



**HAL**  
open science

# Éthique et esthétique du Bloomsbury Group : la communauté à l'oeuvre chez Roger Fry, Clive Bell, E.M. Forster et Virginia Woolf

Julie Chevaux

► **To cite this version:**

Julie Chevaux. Éthique et esthétique du Bloomsbury Group : la communauté à l'oeuvre chez Roger Fry, Clive Bell, E.M. Forster et Virginia Woolf. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030010 . tel-03564682

**HAL Id: tel-03564682**

**<https://theses.hal.science/tel-03564682>**

Submitted on 10 Feb 2022

**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.

**Université Sorbonne Nouvelle**

**ED 625 – MAGIEE**

**Mondes Anglophones, Germanophones Irlandais, Indiens et Études  
Européennes**

**EA 4398 – PRISMES/19.21**

Thèse de doctorat en études anglophones

**Julie Chevaux**

**Éthique et esthétique du Bloomsbury Group :  
la communauté à l'œuvre chez Roger Fry, Clive Bell, E.  
M. Forster et Virginia Woolf**

Thèse dirigée par

Mme Catherine LANONE – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Soutenue le 15 janvier 2021

Jury :

Mme Claire DAVISON – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Mme Catherine LANONE – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

M. Frédéric REGARD – Professeur, Sorbonne Université

Mme Christine REYNIER – Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier3

Mme Anne-Marie SMITH-DI BIASIO – Maîtresse de conférences HDR, Institut  
Catholique de Paris



## Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu Mme Catherine Lanone, qui a accepté de diriger cette thèse. Ses lectures attentives, ses remarques et son infinie patience ont rendu ce travail possible.

Je voudrais également remercier les membres de la Société d'Études Woolfiennes et de la Société d'Études Modernistes pour les multiples exemples de recherche enthousiasmante et les passionnantes discussions qu'ils m'ont offerts. Ce travail commun m'a ouvert des perspectives que je n'avais pas entrevues et a sans cesse renouvelé mon intérêt pour le modernisme et les auteurs du Bloomsbury Group.

Je veux aussi remercier ceux avec qui j'ai bâti des châteaux en Espagne (et des palais en Toscane) entre Cambridge et Paris, qui ont ouvert une constellation de « pièces à nous » quand la géographie nous éprouvait et qui ont offert des distractions (toujours fertiles!) quand l'esprit menaçait de se raidir. Merci donc à Flora Benkhodja, Matthieu Courseau, Cécile Dubois, Louise Fang, Juliette Feyel, Anne Gagnant de Weck, Leïla Lévy-Gagnant, Pauline Pilote, Nelly Simard, à mes parents Martine et Thierry Chevaux pour leur présence et leur soutien, à ma sœur Laura Chevaux pour ses attentions, son humour et notre langage parallèle, et à Pierre Ferrand, mon mari, pour tout et des poussières.



## SOMMAIRE

Introduction.....	3
A preacher, his disciple, a pythoness and a blue butterfly.....	8
Modernisme du Bloomsbury : révolutions esthétiques, éthique des relations.....	17
Corpus.....	23
Plan : de l'esthétique au rapport à l'autre dans l'écriture.....	25
 Premier Chapitre.....	 31
Le « Bloomsbury Group » : amitiés réelles et espace idéal.....	31
1. La sphère privée, les relations intimes.....	34
1.1. Les Apôtres ou la liberté en mots.....	34
1.2. Les Apôtres à Gordon Square ?.....	51
1.3. La culture universitaire comme privilège.....	62
2. Le domestique comme espace de libération.....	67
2.1. Maisonnée victorienne, espace domestique moderne et « unmappable spaces ».....	67
2.2. Mythologie de la maison au sein du Bloomsbury Group.....	74
3. Les pôles personnels de l'écriture : la biographie et l'essai.....	87
3.1. Le Memoir Club, matrice maïeutique.....	88
3.2. Le genre biographique.....	94
3.3. L'essai comme genre personnel.....	100
Conclusion.....	119
 Deuxième chapitre.....	 122
Retrouver et défaire les communautés idéales.....	122
1. Le voyage en Grèce : entre le mythe des empires antiques et le rêve des Esthètes.....	124
2. Les renaissances italiennes.....	132
2.1. La sagesse antique sur les rives de l'Arno.....	136
2.2. Pater, Forster, Bell : renaissances spirituelles.....	137
2.3. La rhétorique du tourisme.....	145
2.4. Le chemin tout tracé de l'esthète ?.....	150
2.5. L'économie touristique.....	156
3. Le Paris des Impressionnistes et la Provence de Cézanne.....	160
3.1. Paris, capitale moderniste.....	160

3.2. Athènes, Florence et Paris : une filiation idéale.....	163
4. Le mythe de l'ailleurs.....	176
4.1. La curiosité archéologique comme obstacle à l'appréciation esthétique.....	176
4.2. Le voyage privé de destination.....	185
4.3. « Paganism ».....	195
4.4. L'identité européenne face à l'art « primitif » : mise à mal d'un récit culturel.....	200
4.5. Le palimpseste de l'Histoire.....	202
Conclusion.....	214
Troisième Chapitre.....	218
Représentation, hybridité, rythme.....	218
1. Hybridité : pureté de la forme (musicale), impureté littéraire.....	220
1.1. Dialogue et friction entre les arts : l'intrusion du littéraire.....	222
1.2. Hybridité : célébration de l'impureté littéraire et de l'assemblage.....	225
2. La question de la figuration.....	244
2.1. Mr Bennett and Sir Alma-Tadema.....	244
2.2. « Significant form ».....	256
3. « That blessed word 'rhythm' » : le paradoxe du rythme, entre idéal et incarnation.....	267
3.1. Le rythme : une définition difficile.....	268
3.2. Le rythme, garant de l'harmonie interne de l'œuvre ?.....	276
3.3. Rythme et corps.....	286
Conclusion.....	292
Quatrième Chapitre.....	294
Responsabilité éthique et anonymat esthétique : une nouvelle relation entre auteur et lecteur.....	294
1. Du politique à l'éthique.....	301
1.1. Le formalisme et l'espoir d'un langage universel.....	301
1.2. La question de l'accès à l'art.....	308
1.3. De la communication universelle à la relation personnelle.....	323
2. La communauté et l'anonymat.....	345
2.1. The body of the people.....	345
2.2. La relation personnelle et l'anonymat.....	351
2.3. Subjectivité à déconstruire : le « I » en question.....	361
3. Transmission, réception, distraction : la nouvelle place du lecteur.....	370
3.1. The constructed reader.....	371
3.2. Transmission et réception impossibles.....	372
3.3. L'adieu au lecteur idéal : la distraction et le lecteur réel.....	378
Conclusion.....	392
Bibliographie.....	404
1. Sources primaires.....	404
2. Sources secondaires.....	408

## INTRODUCTION

‘The thing’, I say, because that is the least committal substantive I can think of, and it is not always clear whether what the chatterers are chattering about is a point of view, a period, a gang of conspirators or an infectious disease ? Beyond meaning something nasty, what do they mean by ‘Bloomsbury’ ? (Clive Bell, *Old Friends*<sup>1</sup>)

Of all the Bloomsbury legacies, the greatest is their concept of friendship. Nothing – not age, nor success, nor rivalry in art and love, nor separation for long periods by war, travel or career – ever parted these people who came together when they were young. (Nigel Nicolson, « Frances : the Boswell of Bloomsbury »<sup>2</sup>)

But as regards the Nature-mortists and Fitzroy tinkerers and tasters, one or other must have recognized the affinity. Both equally are the opposite pole to reality and intensity of creative art. (Wyndham Lewis, *Wyndham Lewis, The Artist : From Blast to Burlington House*<sup>3</sup>)

Au premier abord, il semblerait que « Bloomsbury Group » soit une étiquette malveillante, donnée à des auteurs identifiés comme une clique bourgeoise à la sexualité perverse ; la critique sociale se mêle à l’homophobie, avec une virulence qui témoigne à la fois de l’importance des auteurs ainsi identifiés dans le paysage culturel anglais du début du XX<sup>e</sup>

---

1 Clive BELL, *Old Friends*, Londres, Chatto & Windus, 1956, p. 126.

2 Nigel NICOLSON, « Frances : the Boswell of Bloomsbury », *A Bloomsbury Canvas*, éd. Tony Bradshaw, Lund Humphries, Ashgate, 2001, p. 57.

