, the oddest affair; has in it the essence of reality. I used to feel this as a child – couldn't step across a puddle once I remember, for thinking, how strange – what am I? &c. But by writing I don't reach anything. All I mean to make is a note of a curious state of mind. [...] I want to watch & see how the idea first occurs. I want to trace my own process. (*Diary* III, 30 sept. 1926, 113)

mesure où « le politique et l'historique » font partie des fragments qui constituent de tels moments qui « perturbent le sujet et la perception ainsi que leurs déterminations sociopolitiques » (Toth, « Disturbing Epiphany »).

¹³ « Le néant, en manifestant l'*étant* comme ce qui, face à son contraire, chancelle et risque la dérive et la disparition, le fait apparaître comme ce qu'il est, dans sa plus complète étrangeté, dans sa plus totale gratuité » (Franz-Emmanuel Schürch, « L'*être*, l'*étant*, le néant. Heidegger et la différence ontologique à la lumière de l'interprétation de Marion », in *Revue de métaphysique et de morale*, vol 3, n° 59, 2008 [en ligne], n. p. URL : <<https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2008-3-page-379.htm>>, consulté le 02/08/2019).

¹⁴ « La transition est chaque fois cette entrée en présence où se déploient en même temps surgissement et évanouissement » (Martin Heidegger, *Concepts fondamentaux*. Trad. française de Pascal David, Paris : Gallimard, 1991, p. 154). L'*être* est cette transition, ce qui le distingue du néant : « Pensant l'*être* comme la transition entre surgissement et évanouissement, comme l'*entrée* en présence, comme l'apparaître, comme l'étrangeté même de cet apparaître, comme l'étonnant, ne devons-nous pas voir que ce même, dans la transition étrange et étonnante, n'est pas que simple *étant*, mais bien [...] ce qui s'en distingue en tant que *sortir* de celui-ci ? » (Schürch, « L'*être*, l'*étant*, le néant »).

¹⁵ La violence est reprise lorsque Bernard tente de décrire le fracas provoqué par le mort de Percival : « *There should be cries, cracks, fissures [...]; flesh being gashed and blood spurting, a joint suddenly twisted – beneath all of which appears something very important, yet remote, to be just held in solitude* » (*W* 202).

À la fois effrayante et exaltante, l'image de la nageoire cristallise la tension du « choc » des *moments of being* et donne l'intuition que le réel n'est pas quelque chose qui se situerait au-delà de la réalité et que l'on pourrait « atteindre » par l'écriture, mais que « l'essence de la réalité » est intégrée au cœur de la vie, « *something in the universe that one's left with* ».

La nageoire introduit une clocherie à peine perceptible, « *at odds* » dans le paysage du monde, tandis que la flaque d'eau correspond à un souvenir horrifiant, un sentiment inexplicable, que Woolf tente d'explicitier dans sa fiction :

Don't you remember in early childhood, when, in play or talk, as one stepped across the puddle or reached the window on the landing, some imperceptible shock froze the universe to a solid ball of crystal which one held for a moment [...] then we were absolute and entire; nothing then was excluded; there was certainty – happiness. But later these crystal globes dissolve as one holds them [...]. (« *The Evening Party* » 92-93)

La flaque d'eau rappelle celle au-dessus de laquelle Nancy joue, figurant l'entièreté de l'univers en miniature, mais prend surtout le contrepied de la « demeure » parfaite, à la fois objet de la vision et lieu d'où la vision procède, signifiant à Rhoda sa présence au monde¹⁶. En effet, si la boule de cristal associée à la flaque prend d'abord forme, substituant un globe à la figure géométrique du carré sur un rectangle, ce n'est que pour se dissoudre : franchir la flaque revient à traverser une frontière au-delà de laquelle l'univers s'effondrerait. Le moment de suspens face à la flaque d'eau est alors un moment d'angoisse où l'étant menace de basculer dans le néant :

'There is the puddle', said Rhoda, 'and I cannot cross it. [...] All palpable forms of life have failed me. Unless I can stretch and touch something hard, I shall be blown down the eternal corridors for ever. What, then, can I touch? What brick, what stone? and so draw myself across the enormous gulf into my body safely?' (*W* 120)

There was the moment of the puddle in the path; when for no reason I could discover, everything suddenly became unreal; I was suspended; I could not step across the puddle; I tried to touch something. (*MB* 90)

La flaque d'eau au beau milieu du chemin présente au regard la surface bien lisse des apparences trompeuses, et la nageoire vient contre toute attente soulager le moment de suspens insoutenable – ce qui la rend délectable – mais elle ne le fait que pour donner l'intuition effrayante de ce que la surface de la flaque dissimulait.

En effet, dans le premier brouillon de *The Waves*, la nageoire est associée à Rhoda comme signe venant inquiéter le monde habituel : « *aware of ~~some un-existence not ours; some presence, there in the flat marsh~~* » (*The Waves Holograph*, Draft I, 258). Ni existence ni

¹⁶ « *There is a square; there is an oblong. [...] [A] perfect dwelling-place. Very little is left outside* » (*W* 123) ; « *I pared the boughs of music and saw the house we have made; the square stood upon the oblong. "The house which contains us all", I said* » (*W* 157).

présence, cette chose indéfinissable, « *there* », n'est finalement pas évoquée de façon explicite dans la version finale du roman, et remplacée par la nageoire qui ne fait *que* suggérer ; Woolf indique ainsi dans son journal, quelques minutes après avoir terminé *The Waves* :

I have netted that fin in the waste of water which appeared to me over the marshes out of my window at Rodmell when I was coming to an end of *To the Lighthouse*.

What interests me in the last stage was the freedom & boldness with which my imagination picked up used & tossed aside all the images & symbols which I had prepared. I am sure that this is the right way of using them – not in set pieces, as I had tried at first, coherently, but simply as images, never making them work out; only suggest. (*Diary IV*, 7 fév. 1931, 10-11)

Dans la version publiée, la nageoire est associée à Bernard qui commence par chercher à classer l'image de manière cohérente, dans son carnet, afin de la faire parler – dans une démarche similaire à celle de Woolf :

'Leaning over this parapet I see far out a waste of water. A fin turns. This bare visual impression is unattached to any line of reason, it springs up as one might see the fin of a porpoise on the horizon. Visual impressions often communicate thus briefly statements that we shall in time to come uncover and coax into words. I note under F., therefore, "Fin in a waste of water". I, who am perpetually making notes in the margin of my mind for some final statement, make this mark, waiting for some winter's evening.

'Now I shall go and lunch somewhere, I shall hold my glass up, I shall look through the wine, I shall observe with more than my usual detachment, and when a pretty woman enters the restaurant and comes down the room between the tables I shall say to myself, "Look where she comes against a waste of waters." A meaningless observation, but to me, solemn, slate-coloured, with a fatal sound of ruining worlds and waters falling to destruction.

'So, Bernard (I recall you, you the usual partner in my enterprises), let us begin this new chapter, and observe the formation of this new, this unknown, strange, altogether unidentified and terrifying experience – the new drop – which is about to shape itself (*W* 145)

Pourtant, au fil des références à la nageoire, la tentative initiale d'en révéler la signification est progressivement abandonnée au profit de la pure et simple image :

And immense dullness would descend unbroken, monotonous. Nothing, nothing, *nothing broke with its fin that leaden waste of waters*. Nothing would happen to lift that weight of intolerable boredom. (*W* 189, je souligne)

'[...] Life is pleasant; life is good. After Monday comes Tuesday, and Wednesday follows.

'Yes, but after a time with a difference. It may be that something in the look of the room one night, in the arrangement of the chairs, suggests it. It seems comfortable to sink down on a sofa in a corner, to look, to listen. Then it happens that two figures standing with their backs to the window appear against the branches of a spreading willow. With a shock of emotion one feels "There are figures without features robed in beauty." In the pause that follows while the ripples spread, [...] a drop has fallen; another drop. Time has given the arrangement another shake. Out we creep from the arch of the currant leaves, out into a wider world. The true order of things – this is our perpetual illusion – is now apparent. Thus in a moment, in a drawing-room, our life adjusts itself to the majestic march of day across the sky. [...] I sought Neville. [...] I found him alone, reading. A perfectly neat table; a curtain pulled methodically straight; a paper-knife dividing a French volume [...]. If I have to wait, I read; if I wake in the night, I feel along the shelf for a book. Swelling, perpetually augmented, there is a vast accumulation of unrecorded matter in my head. Now and then I break off a lump, Shakespeare it may be, it may be some old woman called Peck; and say to myself, smoking a cigarette in bed, 'That's

Shakespeare. That's Peck" – with a certainty of recognition and a shock of knowledge which is endlessly delightful, though not to be imparted. So we shared our Pecks, our Shakespeares; compared each other's versions; allowed each other's insight to set our own Peck or Shakespeare in a better light; and then sank into one of those silences which are now and again broken by a few words, *as if a fin rose in the wastes of silence; and then the fin, the thought, sinks back into the depths, spreading around it a little ripple of satisfaction, content.* (W 208-210, je souligne)

Le contexte immédiat d'apparition de l'image insiste sur la monotonie de l'existence que rien ne traverse ni ne dérange et maintient l'ambiguïté quant à la nature de l'illusion – s'agit-il de l'illusion des apparences, ou bien est-ce la révélation du véritable ordre des choses qui est illusoire ? L'image affleure et disparaît néanmoins à la surface du texte comme la nageoire qu'elle figure, et fonctionne comme un symptôme vital : « *Now there is nothing. No fin breaks the waste of this immeasurable sea. Life has destroyed me* » (W 218)¹⁷. C'est paradoxalement l'apparition de la nageoire qui garantit la vie en maintenant l'équilibre précaire entre le différencié et l'indifférencié, la tension entre le surgissement et l'évanouissement.

« *Through all the flowers the same wave of light passed in a sudden flaunt and flash as if a fin cut the green glass of a lake* » (W 139). Tandis que l'image s'immisce dans les interludes, la nageoire intervient pour introduire une différence et reconfigurer l'espace, mais elle disparaît aussitôt sans laisser de trace ; elle « vient découper la surface indifférenciée de l'eau, mais elle le fait sans instaurer de frontière, ou plutôt en dessinant une frontière qui s'annule elle-même aussitôt, laissant à nouveau la place à la surface lisse, tout en recommençant sans cesse à découper et effacer son propre découpage »¹⁸. La nageoire, en définitive, fonctionne à la fois comme un motif dans le texte, qui fait éclater le système de négociation du sens tout en suturant les fragments du langage, comme clocherie au cœur de la réalité aux apparences bien lisses, dont elle procède et à laquelle elle retourne, et comme symptôme évanescent du réel qu'elle signale furtivement sans le dévoiler, qu'elle trahit sans le traduire.

La nageoire fonctionne comme un motif fractal de l'œuvre de Virginia Woolf. En effet, juste après la publication de *The Common Reader* en avril 1925, elle inscrit dans son journal une remarque ambiguë qui annonce l'image de la nageoire et pourrait s'appliquer à ses œuvres de fiction mieux encore qu'à ses essais : « *The Common Reader was out on Thursday: this is Monday, & so far I have not heard a word about it, private or public: it is as if one tossed a stone into a pond, & the waters closed without a ripple* ». Le constat semble empreint

¹⁷ L'image suggère également la finitude de l'individu pris dans les forces ininterrompues de la vie : « *the successive and continuous nature of life, as well as the way in which the individual being forms within, is carried upon, and finally merges back into its elemental source* » (A. D. Moody, *Virginia Woolf, Writers and Critics*. Édimbourg et Londres : Oliver and Boyd, 1963, p. 48).

¹⁸ Topia, « L'œil et le monde », p. 438.

d'amertume, d'autant que la réception de ses œuvres importait à Woolf qui s'en défend pourtant : « *And I am perfectly content, & care less than I have ever cared, & make this note just to remind me next time of the sublime progress of my books* » (*Diary III*, 27 avril 1925, 12). Il n'en reste pas moins que la phrase décrit précisément la vocation et la destinée de ses livres : leur « progression » est sublime parce qu'ils ne font pas de vagues, l'écriture woolfienne traversant plutôt la surface bien lisse sans laisser trace de son passage pour indiquer le réel. Un tel fonctionnement correspond à ce que Lacan décrit lorsqu'il présente le réel comme ce qui échappe, qui résiste, qui gît derrière le réseau des signifiants faisant surgir « l'écran qui nous l'indique encore derrière »¹⁹, l'écran suppléant ce qui se retire pour ne se manifester que comme béance, clocherie. De fait, l'écriture de Woolf est le « dangereux supplément » qui « donne le change » dont Derrida explique que l'on ne peut malgré tout se passer :

Menace terrifiante, le supplément est aussi la première et plus sûre protection : contre cette menace elle-même. C'est pourquoi il est impossible d'y renoncer. [...] Le supplément n'a pas seulement le pouvoir de *procurer* une présence absente à travers son image : nous la procurant par procuration de signe, il la tient à distance et la maîtrise. Car cette présence est à la fois désirée et redoutée. Le supplément transgresse et à la fois respecte l'interdit. [...] Son économie nous expose et nous protège à la fois selon le jeu des forces et des différences de forces. Ainsi, le supplément est dangereux en ce qu'il nous menace de mort, mais [...] [l]a jouissance *elle-même*, sans symbole ni supplétif, celle qui nous accorderait (à) la présence pure elle-même, si quelque chose de tel était possible, ne serait qu'un autre nom de la mort.²⁰

Un tel fonctionnement de l'écriture explique le sentiment de malaise indéfinissable que la fiction de Woolf peut susciter chez la lectrice, son angoisse²¹ face au « chancellement » de l'écriture – une écriture de l'extrême limite qui révèle sa propre mise en péril et menace sans cesse de céder pour laisser déborder le réel – « *at some moments, the sealing matter cracks; in floods reality* » (*MB* 142).

¹⁹ Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 66.

²⁰ Derrida, *De la grammatologie*, p. 222-223.

²¹ « L'angoisse révèle le néant » écrit Heidegger (*Qu'est-ce que la métaphysique ?*, p. 50). Schürch précise : « La fuite de l'étant ainsi décrite, pourtant, ne consiste pas dans un anéantissement pour ainsi dire consommé de l'étant dans son ensemble. Dans l'angoisse, nous nous trouvons soudainement devant toutes les choses avec lesquelles nous entretenons un commerce quotidien, mais les voilà qui sombrent au cœur d'une étrange obscurité, laquelle toutefois ne les détruit pas purement et simplement » (Schürch, « L'être, l'étant, le néant »). Les textes de Woolf nous mettent en face d'une écriture familière qui nous semble soudain receler sa part d'obscurité menaçante.

CONCLUSION

‘But how describe the world seen without a self? There are no words. Blue, red – even they distract, even they hide with thickness instead of letting the light through. How describe or say anything in articulate words again? – save that it fades, save that it undergoes a gradual transformation, becomes even in the course of one short walk, habitual – this scene also. Blindness returns as one moves and one leaf repeats another. Loveliness returns as one looks, with all its train of phantom phrases. One breathes in and out substantial breath; down in the valley the train draws across the fields lop-eared with smoke. ‘But for a moment I had sat on the turf somewhere high above the flow of the sea and the sound of the woods, had seen the house, the garden, and the waves breaking. The old nurse who turns the pages of the picture-book had stopped and said, “Look. This is the truth”. (W 221)

La simplicité monosyllabique de l’injonction de la nourrice désigne au regard de l’enfant une vérité qui se révèle au détour d’une page tournée, l’espace d’un instant. Un instant seulement avant que la beauté du monde habituel ne contamine à nouveau la vision, que l’infini procession des phrases fantômes ne s’insinue parmi les images du livre. À peine la question posée par Bernard, le texte fait mentir la réponse qu’il amorce – qu’il n’y a pas de mots – et en fournit suffisamment pour mettre en œuvre ce qu’il énonce : « *[words] distract* », « *they hide* », « *it fades* ». Si Bernard tente de faire plier le langage implacable en multipliant les « *but* » pour en défaire les articulations logiques, il ne peut qu’y inscrire à nouveau une vieille image : derrière la page tournée, sous le feuilletage du livre, n’est dévoilée à nouveau que l’image de la nourrice qui tourne les pages du livre d’images, dans une mise en abyme infinie.