3 Wyndham LEWIS, *Wyndham Lewis, The Artist : From Blast to Burlington House*, New York, Haskell House, 1971, p. 306.



siècle et du potentiel subversif que représente alors la liberté de mœurs du Bloomsbury Group.<sup>4</sup> L'affirmation de Clive Bell selon laquelle le Bloomsbury Group est une invention de ses adversaires, un nom sans prise sur le réel, est elle aussi instructive : elle montre que les personnalités associées au Bloomsbury Group n'ont jamais revendiqué ni unité, ni appartenance. La vision de Nigel Nicolson, le fils de Harold Nicolson et Vita Sackville-West, est colorée par une certaine nostalgie ; cependant, il évoque non seulement leur amitié mais bien leur « conception » de l'amitié, montrant par là qu'il s'agissait pour ces auteurs d'une valeur affichée et d'un objet de réflexion. Pour l'historiographie littéraire, le Bloomsbury Group est un ensemble d'auteurs, critiques, artistes et penseurs politiques du début du XX<sup>e</sup> siècle, dont plusieurs se connaissent depuis le tout début de l'âge adulte : Thoby Stephen, le frère de Vanessa et Virginia<sup>5</sup>, comme le rappelle S. P. Rosenbaum, se trouve à Trinity College, Cambridge, en même temps que Clive Bell et Lytton Strachey, dont la famille est amie avec la famille Stephen ; d'autres, comme Roger Fry et E. M. Forster, ont des fréquentations communes grâce à leurs études à Cambridge mais n'évoluent dans les mêmes cercles qu'un peu plus tard. Avant tout connectés par des liens de famille ou d'amitié, ces artistes et écrivains sont identifiés aux yeux du monde par une proximité sociale, politique et esthétique. S. P. Rosenbaum désigne comme membres du Bloomsbury Group Virginia et Leonard Woolf,

---

4 Dans un article consacré à E. M. Forster, Christopher Reed passe en revue plusieurs comptes-rendus homophobes du Bloomsbury Group. Charles Harrison, auteur de *English Art and Modernism*, oppose ainsi la virilité des artistes de Camden Town aux mœurs prétendument aristocratiques et efféminées du Bloomsbury Group. « He [critic Bernard Harrison] informs the reader that 'the intellectual aristocracy of Bloomsbury' 'had the southern English gentleman's habit of shrinking from the consequences of industrialization,' phrases carefully crafted to avoid outright falsehood, while nevertheless conveying the erroneous impression that the group was comprised of aristocrats : English gentlemen, not only southern but 'shrinking.' [...] If Harrison does not actually call Fry a prissy, the idea is there in the compulsive repetition of a more polite synonym. » Christopher REED, « The Mouse that Roared », *Queer Forster*, éd. Robert K. Martin et George Piggford, Chicago, University of Chicago Press, 1997, pp. 75-88.

5 Vanessa Stephen épouse Clive Bell et prend son nom en 1907. Virginia Stephen devient Virginia Woolf en épousant Leonard Woolf, en 1912. Voir Hermione LEE, *Virginia Woolf*, Londres, Vintage, 1997 [1996], pp. 232-233 et pp. 306-313.

Vanessa et Clive Bell, Lytton Strachey, E. M. Forster, John Maynard Keynes, Roger Fry, Duncan Grant et Desmond MacCarthy, tout en remarquant que le Bloomsbury Group est un objet historiographique délicat, qui n'est précisément relié ni à un style, ni à une période historique, ni à un lieu géographique (malgré son nom).<sup>6</sup> Cette liste prend surtout en compte le premier Bloomsbury, qui se forme autour de 1910 ; on pourrait y ajouter Ralph Partridge, employé par les Woolf au sein de la Hogarth Press, et Dora Carrington, artiste peintre qui fait notamment partie de l'atelier Omega, qui forment un triangle amoureux complexe avec Lytton Strachey. Rosenbaum est le premier à examiner le Bloomsbury Group dans son ensemble, avec une démarche historique ; avant son étude biographique et littéraire du Bloomsbury Group, les ouvrages de référence sont écrits par Quentin Bell ou Frances Spalding, qui se concentrent sur la biographie, sans nécessairement la relier au contexte philosophique, artistique et culturel.<sup>7</sup> Avant l'étude de Rosenbaum, « Bloomsbury » est un nom sans définition précise, utilisé par certains pour désigner un groupe d'intellectuels qui se distingue par sa liberté de mœurs, et par d'autres pour attaquer un cercle bourgeois composé d'amateurs ou « tinkers », selon la formule acerbe de Wyndham Lewis, en exergue de cette introduction. Wilfred Stone, moins hostile au Bloomsbury Group qu'un Wyndham Lewis, décrit les sœurs Schlegel, de *Howards End*, comme « thoroughly Bloomsbury », indiquant par

---

6 «For Bloomsbury's is a special kind of literary history. It is not primarily the record of evolving forms, styles, conventions, themes ; it is not the history of a period, a country, or – despite the Library of Congress's disposition to classify books on Bloomsbury as literary topography – a place. The principal materials of Bloomsbury's literary history are a series of texts written over a period of sixty or seventy years by a close group of friends. » S. P. ROSENBAUM, *Victorian Bloomsbury, The Early Literary History of the Bloomsbury Group*, Londres, Palgrave Macmillan, 1987, p. 2. Rosenbaum étudie aussi le Bloomsbury Memoir Club et ajoute à ce premier cercle Mary MacCarthy, Mary Hutchinson et Sidney Waterlow. Voir S. P. ROSENBAUM, *The Bloomsbury Memoir Club*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2014, p. 14.

7 On peut voir à ce sujet Quentin BELL, *The Bloomsbury Group*, Londres, Futura, 1976 et Frances SPALDING, *The Bloomsbury Group*, Londres, National Portrait Gallery Publications, 2013 [1997]. Quentin Bell et Frances Spalding sont aussi les auteurs de nombreuses biographies des membres du Bloomsbury Group, qui sont riches d'informations précieuses mais me semblent souvent trop proches de leur sujet pour notre discussion.

là que les limites entre réalité, représentations et fiction du Bloomsbury Group sont bien minces.<sup>8</sup>

Christopher Reed examine les sens multiples que peut prendre l'étiquette « Bloomsbury Group », notamment en fonction de lectures politisées :

Bloomsbury's name was deployed to signify everything from the English landed gentry to the hippie counterculture, and from free-wheeling sexual liberation to the most oppressive phallogentric conspiracy. The contradictory nature of the attacks on Bloomsbury suggests a general failure to come to grips with the group in any kind of historical specificity, a failure attributable in part to the breadth of the group's activities, which ranged from aesthetics to economics, and from the most public of social campaigns to the most private of sexual revolutions.<sup>9</sup>

Reed étudie notamment les termes censés décrire le snobisme mais aussi l'ambiguïté sexuelle des membres du Bloomsbury Group (« sensibility », « fastidiousness ») : la valeur accordée à la sphère privée et à la domesticité au sein du Bloomsbury Group s'inscrit mal dans le récit des avant-gardes idéologiques du début du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>10</sup>

On comprend aisément qu'il soit difficile d'établir une liste de points communs tangibles qui uniraient les membres du Bloomsbury Group. S'ils tendent effectivement à venir de la même classe sociale, une bourgeoisie éduquée au sein de laquelle le fonctionnariat d'empire et les professions libérales dominent largement, leur apparente uniformité politique est un leurre : Leonard Woolf et Maynard Keynes mènent une carrière politique mais la plupart des autres membres du Bloomsbury Group expriment directement ou indirectement leur sensibilité politique sans se revendiquer d'une idéologie. Après avoir travaillé comme fonctionnaire pour l'administration impériale à Ceylan, Leonard Woolf s'engage en politique

---

8 « They are thoroughly Bloomsbury : they entertain musicians, artists, and even an actress ; they believe in literature, art, and personal relations ; they are moralists and anti-Utilitarians ; they have a snobbish faith in the rightness of their own sensibilities. » Wilfred STONE, *The Cave and the Mountain*, Stanford, Stanford University Press, 1966, p. 239.

9 Christopher REED, « The Mouse that Roared : Creating a Queer Forster », *op. cit.*, p. 77.

10 *Ibid.*, p. 78.

au sein du parti socialiste britannique ; Maynard Keynes est connu pour son travail d'économiste et son opposition aux conditions éreintantes que le traité de Versailles impose à l'Allemagne au sortir de la Première Guerre mondiale. S'il est une idée commune à tous les auteurs du Bloomsbury Group, c'est sans doute la critique de l'impérialisme et du chauvinisme britanniques qu'ils associent avec l'éducation victorienne, les « public schools » et les multiples hiérarchies familiales, sociales et genrées qui structurent la société britannique.

Le Bloomsbury Group se situe à la charnière entre l'époque édouardienne et l'époque géorgienne : E. M. Forster se présente comme l'un des derniers édouardiens tandis que Virginia Woolf se range aux côtés de la génération géorgienne (où elle place également Forster, ne lui en déplaise).<sup>11</sup> Tous héritent d'un certain esthétisme mais aussi d'idéaux que l'on pourrait qualifier d'humanistes, que les bouleversements de la vie moderne les contraignent à examiner et reformuler : ils appartiennent à cette génération que les horreurs de la Première Guerre mondiale ont décimée et épouvantée. Comme l'écrit E. M. Forster :

The French lady, Madame de Sévigné, writing letters during the wars of the late seventeenth century, can feel tranquil. The English lady, Jane Austen, writing novels in the Napoleonic wars, can feel tranquil. Those wars were not total. But no one can write during or between our wars and escape their influence. There, then, is one obvious characteristic of our prose. It is the product of people who have war on their mind.<sup>12</sup>

Les trois citations qui ouvrent cette introduction mettent en exergue un autre point saillant de ce que signifie pour nous le nom de « Bloomsbury Group », la place occupée par le

---

<sup>11</sup> « I will suggest that we range Edwardians and Georgians into two camps ; Mr. Wells, Mr. Bennett, and Mr. Galsworthy I will call the Edwardians ; Mr. Forster, Mr. Lawrence, Mr. Strachey, Mr. Joyce, and Mr. Eliot I will call the Georgians. » Virginia WOOLF, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, Londres, The Hogarth Press, 1924, p. 4.

<sup>12</sup> E. M. FORSTER, « English Prose between 1918 and 1939 », *Two Cheers for Democracy*, éd. Oliver Stallybrass, Londres, Edward Arnold, 1972, p. 266.

biographique dans sa légende. Les relations intimes de ses membres intriguent et fascinent<sup>13</sup> ; leurs journaux, leur correspondance et le ton très personnel de leurs essais semblent mêler l'œuvre et la vie. Cette dimension a contribué à faire du Bloomsbury Group le symbole d'une époque et d'un certain rapport à la littérature ; Virginia Woolf en particulier est devenue une icône, y compris dans la culture populaire.<sup>14</sup> Nous verrons que cette dimension biographique fait partie intégrante de l'œuvre de Roger Fry, Clive Bell, E. M. Forster et Virginia Woolf, non pas parce qu'ils veulent présenter leur vie en exemple, mais parce que cette dimension personnelle est la clef à la fois de leur éthique et de leur esthétique.

### **A preacher, his disciple<sup>15</sup>, a pythoness<sup>16</sup> and a blue butterfly<sup>17</sup>**

Les quatre auteurs que j'ai choisi d'étudier, Roger Fry, Clive Bell, E. M. Forster et Virginia Woolf, me semblent particulièrement représentatifs du legs à la fois durable et disputé du Bloomsbury Group. Roger Fry et Clive Bell sont pratiquement indissociables dans

---

13 « There is no denying that in the last thirty years, since the seemingly endless flow of biographies, memoirs, published letters and diaries began, the Bloomsberries have been chiefly famous for their less than conventional personal relationships. [...] These ranged from the devoted partnership of Lydia Lopokova and Maynard Keynes (who had once been almost exclusively homosexual), to the open marriage at Charleston of Clive and Vanessa Bell, to the ménage at Ham Spray where Lytton Strachey loved Ralph Partridge, who married Dora Carrington, who loved only Lytton (and who took her life after his death to prove it). » Tony BRADSHAW, « Introduction », *A Bloomsbury Canvas*, *op. cit.*, p. 12.

14 Brenda R. SILVER, *Virginia Woolf Icon*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

15 Je fais ici référence à une caricature de Roger Fry et Clive Bell, exécutée par Henry Tonks, intitulée *The Unknown God (Roger Fry preaching the new faith...)*, qui représente Roger Fry en exalté, présentant une statue censée faire référence à Maillol à un public de bourgeois londoniens, et Clive Bell répétant « Cezannah » comme une formule magique.

16 C'est ainsi que Forster fait référence à Woolf dans son *Commonplace Book*. « Visit to Virginia, prospects of, not wholly pleasurable. I shall watch her curiosity and flattery exhaust themselves in turn. Nor does it do to rally the Pythoness. » E. M. FORSTER, *Commonplace Book*, éd. Philip Gardner, Stanford, Stanford University Press, 1985, p. 54.

17 Pour Woolf, Forster est « a blue butterfly », « as timid as a mouse ». « I saw Forster, who is timid as a mouse, but when he creeps out of his hole very charming. » Virginia WOOLF, lettre 726 à Margaret Llewelyn Davies, datée du 31 août 1915, *The Letters of Virginia Woolf*, vol. 1, éd. Nigel Nicolson, Londres, The Hogarth Press, 1976, p. 63 ; « a man physically resembling a blue butterfly – I mean by that to describe his transparency & lightness. » Virginia WOOLF, entrée du 12 juillet 1919, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 1, éd. Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie, Londres, The Hogarth Press, 1977, p. 291.

l'historiographie : tous deux critiques d'art, francophiles, ils défendent les artistes postimpressionnistes à Londres, en organisant notamment les expositions de 1910 et 1912. Au sein du Bloomsbury Group, ils représentent le pôle de la théorie picturale<sup>18</sup> ; sur la scène artistique anglaise, ils donnent son impulsion au premier grand bouleversement artistique du siècle. L'intérêt critique pour Virginia Woolf ne se dément pas depuis plusieurs décennies : bien qu'elle soit solidement arrimée au Bloomsbury Group dans l'imaginaire collectif, son œuvre est à la fois particulièrement sophistiquée d'un point de vue stylistique et fondée sur une position politique singulière, nourrie par ses questionnements sur les rôles genrés. E. M. Forster se situe à la marge du Bloomsbury Group<sup>19</sup>, mais sa sensibilité politique et son esthétique ont des points communs avec Clive Bell et Roger Fry ; sa relation faite d'amitié et de rivalité avec Virginia Woolf façonne leur œuvre et leur réflexion critique.

Roger Fry et Clive Bell sont très vite associés, à la fois dans l'opinion populaire et la critique académique : lorsque Roger Fry est caricaturé comme prophète illuminé de l'art d'avant-garde dans la presse, Clive Bell apparaît comme son disciple. L'expression « significant form », fréquemment employée pour résumer la théorie formaliste de Fry, est en fait inventée et utilisée par Bell. Si l'on examine leurs essais de plus près, cependant, des

---

<sup>18</sup> Roger Fry est peintre lui-même, mais force est de reconnaître qu'il a davantage marqué l'histoire de l'art anglais par sa théorie que par son œuvre picturale. Duncan Grant et Vanessa Bell me semblent mieux représenter l'identité artistique visuelle du Bloomsbury Group. À ce sujet, on peut se tourner vers les travaux de Kenneth McConkey sur la lente émergence d'une école artistique proprement anglaise au début du XX<sup>e</sup> siècle : s'il semble évident pour Mc Conkey que les deux expositions postimpressionnistes organisées par Fry à Londres sont des moments déterminants de l'histoire de l'art anglaise, il rappelle que du Bloomsbury Group, seul Duncan Grant est exposé lors de la rétrospective du New English Art Club de 1925, censée illustrer le développement de la peinture britannique depuis Whistler. McConkey rappelle aussi que le postimpressionnisme de Fry, Grant et Bell passe de mode à la faveur de l'émergence d'une école anglaise ; Grant et Bell sont surtout célébrés pour leurs travaux décoratifs dans les années 1920. Voir Kenneth MCCONKEY, *The New English, A History of the New English Art Club*, Londres, Royal Academy of Arts, 2006, en particulier le chapitre « Slade School Mecca », pp. 127-159.

<sup>19</sup> « Forster was a 'fringe' member of the Bloomsbury Group, in but not of it [...]. This position of outsider is characteristic : to remain unaffiliated, to be furtive in one's comings and goings, is a way of staying free. » Wilfred STONE, *The Cave and the Mountain*, op. cit., p. 23.

divergences de style et d'opinion apparaissent rapidement. Fry comme Bell sont francophiles et admirent Cézanne, Matisse, Picasso et les peintres qui révolutionnent la peinture depuis le continent ; tous deux affirment la supériorité de la forme sur la dimension littéraire de la peinture. Cependant, la théorie de Fry autorise et contient des précautions et des évolutions, exprimées sur un ton mesuré, rarement emphatique ; Bell, quant à lui, est volontiers ironique, mordant ou péremptoire. Là où Roger Fry se pose en pédagogue, en procédant par étapes et en exposant clairement ses critères, Clive Bell emprunte volontiers son vocabulaire aux Romantiques pour exprimer l'absolu de la vision artistique, ou ironise et provoque pour défendre ce qu'il considère comme le présent de l'art. Fry est lui aussi capable de se montrer moqueur pour critiquer le conservatisme ou l'entre-soi des milieux académistes, mais chez Clive Bell, il s'agit d'un rôle à part entière : dans le contexte de la bataille d'avant-gardes qui se met en place au début du XX<sup>e</sup> siècle, le rôle de Clive Bell doit aussi être envisagé en relation avec la culture de manifestes qui caractérise la période.

La relation de Roger Fry et Virginia Woolf s'articule d'abord autour de Vanessa Bell, la sœur aînée de Virginia Woolf, que Roger Fry rencontre en 1910 et avec qui il a une liaison de 1911 à 1913. Sa relation personnelle avec Virginia Woolf semble se développer après sa rupture avec Vanessa Bell. Les lettres que Fry et Woolf échangent sont parcourues de comparaisons entre la peinture et l'écriture et d'une forme d'émulation entre les arts :

[...] your letter reduced me to a state of abject admiration at the Virginian style. I know quite well that this queer business of writing is as odd as ours of putting paint on. It only looks like ordinary writing because we both use words but we use them quite differently and certainly I'm not taken in by the similarity.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Roger FRY, lettre 507 à Virginia Woolf, 24 octobre 1921, *Letters of Roger Fry*, éd. Denys Sutton, Londres, Chatto & Windus, 1972, p. 515.