L’écriture de Virginia Woolf est aussi trompeuse que celle d’Anon : « *his words weave a veil through which nothing is seen in its actual shape. Silence falls [...] Silence again descends* » (Silver [R1,24], 394). De part et d’autre des mots, l’abîme du silence isole le texte¹ qui agit comme un voile posé sur le visage de l’autrice et cristallise ce qu’Anne-Marie Smith-Di Biasio appelle « l’étrangement poétique ». « *The involved metaphors, making use of the old images, speaking circumlocutiously of spring and summer and winter frost and flowers in a fair*

¹ « *[T]he play was a common product, written by one hand, but so moulded in transition that the author had no sense of property in it [...]. But the audience, drawn though it is by an irresistible attraction to the play, is silent. That silence is one of the deep gulfs that lies between us and the play* » (Silver [R1,25-26], 395). La langue, écrit Anne-Marie Smith-Di Biasio, « passe et se crée comme une seule présence entre figurants, le poètes y insufflent une vigueur, mais elle ne lui appartient pas : [...] elle se forme entre sa voix et le silence du peuple » (Anne-Marie Smith-Di Biasio, « *Weaving a veil through which nothing is seen in its actual shape* » ; au pays de l’étrangement poétique », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 48, 2015, n. p. URL : <<http://ebc.revues.org/2252>>, consulté le 21/10/2015).

garden he reveals obliquely his illicit passion » (Silver [R1,24], 394) : la langue poétique de Woolf se tisse à partir des « vieilles images » – celles de l'enfance pour Bernard, celles du poète élisabéthain d'Anon ou de la tragédie grecque inconnaisable de « On Not Knowing Greek »², mais également les vieilles images de la tradition que Virginia Woolf reprend, évide et renouvelle – qui court-circuitent le langage habituel. « *A veil through which **nothing** is seen in its actual shape* » : l'écriture woolfienne n'épargne rien, tout y est voilé, « dessiné en creux, reflété en négatif ou entendu en écho ». La formulation est néanmoins ambiguë : le voile de l'écriture permet aussi de dévoiler ce « rien » dans son intégrité, de « montrer le vide [...] qui traverse l'écriture de Woolf comme un rêve, dans sa quête d'un objet évanescent, perdu-retrouvé, absent-présent, jamais totalement atteint par les signes qui l'éloignent le montrant »³.

Ce « rêve », Anne-Marie Smith-Di Biasio le compare à celui de De Quincey, lorsque Woolf écrit en 1926, alors qu'elle rédige « Time Passes » :

The visions were of extreme vividness; they made life seem a little dull in comparison; they extended it, they completed it. But in what form was he to express this that was *the most real part of his own existence*? There was none ready made to his hand. He invented, as he claimed, 'modes of impassioned prose'. With immense elaboration and art he formed a style in which to express there 'visionary scenes derived from the world of dreams'. [...] Nothing must come too close. A veil must be drawn over the multitudinous disorder of human affairs. [...] A mist must lie upon the human face. The hills must be higher and the distances bluer than they are in the world we know. [...] It was his object to record impressions, to render states of mind without particularizing the features of the precise person who had experienced them. A serene and lovely light lies over the whole of that distant prospect of his childhood. The house, the fields, the garden, even the neighbouring town of Manchester, all seem to exist, but far away on some island separated from us by a veil of blue. On this background, where no detail is accurately rendered, the little group of children and parents, the little island of home and garden, are all distinctly visible and yet as if they moved and had their being behind a veil. (« Impassioned Prose » [1926], *Essays IV*, 363-365, je souligne)

La prose passionnée de De Quincey est à la fois opaque et transparente : elle permet d'exprimer ce qui est le plus *réel* mais seulement à condition de le *voiler*⁴. Elle est en outre le résultat d'une

² « *Electra, as if she swept a veil over her face and forbade us to think of her anymore [...] perplexes us again with the insoluble question of poetry* » (« On Not Knowing Greek », *Essays IV*, 42, cité dans *ibid.*).

³ *Ibid.*

⁴ La prose de De Quincey annonce les spécificités de l'écriture moderniste en ceci qu'elle réajuste la perspective spatio-temporelle traditionnelle (« *adjusting the perspective to suit his own eyesight. It was a sight, it is true, that required a most curious rearrangement of the landscape. [...] He was under no obligation to recite 'the old hackneyed roll-call, chronologically arranged, of inevitable facts in a man's life'* », *Essays IV*, 364), et combine les fragments de la perception pour évoquer l'expérience intime du sujet, sans se soucier d'imiter la réalité : « *The breakfast table, he seems to say, is only a temporary apparition which we can think into non-existence, or invest with such associations that even its mahogany legs have their charm. [...] Then it is not the actual sight or sound itself that matters, but the reverberations that it makes as it travels through our minds. These are often to be found far away, strangely transformed; but it is only by gathering up and putting together these echoes and fragments that we arrive at the true nature of our experience. So thinking, he altered slightly the ordinary relationships. He shifted the values of familiar things* » (*Essays IV*, 367). Cette « essence relationnelle » est également l'une des caractéristiques du modernisme (Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes française (1885-1935)*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p. 105).

« élaboration » complexe et d'un équilibre fragile⁵ qui nécessite de faire advenir le « néant » sans jamais le révéler, de s'y approcher sans s'y abîmer : « *Nothing must come too close* ».

C'est cette exposition dangereuse que l'écriture de Woolf à la fois met en œuvre et dont elle protège sa lectrice. En effet, c'est de la trop grande « proximité » de l'objet réel, expérience limite de « l'inéluctable vérité d'un monde sans illusion », que « surgit l'acte d'écriture » qui dissimule le vide qu'elle creuse, camoufle le réel qu'elle provoque : « “Rien de plus distinct du vide creusé par l'écriture que le semblant”⁶, disait Lacan, évoquant la nécessité d'une ascèse où le *je* de l'énonciation poétique prêterait l'œil et la voix au surgissement d'un point de réel »⁷. Il s'agit pour Woolf de trouver sa propre voix, ce « je » qui servirait de tampon : un « je » dont elle effacerait l'autorité mais qui atténuerait le choc d'un réel dont elle aurait fait l'expérience et dont elle pourrait transmettre l'intuition. Il s'agit également d'élaborer une écriture complexe qui à la fois s'émancipe des vieilles images de la tradition littéraire et les reprenne à son compte ; qui à la fois trompe sa lectrice pour en faire sa complice : « *Look. This is the truth* ».

Les « vieilles images », Virginia Woolf les met à l'épreuve de jeunes héroïnes dans ses premiers romans. Les travaux de jeunesse de Virginia Woolf répondent en effet à une double évolution en parallèle : ses deux premiers romans résistent aux conventions du passé au travers de personnages féminins qui cherchent à s'émanciper de l'autorité, littéraire ou familiale, et à s'affranchir des injonctions de la société. *The Voyage Out* et *Night and Day* ne présentent alors que les signes annonciateurs encore timides de la révolution que la fiction de Woolf mettra en œuvre, et l'autrice décrit la quête de ses personnages, leur lutte pour se libérer d'une prison domestique et patriarcale, davantage qu'elle ne la transpose formellement. C'est tout l'inverse qui se passe dans les nouvelles que Woolf écrit dans les années 1910 et la première partie des années 1920 : l'expérimentation formelle radicale lui permet de renverser la perspective et de proposer un point de vue qui ne serait ni celui d'un sujet unique, ni celui d'un sujet humain. Si les animaux offrent un contrepoint à la conscience humaine en prenant le relais de la perception, comme c'est le cas dans « *Kew Gardens* », les éléments inanimés, comme le pommier dans « *In the Orchard* », témoignent autant de la possibilité de perspectives « vides » que de l'indifférence du non-humain envers le sujet.

Romans et nouvelles révèlent néanmoins l'intérêt de Virginia Woolf à la fois pour l'intériorité de ses personnages, lieu commun du modernisme, mais également pour la place des

⁵ Woolf cite De Quincey : « *a single false note, a single word in a wrong key, ruins the whole music* » (« *Impassioned Prose* », *Essays IV*, 363).

⁶ Jacques Lacan, « *Litraterrre* », in *Autres écrits*. Paris : Seuil, 2001, p. 11-20.

⁷ Josiane Paccaud-Huguet, « *The Waves*, ou la cinquième saison du langage », p. 139.

objets dans le quotidien, leur propension à rendre un lieu familier ou étrange, à être investis par le sujet ou au contraire à aliéner celui-ci, à s'extraire de l'ordre habituel pour regagner l'ordre des choses. Ces premiers écrits esquissent en outre l'importance de la matière de la langue et du texte : tandis que ses personnages cherchent un nouveau langage, y compris mathématique, pour traduire leur interaction au monde, Virginia Woolf cherche elle aussi un langage qui, tout particulièrement dans des nouvelles comme « Blue and Green », se détacherait du régime de signification et de la syntaxe habituels. Elle explore la façon dont les sonorités et l'architecture du texte sont les vecteurs d'un sens différent, ainsi que la propension de l'écriture à recréer la vie, lorsqu'un personnage est raconté dans une biographie ou que le sujet s'incarne paradoxalement dans les lettres où il se met en scène.

Ces premiers éléments ont comme point commun de se détacher progressivement du sujet humain en adoptant une perspective non-anthropocentrique ou en défaisant les liens de possession et d'autorité entre les personnages et leurs objets. Si la fiction de Virginia Woolf évolue de manière subtile d'un roman à l'autre, d'une nouvelle à l'autre, *To the Lighthouse* marque un changement au moins aussi radical que *Jacob's Room* dans la perspective qui est la mienne. Plus expérimental, *Jacob's Room* ne cesse de chercher en son sein le personnage dont le roman exhibe l'absence et le caractère inconnaissable ; mais *To the Lighthouse* introduit deux éléments qui ont requis toute mon attention : la table fantôme, symptôme inquiétant du monde lorsque le sujet n'est pas « là », et la section « Time Passes » dans laquelle Woolf consacre une dizaine de pages à l'exploration des pièces vides qu'elle n'avait qu'amorcé dans *Jacob's Room*. J'ai donc poursuivi ma propre analyse de l'œuvre de Woolf en traversant les espaces désertés qui sont « là », ailleurs, territoire impossible à reconquérir où survivent les traces de l'absence.

Les nombreuses descriptions que Virginia Woolf fait du monde sans personne ont mérité que je m'y attarde : les textes comme « Time Passes » ou les interludes de *The Waves*, ainsi que les passages qui hantent le reste de sa fiction, ne se contentent pas d'inscrire l'absence d'êtres humains dans les chambres, maisons et paysages vides. Virginia Woolf tâche en effet de mettre cette absence en scène en créant de toutes pièces les modalités paradoxales d'une « imperception », en dessinant les contours impossibles d'une perspective vide, d'un observateur absent dont la vision et les sensations spectrales sembleraient émaner directement des choses dévoilées par la lumière du soleil, comme si le paysage avait été gravé sur les pages du livre à la manière d'une photographie. À bien relire ces textes, j'ai en outre été frappée par l'étrangeté du paysage qu'ils dépeignent comme des tableaux impossibles : Virginia Woolf troue figurativement sa fiction en y ouvrant des fenêtres ou des tableaux en trompe-l'œil afin

d'évoquer l'infinitude d'un panorama qui échappe à la sagacité humaine et de donner à la lectrice l'intuition d'un réel infigurable qui, lorsqu'il menace de faire intrusion dans le paysage, ne peut qu'en détruire l'organisation, faire s'effondrer la perspective. Si le passage de l'impressionnisme au postimpressionnisme décrit par Roger Fry offre des outils d'analyse précieux que l'on peut tenter de transposer à la fiction de Virginia Woolf qui combine *vision* et *design* et tend à résoudre la tension entre imposer et dévoiler, entre créer et percevoir, les paysages impossibles qu'elle y inscrit suggèrent au contraire que le réel qui sous-tend les apparences familières de la réalité n'est pas de l'ordre de la *structure* mais plutôt du *schème*. La seule « structure » que ces paysages admettent est l'absence de structure, désordre qui résulte de l'absence du référent humain ou entropie causée par le texte.

Le « monde sans personne », dont j'ai montré la contradiction dans les termes, est enfin un monde sans « moi » – et l'absence du sujet pose des problèmes d'ordre linguistique plus difficiles encore à surmonter que la représentation paradoxale des lieux de l'absence. La troisième partie de ma thèse explore ainsi de nombreuses perspectives qui me serviront de points de départ pour des travaux de recherche ultérieurs en posant plusieurs questions : comment Virginia Woolf parvient-elle à éliminer le sujet de son écriture afin de libérer cette dernière ? Comment sa fiction tâche-t-elle de négocier l'absence de sens plus générale liée au contexte ? Et enfin : comment l'écriture woolfienne permet-elle en définitive de suturer les fragments du langage afin de constituer sa fiction en une interface entre le sujet et le réel, dont la double vocation serait de trahir la présence du réel tout en protégeant et le sujet et le réel du choc de leur rencontre violente et destructrice ?

Les mots ne peuvent *que* trahir le réel qui par définition fait défaut : les mots manquent leur cible et en dévoilent ainsi l'existence de ce qui nous demeure caché, qui nous est interdit et nous laisse interdits, bouches bées. En même temps, ces béances appellent un réel qui menace de faire retour dans les interstices du langage, dans les ruptures que les stratégies de Woolf suturent, dans les déchirures qui révèlent l'impossibilité de la vision : le réel *crève les yeux*. On ne voit que cela en ne le voyant pas : le réel impossible à voir transperce un regard qui ne peut que le manquer, et menace de crever le texte, de le faire céder. « *Both in life and in literature it is necessary to have some means of bridging the gulf between the hostess and her unknown guest on the one hand, the writer and his unknown reader on the other* » (« Character in Fiction », *Essays III*, 431) : il faut aussi combler les béances du langage, entre soi et l'autre – entre le sujet et *l'autre chose* du réel. La remarque invite explicitement la complicité de la lectrice : face à la résistance d'un texte qui lui refuse sa signification, qui dérobe ce qu'il veut

lui montrer, la lectrice doit elle-même en investir les béances, les marges, l'au-delà du lisible et l'en-dehors du cadre et ainsi participer, prolonger le processus de création et d'écriture, ainsi que le processus de protection que cette dernière assure.

Je me proposais de *lire le texte contre lui-même*, et l'expression se prête elle aussi à une double interprétation : ma lecture va à la fois à l'encontre de l'intention initiale exprimée par Woolf, qui espérait tout de même parvenir à traduire le réel dans l'écriture. Sa réussite réside alors paradoxalement dans l'impossibilité d'une telle tentative, dans l'échec même d'une écriture qui agit comme le supplément qui pallie son propre manque : le désir toujours frustré de Virginia Woolf, la poussant à multiplier les stratégies, à réécrire, à expliciter sa propre technique, mène à une saturation qui renforce l'épaisseur du texte et dissimule d'autant plus son objet. Or c'est précisément l'écran du langage qui fonctionne comme l'indice de ce qui lui échappe, et qui me permet de lire le texte *contre* lui-même, c'est-à-dire *contre* l'écran qu'il figure. J'ai donc tenté de lire le texte comme *la résistance même qu'il met en œuvre* et qui est condition du succès de Woolf, puisque l'écriture *sécète* le réel : il n'y a de secret qu'à le suggérer sans le dire, il n'y a de réel qu'à le camoufler derrière le voile du langage. L'écriture de Virginia Woolf repose ainsi sur la tension inhérente au réel comme schème ou matrice, comme origine de l'acte de création qui le crée, condition et résultat de celui-ci.

L'écriture woolfienne se présente comme un rempart contre l'intrusion d'un sujet égocentrique qui imposerait son autorité arbitraire, mais il s'agit également d'écrire contre le réel dont la menace prend la forme de la guerre : « *the war – our waiting while the knives sharpen for the operation – has taken away the outer wall of security. No echo comes back. I have no surroundings. [...] There's no standard to write for: no public to echo back* » (*Diary V*, 27 juin 1940, 299). Woolf le dit timidement : la guerre met à bas le mur protecteur qui garantit la survie du monde, « condition de l'«humanité» ». L'intuition de Virginia Woolf sera confirmée : les atrocités de la Seconde Guerre mondiale, et tout particulièrement de la Shoah, correspondent à une réalité qui « se dérobe au langage » et qui s'inscrira par la suite dans la tension entre l'inénarrable et « le besoin de faire récit malgré tout ». C'est ainsi que pour désigner le ghetto de Varsovie, Jan Karski ne peut recourir dans *Shoah*⁸ qu'à une expression négative : « *It was not a world. It was not humanity* »⁹. Si la guerre est perçue comme

⁸ *Shoah* (1985), réalisé par Claude Lanzmann.

⁹ Michaël Fœssel explique ainsi le rapport entre le monde et l'humanité : « L'humanité ne trouve tout simplement plus les moyens d'apparaître dès lors que cessent d'être réunies les conditions pour que quelque chose se présente comme un monde », dès que le sujet n'a plus de monde, ne peut plus « configurer un ensemble d'impressions, leur donner forme » (Fœssel, *Après la fin du monde*, p. 159).

l'émanation de la pensée politique et idéologique masculine, l'écriture de Virginia Woolf se veut également un rempart contre le dogmatisme en général et les structures de pensée rigides.

Virginia Woolf expose en effet le fonctionnement d'un langage qui fait écran et combine des stratégies contradictoires qui empêchent justement sa propre écriture de s'enfermer dans un système totalement hermétique qui la scléroserait, comme elle le reprochait aux victoriens. C'est pourquoi elle s'efforce d'élaborer un texte dont elle ne cesse de déconstruire l'architecture par des glissements de sens qui, sous la surface du langage, minent la stabilité que le cadre de la page feignait d'imposer : le langage poly-référentiel devient a-référentiel, les symboles qui feignaient de pointer vers un ailleurs extralinguistique ne se traduisent pas sur le versant du sens. La nageoire qui fend la surface lisse de l'eau, déchire le voile de la réalité et le tissu de la fiction, témoigne du mouvement infini dont elle émane et où elle disparaît, l'infini succession des vagues qui promettent et diffèrent le partage du secret :

I could tell you the story of my life. But now
all stories ~~about~~ life are false.
to impart a secret, there is no story. ~~Now whatever~~
& then another & then another & so on
Life is like the sea; one wave, ~~follows another.~~
indefinitely.

(*The Waves Holograph*, Draft II, 656)

L'écriture de Virginia Woolf semble être volontairement inclassable, comme si elle pouvait lui permettre d'échapper au « monolinguisme de l'autre » derridien¹⁰, d'échapper à la langue maternelle dont elle se réclame¹¹, qui est la seule qu'elle connaisse, mais qui s'avère pourtant « autre » :

Again if one is a woman one is often surprised by a sudden splitting off of consciousness, say in walking down Whitehall, when from being the natural inheritor of that civilization, she becomes, on the contrary, outside of it, alien and critical. Clearly the mind is always altering its focus, and bringing the world into different perspectives. But some of these states of mind seem, even if adopted spontaneously, to be less comfortable than others. In order to keep oneself continuing in them one is unconsciously holding something back, and gradually the repression becomes an effort. But there may be some state of mind in which one could continue without effort because nothing is required to be held back. (AROO 126)

L'écriture qu'elle s'invente lui permet alors de constamment brouiller les pistes afin de préserver *sa propre intégrité*, sans devoir rien y soustraire, sans rien en retenir.

On pourra certes me reprocher de m'être ainsi laissée prendre au piège tendu par Virginia Woolf. J'ai volontairement refusé de limiter ma perspective à une seule école de pensée pour laisser le texte de Woolf révéler ses propres mécanismes sans chercher à lui en

¹⁰ Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*.

¹¹ « *For we think back through our mothers if we are women* » ; « *a woman writing thinks back through her mothers* » (AROO 99).

imposer un cadre. Les limites de mon propre travail sont nécessairement liées au foisonnement étourdissant de textes, de fiction ou non, écrits par Virginia Woolf elle-même, ainsi qu'au foisonnement plus impressionnant encore de littérature secondaire à son sujet. Sans avoir aucune prétention d'exhaustivité, je souhaitais interroger les *a priori* de la fiction de Woolf et remettre en question certaines évidences qui n'en étaient pas réellement – les interludes, les *moments of being* – afin de faire parler des textes que les couches successives de critique avaient parfois rendus muets, et ainsi de prolonger et d'approfondir certaines perspectives plus récentes sur une œuvre devenue canonique malgré, ou grâce à, son caractère inclassable. Les limites des réponses que j'apporte à la fin de cette thèse sont en outre liées à la nature de mon sujet : il m'importait avant tout de révéler l'existence de tensions et de gestes contradictoires au sein de la fiction de Woolf, d'incohérences que je n'ai pas toujours cherché à résoudre mais qu'il m'importait surtout de ne pas esquiver, parce qu'elles m'apparaissent comme étant précisément le cœur, voire l'origine, de son propos. L'écriture de Woolf se construit paradoxalement autour d'un centre qui ne se dit que dans la négation, dans un « *unwriting* », dans le « *not knowing* ».

Je notais en introduction de cette thèse le refus de Woolf de s'inscrire dans un « système ». Elle rêve à l'inverse d'un anti-système : « *What a discovery that would be – a system that did not shut out* » (*Diary IV*, 2 oct. 1932, 127). Elle façonne ainsi une écriture qui accueille en son sein ce qu'elle ne peut contenir ; elle libère le système en l'autorisant à intégrer comme principe constitutif ce qui par essence en fait dérailler le fonctionnement et qui, contre toute attente, en devient le moteur. « *Beyond doubt, as far as Woolf is concerned, lies not certainty but more doubt [...]. It is acting in the state of radical doubt that characterises Woolf's work* »¹². L'écriture de Virginia Woolf s'inscrit comme la résistance absolue – contre la certitude, contre la réalité, contre les conventions, et surtout contre l'inéluctabilité de la guerre, de la mort, de l'anéantissement. Écrire malgré tout lui permet de restituer l'écran contre lequel faire résonner sa voix, de préserver dans cet écho la promesse d'un supplément de vie. Derrière l'écran de l'écriture, l'inconnaissable réel, par définition impossible à affirmer : « *concealing someone? concealing nothing? I do not know* » (*The Waves Holograph*, Draft II, 733, je souligne).

¹² Mark Hussey, « 'Hiding Behind the Curtain', Reading (Woolf) Like a Man », in Beth Rigel Daugherty et Eileen Barrett (dir.), *Virginia Woolf: Texts and Contexts*. New York : Pace University Press, 1996, p. 1-15, p. 13-14.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES DE VIRGINIA WOOLF

1. Fiction

a. Romans et nouvelles

- Woolf, Virginia. *The Voyage Out* (1915). Oxford : Oxford University Press, 2009.
- . *Night and Day* (1919). Londres : Penguin, 1992.
- . *Jacob's Room* (1922). Oxford : Oxford University Press, 2008.
- . *Mrs Dalloway* (1925). Oxford : Oxford University Press, 2000.
- . *To the Lighthouse* (1927). Oxford : Oxford University Press, 2006.
- . *Orlando: A Biography* (1928). San Diego, New York et Londres : Harcourt, 1956.
- . *The Waves* (1931). Londres : Penguin, 2000.
- . *Flush* (1933). Oxford : Oxford University Press, 2009.
- . *The Years* (1937). Londres : Penguin, 2002.
- . *Between the Acts* (1941). Oxford : Oxford University Press, 2008.
- . *A Haunted House and Other Stories*. Leonard Woolf (éd.), Londres : Penguin, 1944.
- . *The Mark on the Wall, and Other Short Fiction*. Oxford : Oxford University Press, 2001.
- . *A Haunted House: The Complete Shorter Fiction*. Susan Dick (éd.), Londres : Vintage Books, 2003.

b. Éditions de manuscrits

- . *'Melymbrosia' by Virginia Woolf: An Early Version of the Voyage Out* (1912). Louise A. DeSalvo (éd.), New York : New York Public Library, 1982.
- . *Virginia Woolf's Jacob's Room: The Holograph Draft*. Edward L. Bishop (éd.), New York : Pace University Press, 1998.
- . *To the Lighthouse: The Original Holograph Draft*. Susan Dick (éd.), Toronto : University of Toronto Press, 1982.
- . *The Waves: The Two Holograph Drafts*. J. W. Graham (éd.), Toronto : University of Toronto Press, 1976.

2. Essais, journaux et lettres

a. Auto/biographies

- . *Roger Fry: A Biography* (1940). Londres : Hogarth Press, 1991.

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

b. Essais

---. *A Room of One's Own* (1929) and *Three Guineas* (1938). Oxford : Oxford University Press, 2008.

---. « 'Anon' and 'The Reader': Virginia Woolf's Last Essays ». Brenda R. Silver (éd.), in *Twentieth Century Literature*, vol. 25, n° 3/4, 1979, « Virginia Woolf Issue », p. 356-441.

---. *The Essays of Virginia Woolf. Volume I: 1904-1912*. Andrew McNeillie (éd.), Londres : The Hogarth Press, 1986.

---. *The Essays of Virginia Woolf. Volume II: 1912-1918* (1987). Andrew McNeillie (éd.), Londres : The Hogarth Press, 1995.

---. *The Essays of Virginia Woolf. Volume III: 1919-1924*. Andrew McNeillie (éd.), Londres : The Hogarth Press, 1988.

---. *The Essays of Virginia Woolf. Volume IV: 1925-1928*. Andrew McNeillie (éd.), Londres : The Hogarth Press, 1994.

---. *The Essays of Virginia Woolf. Volume V: 1929-1932* (2009). Stuart N. Clarke (éd.), Boston et New York : Houghton Mifflin Harcourt, 2010.

---. *The Essays of Virginia Woolf. Volume VI: 1933-1941, and Additional Essays, 1906-1924*. Stuart N. Clarke (éd.), Londres : Hogarth, 2011.

c. Journaux

---. *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909 and Carlyle's House and other Sketches*. Mitchell A. Leaska (éd.), Londres : Hogarth, 1990.

---. *The Diary of Virginia Woolf. Volume I: 1915-1919*. Anne Olivier Bell (éd.), New York : Harcourt, 1977.

---. *The Diary of Virginia Woolf. Volume II: 1920-1924*. Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie (éd.), New York : Harcourt, 1978.

---. *The Diary of Virginia Woolf. Volume III: 1925-1930* (1980). Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie (éd.), New York : Harcourt, 1981.

---. *The Diary of Virginia Woolf. Volume IV: 1931-1935* (1982). Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie (éd.), New York : Harcourt, 1983.

---. *The Diary of Virginia Woolf. Volume V: 1936-1941* (1984). Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie (éd.), New York : Harcourt, 1985.

d. Correspondance

---. *The Flight of the Mind: The Letters of Virginia Woolf. Volume I: 1888-1912* (1975). Nigel Nicolson et Joanne Trautmann Banks (éd.), Londres : Hogarth, 1993.

- . *The Question of Things Happening: The Letters of Virginia Woolf. Volume II: 1912-1922* (1976). Nigel Nicolson et Joanne Trautmann Banks (éd.), Londres : Hogarth, 1994.
- . *A Change of Perspective: The Letters of Virginia Woolf. Volume III: 1923-1928* (1977). Nigel Nicolson et Joanne Trautmann Banks (éd.), Londres : Hogarth, 1994.
- . *A Reflection of the Other Person: The Letters of Virginia Woolf. Volume IV: 1929-1931* (1978). Nigel Nicolson et Joanne Trautmann Banks (éd.), Londres : Hogarth, 1994.
- . *The Sick Side of the Moon: The Letters of Virginia Woolf. Volume V: 1932-1935* (1979). Nigel Nicolson et Joanne Trautmann Banks (éd.), Londres : Hogarth, 1994.
- . *Leave the Letters Till We're Dead: The Letters of Virginia Woolf. Volume VI: 1936-1941* (1980). Nigel Nicolson et Joanne Trautmann Banks (éd.), Londres : Hogarth, 1994.

Woolf, Leonard. *Letters of Leonard Woolf*. Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1990.

II. THEORIE

a. *Sciences et épistémologie : espace, temps et connaissance du monde extérieur*

- Babbage, Charles. *The Ninth Bridgewater Treatise, a Fragment* (1837). Londres : J. Murray, 1838.
- Bergson, Henri. *L'Évolution créatrice* (1907). Paris : Presses Universitaires de France, 2009.
- . *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1927). Paris : Presses Universitaires de France, 2007.
- Berkeley, George. *Principles of Human Knowledge* (1710). Londres : Penguin, 1988.
- . *Three Dialogues Between Hylas and Philonous* (1713). Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1979.
- Carlyle, Thomas. « Spiritual Optics » (1852), in James Anthony Froude, *Thomas Carlyle: A History of the First Forty Years of His Life, 1795-1835*, vol II. Westmead, Farnborough, Hants. : Gregg, 1969, p. 8-15.
- Descartes, René. « Dioptrique » (1637), in *Œuvres philosophiques*, Ferdinand Alquié (éd.), Tome I. Paris : Garnier, 1963, p. 651-717.
- . *Méditations Métaphysiques II* (1641), in *Œuvres et Lettres*. Paris : Gallimard, 1958.
- Diderot, Denis. *De la nature* (1753), in *Œuvres I*. Paris : Belin, 1818.
- Eddington, A. S. *The Nature of the Physical World*. New York : Macmillan, 1929.
- Einstein, Albert. *Relativity: The Special and the General Theory* (1916). New York : Dover, 1952.
- McTaggart, John McTaggart Ellis. *The Nature of Existence*, vol. 2 (1927). Cambridge : Cambridge University Press, 1988.
- Moore, George Edward. *Some Main Problems of Philosophy*. Londres : George Allen & Unwin, 1953.

Newton, Isaac. « A letter from M. Isaac Newton (...) containing his new theory about Light and Colors », in *Philosophical Transactions of the Royal Society*, n° 80, 19 fév. 1671/2, p. 3075-3087. URL : <<http://www.newtonproject.ox.ac.uk/view/texts/normalized/NATP00006>>, consulté le 28/08/2018.

---. *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica, Book 1* (1689). Trad. d'Andrew Motte (1729), revue par Florian Cajori, Berkeley : University of California Press, 1934.

Russell, Bertrand. *The Problems of Philosophy*. Londres : Oxford University Press, 1912.

---. *Our Knowledge of the External World: A Field for Scientific Method in Philosophy*. Londres : George Allen & Unwin, 1914.

---. « On the Experience of Time », in *The Monist*, n° 25, 1915.

---. *Mysticism and Logic* (1917). New York : Doubleday, 1957

---. *The Analysis of Mind*. Londres : Allen and Unwin, 1921.

---. *The ABC of Relativity*. New York : Harper & Brothers, 1925.

---. *An Outline of Philosophy*. Cleveland : The World Publishing Company, 1927.

---. *An Inquiry into Meaning and Truth* (1940). Harmondsworth, Middlesex : Penguin, 1962.

---. *Logic and Knowledge, Essays 1901-1950*. New York : Macmillan, 1956.

---. *The Basic Writings of Bertrand Russell: 1903-1959*. New York : Simon and Schuster, 1961.

Stephen, Leslie. *History of English Thought in the Eighteenth Century, vol. I*. Londres : Smith, Elder, & Co., 1876.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. anglaise de C. K. Ogden, New York : Harcourt Brace & Company, Inc., 1922.

b. Théorie littéraire et linguistique

Althusser, Louis. « Idéologie et appareils idéologiques de l'État [Notes pour une recherche] », in *Sur la reproduction*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995, p. 269-314.

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2003.

Austin, John L. *How To Do Things With Words*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1962.

Bakhtine, Mikhaïl. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1965). Paris : L'Âge d'homme, 2001.

---. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953.

---. *S/Z*. Paris : Points Seuil, 1970.

- . *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971.
- . *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
- . *Leçon*. Paris : Le Seuil, 1978.
- . *Le Bruissement de la langue. Essais Critiques*. Paris : Seuil, 1984.
- Benveniste, Émile. « De la subjectivité dans le langage », in *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris : Gallimard, 1966, p. 258-266.
- Blanchot, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.
- . « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969, p. 355-365.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.
- . *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1974.
- . *La carte postale*. Paris : Flammarion, 1980.
- . *Signéponge*. Paris : Seuil, 1988.
- . « Fourmis », in M. Negron *et al.* (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*. Paris : Des femmes, 1994.
- . *Le monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*. Paris : Galilée, 1996.
- Eliot, Thomas Stearne. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York : Alfred A. Knopf, 1921.
- Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth :Penguin, 1976.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1968.
- Genette, Gérard. *Figures III, Discours du récit*. Paris : Seuil, 1978.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.
- Hofmannsthal (von), Hugo. « Lettre de Lord Chandos » (1902), in *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*. Paris : Gallimard, 1992.
- Jakobson, Roman. « Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances » (1953), trad. française de Nicolas Ruwet, in *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit, 1963, p. 43-67.
- . « Closing Statement: Linguistics and Poetics », in T. S. Sebeok (éd.), *Style in Language*. Cambridge : M.I.T. Press, 1960.
- Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton : Princeton University Press, 1972.
- Jenny, Laurent. *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes française (1885-1935)*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- Kristeva, Julia. *Polylogue*. Paris : Seuil, 1977.
- Lacan, Jacques. « *Lituraterre* », in *Autres écrits*. Paris : Seuil, 2001.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La Poésie comme expérience*. Paris : Christian Bourgeois, 2004.
- Lapaire, Jean-Rémi et Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1977.

- Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, 1971.
- Mauriac, François. *Mémoires intérieurs*. Paris : Flammarion, 1945.
- Proust, Marcel. « À propos du Style de Flaubert », in *Nouvelle Revue Française*, janv. 1920.
- Rancière, Jacques. *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris : La Fabrique Éditions, 2014.
- Richard, I. A. *The Philosophy of Rhetoric* (1936). Oxford : Oxford University Press, 1964.
- Ricœur, Paul. *La Métaphore Vive*. Paris : Seuil, 1975.
- Russell, Bertrand. « Vagueness » (1923), in Rosanna Keefe et Peter Smith (éd.), *Vagueness: A Reader*. Cambridge : Massachusetts Institute of Technology Press, 1996.
- Saussure (de), Ferdinand. *Cours de linguistique générale* (1916). Paris : Payot, 1995.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays* (1966), New York : Picador, 2001.

c. *Sémiologie : figures, textes, images*

- Auerbach, Erich. *Figura* (1938). Trad. française de Marc André Bernier. Paris : Belin, 1993.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992.
- . *Phasmes. Essais sur l'apparition, 1*. Paris : Minuit, 1998.
- . *Génie du non-lieu*. Paris : Minuit, 2001.
- . *Écorces*. Paris : Minuit, 2011.
- . *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*. Paris : Minuit, 2013.
- Goody, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge : Cambridge University Press, 1977.
- Hollander, John. « The Poetics of Ekphrasis », in *Word & Image*, n° 4, 1988, p. 209-219.
- Ginzburg, Carlo. « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*. Paris : Flammarion, 1989, p. 139-180.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Louvel, Liliane. *L'Œil du texte – texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- . *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- . « Déclinaisons et figures ekphrastiques : Quelques modestes propositions », in *Arborescences*, n° 4, 2014, p. 15-32.
- Marion, Jean-Luc. *L'Idole et la distance*. Paris : Grasset, 1977.
- . *La Croisée du visible*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003.
- Mitchell, W. J. T. « What Is an Image? », in *New Literary History*, vol. 15, n° 3, « Image/Imago/Imagination », 1984.
- . *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago : University of Chicago Press, 1987.
- . *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : University of Chicago Press, 1994.