E. M. Forster et Virginia Woolf sont les deux romanciers majeurs du Bloomsbury Group, même si leur relation à ce dernier est très différente. E. M. Forster ne fait pas partie du premier cercle qui constitue le « vieux Bloomsbury<sup>21</sup> » et n'est pas mêlé au réseau de relations intimes et amoureuses qui nourrit la légende du Bloomsbury Group<sup>22</sup> ; à partir de 1910, il fréquente régulièrement le Bloomsbury Group mais Woolf le décrit comme un invité toujours de passage.<sup>23</sup> Cependant, son amitié avec Roger Fry nourrit son écriture (comme notamment l'essai « On not looking at pictures ») et sa rivalité amicale avec Virginia Woolf met en lumière des dilemmes éthiques et esthétiques qui leur sont communs : pour ainsi dire, ils ont le même langage artistique. E. M. Forster loue *The Voyage Out* (« It is a strange, tragic, inspired book [...]. It is a noble book.<sup>24</sup> ») mais trouve *Night and Day* trop conservateur. Virginia Woolf regrette que Forster échoue, selon elle, à réconcilier réalisme et vision artistique.<sup>25</sup>

Roger Fry lui voue une admiration mêlée de frustration : il loue *The Longest Journey*<sup>26</sup>, mais trouve qu'il se répète dans « The Story of a Siren »<sup>27</sup> ; face à *A Passage to India*, il exprime une frustration qui anticipe celle de Lionel Trilling :

---

21 C'est Virginia Woolf qui donne ce nom, souvent repris, à un texte écrit pour le Bloomsbury Memoir Club. Voir Virginia WOOLF, « Old Bloomsbury », *Moments of Being*, éd. Jeanne Schulkind, Londres, Harvest/HBJ Books, pp. 181-201.

22 Roger Fry entretient une liaison passionnée avec Vanessa Bell ; Clive Bell et Virginia Woolf ont une relation ambiguë après la naissance du premier enfant de Clive et Vanessa ; Roger Fry et Virginia Woolf sont de proches amis. Voir Hermione LEE, *Virginia Woolf*, op. cit., pp. 307, 472 et 395.

23 *Ibid.*, p. 272.

24 E. M. FORSTER, « The Early Novels of Virginia Woolf », *Abinger Harvest*, éd. Elizabeth Heine, Londres, André Deutsch, 1996 [1936], pp. 102-103.

25 Sur la relation critique entre E. M. Forster et Virginia Woolf, on pourra consulter l'article classique de Mark GOLDMAN, « Virginia Woolf and E. M. Forster : A Critical Dialogue », *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 7, Num. 4, 1966, pp. 387-400.

26 « I'm fascinated by *The Longest Journey* – I don't think it's perfect, far from it, but he has said some things wonderfully and anyhow it's got an atmosphere which is all his own. [...] He has genius of a kind. » Roger FRY, lettre 224 à R. C. Trevelyan, mai 1907, *Letters*, p. 285.

27 « I liked Morgan's *Siren* well enough, but I thought it was too much a repetition of his very earliest stories. It's always the same theme ; I wish he could get something new and more solidly constructed. He exploits too much his fancy. » Roger FRY, lettre 480 à Virginia Woolf, 27 juillet 1920, *ibid.*, p. 486.



The fact is that he is an artist but he despises his art and thinks he must be something more ; at least that's what I suspect, but I'm certain that the only meanings that are worth anything in a work of art are those that the artist himself knows nothing about.<sup>28</sup>

Ce n'est sans doute pas un hasard si le nom de Forster est récurrent dans les lettres qu'échangent Fry et Woolf : Fry y désigne ces deux auteurs comme les références de la littérature britannique contemporaine<sup>29</sup>, alimentant probablement le mélange d'amitié et d'envie que l'on décèle chez Woolf à l'égard de Forster.

Virginia Woolf est une autrice incontournable dans les études du modernisme, ne serait-ce que pour la sophistication de sa recherche formelle et de son exploration de la conscience. Elle est l'objet d'une multitude d'ouvrages critiques ; on a souligné son étude de la vie intérieure et son usage sophistiqué du « stream of consciousness », en se concentrant souvent sur *To the Lighthouse* et *Mrs Dalloway*. En envisageant l'œuvre de Woolf dans toute sa richesse et sa variété, Gillian Beer a montré les liens entre les romans de Woolf et les innovations scientifiques du tournant du siècle<sup>30</sup> ; Hermione Lee a étudié son positionnement socio-politique complexe et le rôle politique qu'elle attribue à ses revenus d'écrivaine<sup>31</sup> ; Jane Goldman associe l'écriture de Woolf, l'arrivée du postimpressionnisme en Angleterre et son féminisme.<sup>32</sup> Les travaux les plus actuels s'efforcent de relier l'œuvre de Woolf au contexte politique mouvementé du début du XX<sup>e</sup> siècle, comme un engagement qui serait coupé de son association avec le Bloomsbury Group. Gillian Beer refuse de voir Woolf comme « sequestered in Bloomsbury<sup>33</sup> », désignant implicitement le Bloomsbury Group comme un cercle avant

28 Roger FRY, lettre 547 à Virginia Woolf, 2 juillet 1924, *ibid.*, p. 555.

29 « I showed Logan one or two bits of the book and he pleased me very much by saying that except for you, whom he put highest of all, and Morgan I was one of the very few writers who wrote for the ear. » Roger FRY, lettre 537 à Virginia Woolf, 25 août 1923, *ibid.*, p. 544.

30 Gillian BEER, *Virginia Woolf : the Common Ground*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1996.

31 Voir notamment sa biographie de Virginia Woolf, et en particulier le chapitre « Money and Fame », Hermione LEE, *op. cit.*, pp. 556-578.

32 Jane GOLDMAN, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

33 Gillian BEER, *Virginia Woolf : the Common Ground*, *op. cit.*, p. 3.

tout bourgeois et privilégié, qui efface l'identité politique et féministe de Virginia Woolf. De fait, le genre de Virginia Woolf l'exclut de l'éducation d'Oxbridge, et donc de cette expérience de la communauté qu'ont en commun Forster, Fry et Bell, en même temps qu'il fait d'elle et de sa sœur Vanessa le cœur du Bloomsbury Group, né chez les jeunes Stephen, au 46 Gordon Square. L'expérience que fait Virginia Woolf du Bloomsbury Group est donc singulière : elle écrit depuis l'envers de cette communauté d'abord fortement marquée par le privilège masculin, qu'elle dénonce d'ailleurs dans *Three Guineas*. Plus récemment encore, c'est l'idée d'un rapport particulier à la communauté qui a nourri de stimulantes relectures de Virginia Woolf. Christine Reynier a mis l'accent sur la portée éthique de ses nouvelles, approche qui, on le verra, inspire directement la mienne.<sup>34</sup> Anne-Marie Smith-Di Biasio et Claire Davison, ont mis en lumière d'autres aspects de sa relation à l'altérité à travers la traduction.<sup>35</sup> Les travaux de Caroline Pollentier sur le rapport de Virginia Woolf à la communauté et à la culture commune (« middlebrow ») ouvrent une nouvelle façon d'envisager le politique dans l'écriture de Woolf.<sup>36</sup> Virginia Woolf met en scène des communautés multiples, qui se heurtent ou se recoupent, communautés héritées de l'histoire familiale ou choisies par l'amitié, mais aussi déterminées par le hasard (des moments de « common life », de « vie en commun », comme dans *Mrs Dalloway* et *Between the Acts*). La communauté, à la fois thème et motif esthétique dans l'écriture de Woolf, me conduit à envisager le Bloomsbury Group lui-même comme une entité écrite *a posteriori*, un exemple du concept de domesticité qui caractérise le modernisme de ces auteurs. En effet, la remise en cause des valeurs sociales et

34 Christine REYNIER, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

35 Claire DAVISON, *Translation as Collaboration : Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S. S. Kotliansky*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014 ; Anne-Marie SMITH-DI BIASIO, *Virginia Woolf, la hantise de l'écriture*, Paris, Indigo, 2010.

36 Caroline POLLENTIER, « Virginia Woolf and the Middlebrow Market of the Familiar Essay », *Virginia Woolf and the Literary Marketplace*, éd. Jeanne Dubino, New York, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 137-149.

politiques, largement masculines, conduit à revendiquer l'espace domestique comme un lieu de liberté personnelle et artistique. Or cette inversion des valeurs traditionnelles est également adoptée par les autres membres du Bloomsbury Group : Roger Fry s'intéresse au potentiel de l'espace domestique avec l'Omega Workshop, E. M. Forster accorde à l'espace domestique une valeur quasi-sacrée dans *Howards End*.

Le Bloomsbury Group est né d'un réseau d'amitié et d'admiration mutuelle, mais aussi d'un imaginaire commun. Les relations personnelles y croisent les expérimentations artistiques et les comparaisons fertiles entre les arts et c'est à ce réseau, lisible dans l'écriture des membres de ce cercle, que je ferai référence sous le nom de « Bloomsbury Group ».

### ***Personnages secondaires***

Trois personnages méritent qu'on les mentionne particulièrement ici : ils se trouvent à la marge de notre champ d'étude, l'une pour son art, les autres pour leur langue, mais ce sont des personnages récurrents dans la vie, la carrière et l'imaginaire de nos auteurs et nous serons nous aussi amenés à les fréquenter.

La première, c'est bien entendu Vanessa Bell, personnage récurrent mais presque silencieux de trois des vies et des œuvres que j'étudie. C'est elle qui, en 1905, a l'idée de lancer au 46, Gordon Square un « Friday Club » qui rassemble peintres et amis, sorte de prologue au Bloomsbury Group.<sup>37</sup> La relation très proche qu'elle entretient avec sa sœur Virginia Woolf sur le plan personnel oscille entre rivalité et admiration mutuelle : Woolf exprime souvent dans ses lettres et son journal son envie face au médium de la peinture, mais elle collabore avec sa

---

<sup>37</sup> Voir Hermione LEE, *op. cit.*, pp. 220-221.

sœur au sein de la Hogarth Press, pour laquelle Vanessa Bell réalise des gravures sur bois destinées à prendre place dans le texte de sa sœur.

Vanessa Stephen épouse Clive Bell en 1907 ; comme le souligne Hermione Lee, ce mariage est vécu comme une perte terrible par Virginia Stephen.<sup>38</sup> Ses premières descriptions de Clive Bell sont peu flatteuses mais, plus tard, et en particulier après la naissance de Julian Bell, la relation de Clive Bell et Virginia Stephen se teinte d'un désir mutuel mâtiné d'envie partagée à l'égard du nouveau-né et de l'attention que lui prodigue Vanessa Bell.<sup>39</sup> Plus tard, Clive et Vanessa Bell contribuent largement, d'après Hermione Lee, au mythe d'une Virginia Woolf imperméable aux plaisirs de la sexualité et de la sensualité. La relation entre Clive Bell et Virginia Stephen (puis Woolf) porte fréquemment la marque d'une forme de jalousie ou de rivalité qui s'articule aussi autour de la figure de Vanessa Bell.

Vanessa Bell occupe également une place centrale dans la vie de Roger Fry, qui devient un autre objet de rivalité avec Virginia Woolf. Vanessa Bell et Roger Fry ont en commun la peinture, qu'ils explorent de concert, et entretiennent même une liaison de 1911 à 1913 ; dans les lettres que Roger Fry écrit à Vanessa Bell, l'amour et l'art empruntent au même langage.<sup>40</sup> La relation de Roger Fry et Virginia Woolf, d'abord piquetée de jalousie autour de Vanessa Bell, se resserre progressivement ; à partir de 1921, leur correspondance est parcourue de comparaisons entre la littérature et la peinture et témoigne de leur joie d'avoir trouvé un interlocuteur à la hauteur de leur activité intellectuelle et de leur enthousiasme. Cette relation est plus intellectuelle qu'érotique (à la différence de la relation de Woolf et Clive Bell) et

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp 248-249.

<sup>40</sup> « Nessa, I should be a real artist, really truly and without doubt if I could draw you often, because you have this miracle of rhythm in you, and not in your body only, but in everything you do. » Roger FRY, lettre 324 à Vanessa Bell, 1912 (date exacte inconnue), *Letters*, p. 357.

semble laisser une trace plus profonde dans l'écriture de Woolf. La façon dont les jalousies s'articulent autour de Vanessa Bell associe dans les journaux et les lettres de Woolf la rivalité personnelle et la comparaison entre peinture et littérature.

Les deux autres figures qui restent à la marge de notre étude malgré leur importance pour nos auteurs sont deux Français, Charles et Marie Mauron. Roger Fry les rencontre en 1919 : Marie Mauron est institutrice et écrivaine ; Charles Mauron est un scientifique qui, sa vue déclinant, s'est tourné vers la critique littéraire et la traduction. Fry est très vite enchanté par ce couple d'intellectuels et la vie qu'ils mènent en Provence. Il montre à Mauron sa traduction de Mallarmé, se propose de traduire les essais de Mauron lui-même et lui fait connaître Forster et Woolf.<sup>41</sup> Charles amène Fry aux *Décades de Pontigny*<sup>42</sup> et Marie lui donne l'occasion de discuter de l'enseignement de l'art.<sup>43</sup> Par l'entremise de Fry, Charles Mauron traduit Forster en français ; ce dernier se prend lui aussi de sympathie pour le jeune écrivain et le défend face aux éditeurs parisiens.<sup>44</sup> Je ferai à l'occasion référence aux traductions de Charles Mauron, tant elles me semblent prolonger la pensée forsterienne. Les Mauron sont des interlocuteurs de choix entre le Bloomsbury Group et la France et sont étroitement associés à cette vie simple et profondément artistique que Roger Fry, Vanessa Bell et Duncan Grant espèrent trouver en Provence.

La nature même de notre sujet m'amène à m'intéresser aux autres membres du Bloomsbury Group : Lytton Strachey est incontournable, à la fois pour sa contribution à

---

41 Voir Roger FRY, lettre 553 à Charles Mauron, 13 janvier 1925, *Letters*, p. 562.

42 À ce sujet, on peut consulter l'ouvrage de François CHAUBET, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, en particulier le chapitre « Pontigny, microcosme européen et 'noyau de la future Europe' », pp. 105-143.

43 « I have made some of the same observations as her, but one must admit that the reasons children give for their preferences are probably wrong. Maybe quite often a child likes the best aesthetically and gives quite a different reason. » Roger FRY, lettre 553 à Charles Mauron, 13 janvier 1925, *Letters*, p. 562.

44 Voir P. N. FURBANK, *E. M. Forster : A Life*, Oxford, Oxford University Press, 1978 [1977], vol. 2, pp. 138-139.

l'histoire du genre biographique et pour son amitié avec Virginia Woolf. Goldsworthy Lowes Dickinson est un ami commun de Roger Fry et d'E. M. Forster, au point que ce dernier lui consacre une biographie. La critique de l'impérialisme du Bloomsbury Group est notamment nourrie par Leonard Woolf qui a travaillé à Ceylan.<sup>45</sup> Je serai amenée à mentionner ces relations qui contribuent au réseau intellectuel et personnel dense qui constitue ce que j'appelle le Bloomsbury Group.

## **Modernisme du Bloomsbury : révolutions esthétiques, éthique des relations**

Le modernisme est un objet académique connu pour les multiples difficultés qui surgissent lorsqu'on tâche de le définir. Certaines définitions, comme celles de Christopher Butler, tentent d'isoler des traits esthétiques et un rapport à l'art qui seraient communs aux grands modernistes ; si elle permet d'examiner les grands phénomènes politiques, sociaux et culturels et leurs liens avec les arts, cette définition tend à isoler l'art des grands bouleversements sociaux et culturels qui façonnent non seulement la pensée et l'art mais constituent également l'expérience quotidienne de la modernité.<sup>46</sup> Par contraste, Jane Goldman établit des liens entre la réception des postimpressionnistes à Londres et les manifestations des suffragettes ou les grèves contemporaines.<sup>47</sup> Astradur Eysteinnsson utilise les différentes traductions de « modernisme » pour montrer que le terme prend un sens différent dans chaque contexte socio-historique : plus on cherche à préciser cette définition,

---

45 Des recherches récentes ont mis en lumière la contribution de Virginia Woolf aux travaux de Leonard Woolf. Voir à ce sujet Michèle BARRETT, « Virginia Woolf's Research for 'Empire and Commerce in Africa' (Leonard Woolf, 1920) », *Woolf Studies Annual*, vol. 19, 2013, pp. 83-122.