- . *What Do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*. Chicago : University of Chicago Press, 2005.
- Moretti, Franco. *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Londres : Verso, 1983.
- Mourey, Jean-Pierre et Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Miroirs, fragments, mosaïques. Schèmes et création dans l'art du XX^e siècle*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. « *Ekphrasis* », in *Études Française*, vol. 51, n° 2, « Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis* », 2015, p. 25-35.
- Peirce, Charles Sanders, in James Hoopes. *Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1991.
- Vouilloux, Bernard. *La Peinture dans le texte, XVIII-XXe siècles*. Paris : CNRS, 1994.
- . « La description des œuvres d'art dans le roman français au XIX^e siècle », in Olivier Bonfait et Anne-Lise Desmas (dir.), *La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*. Paris : Somogy, 2004, p. 153-157.
- . *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*. Paris : Belin, 2004.
- . « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », in *Questions de style*, n° 9, 2012, p. 1-25.
- d. Art et littérature à l'épreuve de la modernité : histoire, esthétique et questions de genre**
- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Trad. Française de Maxime Rovere. Paris : Payot et Rivages, 2008.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.
- Bell, Clive. *Art*. Londres : Chatto and Windus, 1931.
- Benjamin, Walter. « Petite histoire de la photographie » (1931). Trad. française de Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, in *Œuvres II*. Paris : Gallimard, 2000, p. 320-321.
- . « Expérience et pauvreté » (1933), dans *Œuvres II*. Paris : Gallimard, 2000, p. 364-372.
- . « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1939), in *Œuvres III*. Paris : Gallimard, p. 269-315.
- . « Sur le concept d'histoire » (1942). Trad. française de Maurice de Gandillac in *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000, p. 426-443.
- . *Paris capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*. Trad. française de J. Lacoste d'après l'édition de R. Tiedemann (*Das Passagenwerk*. Suhrkamp, 1982). Paris : Éditions du Cerf, 1989.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, 1994.
- . *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge : Polity Press, 2006.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. Londres : Routledge, 2004.

- Certeau (de), Michel. *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse* (1975). Paris : Galilée, 2010.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981). Paris : La Différence, 1996.
- . *L'image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983.
- . *Pourparlers*. Paris : Minuit, 1990.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.
- . *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993.
- . *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Paris : Éditions de la Différence, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion, 1995.
- Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1890). Oxford : Oxford University Press, 2009.
- Fry, Roger. *Vision and Design*. Londres : Chatto & Windus, 1920.
- . *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*. Londres : Chatto & Windus, 1926.
- . *Cézanne: A Study of His Development*. New York : Macmillan, 1927.
- . *A Roger Fry Reader*. Chicago : University of Chicago Press, 1996.
- Girard, René. *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.
- . *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset, 1978.
- Goethe (von), Johann Wolfgang. *Traité des couleurs* (1810). Trad. française d'Henriette Bideau. Paris : Triades, 1993.
- Harrison, Jane Ellen. *Ancient Art and Ritual*. Londres : Williams and Norgate, 1913.
- Hartog, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, 2003.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca : Cornell University Press, 1981.
- Lawrence, David Herbert. « Art and Morality » (1925), in *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. Londres : Heineman, 1961, p. 521-526.
- . « Introduction to These Paintings » (1929), in *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. Londres : Heineman, 1961, p. 551-586.
- Lecerclé, Jean-Jacques. *De l'interpellation. Sujet, langue, idéologie*. Paris : Amsterdam, 2019.
- Milner, Max. *La Fantasmagorie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.
- Nancy, Jean-Luc. *La Déclosion*. Paris : Grasset, 2005.
- Pater, Walter. *The Renaissance*. Oxford : Oxford University Press, 1988.
- Rancière, Jacques. *Les Noms de l'histoire. Essai poétique du savoir*. Paris : Seuil, 1992.
- . *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.

Rilke, Rainer Maria. *Letters on Cézanne*. Trad. anglaise de Joel Agee, New York : North Point Press, 2002.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1973.

Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. Londres : Verso, 2002.

e. Philosophie

Agamben, Giorgio. *Le Temps qui reste*. Trad. française de J. Revel, Paris : Rivages, 2000.

---. *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*. Trad. française de Joël Gayraud, Paris : Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2006.

Aristote, *De l'âme*. Trad. française de Jules Tricot. Paris : Vrin, 1934.

Bergson, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900). Paris : Presses Universitaires de France, 2007.

Deleuze, Gilles et Claire Parnet, « A comme animal », in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, réalisé par Pierre-André Boutang. Paris : Montparnasse, 2004.

Derrida, Jacques. *Marges – de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972.

---. *Points de suspension*. Paris : Galilée, 1992.

---. « La main de Heidegger », in *Psyché. Invention de l'autre*, vol. 2. Paris : Galilée, 2003.

---. *L'Animal que donc je suis*. Paris : Galilée, 2006.

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit* (1927). Tübingen : Max Niemeyer, 1984.

---. *Der Ursprung des Kunstwerk*, in *Holzwege*. Frankfurt-sur-le-Main : Klostermann, 1950, p. 30-34.

---. *Zur Sache des Denkens* (1962-1964). Tübingen : Max Niemeyer, 1969.

---. « La Chose », in *Essais et Conférences*. Trad. française d'André Préau, Paris : Gallimard, 1980, p. 194-204.

---. *Gesamtausgabe, XXIX-XXX: Die Grundbegriffe des Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt-sur-le-Main : Klostermann, 1983.

---. *Concepts fondamentaux*. Trad. française de Pascal David, Paris : Gallimard, 1991.

Hume, David. *A Treatise of Human Nature* (1738-40). Oxford : Clarendon Press, 1975.

Husserl, Edmund. *Méditations cartésiennes* (1931). Trad. française Marc de Launay, Paris : Presses Universitaires de France, 1991.

---. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Trad. française de Paul Ricœur, Paris : Gallimard, 1950.

---. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1964). Trad. française d'Henri Dussort, Paris : Presses Universitaires de France, 1983.

Levinas, Emmanuel. *Éthique et infini*. Paris : Fayard, 1982.

Liotard, Jean-François. *L'Inhumain, causeries sur le temps*. Paris : Galilée, 1988.

Merleau-Ponty, Maurice. *La Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.

---. *Sens et non-sens* (1948). Paris : Gallimard, 1996.

---. *L'Œil et l'Esprit* (1960). Paris : Gallimard, 1964.

---. *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1988.

f. Le monde intérieur : explorer la conscience et l'inconscient

Abraham, Nicolas et Maria Török, *L'Écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1987.

Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité* (1948). Paris : José Corti, 1988.

---. *La Poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

Derrida, Jacques. « Fors », Préface à Abraham et Török, *Le Verbier de l'homme aux loups*. Paris : Flammarion.

Freud, Sigmund. *Sur le rêve* (1901). Trad. française d'Olivier Mannoni. Paris : Payot & Rivages, 2016.

---. *Totem et tabou* (1913). Paris : Gallimard, 1993.

---. *Le Moïse de Michel-Ange* (1914) tiré de *L'inquiétante étrangeté, et autres essais*. Trad. française de Bernard Feron, Paris, 1985.

James, William. *Principles of Psychology*. New York : Holt, 1890.

Lacan, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique », in *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 13, n° 4, 1949, p. 449-455.

---. *Le séminaire. Livre II : Le Moi dans la théorie de Freud* (1954-1955). Paris : Seuil, 1986.

---. *Le séminaire. Livre XII : Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Non publié, leçon du 17 mars 1965.

---. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.

---. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1983.

---. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987.

g. Le monde sans nous : matière, objets et perspectives de la fin

Anders, Günther. *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* (1956). Trad. française de Christophe David, Paris : L'Encyclopédie des nuisances/Ivréa, 2002.

Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, North Carolina : Duke University Press, 2007.

Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*. Paris : Gallimard, 1978.

- Benjamin, Walter. *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*. Trad. française de Philippe Ivernel, Paris : Payot et Rivages, 2000.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham : Duke University Press, 2010.
- Brown, Bill. « Thing Theory », in *Critical Inquiry*, vol. 28, n° 1, 2001, p. 1-22.
- Bryant, Levi, Nick Srnicek et Graham Harman (dir.). *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne : re.press, 2011.
- Derrida, Jacques. *Mémoires – Pour Paul de Man*. Paris : Galilée, 1988.
- . *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris : Galilée, 2003.
- Engélibert, Jean-Paul. *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*. Paris : Classiques Garnier, 2013.
- Fiddes, Paul S. *The Promised End: Eschatology in Theology and Literature. Challenges in Contemporary Theology*. Malden : Blackwell, 2000.
- Fœssel, Michaël. *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*. Paris : Seuil, 2012.
- Grusin, Richard (dir.). *The Nonhuman Turn*. Minneapolis : The University of Minnesota Press, 2015.
- Harman, Graham. *The Third Table*, in *dOCUMENTA (13) 100 Notes, 100 Thoughts*, n° 85. Ostfildern : Hatje Cantz, 2012.
- Jameson, Fredric. *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres et New York : Verso, 2005
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1967). New York : Oxford University Press, 2000.
- Meillassoux, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris : Seuil, 2006.
- . « Speculative Realism », in *Collapse III*, Urbanomic, 2007.
- Roth Michael S. (dir.). *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Los Angeles : Getty Research Institute, 1997.
- Ruffel, Lionel. *Le Dénouement*. Lagrasse : Verdier, 2005.

III. OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES

1. Virginia Woolf et son œuvre

a. Éthique et esthétique de Virginia Woolf

- Amselle, Frédérique. « Le moi mis en mots : impureté de l'autobiographie woolfienne », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Virginia Woolf. Le Pur et l'impur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 195-205.
- Beer, Gillian. *Virginia Woolf: The Common Ground*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 1996.
- Blackstone, Bernard. *Virginia Woolf: A Commentary*. Londres : Hogarth Press, 1949.

- Briggs, Julia. *Reading Virginia Woolf*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2006.
- Caughie, Pamela L. *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1991.
- Dalgarno, Emily. *Virginia Woolf and the Migrations of Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.
- Delourme, Chantal. « Les exercices im/matériels de Virginia Woolf : The Haunted House et Street Haunting: a London Adventure », in *Tropisme*, n° 14, 2007, p. 111-140.
- . « Infinir une vie », in *L'Atelier*, vol. 3, n° 2, 2011, p. 62-83.
- Delsandro, Erica. « Flights of Imagination: Aerial Views, Narrative Perspectives, and Global Perceptions », in Diana Royer et Madelyn Detloff (dir.), *Virginia Woolf: Art, Education, and Internationalism*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2008, p. 117-124.
- Deppman, Hsiu-Chuang. « Rereading the Mirror Image, Looking-Glasses, Gender, and Mimeticism in Virginia Woolf's Writing », in *Journal of Narrative Theory*, vol. 31, n° 1, hiver 2001, p. 31-64.
- DiBattista, Maria. « Virginia Woolf and the language of authorship », in Sue Roe et Susan Sellers (dir.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 127-145.
- DiBattista, Maria. *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*. New Haven : Yale University Press, 1980.
- Eisenberg, Nora. « Virginia Woolf's Last Words on Words: *Between the Acts* and 'Anon' », in Jane Marcus (dir.), *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Londres : Macmillan, 1981, p. 253-266.
- Fleishman, Avrom. *Virginia Woolf: A Critical Reading*. Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 1975.
- Fowler, Rowena. « Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf's Greece », in *Comparative Literature*, vol. 51, n° 3, 1999, p. 217-242.
- Frank, A. O. *The Philosophy of Virginia Woolf: A Philosophical Reading of the Mature Novels*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2001.
- Gabler, Hans Walter. « Auto-Palimpsests: Virginia Woolf's Late Drafting of her Early Life », in *Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays* [en ligne]. Cambridge : Open Book Publishers, 2018, p. 257-285.
- Gilbert, Sandra. « Woman's Sentence, Man's Sentencing: Linguistic Fantasies in Woolf and Joyce », in Jane Marcus (dir.), *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration*. Bloomington, IN : Indiana University Press, 1987, p. 208-224.
- Goldman, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- Hafley, James. « Virginia Woolf's Narrators and the Art of 'Life Itself' », in Ralph Freedman (dir.), *Revaluation and Continuity*. Berkeley : University of California Press, 1980.
- Hanson, Clare. *Virginia Woolf*. Londres : Macmillan, 1994.

- Helt, Brenda S. « Passionate Debates on ‘Odious Subjects’: Bisexuality and Woolf’s Opposition to Theories of Androgyny and Sexual Identity », in *Twentieth Century Literature*, vol. 56, n° 2, 2010, p. 131-167.
- Hussey, Mark. *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf’s Fiction*. Columbus : Ohio State University Press, 1986.
- . « ‘Hiding Behind the Curtain’, Reading (Woolf) Like a Man », in Beth Rigel Daugherty et Eileen Barrett (dir.), *Virginia Woolf: Texts and Contexts*. New York : Pace University Press, 1996, p. 1-15.
- Kolocotroni, Vassiliki. « ‘This Curious Silent Unrepresented Life’: Greek Lessons in Virginia Woolf’s Early Fiction », in *The Modern Language Review*, vol. 100, n° 2, 2005, p. 313-322.
- Lanone, Catherine. « Virginia Woolf ou l’opacité de la transparence », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 44, 2013, n. p. URL : <<http://ebc.revues.org/463>>, consulté le 21/10/2015.
- Leaska, Mitchell A. *The Novels of Virginia Woolf from Beginning to End*. New York : The John Jay Press, 1977.
- McQuade, Molly. « Woolf’s Verb Impersonators (and Other Deviants) », in *Virginia Woolf Miscellany*, vol. 70, 2006, p. 6.
- . « Life Sentences », in *Woolf Studies Annual*, vol. 14, 2008, p. 53-67.
- Naremore, James. « A World without a Self: The Novels of Virginia Woolf », in *NOVEL: A Forum of Fiction*, vol. 5, n° 2, Duke University Press, 1972.
- . *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*. New Haven : Yale University Press, 1973.
- Peach, Linden. *Virginia Woolf*. Basingstoke : Macmillan Press, 2000.
- Reynier, Christine. « Virginia Stephen (Woolf) et le rire comme horizon », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 40, 2011, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/2365>>, consulté le 13/08/2018.
- Rubenstein, Roberta. « ‘I Meant Nothing by the Lighthouse’: Virginia Woolf’s Poetics of Negation », in *Journal of Modern Literature*, vol. 31, n° 4, Indiana University Press, 2008, p. 36-53.
- Smart, Nick. « ‘Never see Rachel again’: Virginia Woolf and the End of Domestic Fiction », in Jane de Gay et Marion Dell (dir.), *Voyages Out, Voyages Home*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 62-69.
- Squier, Susan. « Mirroring and Mothering: Reflections on the Mirror Encounter Metaphor in Virginia Woolf’s Works », in *Twentieth Century Literature*, vol. 27, n° 3, 1981, p. 272-288.
- Vandivere, Julie. « Waves and Fragments: Linguistic Construction as Subject Formation in Virginia Woolf », in *Twentieth Century Literature*, vol. 42, n° 2, 1996, p. 221-233.

b. Romans

i. The Voyage Out et Night and Day

- Frye, Joanne S. « *The Voyage Out: Thematic Tensions and Narrative Techniques* », in *Twentieth Century Literature*, n° 26, 1980, p. 402-423.
- Muneuchi, Ayako. « Hotel Narrative and the Birth of Virginia Woolf's Modernism », in Helen Souhtworth et Elisa Kay Sparks (dir.), *Woolf and the Art of Exploration*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2006, p. 169-176.
- Priest, Ann-Marie. « Between Being and Nothingness: The 'Astonishing Precipice' of Virginia Woolf's *Night and Day* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 26, n° 2, « Virginia Woolf and Others », 2003, p. 66-80.
- Saloman, Randi. « '[D]irectly a box was unpacked the rooms became very different': Hotel Life and *The Voyage Out* », in Elizabeth F. Evans et Sarah E. Cornish (dir.), *Woolf and the City*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 167-172.

ii. *Jacob's Room*

- Armstrong, Charles I. « Why Phaedrus? Plato in Virginia Woolf's novel *Jacob's Room* », in *Nordic Journal of English Studies*, vol. 11, n° 1, 2012, p. 108-125.
- Bishop, Edward L. « Mind the Gap: The Spaces in *Jacob's Room* », in *Woolf Studies Annual*, n° 10, 2004, p. 31-49.
- Delourme, Chantal. « *Jacob's Room* : appeler un nom », in *Le Tour Critique*, n° 1, 2013, p. 69-94.
- Delourme, Chantal. « La ponctuation dans *Jacob's Room*, *Mrs Dalloway* et *To the Lighthouse* », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Virginia Woolf. Le Pur et l'impur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 71-88.
- Groover, Kristina K. « 'The conditions of our love': Seeking and Desiring in *Jacob's Room* », in *South Atlantic Review*, vol. 77, n° 3/4, 2012, p. 45-57.
- Pavec, Nathalie. « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Virginia Woolf. Le Pur et l'impur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 45-60.

iii. *To the Lighthouse*

- Doyle, Laura. « 'These Emotions of the Body': Intercorporeal Narrative in *To the Lighthouse* », in *Twentieth Century Literature*, vol. 40, n° 1, 1994, p. 42-71.
- Goldman, Jane. « *To the Lighthouse's* Use of Language and Form », in Allison Pease (dir.), *The Cambridge Companion to To the Lighthouse*. Cambridge : Cambridge University Press, 2015, p. 30-46.
- Hillis Miller, J. « Mr Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in *To the Lighthouse* », in Robert Kiely et John Hildebidle (dir.), *Modernism Reconsidered*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1983, p. 167-189.
- Lambert, Barbara. « *To the Lighthouse* : Nature et mélancolie », in *Études Britanniques Contemporaines*, n° 11, 1997, p. 77-93.

- Lanone, Catherine. « Métaphore et métamorphose dans *To the Lighthouse* », in Christine Reynier (dir.), *Métamorphose et récit dans l'œuvre de Virginia Woolf. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 135-147.
- Leaska, Mitchell A. *Virginia Woolf's Lighthouse: A Study in Critical Method*. Londres : Hogarth Press, 1970.
- Solomon, Susan. « Editorial Deletion: Presenting Absence in *To the Lighthouse* », in Eleanor McNees et Sara Veglahn (dir.), *Woolf Editing / Editing Woolf*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2009, p. 25-28.

iv. *The Waves*

- Hillis Miller, J. « *Waves Theory: An Anachronistic Reading* », in *Woolf parmi les philosophes. Le Tour Critique*, n° 2, 2013, p. 113-120.
- Katz, Tamar. « Modernism, Subjectivity, and Narrative Form : Abstraction in *The Waves* », in *Narrative*, vol. 3, n° 3, p. 232-251.
- Miko, Stephen J. « Reflections on *The Waves*: Virginia Woolf at the Limits of her Art », in *Criticism*, vol. 30, n° 1, Wayne State University Press, hiver 1988.
- Reynier, Christine. « La clôture différée dans *The Waves* », in *Études Britanniques Contemporaines*, n° 10, 1996, p. 73-81.
- Teyssandier, Hubert. « L'ondulation dans *The Waves* », in Christine Reynier (dir.), *Métamorphose et récit dans l'œuvre de Virginia Woolf. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 181-195.
- Wilkerson Bell, Carolyn. « Parallelism and Contrast in Virginia Woolf's *The Waves* », in *Philological Quarterly*, vol. 58, n° 3, été 1979, p. 348-359.

v. *Between the Acts*

- Callan, Stephanie. « Exploring the Confluence of Primitive Ritual and Modern Longing in *Between the Acts* », in Helen Southworth et Elisa Key Sparks (dir.), *Virginia Woolf and the Art of Exploration*. Clemson : Clemson University Press, 2006, p. 225-231.
- Clarke, Stuart N. « The Horse with a Green Tail », in *Virginia Woolf Miscellany*, n° 34, 1990, p. 3-4.
- Cuddy-Keane, Melba. « The Politics of Comic Modes in Virginia Woolf's *Between the Acts* », in *PMLA*, n° 105, 1990, p. 273-285.
- Klindienst Joplin, Patricia. « The Authority of Illusion: Feminism and Fascism in Virginia Woolf's *Between the Acts* », in *South Central Review*, vol. 6, n° 2, 1989, p. 88-104.
- Lopoukhine, Juliana. « L'«idiot du village» selon Virginia Woolf : Poétique d'une puissance intempestive », in *L'Atelier*, vol. IX, n° 1, p. 49-70.
- Miller, Marlowe A. « Unveiling "the dialectic of culture and barbarism" in British pageantry: Virginia Woolf's *Between the Acts* », in *Papers on Language & Literature*, vol. 34, n° 2, 1998, p. 134-161.

O'Dell, Ben. « The Function of Filth: Waste Imagery and Cultural Identity in *Between the Acts* », in Diana Royer et Madelyn Detloff (dir.), *Virginia Woolf: Art, Education, and Internationalism*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2008, p. 46-51.

Swarbrick, Katharine. « The Language of The Other in *Between the Acts* », in *Études Britanniques Contemporaines* [En ligne], n° 48, 2015, n. p. URL : <<http://ebc.revues.org/2265>>, consulté le 21/10/2015.

c. Nouvelles

Baldwin, Dean R. *Virginia Woolf: A Study of the Short Fiction*. Boston : Twayne, 1989.

Barzilai, Shuli. « Virginia Woolf's Pursuit of Truth: 'Monday or Tuesday,' 'Moments of Being' and 'The Lady in the Looking-Glass' », in *The Journal of Narrative Technique*, vol. 18, n° 3, automne 1988, p. 199-210.

Benzel, Katherine N. « Verbal Painting in 'Blue and Green' and 'Monday or Tuesday' », in Kathryn N. Benzel et Ruth Hoberman (dir.), *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*. Londres : Palgrave Macmillan, 2004, p. 157-174.

Bonadei, Rossana. « Glimpses into a system: 'In the Orchard' with Virginia Woolf », en cours de publication in *TEXTUS – Rivista dell'Associazione Italiana di Anglistica*, vol. 2, 2006, n. p.

Briggs, Julia. « 'Cut deep and scored thick with meaning': Frame and Focus in Woolf's Later Short Stories », in Kathryn Benzel et Ruth Hoberman (dir.), *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*. Londres : Palgrave Macmillan, 2004, p. 175-191.

Bromley, Amy. « 'Flying Round Her, Across Her, Towards Her in a Pattern': Towards a Materialist Historiography of Virginia Woolf's Short Fiction », in *Journal of the Short Story in English* [En ligne], n° 64, 2015, n. p. URL : <<http://jsse.revues.org/1559>>, consulté le 02/05/2017.

Chia-chen, Kuo. « A Cinematic Reading of Virginia Woolf's 'Kew Gardens' », in *Concentric: Literary and Cultural Studies*, vol. 35, n° 1, mars 2009, p. 181-201. URL : <<http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Affect/9.pdf>>, consulté le 20/09/2017.

Hanson, Clare. *Short Stories and Short Fictions, 1880-1980*. Londres et Basingstoke : Macmillan, 1985.

Holmes, Rachael. « Identity in 'The Lady in the Looking-Glass: A Reflection' », in *Virginia Woolf Bulletin*, n° 1, 1999, p. 25-27.

Levy, Michelle. « Virginia Woolf's Shorter Fictional Explorations of the External World: 'closely united ... immensely divided' », in Kathryn N. Benzel et Ruth Hoberman (dir.), *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*. Londres : Palgrave Macmillan, 2004, p. 139-155.

Louvel, Liliane. « Virginia Woolf. "The Lady in the Looking Glass", Portrait(s) de dame(s) avec miroir », in Christine Reynier (dir.), *Métamorphose et récit dans l'œuvre de Virginia Woolf. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 70-86.

Reynier, Christine. « L'un et l'autre, regards croisés dans trois nouvelles de Virginia Woolf », in *Études Britanniques Contemporaines*, n° 7, 1995, p. 97-108.

- . « Le corps révélateur dans les nouvelles de Virginia Woolf », in Marie-Claire Rouyer (dir.), *Le Corps dans tous ses états*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1995, p. 245-254.
- . « Récit de métamorphoses, métamorphoses du récit dans “The Shooting Party” », in *Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 86-100.
- . « The Short Story according to Woolf », in *Journal of the Short Story in English*, n° 41, 2003, p. 55-68.
- . *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*. Londres : Palgrave Macmillan, 2009.
- Séleli, Nóra. « The Snail and The Times: Three Stories ‘Dancing in Unity’ », in *Hungarian Journal of English and American Studies*, vol. 3, n° 2, 1997, p. 189-198
- Simpson, Kathryn. « ‘Lappin and Lapinova’: A Woolf in Hare’s Clothing? », in Kristin Czarnecki et Carrie Rohman (dir.), *Virginia Woolf and the Natural World*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 151-156.
- Taylor, Oliver. « ‘What’s “it” – What do you mean by “it”?’: Lost Readings and getting lost in ‘Kew Gardens’ », in *Journal of the Short Story in English* [En ligne], n° 50, 2008, n. p. URL : <<http://jsse.revues.org/728>>, consulté le 08/11/2014.
- Trautman Banks, Joanne. « Through a Glass, Longingly », in Kathryn Benzel et Ruth Hoberman (dir.), *Tresspassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*. Londres : Palgrave Macmillan, 2004, p. 17-24.

d. Essais

- Catherine Bernard, « Virginia Woolf essayiste ou l’écriture sans pedigree », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Virginia Woolf. Le Pur et l’impur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 247-257.
- Regard, Frédéric. *La Force du féminin. Sur trois essais de Virginia Woolf*. Paris : La fabrique, 2002.
- Reynier, Christine. *Virginia Woolf's Good Housekeeping Essays*. New York et Londres : Routledge, 2019.

e. Manuscrits

- Bishop, E. L. « The Shaping of *Jacob’s Room*: Woolf’s Manuscript Revisions », in *Twentieth Century Literature*, n° 32, 1986, p. 115-135.
- Briggs, Julia et D. F. McKenzie. « Between the Texts: Virginia Woolf’s Acts of Revision », in *Text*, vol. 12, 1999, p. 143-165.
- Flint, Kate. « Revising *Jacob’s Room*: Virginia Woolf, Women, and Language », in *The Review of English Studies*, vol. 42, n° 167, 1991, p. 361-379.
- Gabler, Hans Walter. « A Tale of Two Texts: Or, How One Might Edit Virginia Woolf’s *To the Lighthouse* », in *Text Genetics in Literary Modernism and other Essays*. Cambridge : Open Books Publishers, 2018, p. 221-256.
- Graham, J. W. « Manuscript Revision and the Heroic Theme of *The Waves* », in *Twentieth Century Literature*, vol. 29, n° 3, 1983, p. 312-332.

- Haule, James M. « Virginia Woolf's Revisions of *The Voyage Out*: Some New Evidence », in *Twentieth Century Literature*, vol. 42, n° 3, 1996, p. 309-321
- Hoffman, Charles G. « Virginia Woolf's Manuscript Revisions of *The Years* », in *PMLA*, vol. 84, n° 1, 1969, p. 79-89.
- . « 'From Lunch to Dinner': Virginia Woolf's Apprenticeship », in *Texas Studies in Literature and Language*, n° 10, 1969, p. 609-627.
- Moore, Madeline. « *Orlando*: An Edition of the Manuscript », in *Twentieth Century Literature*, vol. 25, n° 3-4, 1979, p. 303-355.
- Radin, Grace. *Virginia Woolf's the Years: The Evolution of a Novel*. Knoxville : University of Tennessee Press, 1981.
- Whittier-Ferguson, John. « The Burden of Drafts: Woolf's Revisions of *Between the Acts* », in *Text*, vol. 10, 1997, p. 297-319.

2. Croisements

a. *Character, fiction, and « reality » : réalisme et écriture (du féminin)*

- Briggs, Julia. « The Novels of the 1930s and the Impact of History », in Sue Roe et Susan Sellers (dir.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 70-88.
- Chan, Evelyn T. « Professions, Freedom and Form: Reassessing Woolf's *The Years* and *Three Guineas* », in *The Review of English Studies, New Series*, vol. 61, n° 251, 2010, p. 591-613.
- Dick, Susan. « Literary Realism in *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves* », in Sue Roe et Susan Sellers (dir.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 50-71.
- Delourme, Chantal. « La Transmission inquiétée dans *The Years* de Virginia Woolf », in *L'Atelier*, vol. 6, n° 2, 2014, p. 45-66.
- Högberg, Elsa. « Virginia Woolf's Poetics of Revolt », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 46, 2014, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/1170>>, consulté le 13/08/2018.
- Le Brun, Xavier. « L'idée de monde de la vie et la représentation du réel dans la fiction tardive de Virginia Woolf ». Thèse de doctorat, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2017.
- Lecerle, Jean-Jacques. « L'écriture féminine selon Virginia Woolf », in *Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 16-29.
- Lopoukhine, Juliana. *Poétiques et politiques des espaces urbains dans la fiction féminine des années 1910-1930 en Angleterre : La différence sexuelle à l'épreuve de la ville. Rose Macaulay, Katherine Mansfield, Virginia Woolf & Jean Rhys*. Thèse de doctorat, Paris 10, 2011.
- Madden, Mary C. « Woolf's Interrogation of Class in *Night and Day* », in Karen V. Kukil (dir.), *Woolf in the Real World*. Clemson : Clemson Digital Press, 2005, p. 56-63.

- Minow-Pinkney, Makiko. « Virginia Woolf and the Age of Motor Cars », in Pamela L. Caughie (dir.), *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. New York : Garland, 2000, p. 159-182.
- . *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2010.
- Phillips, Brian. « Reality and Virginia Woolf », in *The Hudson Review*, vol. 56, n° 3, automne, 2003, p. 415-430.
- Morris, Pam. « Woolf and Realism », in Bryony Randall et Jane Goldman (dir.), *Virginia Woolf in Context*. Cambridge : Cambridge University Press, 2012, p. 40-51.
- . *Jane Austen, Virginia Woolf and Worldly Realism*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2017.
- Regard, Frédéric. « Clapham Junction 1910 (éthique et esthétique de “Mr Bennett and Mrs Brown”) », in *Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 30-57.
- . *L'écriture féminine en Angleterre : Perspectives postféministes*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- Reviron, Floriane. « La biographie woolfienne : vers une alchimie du pur et de l'impur », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Virginia Woolf. Le Pur et l'impur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 219-233.
- Reynier, Christine. « The Impure Art of Biography: Virginia Woolf's *Flush* », in Frédéric Regard (dir.), *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*. Sainte-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 187-200.
- Snaith, Anna. « Virginia Woolf's Narrative Strategies: Negotiating between Public and Private Voices », in *Journal of Modern Literature*, vol. 20, n° 2, 1996, p. 133-148.
- . *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*. New York : Palgrave, 2000.
- . « Of Fanciers, Footnotes, and Fascism: Virginia Woolf's *Flush* », in *Modern Fiction Studies*, vol. 48, n° 3, 2002, p. 614-636.
- Snaith, Anna et Michael H. Whitworth (dir.). *Locating Woolf: The Politics of Space and Place*. Londres : Palgrave Macmillan, 2007.
- Son, Youngjoo. *Here and Now: The Politics of Social Space in D. H. Lawrence and Virginia Woolf*. New York et Londres : Routledge, 2006.
- Spiropoulou, Angeliki. *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin*. New York : Palgrave Macmillan, 2010
- Squier, Susan M. *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1985.
- Terentowicz-Fotyga, Urszula. « The Politics of the Borderline: The Private, The Public and Between... », in Jane de Gay et Marion Dell (dir.), *Voyages Out, Voyages Home*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 97-103.
- Vanita, Ruth. « ‘Love Unspeakable’: The Uses of Allusion in *Flush* », in Mark Hussey et Vera Neverow-Turk (dir.), *Themes and Variations: Proceedings of the Second Annual Conference on Virginia Woolf*. New York : Pace University Press, 1993, p. 248-257.

- Yu, Eileen. « The Sun's Eclipse and Fantasy of the Eye: Feminist Vision in Virginia Woolf's 'The Sun and the Fish' », in *Performance of the Real Working Papers*, vol. 1, n° 1, 2017, p. 1-12.
- Zatklin, Rachel. « The Flesh of Citizenship: Red Flowers Grew », in Kristin Czarnecki et Carrie Rohman (dir.), *Virginia Woolf and the Natural World*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 84-89.
- Zwerdling, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley : University of California Press, 1986.

b. L'œil et le « monde » : lectures philosophiques et phénoménologiques

- Dalgarno, Emily. *Virginia Woolf and the Visible World*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
- Dymond, Justine. « 'The Outside of its Inside and the Inside of its Outside': Phenomenology in *To the Lighthouse* », in Jessica Berman et Jane Goldman (dir.), *Virginia Woolf Out of Bounds: Selected Papers from the Tenth Annual Conference on Virginia Woolf*. New York : Pace University Press, 2001. 140-145.
- Gasston, Aimee. « Phenomenology Begins at Home: The Presence of Things in the Short Fiction of Katherine Mansfield and Virginia Woolf », in *Journal of New Zealand Literature: JNZL*, n° 32, 2^e partie, « Special Issue: Katherine Mansfield Masked and Unmasked », 2014, p. 31-51.
- Greer, Erin. « 'A Many-Sided Substance': The Philosophy of Conversation in Woolf, Russell, and Kant », in *Journal of Modern Literature*, vol. 40, n° 3, « Modernist miscommunication and modernist communities », 2017, p. 1-17.
- Harker, James. « Misperceiving Virginia Woolf », in *Journal of Modern Literature*, vol. 34, n° 2, 2011, p. 1-21.
- Henke, Suzette A. « Virginia Woolf's *The Waves*: A Phenomenological Reading », in *Neophilologus*, vol. 73, n° 3, juillet 1989, p. 461-472.
- Hintikka, Jaakko. « Virginia Woolf and Our Knowledge of the External World », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, n° 1, 1979, p. 5-14.
- Luttrell, Rosemary. « Virginia Woolf's Emersonian Metaphors of Sight in *To the Lighthouse*: Visionary Oscillation », in *Journal of Modern Literature*, vol. 36, n° 3, 2013, p. 69-80.
- Mackin, Timothy. « Private Worlds, Public Minds: Woolf, Russell, and Photographic Vision », in *Journal of Modern Literature*, vol. 33, n° 3, 2010, p. 112-130.
- Mao, Douglas. « Woolf, T. E. Hulme, William James, and the Unseen », in *Woolf parmi les philosophes. Le Tour Critique*, n° 2, 2013, p. 391-401.
- Olk, Claudia. *Virginia Woolf and the Aesthetics of Vision*, Berlin : De Gruyter, 2014.
- Simone, Emma. *Virginia Woolf and Being-in-the-world: A Heideggerian Study*. Édimbourg : Edinburg University Press, 2017.
- Topia, André. « *The Waves* : l'œil et le monde », in *Études anglaises*, vol. 48, n° 4, 1995, p. 430-441.