46 Christopher BUTLER, *Early modernism*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

47 Jane GOLDMAN, *Modernism, 1910-1945 : Image to Apocalypse*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.

plus elle semble signifier la nécessité de penser un ensemble de phénomènes ressentis comme des bouleversements, sans pour autant permettre de catégoriser les formes artistiques qui reflètent ou racontent ces bouleversements.<sup>48</sup> Dans *Le Partage du Sensible*, Jacques Rancière remet en question l'utilisé de concepts tels qu' « avant-garde », « modernisme » ou « post-modernisme » pour comprendre la littérature du XX<sup>e</sup> siècle :

La notion de modernité esthétique recouvre, sans lui donner aucun concept, la singularité d'un régime particulier des arts, c'est-à-dire d'un type spécifique de lien entre des modes de production d'œuvres ou de pratiques, des formes de visibilité de ces pratiques et de modes de conceptualisation des unes et des autres.<sup>49</sup>

En art, et en particulier chez nos quatre auteurs, la modernité est vécue comme un mélange de transformations lentes et de chocs sismiques. La remise en question du sens de l'histoire et la complexification de la notion d'individu se combinent pour brouiller les frontières de la sensibilité et de la conscience. Dans le domaine de l'art, la culture de l'avant-garde, du manifeste, de la distinction, de la révolution et de la provocation forme un ensemble de stratégies complexes qui tendent à la fois à rejeter ce qui les précède immédiatement et à se réclamer d'une grande tradition antérieure, à affirmer que tout est et *doit* être neuf, à jouer l'incompréhension du « grand public » contre la reconnaissance légitime de quelques initiés éclairés : ce processus étudié par Bourdieu constitue l'autonomisation du champ, l'art se libérant de la morale ou du réalisme.<sup>50</sup>

Plusieurs débats constituent l'historiographie complexe du modernisme : sous la question de ce qu'est le modernisme se dissimule le problème, plus politique dans le monde académique, de *qui* est moderniste, qui rompt vraiment avec la tradition ou innove dans ce champ nouveau. Sous cet angle, Virginia Woolf est admirée pour ses innovations stylistiques

48 Astradur EYSTEINSSON, *The Concept of Modernism*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

49 Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du Sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

50 Voir Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'Art*, Paris, Seuil, 1998 [1992] et Pierre BOURDIEU, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Raisons d'agir/Seuil, 2013.

remarquables, Clive Bell est ambivalent, Roger Fry est le grand prophète qui a démenti sa propre théorie et E. M. Forster, « irritating in his refusal to be great<sup>51</sup> », s'exclut lui-même de la génération des écrivains géorgiens. À mesure que les catégories des « high » et « low » modernismes se sont avérées mouvantes et poreuses<sup>52</sup>, nos définitions des modernismes se sont ouvertes dans un souci d'intégrer des bouleversements culturels et sociaux, voire pragmatiques : les conditions matérielles de la vie moderne modifient aussi les perceptions des auteurs et des artistes. Le cataclysme de la Première Guerre mondiale<sup>53</sup> mais aussi la voiture<sup>54</sup> et la radio<sup>55</sup> (comme le montre Claire Davison) reconfigurent les rapports sociaux et la vie quotidienne. Ainsi est-il plus difficile d'exclure certaines œuvres ou certains auteurs qui traitent des bouleversements de la vie intime et quotidienne plutôt que de la grande histoire ou de révolutions à mener tambour battant.

Notre lecture du modernisme s'est également complexifiée sur le plan politique : chez Christopher Butler, le modernisme était associé soit à une rupture avec le monde en faveur d'un art classique, intemporel, soit à des opinions politiques tranchées, voire agressives, à la façon d'un Marinetti. Ouvrir la définition du modernisme à d'autres approches de la modernité me permet de rendre leur place à des auteurs tels qu'E. M. Forster, dont David

51 Lionel TRILLING, *E. M. Forster*, Londres, The Hogarth Press, 1951, p. 10.

52 Voir notamment Maria DiBATTISTA et Lucy McDIARMID (éd.), *High and Low Moderns*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

53 « When the guns fired in August 1914, did the faces of men and women show so plain in each other's eyes that romance was killed ? » Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, éd. Morag Shiach, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1929], p. 18. De nombreux travaux traitent de l'empreinte de la guerre dans l'œuvre de Virginia Woolf. Sur ce point, on pourra notamment consulter : Mark HUSSEY, *Virginia Woolf and War : Fiction, Reality, and Myth*, Syracuse, Syracuse University Press, 1992 ; Christine FROULA, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde : War, Civilization, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2005 ; Wyatt BONIKOWSKI, *Shell Shock and the Modernist Imagination : the Death Drive in post-World War I British Fiction*, Farnham, Ashgate, 2013.

54 Voir par exemple Robin ADAIR et Ann MARTIN, « A Driving Bloomsbury », *Woolf Studies Annual*, vol. 24, 2018, pp. 75-100. Pour les rapports entre modernisme et radio, on pourra consulter Matthew FELDMAN, Erik TONNING et Henry MEAD (éd.), *Broadcasting in the Modernist Era*, Londres, Bloomsbury Academic, 2016.

55 Sur ce point, voir Pamela L. CAUGHIE, *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, New York, Garland Publishing, 2000.



Medalie a montré que son éthique humaniste tendait à l'exclure du canon des modernistes.<sup>56</sup> Avec l'usage du pluriel « modernismes », le monde universitaire s'est efforcé d'inclure des voix dissonantes, un peu étouffées par des noms tels qu'Eliot ou Pound. Il me semble que ce sont ces deux tendances, la prise en compte du contexte socio-culturel dans toute sa densité d'une part, et une lecture moins monolithique de la modernité littéraire et artistique d'autre part, qui me permet de ré-examiner le modernisme singulier du Bloomsbury Group : le mélange de préoccupations éthiques et esthétiques qui le caractérise l'amène à déjouer certains des codes d'actions auparavant considérés comme typiques du modernisme, comme le programme et le manifeste.

La position de Virginia Woolf dans l'historiographie des modernismes est la moins problématique à ce jour. Ses innovations formelles, sa façon radicale de déstructurer le genre romanesque, mais aussi les multiples essais qui revendiquent sa rupture avec les romanciers édouardiens (comme *Mr. Bennett & Mrs. Brown*) la placent résolument dans le camp d'une « nouvelle » génération décidée à défaire les codes qu'elle a hérités.

Les trois auteurs que j'ai choisi de lui associer ne bénéficient pas de la même place dans le canon moderniste. Forster n'est pas systématiquement inclus dans ce canon, et ce pour plusieurs raisons : son dernier roman, *A Passage to India*, date de 1924 et ses nouvelles publiées à titre posthume<sup>57</sup>, ont longtemps été dédaignées. L'arrêt de sa carrière proprement littéraire en 1924 et son intérêt pour le billet d'opinion et la radio l'écartent de l'image très esthétisante du Bloomsbury Group. Forster lui-même est en grande partie responsable de

---

56 « Critics who were themselves of a liberal-humanist orientation were reluctant to include the beloved sage in a group which included fascists, calcified ideologues, misogynists and obscurantists. » David MEDALIE, *E. M. Forster's Modernism*, New York, Palgrave, 2002, p. 2.

57 E. M. Forster lui-même semble avoir eu une opinion ambivalente sur ces nouvelles. Il les appelle « indecencies », mais y demeure attaché, d'après Furbank. Voir P. N. FURBANK, *op. cit.*

cette distance : en se définissant comme appartenant à « the fag-end of liberalism<sup>58</sup> », il se distingue aussi de la nouvelle génération de romanciers, les géorgiens ; il évoque ces auteurs modernistes comme s'il n'en faisait pas partie. La place qu'il réserve dans son écriture à des idéaux libéraux et humanistes l'isole d'un modernisme qu'on définirait comme une recherche d'innovation essentiellement esthétique ; en outre, ses explorations formelles relèvent de ce que Michelle Fillion appelle « a difficult rhythm<sup>59</sup> », plutôt que d'une forme évidemment expérimentale. Les lectures que font de Forster David Medalie pour la dimension politique et Michelle Fillion pour la dimension esthétique, notamment, m'aident à relire l'œuvre de Forster comme l'exploration permanente du rapport entre éthique et esthétique qui constitue son rapport à la modernité. Plus récemment, les travaux de Laurent Mellet sur la postérité de Forster et ses adaptations cinématographiques<sup>60</sup> ont permis de redonner à cet auteur toute sa place, à la fois comme auteur moderniste, source d'inspiration pour le cinéma et référence pour des romanciers contemporains comme Jonathan Coe.

Le rôle de Roger Fry dans la promotion des peintres postimpressionnistes en Angleterre n'est plus à démontrer : avec les expositions postimpressionnistes de 1910 et 1912 aux Grafton Galleries, le nom de Fry est associé à la modernité picturale venue du continent, et c'est encore dans ce rôle qu'on le connaît le mieux aujourd'hui. Cependant, sa carrière critique ne se résume pas à la promotion du postimpressionnisme français : jusqu'aux années qui mènent à la première exposition postimpressionniste, Fry est avant tout connu pour son expertise artistique : c'est un spécialiste de la Renaissance italienne, qui travaille notamment comme

---

58 E. M. FORSTER, « The Challenge of Our Time », *Two Cheers for Democracy*, p. 269.

59 Michelle FILLION, *Difficult Rhythm, Music & the Word in E. M. Forster*, Chicago, University of Illinois Press, 2010.

60 Laurent MELLET, *L'œil et la voix dans les romans d'E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012.

acheteur pour le Metropolitan Museum de janvier 1906 à novembre 1907, sous la houlette du magnat Pierpont Morgan. Fry est une figure d'autorité au moment où il choisit d'amener Cézanne, Matisse et Van Gogh à Londres, ce qui lui confère une position d'intermédiaire entre la sphère de l'ordre artistique établi et celle de l'avant-garde. La troisième phase de la carrière de Fry a laissé perplexe les commentateurs qui voulaient voir en lui l'ambassadeur de la modernité, et en l'art abstrait des années trente et quarante la suite logique du progrès pictural : à partir de la fin des années 20, Fry introduit dans ses essais des précautions et des modulations qui semblent tempérer sa théorie formaliste. Je ne lirai ces modulations ni comme un retour en arrière, ni comme une volte-face en contradiction avec la théorie de Fry, mais bien comme une évolution dont les racines se trouvent déjà dans ses essais les plus connus (*Vision and Design*). À cet égard, Clive Bell, avec sa virulence et l'assurance de son écriture, est plus à l'aise dans ce rôle de représentant de la peinture moderne.