Toth, Naomi. « L'ébranlement des nerfs lui-même : Lire la peinture de Lily Briscoe avec la phénoménologie », in *Woolf parmi les philosophes. Le Tour Critique*, n° 2, 2013, p. 353-368.

---. *L'Écriture Vive : Woolf, Sarraute, une autre phénoménologie de la perception*. Paris : Classiques Garnier, 2016

Westling, Louise. « Virginia Woolf and the Flesh of the World », in *New Literary History*, vol. 30, n° 4, 1999, p. 855-875.

c. Woolf et le « réel » de l'autre côté

Banfield, Ann. *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

---. « Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism, and Cambridge Time », in *Poetics Today*, vol. 24, n° 3, 2003, p. 471-516.

---. « Décrire l'inobservé : des événements groupés autour d'un centre vide », trad. française de Sylvie Patron, in *Po&sie*, n° 120, 2007, p. 315-334.

---. *Describing the Unobserved and Other Essays: Unspeakable Sentences after Unspeakable Sentences*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2019.

Boldina, Allan et Michael De Vito. « Virginia Woolf's 'The Lady in the Looking-Glass': The Image of Simulated Illusion », in Leslie Boldt, Corrado Federici, et Ernesto Virgulti (dir.), *Rewriting Texts Remaking Images: Interdisciplinary Perspectives*. New York : Peter Lang, 2010, p. 224-234.

Chun, Maureen. « Between Sensation and Sign: The Secret Language of *The Waves* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 36, n° 1, 2012, p. 53-70.

Hénaff, Dominique. *Une Prose à l'épreuve du réel : Trois interventions à propos de Virginia Woolf*. Lyon : Éditions Horlieu, 2003.

Paccaud-Huguet, Josiane. « *The Waves*, ou la cinquième saison du langage », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Virginia Woolf. Le Pur et l'impur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 135-147.

---. « The moment of being and the voice of melancholy in Virginia Woolf's *The Waves* », in *EREA*, vol. 4, n° 1, 2006, p. 28-36.

Sherman, David. « A Plot Unraveling Into Ethics: Woolf, Levinas, and 'Time Passes' », in *Woolf Studies Annual*, vol. 13, 2007, p. 159-179.

Sim, Lorraine. « Virginia Woolf tracing patterns through Plato's Forms », in *Journal of Modern Literature*, vol. 28, n° 2, 2005, p. 38-48.

Smith, Victoria L. « "Ransacking the Language": Finding the Missing Goods in Virginia Woolf's *Orlando* », in *Journal of Modern Literature*, vol 29, n° 4, 2006, p. 57-75.

Smith-Di Biasio, Anne-Marie. « "Weaving a veil through which nothing is seen in its actual shape"; au pays de l'étrangement poétique », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 48, 2015, n. p. URL : <<http://ebc.revues.org/2252>>, consulté le 21/10/2015.

Swanson, Diana L. « Woolf and the Unsayable: The Roar on the Other Side of Silence », in Jane de Gay et Marion Dell (dir.), *Voyages Out, Voyages Home*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 92-96.

Toth, Naomi. « Disturbing Epiphany: Rereading Virginia Woolf's "Moments of Being" », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 46, 2014, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/1182>>, consulté le 13/08/2018.

d. *Le miracle du quotidien*

Kearney, Richard. « Sacramental Imagination: Eucharists of the Ordinary Universe in the Works of Joyce, Proust, and Woolf », in Holly Faith Nelson, Lynn R. Szabo, et Jens Zimmerman (dir.), *Through a Glass Darkly: Suffering, the Sacred, and the Sublime in Literature and Theory*. Waterloo, ON : Wilfrid Laurier University Press, 2010, p. 183-222.

Lowe, Alice. « 'A Certain Hold on Haddock and Sausage': Dining Well in Virginia Woolf's Life and Work », in Kristin Czarnecki et Carrie Rohman (dir.), *Virginia Woolf and the Natural World*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 157-162.

Nardin, Jane. « Poultry for Dinner in Katherine Mansfield's 'Prelude' and Virginia Woolf's 'The Shooting Party' », in *The Midwest Quarterly*, p. 293-306.

Olson, Liesl M. « Virginia Woolf's 'Cotton Wool of Daily Life' », in *Journal of Modern Literature*, vol. 26, n° 2, 2003, p. 42-65.

Rubinow Gorsky, Susan. « The Mask/Masque of Food: Illness and Art », in Karen V. Kukil (dir.), *Woolf in the Real World*. Clemson : Clemson Digital Press, 2005, p. 50-55.

Tromanhauser, Vicki. « Animal Life and Human Sacrifice in Virginia Woolf's *Between the Acts* », in *Woolf Studies Annual*, vol. 15, 2009, p. 67-90.

---. « Eating Well with the Ramsays: The Spirituality of Meat in *To the Lighthouse* », in *Virginia Woolf Miscellany*, n° 80, 2011, p. 14-16.

---. « Eating Animals and Becoming Meat in Virginia Woolf's *The Waves* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 38, n° 1, 2014, p. 73-93.

e. *L'écriture élégiaque de Virginia Woolf*

Bazin, Nancy T. et Jane H. Lauter. « Virginia Woolf's Keen Sensitivity to War: Its Roots and Its Impact on her Novels », in Mark Hussey (dir.), *Virginia Woolf and War. Fiction, Reality and Myth*. New York : Syracuse University Press, p. 14-39.

Bennet Smith, Susan. « Reinventing Grief Work: Virginia Woolf's Feminist Representations of Mourning in *Mrs Dalloway* and *To the Lighthouse* », in *Twentieth Century Literature*, n° 41, 1995, p. 310-327.

Brick, Martin. « Woolf's Eschatology: Death, Mourning, and Modernist Voice », in *Virginia Woolf Miscellany*, n° 80, 2011, p. 16-18.

Brombert, Victor. « Virginia Woolf – 'Death Is the Enemy' », in *The Hudson Review*, vol. 63, n° 3, 2010, p. 429-444.

- Cassigneul, Adèle. « Virginia Woolf's Ruined House, a Literary Complex », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 43, 2012, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/1315>>, consulté le 13/08/2018.
- Delourme, Chantal. « La figure, la nuit dans "Time Passes" », in Christine Reynier (dir.), *Métamorphose et récit dans l'œuvre de Virginia Woolf. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 119-134.
- Hagen, Benjamin D. « Radical Encounter: The Ghost and The Double in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* », in *Virginia Woolf Miscellany*, n° 80, 2011, p. 13-14.
- Henke, Suzette. « *The Waves* as Ontological Trauma Narrative: The Anxiety of a Death (Un)Forseen », in Suzette Henke et David Eberly (dir.), *Virginia Woolf and Trauma: Embodied Texts*. New York : Pace University Press, 2007, p. 123-155.
- Hussey, Mark. « 'Thoughts without words': Silence, Violence, and Memorial in Woolf's Late Works », in *Woolf parmi les philosophes. Le Tour Critique*, n° 2, 2013, p. 87-98.
- Koulouris, Theodore. *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*. Londres : Routledge, 2010.
- . « Jacques Derrida in Virginia Woolf: Death, Loss and Mourning in *Jacob's Room* », in *Pacific Coast Philology*, vol. 46, 2011, p. 65-79.
- Krasner, James. « Doubtful Arms and Phantom Limbs: Literary Portayals of Embodied Grief », in *PMLA*, vol. 119, n° 2, 2004, p. 218-232.
- McCracken, Scott. « Les jeux sont faits : Woolf, Benjamin et le problème du futur dans *La Chambre de Jacob* », trad. française par Juliana Lopoukhine, in *Woolf parmi les philosophes. Le Tour Critique*, n° 2, 2013, p. 45-59.
- Reginio, Robert. « Virginia Woolf and the technologies of exploration: *Jacob's Room* as counter-monument », in Helen Southworth et Elisa Key Sparks (dir.), *Virginia Woolf and the Art of Exploration*. Clemson : Clemson University Press, 2006, p. 86-94.
- Rubenstein, Roberta. *Home Matters: Longing and Belonging, Nostalgia and Mourning in Women's Fiction*. New York : Palgrave, 2001.
- Utell, Janine. « Meals and Mourning in Woolf's *The Waves* », in *College Literature*, vol. 35, n° 2, 2008, p. 1-19.
- Wall, Kathleen. « Significant Form in *Jacob's Room*: Ekphrasis and the Elegy », in *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 44, n° 3, automne 2002, p. 302-323.
- Zwerdling, Alex. « *Jacob's Room*: Woolf's Satiric Elegy », in *ELH*, vol. 48, n° 4, 1981, p. 894-913.

f. Le non-humain : matière, nature, animaux

- Booth, Alison. « The Scent of a Narrative: Rank Discourse in *Flush* and *Written on the Body*' », in *Narrative*, vol. 8, n° 1, Jan. 2000, p. 3-22.
- Bradshaw, David. « 'The Purest Ecstasy': Virginia Woolf and the Sea », in Lara Feigel et Alexandra Harris (dir.), *Modernism on Sea: Art and Culture at the British Seaside*. Witney, Oxon : Peter Lang Ltd, 2009, p. 100-115.

- Caughie, Pamela L. « *Flush* and the Literary Canon: Oh where oh where has that little dog gone? », in *Tulsa Studies in Women's Literature*, n° 10, 1991, p. 47-66.
- Czarnecki, Kristin et Carrie Rohman (dir.). *Virginia Woolf and the Natural World*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011.
- Dubino, Jeanne. « The Bispecies Environment, Coevolution, and *Flush* », in Derek Ryan et Stella Bolaki (dir.), *Contradictory Woolf*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2012, p. 150-157.
- Goldman, Jane. « L'Animal (entre psychanalyse et déconstruction) : le lynx de Poe, le chat de Derrida et le chien de Woolf », in *Le Tour Critique*, n° 3, 201, p. 121-137.
- Hudock, Sandy. « 'Men Must Not Cut Down Trees': Septimus Smith's Madness of Nature », in *The Image of Violence in Literature, Media, and Society II*. Pueblo : Colorado State University-Pueblo, 2007, p. 239-249.
- Kostkowska, Justyna. « 'Scissors and Silks', 'Flowers and Trees', and 'Geraniums Ruined by the War': Virginia Woolf's Ecological Critique of Science in *Mrs Dalloway* », in *Women's Studies*, vol. 33, n° 2, 2004, p. 183-198.
- . *Ecocriticism and Women Writers: Environmentalist Poetics of Virginia Woolf, Jeannette Winterson, and Ali Smith*. Londres : Palgrave Macmillan, 2013.
- La Cassagnère, Mathilde. « Heavy Nothings in Virginia Woolf's 'Kew Gardens' », in *Journal of the Short Story in English* [En ligne], n° 60, 2013, n. p. URL : <<http://jsse.revues.org/1341>>, consulté le 28/08/2017.
- Lambert, Barbara. « Du vent dans les branches de l'orme », in Christine Reynier (dir.), *Métamorphose et récit dans l'œuvre de Virginia Woolf. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 101-118.
- Lecerle, Jean-Jacques. « La Chair de l'escargot », in *Figuralité et cognition*, n° 9, automne 1991, p. 171-189.
- Monaco, Beatrice. *Machinic Modernism: The Deleuzian Literary Machines of Woolf, Lawrence and Joyce*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008.
- Ryan, Derek. *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life*. Édimbourg : Edinburg University Press, 2013.
- (dir.). « Woolf and Materiality », *Virginia Woolf Miscellany* [En ligne], n° 85, 2014, p. 1. URL : <<https://virginiawoolfmiscellany.wordpress.com/virginia-woolf-miscellany-spring-2014-issue-85>>, consulté le 26/07/2018.
- . « Des animaux ordinaires ou étrangers ? Territoires bovins entre Woolf et Deleuze », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 48, 2015, n. p. URL : <<http://ebc.revues.org/2272>>, consulté le 21/10/2015.
- Sigouin, Kim. « 'The Problem of Space': Embodied Language and the Body in Nature in *To the Lighthouse* », in *Virginia Woolf Writing the World*, p. 167-172.
- Smith, Craig. « Across the Widest Gulf, Nonhuman Subjectivity in Virginia Woolf's *Flush* », in *Twentieth Century Literature*, vol. 48, n° 3, 2002, p. 348-361.
- Sparks, Elisa Kay. « 'The curious phenomenon of your occipital horn': Spiralling around Snails and Slugs in Virginia Woolf », in *Virginia Woolf Miscellany*, vol. 84, 2013, p. 22-25.

- Stevenson, Frank. « Enclosing the Whole: Woolf's 'Kew Gardens' as Autopoetic Narrative », in *Journal of the Short Story in English* [En ligne], n° 50, 2008, n. p. URL : <<http://jsse.revues.org/721>>, consulté le 22/09/2017.
- Swanson, Diana L. « 'The Real World': Virginia Woolf and Ecofeminism », in Kristin Czarnecki et Carrie Rohman (dir.), *Virginia Woolf and the Natural World*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 24-34.
- . « Woolf's Copernican Shift: Nonhuman Nature in Virginia Woolf's Short Fiction », in *Woolf Studies Annual*, n° 18, 2012, p. 108-125.
- Tratner, Michael. « The Bodies In/Are *The Waves* », in Pamela L. Caughie et Diana L. Swanson (dir.), *Virginia Woolf: Writing the World*. Clemson : Liverpool University Press, 2015, p. 154-159.
- Waller, L. Elizabeth. « Writing the Real: Virginia Woolf and an Ecology of Language », in *Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences*, vol. 44, n° 1, 2000, p. 137-156.

g. Des objets aux choses

- Bernard, Catherine et Christine Reynier (dir.). *Things in Virginia Woolf's Works. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1999.
- Brown, Bill. « The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism) », in *Modernism/Modernity*, n° 6, 1999, p. 1-28
- Caws, Mary Ann. « Taking our Time with Things, Virginia Woolf's Object Lessons », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Things in Virginia Woolf's Works. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1999, p. 151-164.
- Hoberman, Ruth. « Collecting, Shopping, and Reading: Virginia Woolf's Stories About Objects », in Kathryn N. Benzel et Ruth Hoberman (dir.), *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*. Londres : Palgrave Macmillan, 2004, p. 81-98.
- Hunter, Dianne. « Objects Dissolving in Time », in Karen V. Kukil (dir.), *Woolf in the Real World*. Clemson : Clemson Digital Press, 2005, p. 94-99.
- Joubert, Claire. « From 'the real thing' to 'character': Virginia Woolf's Poetics of 'life' », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Things in Virginia Woolf's Works. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1999, p. 137-149.
- Lanone, Catherine. « Abject Objects in *Jacob's Room* », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Things in Virginia Woolf's Works. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1999, p. 79-90.
- Lostoski, Leanna. « 'Imaginations of the Strangest Kind': The Vital Materialism of Virginia Woolf », in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 49, n° 1, 2016, p. 53-74.
- Mao, Douglas. *Solid Objects*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1998.
- Paccaud Huguet, Josiane. « *To the Lighthouse*: the Jarring Rebus of Subjectivity », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Things in Virginia Woolf's Works. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1999, p. 45-60.

- Reviron, Floriane. « The Nature of Things in *Orlando* », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Things in Virginia Woolf's Works. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1999, p. 91-105.
- Rodier, Carole. « Apprehending the World: Surface, Substance, and the True Experience of Things in Virginia Woolf's Novels », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Things in Virginia Woolf's Works. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1999, p. 19-27.
- Theroux, Jean-Michel. « La valeur des objets pour la conscience : une question de traduction », communication, « Trans-Woolf », 2-3 juil. 2015, Paris Diderot et Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
- Villeneuve, Pierre-Éric. « Epistolarity and Object Relations », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Things in Virginia Woolf's Works. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1999, p. 61-67.
- . « Autobiographie et modernité : l'exemple de la correspondance », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Virginia Woolf. Le Pur et l'impur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 207-217.

h. Woolf et les sciences

- Fleishmann, Avrom. « Virginia Woolf and McTaggart », in *ELH*, vol 36, n° 4, déc. 1969, p. 719-738.
- Kreutziger, Joseph. « Darwin's Temporal Aesthetics: A Brief Sketch in Time from Pater to Woolf », in Karen V. Kukil (dir.), *Woolf in the Real World*. Clemson : Clemson Digital Press, 2005, p. 64-69.
- Maggio, Paula. *Reading the Skies in Virginia Woolf: Woolf on Weather in her Essays, Diaries and Three of her Novels*. Londres : Cecil Woolf, 2009.
- Minow-Pinkney, Makiko. « Virginia Woolf and December 1910: The Question of the Fourth Dimension », in Derek Ryan et Stella Bolaki (dir.), *Contradictory Woolf*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2012, p. 194-201.
- Rodal, Jocelyn. « Virginia Woolf on Mathematics: signifying opposition », in Derek Ryan et Stella Bolaki (dir.), *Contradictory Woolf*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2012, p. 202-208.
- Sabatini, Federico. « 'Dark pours over the outlines of houses and towers': Virginia Woolf's Prismatic Poetics of Space », in Elizabeth F. Evans et Sarah E. Cornish (dir.), *Woolf and the City*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 77-86.
- Shiach, Morag. « Woolf's atom, Eliot's catalyst and Richardson's waves of light: science and modernism in 1919 », in Robert Bud et al. (dir.), *Being Modern: The Cultural Impact of Science in the Early Twentieth Century*. Londres : UCL Press, 2018, p. 58-76.
- Sriratana, Verita. « 'It was an uncertain spring': Reading the Weather in *The Years* », in Kristin Czarnecki et Carrie Rohman (dir.), *Virginia Woolf and the Natural World*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2011, p. 191-195.
- Tolliver Brown, Paul. « Relativity, Quantum Physics, and Consciousness in Virginia Woolf's *To the Lighthouse* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 32, n° 3, 2009, p. 39-61.

Welshman, Rebecca. « 'You may dissect your frog, but you cannot make it hop': *Jacob's Room* and the Experimental Imagination of Virginia Woolf », in *Études Britanniques Contemporaines* [En ligne], n° 48, 2015, n. p. URL : <<http://ebc.revues.org/2284>>, consulté le 21/10/2015.

3. Woolf et les autres arts

Gillespie Diane (dir.). *Virginia Woolf and the Arts*. Lanham : University Press of America, 1997.

Humm, Maggie (dir.). *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2010.

a. Arts visuels

Dorfman, Lisa. « Against Nature: The Triumph and the Consolation of Art in *The Waves* », in *Virginia Woolf Miscellany*, n° 78, 2010, p. 18-21.

Gillespie, Diane. *The Sisters Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. Syracuse : Syracuse University Press, 1988.

Heney, Allison. « Kandinsky's 'On the Problem of Form' and the Fiction of Virginia Woolf », in *Virginia Woolf Miscellany*, n° 80, 2011.

Kazan, Francesca. « Description and the Pictorial in *Jacob's Room* », in *ELH*, n° 55, 1988, p. 701-719.

Kiely, Robert. « *Jacob's Room* and Roger Fry: Two Studies in Still Life », in Robert Kiely et John Hildebidle (dir.), *Modernism Reconsidered*. Cambridge : Harvard University Press, 1983, p. 147-166.

Louvel, Liliane. Louvel, Liliane. « Love with a Fruit-Dish, Nature morte avec l'amour en plâtre: An Instance of Pictorial Eroticism », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Things in Virginia Woolf's Works. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1999, p. 29-43.

---. « 'Oh to be silent! Oh to be a painter!', 'The Sisters' Arts', Virginia and Vanessa », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Virginia Woolf. Le Pur et l'impur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 149-165.

---. « Telling 'by' Pictures: Virginia Woolf's Shorter Fiction », in *Journal of the Short Story in English* [En ligne], n° 50, 2008. URL : <<http://jsse.revues.org/699>>, consulté le 15/10/2014.

Mares, C. J. « Reading Proust: Woolf and the Painter's Perspective », in *Comparative Literature*, vol. 41, n° 4, 1989, p. 327-359.

Miller, C. Ruth. *Virginia Woolf: The Frames of Art and Life*. Londres : Macmillan, 1988.

Quick, Jonathan R. « Virginia Woolf, Roger Fry and Post-Impressionism », in *The Massachusetts Review*, vol. 26, n° 4, 1985, p. 547-570.

Roe, Sue. « The Impact of Post-Impressionism », in Sue Roe et Susan Sellers (dir.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 164-190.

- Stewart, Jack F. « Impressionism in the Early Fiction of Virginia Woolf », in *Journal of Modern Literature*, vol. 9, n° 2, 1982, p. 237-266.
- . « Spatial Form and Color in *The Waves* », in *Twentieth Century Literature*, vol. 28, n° 1, printemps 1982, p. 86-107.
- . *Color, Space, and Creativity: Art and Ontology in Five British Writers*. Madison, New Jersey : Fairleigh Dickinson University Press, 2008.
- Sutton, Timothy. « ‘Caught Happy in a World of Misery’: Art and Leisure in *To the Lighthouse* », in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 47, n° 2, automne 2014, p. 61-90.
- Topia, André. « Intensité(s) : de l’utilisation de la couleur chez Virginia Woolf », in Christine Reynier (dir.), *Métamorphose et récit dans l’œuvre de Virginia Woolf. Études Britanniques Contemporaines*, hors-série, 1997, p. 165-179.

b. Musique, radio et gramophones

- Clements, Elicia. « Transforming Musical Sounds into Words: Narrative Method in Virginia Woolf’s *The Waves* », in *Narrative*, vol. 13, n° 2, mai 2005, p. 160-181.
- . « Virginia Woolf, Ethel Smyth, and Music: Listening as a Productive Mode of Social Interaction », in *College Literature*, vol. 32, n° 3, 2005, p. 51-71.
- . « Reconfigured Terrain : Aural architecture in *Jacob’s Room* and *The Years* », in Elizabeth F. Evans et Sarah E. Cornish (dir.), *Virginia Woolf and the City*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2010, p. 71-76.
- Crapoulet, Émilie. « Beyond the boundaries of language: Music in Virginia Woolf’s ‘The String Quartet’ », in *Journal of the Short Story in English* [En ligne], n° 50, 2008, n. p. URL : <<http://jsse.revues.org/690>>, consulté le 30/09/2016.
- Cuddy-Keane, Melba. « Virginia Woolf, Sound Technologies, and the New Aurality », in Pamela L. Caughie (dir.), *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. New York : Garland, 2000, p. 69-96.
- Frattarola, Angela. « Developing an Ear for the Modernist Novel: Virginia Woolf, Dorothy Richardson, and James Joyce », in *Journal of Modern Literature*, vol. 33, n° 1, 2009, p. 132- 153.
- Jones, Susan. « Virginia Woolf and the Dance », in *Dance Chronicles*, vol. 28, n° 2, 2005, p. 169-200.
- Lanone, Catherine. « Le Grain du Bruit », in Catherine Bernard et Christine Reynier (dir.), *Virginia Woolf. Le Pur et l’impur*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 17-29.
- Mulas, Francesco. « Virginia Woolf’s *The Waves*: A Novel of ‘Silence’ », in *AnnalSS*, 2002 (2005), n. p. URL : <http://eprints.uniss.it/973/1/Mulas_F_Articolo_2005_Virginia.pdf>, consulté le 16/08/2018.
- Pridmore-Brown, Michelle. « 1939-40: Of Virginia Woolf, Gramophones, and Fascism », in *PMLA*, vol. 113, n° 3, 1998, p. 408-421.

Schulze, Robin Gail. « Design in Motion: Words, Music, and the Search for Coherence in the Works of Virginia Woolf and Arnold Schoenberg », in *Studies in the Literary Imagination*, vol. 25, n° 2, 1992, p. 5-22.

Varga Adriana L. (dir.). *Virginia Woolf and Music*. Bloomington : Indiana University Press, 2014.

c. *Spectacles vivants*

Ames, Christopher. « Carnavalesque Comedy in *Between the Acts* », in *Twentieth Century Literature*, vol. 44, n° 4, 1998, p. 394-408.

Bellamy, Suzanne. « The Play's The Thing BUT 'We Are The Thing Itself'. Prologue, Performance and Painting. A Multimedia Exploration of Woolf's Work in the Late 1930's and Her Vision of Prehistory », in Derek Ryan et Stella Bolaki (dir.), *Contradictory Woolf*. Clemson : Clemson University Digital Press, 2012, p. 43-56.

Putzel, Steven D. *Virginia Woolf and the Theater*. Madison, NJ : Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

Sears, Sallie. « Theater of War: Virginia Woolf's *Between the Acts* », in Jane Marcus (dir.), *Virginia Woolf: A Feminist Slant*. Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 1983, p. 212-235.

d. *Cinéma, photographie et nouveaux media*

Alperin, Jessie. « The Aesthetics of Interruption: Photographic Representation in Virginia Woolf's *Jacob's Room* », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 53, 2017, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/3981>>, consulté le 13/08/2018.

Cassigneul, Adèle. « Dallying along the Way: Virginia Woolf at the Crossroads of Cinema and Literary Creation », in *Anglophonia/Caliban* [En ligne], n° 33, 2013, n. p. URL : <<http://caliban.revues.org/85>>, consulté le 21/10/2015.

---. « Giving something to be seen: Virginia Woolf and photography », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 53, 2017, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/3949>>, consulté le 13/08/2018.

---. *Voir, observer, penser : Virginia Woolf et la photo-cinématographie*. Toulouse : Presses Universitaires du Midi, 2018.

Gualtieri, Elena. « L'image irréfléchie : Woolf, Rancière à propos de la photographie », in *Woolf parmi les philosophes. Le Tour Critique*, n° 2, 2013, p. 323-337.

Hornby, Louise. *Still Modernism: Photography, Literature, Film*. Oxford : Oxford University Press, 2017.

Humm, Maggie. « Virginia Woolf's Photography and the Monk's House Albums », in Pamela L. Caughie (dir.), *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. New York : Garland, 2000, p. 219-248.

---. *Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 2003.

- . « Memory, Photography, and Modernism: The ‘dead bodies and ruined houses’ of Virginia Woolf’s *Three Guineas* », in *Signs*, vol. 28, n° 2, hiver 2003, p. 645-663.
- . « Virginia Woolf and Vanessa Bell as Photographers: ‘The Same Pair of Eyes, Only Different Spectacle’ », in Karen V. Kukil (dir.), *Woolf in the Real World*. Clemson : Clemson Digital Press, 2005, p. 24-30.
- . « Virginia Woolf and Photography », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 53, 2017, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/3957>>, consulté le 13/08/2018.
- Regard, Frédéric. « Strabismes : Woolf et le regard photographique (contes de journées d’été) », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 50, 2016. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/3062>>, consulté le 18/04/2019.
- Reviron-Piégay, Floriane. « Virginia Woolf’s ‘raids across boundaries’: Biography vs Photography », in *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 53, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/ebc/3973>>, consulté le 13/08/2018.
- Westman, Karin E. « ‘For her generation the newspaper was a book’: Media, Mediation, and Oscillation in Virginia Woolf’s *Between the Acts* », in *Journal of Modern Literature*, vol. 29, n° 2, 2006, p. 1-18.

IV. MISES EN CONTEXTE

a. Fiction et poésie d’autres auteurs

- Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus* (1833-34). Oxford : Oxford University Press, 1999.
- Conrad, Joseph. *The Nigger of the Narcissus* (1898). Harmondsworth : Penguin Classics, 1988.
- Eliot, Thomas Stearne. *The Waste Land and other Poems*. Londres : Faber and Faber, 1999.
- Forster, Edward Morgan. *The Longest Journey* (1907). New York : Random House, 1962.
- Joyce, James. *Ulysses* (1922). Oxford : Oxford World’s Classic, 1993.
- Lawrence, David Herbert. *Collected Poems*. New York : Viking Press, 1964, p. 448.

b. Virginia Woolf et son œuvre

- Bell, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. New York : Harcourt, 1972.
- Briggs, Julia. *Virginia Woolf: An Inner Life*. Londres : Penguin, 2005.
- De Gay, Jane. *Virginia Woolf’s Novels and the Literary Past*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2006.
- Froula, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde: War, Civilization, Modernity*. New York : Columbia University Press, 2005.
- Gordon, Lyndall. *Virginia Woolf: A Writer’s life* (1984). New York, Londres : W. W. Norton & Company, 2001.
- Guiguet, Jean. *Virginia Woolf et son œuvre : L’art et la quête du réel*. Paris : Didier, 1962.

- Knight, Christopher J. « 'The God of Love is Full of Tricks': Virginia Woolf's Vexed Relation to the Tradition of Christianity », in *Religion & Literature*, vol. 39, n° 1, 2007, p. 27-46.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf* (1996). Londres : Vintage Books, 1997.
- Leaska, Mitchell A. *Granite and Rainbow: The Hidden Life of Virginia Woolf*. Londres : Picador, 1988.
- Majumdar, Robin et Allen McLaurin (dir.). *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Londres et Boston : Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Marcus, Laura. *Virginia Woolf*. Plymouth : Northcote House, 1997.
- McLaurin, Allen. *Virginia Woolf: The Echoes Enslaved*. Cambridge : Cambridge University Press, 1973
- Mepham, John. *Virginia Woolf: A Literary Life*. Londres : Macmillan, 1991.
- . *Criticism in Focus: Virginia Woolf*. New York : St Martin's Press, 1992.
- Moody, A. D. *Virginia Woolf, Writers and Critics*. Édimbourg et Londres : Oliver and Boyd, 1963.
- Ondek Laurence, Patricia. *The Reading of Silence: Virginia Woolf in the English Tradition*. Stanford : Stanford University Press, 1991.
- Poole, Roger. *The Unknown Virginia Woolf*. Atlantic Highlands, NJ : Humanities Press, 1982.
- Roe, Sue et Susan Sellers (dir.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- Russell Noble Joan (dir.). *Recollections of Virginia Woolf*. Middlesex : Penguin Books, 1975.
- Whitworth, Michael H. *Virginia Woolf*. Oxford : Oxford University Press, 2005.

c. Le modernisme

- Beja, Morris. *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle : University of Washington Press, 1971.
- Brannigan, John. *Archipelagic Modernism. Literature in the Irish and British Isles, 1890-1970*. Édimbourg : Edinburg University Press, 2015.
- Bradbury, Malcolm et James McFarlane (dir.). *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth : Penguin, 1991.
- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1983.
- Levenson, Michael. *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
- Mahaffey, Vicki. *Modernist Literature: Challenging Fictions*. Malden : Blackwell, 2007.
- Maltby, Paul. *The Visionary Moment. A Post-Modern Critique*. New York : State University of New York Press, 2002.
- Marcus, Laura. *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*. Oxford : Oxford University Press, 2007.

- Matz, Jesse. *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
- McCabe, Susan. *Cinematic Modernism*. New York : Cambridge University Press, 2005.
- Mildenberg, Ariane. *Modernism and Phenomenology*. Londres : Palgrave, 2017.
- Parkes, Adam. *A Sense of Shock: The Impact of Impressionism on Modern British and Irish Writing*. Oxford et New York : Oxford University Press, 2011.
- Quigley, Megan. *Modern Fiction and Vagueness: Philosophy, Form, and Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 2015.
- Rabaté, Jean-Michel. *1913: The Cradle of Modernism*. Oxford : Blackwell Publishing, 2007.
- Schwarz, Daniel R. *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature*. New York : St Martin's Press, 1997.
- Trotter, David. *Cinema and Modernism*. Malden et Oxford : Blackwell Publishers, 2007.

d. Sur la guerre

- Comens, Bruce. *Apocalypse and After: Modern Strategies and Postmodern Tactics in Pound, Williams and Zukofsky*, Tuscaloosa et Londres : The University of Alabama Press, 1995.
- Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Oxford : Oxford University Press, 1975.
- Saunders, Nicholas (dir.). *Matters of Conflict: Material Culture, Memory and the First World War*. Londres : New York, Routledge, 2004.

e. Autour : sur d'autres auteurs et artistes modernistes

- Alfandary, Isabelle. « Dire la substance ou la substance du dire dans "Tender Buttons" de Gertrude Stein », in *Revue française d'études américaines*, vol. 93, n° 3, 2002, p. 54-64.
- Jameson, Fredric. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley : University of California Press, 1979.
- Jaurretche, Colleen. *Beckett, Joyce and the Art of the Negative*. New York : Rodopi, 2005.
- Spalding, Frances. *Vanessa Bell*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1983.

f. Autres articles et ouvrages critiques

- Adams, Carol J. *The Sexual Politics of Meat*. New York : Continuum, 2000.
- Alfandary, Isabelle. *Derrida – Lacan*. Paris : Hermann, 2016.
- Bates, Charlotte. « Hotel Histories : Modern Tourists, Modern Nomads and the Culture of Hotel-Consciousness », in *Literature and History*, vol. 12, n° 2, 2003, p. 62-75.