Le nom de Bloomsbury Group est associé au début de la période moderniste et aux innovations formelles qui la distinguent ; cependant, seul le nom de Virginia Woolf est associé sans ambiguïté au canon moderniste. À la fin de sa carrière, Roger Fry revient sur sa défense de la forme pure en peinture, ce qui est interprété comme un retour en arrière par ses détracteurs ou ses disciples déçus. Le nom de Clive Bell est connu, notamment parce qu'il est presque automatiquement associé à celui de Roger Fry, mais c'est la théorie de ce dernier qui est le plus fréquemment citée et développée. Quant à E. M. Forster, son association au modernisme a longtemps été opposée à son humanisme et son libéralisme, qui l'ancrent dans la période édouardienne. Le contraste entre le nom de Bloomsbury Group et le sort historiographique de ses membres interpelle, comme si le tout était plus représentatif de la modernité que ses parties : la dimension biographique du Bloomsbury Group, avec la liberté

de mœurs réelle ou supposée de ses membres, entrerait-elle dans cette définition ? Ou alors le Bloomsbury Group serait-il lu comme une entité moderniste par similitude avec les mouvements et les avant-gardes qui animent la vie artistique européenne du début du XXe siècle ?

## Corpus

Pour rester dans les limites du format de la thèse, le choix a été fait d'explorer la réflexion commune qui se tisse entre les textes, même si cela n'exclut pas les références ponctuelles aux tableaux de Vanessa Bell, Roger Fry ou Duncan Grant. Le ton personnel qui caractérise les écrits du Bloomsbury Group traverse les frontières des genres littéraires, ce qui m'amène à étudier les essais de Fry et Bell, ainsi que les romans, nouvelles, essais et biographies de Forster et Woolf. La perméabilité entre les deux genres (fiction et non-fiction) caractérise l'écriture de Forster et Woolf : chez Forster, le narrateur intervient fréquemment, en particulier dans les premiers romans, pour commenter l'action et créer une voix supplémentaire, comme à mi-chemin entre l'auteur et l'intrigue ; chez Virginia Woolf, le propos de l'essai est enrichi par des structures narratives, comme dans *Three Guineas*. Forster et Woolf explorent la forme de l'essai en exploitant la structure narrative qui en constitue la première personne : chez Fry et Bell, la première personne est aussi mise en scène et façonnée pour asseoir non seulement leur théorie formaliste, mais aussi leur conception du rapport entre œuvre d'art, rôle du critique et lecteur. La démarche de cette thèse va donc s'attacher aux rapports conscients, plus qu'à l'inconscient.

Dans une perspective levinassienne<sup>61</sup>, l'écriture essayiste de Fry, Bell, Forster et Woolf se relie aisément à la préoccupation éthique centrale que représente la recherche d'un lien sincère avec l'autre. L'exploration de la conscience qui caractérise l'écriture de Woolf ressortit elle aussi de la poursuite de vérité dont parle Moore (« What exactly do you mean ?<sup>62</sup> ») ; situer cette première personne, c'est aussi situer le « je » dans sa relation à l'autre. Cependant, dans cette perspective levinassienne, l'affirmation de ces idéaux, précisément parce qu'ils exigent un « je » qui se porte au-devant de l'autre, entraîne infailliblement leur déstabilisation. bien que l'influence de Moore soit très sensible au sein du Bloomsbury Group, la réflexion éthique de Fry, Bell, Forster et Woolf ne se résume pas à adapter à l'art les idéaux de Moore ou à espérer leur avènement : les trois étapes de la carrière de Fry, l'évolution des romans de Forster (dans lesquels la résolution est de moins en moins univoque), les contradictions de Bell qui appelle à un art universel tout en admettant fréquemment que seule une minorité possède une véritable sensibilité artistique, et la façon dont la prose de Woolf explore les communautés fortuites (plutôt que des amitiés, souvent traversées de barrières sociales ou genrées), montrent qu'ils n'envisagent pas l'art comme un moyen direct et immédiat de partager ces idéaux. L'esthétique de Fry, Bell, Forster et Woolf devient la représentation de ce processus de déstabilisation induit par le choc de l'autre. Ils ne renoncent pas tout à fait à leurs premiers idéaux mooréens, humanistes et libéraux : c'est de là que naît la tension permanente qui se traduit notamment par la « double vision » de Forster ou la polyphonie-cacophonie qui résonne dans plusieurs des romans de Woolf.

---

61 Je m'appuie sur plusieurs des textes d'Emmanuel Levinas pour ma lecture de son éthique, et m'aide de la lecture que fait Elena Bovo de son œuvre en parallèle de celle de Jacques Derrida. Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, La Haye, M. Nijhoff, 1961 ; Elena BOVO, *Absence/Souvenir. La Relation à autrui chez Emmanuel Levinas et Jacques Derrida*, Turnhout, Brepols, 2005.

62 D'après Paul Levy, il s'agit de « the absolute Mooreist question ». Paul LEVY, *G. E. Moore and the Cambridge Apostles*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1979, p. 3.

Reste l'approche éthique comme processus dynamique, *geste vers* l'autre. Les thèmes de la réception et de l'expérience de l'art surgissent non seulement dans les essais de Fry et Bell, mais aussi dans la fiction de Woolf et Forster ; la forme ne peut prétendre contenir une représentation de l'autre mais elle peut espérer *être* le rapport à l'autre. La confrontation fertile entre éthique et esthétique chez Fry, Bell, Forster et Woolf a pour enjeu de maintenir et de créer par et dans la forme artistique la possibilité d'une relation à cet « autre » qu'est le lecteur.

### **Plan : de l'esthétique au rapport à l'autre dans l'écriture**

Le Bloomsbury Groupe est un objet d'étude polymorphe. C'est un cercle privé, dont les membres ont des intérêts communs, mais ce n'est ni un mouvement ni une organisation artistique. L'étiquette « Bloomsbury » leur est associée *a posteriori*, et eux-mêmes l'adoptent surtout en se réécrivant, à partir de l'expérience du Bloomsbury Memoir Club. Le Bloomsbury Group est donc d'emblée un objet d'écriture. Il tient certes largement de l'expérience commune, des amitiés de ses membres et de valeurs partagées : la référence à Platon est à la fois un code pour l'homosexualité et, passée au filtre de l'éthique de G. E. Moore, une façon d'affirmer l'amitié et la beauté comme biens suprêmes.

On abordera donc en première partie la communauté platonicienne des Apôtres à Cambridge, inspirée d'une version idéalisée du Banquet, puis la façon dont elle se métamorphose pour devenir à Londres le Bloomsbury Group, afin de remettre en question les rôles genrés, la place de la sexualité, les règles de la bienséance et tous ces codes associés à la sociabilité victorienne. L'ancrage de ces idéaux dans un lieu, même largement imaginé ou

idéalisé, signifie l'importance de l'espace domestique ou privé et de sa transformation pour ces auteurs : le cercle d'amis, au sein duquel s'échangent des idées sur la philosophie, l'écriture ou l'art, n'est pas un objectif ou même un idéal en soi, mais plutôt le siège de cette éthique d'ouverture à l'autre et à l'art, dans la vie comme dans la fiction. Comme l'explique Christopher Reed, les auteurs du Bloomsbury Group créent une modernité domestique : affirmer la valeur de la domesticité, c'est ré-organiser les valeurs dominantes, qui placent la sphère publique, politique et impériale, au sommet de la hiérarchie, et la sphère domestique, privée, féminine, à la base.<sup>63</sup> J'envisagerai le Bloomsbury Group comme un lieu de départ, d'un point de vue éthique et esthétique : ce lieu, certes réel, mais aussi largement imaginé, est le premier d'une série de lieux de conversation, de libération ou de rébellion dans la fiction du Bloomsbury. L'étude des *topoi* biographiques du cercle intime ne peut se conclure sans les deux genres littéraires, la biographie et l'essai, qui consacrent dans l'écriture le réseau de relations personnelles permettant d'identifier ces auteurs comme appartenant à un groupe. À un pôle, l'essai, genre de la première personne par excellence, est commun à Fry, Bell, Forster et Woolf et permet de développer les voix du Bloomsbury Group ; à l'autre pôle, la biographie de Goldsworthy Lowes Dickinson écrite par E. M. Forster et celle de Roger Fry écrite par Virginia Woolf cherchent à raconter l'ami depuis la sphère privée plutôt que comme personnage public<sup>64</sup> ; la biographie fictive ouvre une autre voie, fantaisiste celle-là, dans l'exploration de l'écriture personnelle. Ainsi, je choisis de ne pas me limiter à la définition biographique du Bloomsbury Group : je l'envisage comme le siège symbolique de l'éthique de

---

63 Christopher REED, *Bloomsbury Rooms, Modernism, Subculture and Domesticity*, New Haven, Yale University Press, 2004.

64 Avant eux, Lytton Strachey a tourné en dérision la biographie victorienne qui élève son objet en héros dans *Eminent Victorians*. Lytton STRACHEY, *Eminent Victorians*, Londres, Chatto & Windus, 1918.

nos auteurs, qui de là affirment le devoir d'ouvrir la culture aux autres cultures, l'art aux autres arts et la voix aux autres voix.