- Beer, Gillian. « Origins and Oblivion in Victorian Narrative », in *Arguing with the Past: Essays in Narrative from Woolf to Sidney*. Londres : Routledge, 1989.
- Berger, Anne E. et Marta Segarra. « Thoughtprints », in *Demographies. Thinking (Of) Animals After Derrida*, Amsterdam : Rodopi, coll. « Critical Studies », 2011.
- Bernard, Catherine. « L'Autonomie moderniste en question », in *Textuel*, n° 53, 2008, p. 13-25.
- Bouttier, Sarah. « 'Virtuoso[s] of Departure' », in *Sillages Critiques [En Ligne]*, n° 25, 2018, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/sillagescritiques/7589>>, consulté le 28/02/2019.
- Coquio, Catherine. « Walter Benjamin et ses bibliothèques : collections et passages », in *Vox poetica [En ligne]*, 2011, n. p. URL : <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/coquio.html>>, consulté le 04/11/2015.
- Dubois, Philippe. « La question des Figures à travers les champs du savoir ; le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », in François Aubral et Dominique Château (dir.), *Figure, figural*. Paris : L'Harmattan, 1999, p. 11-24.
- Duchêne, Roger. *L'Impossible Marcel Proust*. Paris : Robert Laffont, 1994.
- Flint, Kate. « 'Seeing is believing?': Visuality and Victorian Fiction », in Francis O'Gorman (dir.), *A Concise Companion to the Victorian Novel*. Massachusett : Blackwell Publishing, 2005, p. 25-46.
- Fuery, Patrick. *The Theory of Absence: Subjectivity, Signification, and Desire*. Westport : Greenwood Press, 1995.
- Hayer, Norman S. *Hotel Life*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1936.
- Heffernan, James. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago : Chicago University Press, 1993.
- Howell, Philip. *At Home and Astray. The Domestic Dog in Victorian Britain*. Charlottesville et Londres : University of Virginia Press, 2015.
- Jay, Martin. « The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism », in *Poetics Today*, vol. 9, n° 2, 1988, p. 307-326.
- Katz, Stéphanie. « L'écran comme médiation vers l'infigurable », in *MEI « Médiation et information »*, n° 19, 2003, p. 87-96.
- Lanone, Catherine. « La signature à la dérobée. Charlotte et Emily Brontë ou le nom à secrets », in Frédéric Regard et Anne Tomiche (dir.), *Genre et Signature*. Paris : Classiques Garnier, 2018, p. 81-98.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964). Londres et New York : Routledge, 2001.
- Ramazani, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago : University of Chicago Press, 1994.
- Rekow, Lydie. « La carte et le miroir, modèles opérants dans l'œuvre de Paul-Armand Gette », in Jean-Pierre Mourey et Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Miroirs, fragments, mosaïques : schèmes et création dans l'art du XXe siècle*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 109-130.

- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. *Écrire l'espace*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- Sarikartal, Eminé. « Discours du figural », in *Appareil* [En ligne], n° 6, 2010, n. p. URL : <<http://appareil.revues.org/355>>, consulté le 01/10/2016.
- Sartre, Jean-Paul. « Théâtre et cinéma » (1958), in *Un théâtre de situation*. Paris : Gallimard, 1973.
- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze et l'art*, Paris : Presses Universitaires de France, 2006
- Savinel, Christine. « “D’une voix dégagée...” », in *Sillages Critiques* [En ligne], n° 7, 2005, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1138>>, consulté le 12/05/2011.
- Schefer, Olivier. « Qu’est-ce que le figural ? », in *Critique*, n° 630, nov. 1999, p. 912-925.
- Schmider, Christine. « Contrer la barbarie. Walter Benjamin et la notion de “barbarie positive” », in *Noesis* [En ligne], n° 18, 2011, n. p. URL : <<http://journals.openedition.org/noesis/1746>>, consulté le 10/04/2018.
- Schürch, Franz-Emmanuel. « L’être, l’étant, le néant. Heidegger et la différence ontologique à la lumière de l’interprétation de Marion », in *Revue de métaphysique et de morale* [En ligne], vol 3, n° 59, 2008, n. p. URL : <<https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2008-3-page-379.htm>>, consulté le 02/08/2019.
- Shaw, David W. *Elegy and Paradox: Testing the Conventions*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1994.
- Sofiyana, Agnès. « Tuchê et Automaton. Introduction à l’Introduction au séminaire sur *La Lettre volée* », in *La clinique lacanienne*, n° 8, 2005, p. 199-220. URL : <<https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2005-1-page-199.htm>>, consulté le 04/03/2018.
- Tally, Robert Jr. *Spatiality*, Londres et New York : Routledge, 2013.
- Tanner, Laura E. *Lost Bodies: Inhabiting the Borders of Life and Death*. Cornell : Cornell University Press, 2006.
- Tetsuro, Watsuji. *Climate and Culture: A Philosophical Study*. Trad. anglaise de Geaffreu Bownas, Londres : Greenwood Press, 1988.
- Viennet, Dennis. « Animal, animalité, devenir-animal », in *Le Portique* [En ligne], n° 23-24, 2009, p. 4-6. URL : <<http://leportique.revues.org/2454>>, consulté le 29/12/2015.
- . « Il y a “quand même”. À propos du sublime aujourd’hui », in *Philosophique*, n° 14, 2011, p. 65-79.

V. DICTIONNAIRES

- TLFi: Trésor de la Langue Française informatisé*. URL : <<http://atilf.atilf.fr/tlfi>>, ATILF – CNRS & Université de Lorraine.
- Oxford Dictionary of English*. Oxford : Oxford University Press, 2010.

INDEX

- Agamben, Giorgio, 258, 360, 393, 475, 494, 502, 514, 516, 569, 571
- Auerbach, Erich, 19, 56, 164, 193, 244, 433, 566, 568, 595
- Barthes, Roland, 29, 57, 61, 85, 145-146, 163, 199, 201, 218, 287-294, 314, 472, 487, 521, 530, 542-543, 566, 569
- Bell, Clive, 18, 20, 38, 66, 133, 143, 186, 235, 312
- Bell, Vanessa, 66-67, 111, 117, 133, 136, 269, 287, 289-290, 323, 389, 589, 591-594
- Benjamin, Walter, 38, 92-93, 95, 98, 100, 102, 105, 133, 187, 273, 283, 292, 298, 360, 460, 510, 531, 581, 595-596
- Bennett, Jane, 21, 101, 106, 164, 187, 241
- Bergson, Henri, 237, 255, 263, 365, 372, 374, 521, 527, 531, 565, 571
- Berkeley, George, 12, 173-174, 239, 249, 271, 367, 565-566, 574, 582, 594
- Blanchot, Maurice, 14, 92, 198, 422, 567
- Brown, Bill, 19, 83, 103, 163, 171
- Cézanne, Paul, 22, 88, 164, 179-180, 195, 237, 264, 271-274, 306, 325-328, 355, 362, 570-571
- Deleuze, Gilles, 30, 69, 164, 192, 237, 238, 297, 389, 392, 396-398, 406, 424, 426, 448, 501, 503, 517, 570-571, 586, 596
- Derrida, Jacques, 27, 29, 77, 82, 131-132, 139, 150, 168-172, 186, 188, 207, 214, 222-225, 228, 265, 292-294, 314, 324, 361, 389, 395-396, 405, 431, 439, 440, 450-455, 500, 504, 519, 534, 538, 544, 554, 561, 567, 570-573, 585-586, 594-595
- Didi-Huberman, George, 29, 184, 193, 197, 201, 210, 295, 358-359, 360, 508, 568, 570
- Eliot, T. S., 10, 20, 77, 249, 497, 499
- Foucault, Michel, 77, 485, 567
- Freud, Sigmund, 13-14, 16, 22, 38, 45, 51, 83, 125-126, 189, 211, 223, 228, 263, 275, 320, 332, 492, 501-505, 572
- Fry, Roger, 4, 8, 20, 22, 80, 88, 136-138, 194-195, 267, 271, 289, 306-307, 312, 320, 325-329, 355, 359, 372, 437-474, 511, 559, 563, 570, 583, 589
- Girard, René, 496-497, 567, 570
- Heidegger, Martin, 25, 29, 102, 132, 163, 166, 170-174, 179, 183, 233-234, 258, 265-266, 292, 360, 393, 550, 554, 571, 596
- Hofmannsthal (von), Hugo, 397-399, 567
- Jakobson, Roman, 67, 80, 125, 567
- Joyce, James, 10, 20, 38-39, 68, 81, 173, 236, 257, 296, 429, 432, 458, 480-481, 513, 574, 584, 586, 590, 592, 594
- Kristeva, Julia, 142, 320, 493, 496, 503, 514, 567, 572
- Lacan, Jacques, 13-18, 29-30, 45, 52, 77, 81, 83, 87, 125, 150, 163, 165, 185, 189, 314, 332-333, 400, 453, 519, 534, 539, 554, 557, 567, 572, 594, 596, 601
- Lawrence, D. H., 10, 25, 103, 179, 355, 437, 570, 581
- Lyotard, Jean-François, 21-22, 29, 171, 185, 192-197, 384, 385, 568, 571
- McTaggart, J. M. E., 371, 375, 565, 588
- Meillassoux, Quentin, 21, 77, 156, 573
- Merleau-Ponty, Maurice, 17, 25, 29, 43, 56, 89-90, 156, 163, 165, 179, 189, 192, 194, 195, 198, 206, 232-233, 237, 241-246, 264-270, 274, 275, 325, 362, 472, 518, 572
- Moore, G. E., 22, 25, 29, 165, 174, 187, 238, 239, 265, 270, 409, 565, 580
- Peirce, C. S., 435-436, 569
- Proust, Marcel, 8, 10, 18, 51, 142, 209, 236, 275, 289, 307, 327, 371, 451, 513, 518, 568, 584, 589, 595
- Russell, Bertrand, 4, 19, 22, 29, 74, 77, 158, 164-165, 174-175, 179-182, 187, 222, 239-248, 257, 270, 276, 290, 306, 326, 363, 366, 371-376, 427-430, 438, 484, 535, 566, 568, 582-583, 593
- Woolf, Leonard, 37, 57, 61, 111, 225, 247, 563, 565
- Woolf, Virginia**
- Essais
- A Room of One's Own*, 4, 24, 155, 184, 202, 378, 423, 479, 500, 564
- Three Guineas*, 4, 221, 291, 423, 426, 459, 486, 491, 508, 564, 580, 592
- Nouvelles
- « A Haunted House », 4, 57, 61, 204, 207, 214-216-217, 226, 228, 256, 352, 401, 435, 563
- « A Simple Melody », 352-354
- « A Woman's College from Outside », 150, 206, 336, 341, 526
- « An Unwritten Novel », 39-43, 330, 408, 451, 452
- « Blue and Green », 31, 39, 57-61, 269, 315, 316, 325, 349, 558, 578
- « In the Orchard », 23, 31, 39, 45, 52-56, 253, 364, 451, 557, 578
- « Kew Gardens », 23, 31, 39, 45-52, 58-59, 78-79, 251, 265-266, 364, 378, 383, 400, 403, 456-457, 518, 557-579, 586, 587
- « Lappin and Lapinova », 35, 202, 491-492, 579
- « Monday or Tuesday », 24, 31, 38-39, 57-59, 63, 249, 349, 435, 578
- « Nurse Lugton's Curtain », 210, 357
- « Solid Objects », 19, 98-105, 109, 198, 202, 286, 587

- « The Evening Party », 476, 491, 519, 541, 563, 581, 585-586
- « The Introduction », 476, 491, 519, 541, 563, 581, 585-586
- « The Lady in the Looking-Glass: A Reflection », 23, 55, 59, 106, 147, 337-340, 349-350, 356, 578, 583
- « The New Dress », 351-352, 494
- « The Shooting Party », 35, 202, 204, 256, 491-492, 493, 501, 579, 584
- « The String Quartet », 50, 247-249, 590
- « Three Pictures », 309, 312-314
- Romans
- Between the Acts*, 4, 23, 64, 114, 153, 162, 203, 229, 241, 250, 254-255, 289, 311, 317, 320, 331, 335-337, 343, 346, 349, 365, 401, 404, 419-420, 448, 453-455, 464, 466, 474, 478, 485-486, 503-505, 508, 510, 520-524, 528, 542, 543, 563, 574, 577-578, 580, 584, 591-592
- Flush*, 4, 20, 23, 29, 33, 35, 65, 106, 134-136, 167-169, 174, 194, 246-247, 258-262, 332-333, 387-396, 400, 402-403, 446, 458, 469, 471, 474, 476, 491, 519, 541, 563, 581, 585-586
- Mrs Dalloway*, 4, 12, 20, 23, 37, 69, 97, 119-120, 125-129, 154, 168, 177, 200, 202, 208, 222, 250-251, 270, 275, 328, 333, 350, 361, 368, 378, 414, 434, 441, 450, 453, 459, 461, 471, 478, 481, 484, 502, 508, 541, 546, 563, 576, 580, 584, 586
- Night and Day*, 4, 20, 24, 35, 37-38, 73, 75, 81, 83, 87, 112-122, 137, 138, 144, 146, 186, 459, 541, 557, 563, 575-576, 580
- Orlando*, 4, 12, 23, 33, 63, 65, 76, 107-109, 134-140, 157, 160, 203, 209, 227, 246, 261, 264, 340, 365, 370, 377, 387-388, 397-409, 421, 427, 451, 458, 466, 479, 519, 540, 563, 580, 583, 588
- The Voyage Out*, 4, 24, 35, 68, 71, 77, 85, 93, 109, 112, 119, 124-125, 131, 133, 140, 144, 152, 160, 200, 206, 212-213, 235, 256, 262-263, 294, 299, 307, 310, 325, 328, 345, 356, 409, 456, 466, 493, 541, 557, 563, 575, 576, 580
- The Waves*, 4, 9, 12, 14-16, 18, 23, 34, 47, 50, 55, 58, 66, 88, 109, 119, 140, 147, 150, 153, 158, 181, 188, 190, 193, 204, 232-251, 259, 265, 272, 277, 280, 281, 293, 297, 301-306, 319, 320, 328-333, 368-388, 396-400, 411-460, 477, 488, 500-501, 520, 541-542, 548-551, 557-563, 577-590
- The Years*, 3-4, 23, 66, 89, 91, 123-124, 147, 172, 174, 247, 307, 377, 384, 401, 405, 410-411, 441, 458-462, 467-468, 476-479, 499, 505-506, 541-542, 563, 580, 588, 590
- To the Lighthouse*, 4, 12, 16, 23-24, 34, 80-81, 83, 85, 88, 91, 95-96, 148, 157, 163-164, 169, 170, 180, 184, 198-199, 204, 208-209, 224, 227, 236, 246, 251, 270, 273, 277, 283, 285, 306-307, 321-328, 341, 345, 356, 362, 366, 371, 375-376, 380, 401, 406, 409, 418, 427, 432, 446, 450-452, 463, 500, 504, 511, 535, 539-543, 552, 558, 563, 576-590

L'Écriture au secret : Traduction et trahison du réel chez Virginia Woolf

Résumé

La thèse est consacrée à l'œuvre de Virginia Woolf et à son souci de la représentation paradoxale d'une réalité différente, proche du Réel lacanien, qui se distingue à la fois du « monde » et de la « réalité ». Le réel prend chez Virginia Woolf la forme du « world seen without a self » qui pose la question de l'effacement de la subjectivité et suppose la vision spectrale d'un paysage qui excède les cadres traditionnels de la perception humaine, de la fiction et de la langue. Cette étude s'attache à explorer les modalités d'infiguration d'un réel qui ne fait pas monde dans l'ensemble de la fiction de Virginia Woolf (romans et nouvelles) : il s'agit d'évaluer ses stratégies d'écriture pour pallier l'inadéquation et la faillite d'un langage qui, saturé de significations arbitraires et pris au piège d'un réseau métaphorique et syntaxique, perd toute fonction référentielle et tourne à vide. Ce travail réévalue les écarts de la fiction de Woolf, « clocheries » qui dérangent la critique et qui pourtant ne cessent de resurgir et de trahir un réel inaccessible qui, comme un secret, ne peut se dire qu'en restant bien gardé.

Mots-clés : Virginia Woolf [1882-1941]; modernisme ; déconstruction ; réel ; épistémologie ; phénoménologie ; ontologie des objets

“A Secret Transaction”: Translating and Betraying the Real in Virginia Woolf's Fiction

Summary

My thesis investigates Virginia Woolf's endeavours to represent a reality different from “what it is convenient to call reality”, a reality that resembles the Lacanian concept of the Real, and that needs to be distinguished from both “world” and “reality”. Such a notion finds its way in Woolf's writing as the “world seen without a self”, which addresses the issue of erasing the self and escaping subjectivity and posits the paradoxical possibility of a spectral vision that would witness a landscape beyond the traditional borders of human perception, fiction, and language. My analysis therefore explores the process of infiguring a real that resists becoming a world in Woolf's novels and short fiction: my aim is to assess Woolf's writing strategies in order to make up for the inadequacy and failure of language – a language buried in layers of arbitrary meaning, trapped in a metaphorical and syntactical web, so much so that it has lost all power to point to a referent and that it rings hollow. I attempt to re-evaluate the gaps of Woolf's fiction, the odd parts that disturb critics yet keep creeping up, betraying a real both out of bounds and out of reach. Like a secret, it can only be said by being kept.

Keywords : Virginia Woolf [1882-1941]; modernism; deconstruction; real; epistemology; phenomenology; object-oriented ontology

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED IV – Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études anglophones