Mais le bien commun culturel ne s'édifie pas seulement sur place. Dans une deuxième partie, il convient donc d'étudier l'invitation au voyage, qui évoque le Grand Tour et son avatar du XX<sup>e</sup> siècle, le tourisme moderne, et s'en démarque. Le pèlerinage vers la Grèce des philosophes, l'Italie de la Renaissance et la Provence de Cézanne tient aussi du palimpseste, nourri de la lecture que font les Apôtres ou les Esthètes des classiques. L'Athènes des philosophes, l'Italie de la Renaissance et la France des modernes constituent trois nouveaux exemples de vie commune idéalisée, mais, selon les termes de Charlotte Ribeyrol, l'ailleurs des esthètes « ne se trouve nulle part – leur hellénisme n'est pas une invitation à voyager<sup>65</sup> », mais une représentation qui nourrit leur imaginaire et les auteurs du Bloomsbury Group tâchent de passer outre à cette distance volontairement établie. Le choc de l'autre ébranle la culture anglaise, mais les auteurs du Bloomsbury font leur cette déstabilisation nécessaire en sortant volontairement du Grand Tour : ce décentrement géographique est aussi un décentrement culturel et même artistique, condition éthique et esthétique de l'émergence d'une nouvelle forme de communauté.

Se tisse alors une conception de l'art qui serait commune, en un réseau intersémiotique où musique, peinture, écriture se répondraient et viendraient dialoguer, selon des modalités de correspondance qu'on tentera de cerner en troisième partie. La rencontre avec des traditions artistiques radicalement différentes prouvent la validité de leurs théories formalistes aux yeux de Roger Fry et Clive Bell : puisqu'elle s'affranchit de toute forme de

---

65 Charlotte RIBEYROL, *Étrangeté, Passion, Couleur : l'Hellénisme de Swinburne, Symonds et Pater*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013.



discours préalable, la forme pure donne l'espoir d'un langage universel. Au sein même du Bloomsbury Group, les références à d'autres membres du Bloomsbury amènent à croiser le langage des différents arts : Forster évoque les leçons de Fry et Woolf regrette de ne pas lui avoir dédié un roman ; Bell désigne Woolf comme équivalent littéraire des peintres modernes ; Forster et Woolf font référence à la peinture dans leurs romans et leurs essais, Fry et Bell dialoguent avec la littérature. Un jeu de références croisées et d'emprunts génériques s'établit dans leurs genres de prédilection, le roman et l'essai, dont la souplesse permet l'hybridité, ce qui permet une attaque en règle de la peinture et de l'écriture réalistes. Le dialogisme que Bakhtine attribue au roman devient perméabilité générique : ce sont les formes les plus potentiellement hybrides qui permettent d'évoquer un art pur, présenté comme un idéal mais, de fait, inatteignable. Les derniers essais de Fry, la théorie que Forster expose dans *Aspects of the Novel*, et les réflexions de Woolf sur le genre romanesque montrent la tension entre l'admiration pour cet idéal et la nécessité de la représentation en peinture et de l'intrigue dans la fiction. L'idéal de la musique devient alors, en peinture et en littérature, celui du rythme ; Forster le préfère au motif (image empruntée à la peinture), Woolf écrit *The Waves* « to a rhythm not a plot<sup>66</sup> », Fry identifie le rythme à la fois comme essence de la forme, relation des parties du tableau entre elles, et transmission directe du geste du peintre au spectateur. Notion protéiforme, le rythme structure le roman ou le tableau indépendamment de l'intrigue ou du contenu. Des critères que Fry retient pour l'analyse de la peinture, le rythme est le plus incarné : adressé directement au corps de l'auditeur, du spectateur ou du lecteur, il introduit dans l'œuvre de nos auteurs l'idée tangible de l'expérience artistique comme phénomène physique, qui se réalise dans le corps du lecteur.

---

66 « I say I am writing *The Waves* to a rhythm not a plot. » Virginia WOOLF, entrée du 2 septembre 1930, *Diary*, vol. 3, p. 316.

L'importance accordée au rythme montre l'apparent paradoxe qui se trouve au cœur du formalisme des auteurs du Bloomsbury Group : d'une part, le rythme est une dimension parfaitement abstraite de l'œuvre d'art, héritée de la musique et garante de la cohérence interne de l'œuvre ; d'autre part, le rythme suppose une réception incarnée, qui ouvre et déstabilise l'œuvre, autant qu'il en maintient l'unité. Chez Forster, le rythme concurrence l'intrigue ; chez Woolf, sa recherche fait disparaître la narration dans *The Waves*. Le rythme sous-entend dans le texte le corps du spectateur ou du lecteur ; il est la manifestation esthétique du processus décrit par Barthes dans « La mort de l'auteur<sup>67</sup> ».

L'importance du rythme pour Fry, Bell, Forster et Woolf établit un lien incarné entre l'œuvre et l'auditeur, le spectateur ou le lecteur, réalisé dans l'expérience de l'art, qui sera exploré en quatrième partie. L'accent mis sur l'expérience de l'art est un processus esthétique, pourvu d'une dimension éthique : ce décentrement volontaire peut être lu comme un geste vers l'« autre » de l'art, le spectateur ou le lecteur. L'idéal formaliste est nuancé, voire remis en question, mais il s'agit moins d'un renoncement que d'une conception dynamique de la relation avec le lecteur ou le spectateur. Le cœur de cette esthétique commune, c'est le geste vers l'autre, qui prend la forme d'un ébranlement de la structure narrative ou picturale. D'après Barthes, la mort de l'auteur seule permet la naissance du lecteur : c'est cette naissance que mettent en avant les écrivains du Bloomsbury Group lorsqu'ils insistent sur le moment de l'expérience artistique, à la fois pour sa valeur esthétique et pour l'idée d'un moment de vie en commun. Le croisement de l'éthique et de l'esthétique dans cette expérience de l'art permet l'inclusion du lecteur via le récit de sa distraction, c'est-à-dire des errements de la communication entre œuvre et réception. Le thème de la distraction met en évidence la

---

67 Roland BARTHES, « La Mort de l'Auteur », *Le Plaisir du Texte, Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 54-59.

fragilité du dispositif artistique : laisser cette faille au jour, sans chercher à la résoudre, est une ré-affirmation du geste éthique, non pas contradictoire avec la recherche artistique mais parallèle. Mieux vaut déstabiliser le cadre artistique, le fragiliser et l'ouvrir, que de briser le lien avec cet autre qu'est le lecteur. Dans l'éthique levinassienne, le sujet doit se porter au-devant de l'autre, sans espoir de jamais l'atteindre tout à fait, et accepter que le « je » soit détissé par le choc de l'autre. Les auteurs renoncent donc à leur autorité pour permettre la naissance du lecteur : l'art devient geste vers l'autre, qui ne dicte ni ne montre la connexion mais espère être la connexion.

## PREMIER CHAPITRE

### LE « BLOOMSBURY GROUP » : AMITIÉS RÉELLES ET ESPACE IDÉAL

Le Bloomsbury Group est un objet d'étude complexe : comme on l'a vu en introduction, il n'a ni date de fondation ni fin officielle, et il est difficile d'établir son histoire. J'opte ici pour la graphie Bloomsbury Group, sans guillemets ni italique, puisque c'est l'usage dans nombre de textes critiques en français. Cet usage suggère d'ailleurs la dimension iconique de ce « groupe » qui est mal défini, puisqu'il n'est pas fondé par un manifeste, et qu'il n'est pas si aisé de délimiter. Faut-il inclure les proches comme Dora Carrington, James et Alix Strachey, Desmond et Molly McCarthy, ou l'épouse de Keynes, Lydia Lopokova ? Faut-il compter, de près ou de loin, Lady Ottoline Morrell, Vita Sackville-West ou T. S. Eliot, qui certes n'en font pas partie, mais restent étroitement liés aux débats intimes, artistiques et intellectuels du groupe ?

Bloomsbury est avant tout un espace et un lieu, à la fois réel et idéal. Il n'est pas anodin, en effet, qu'après la fameuse exposition postimpressionniste de 1910 organisée par Roger Fry,

les détracteurs se soient emparés d'un *toponyme* pour désigner, faute de mieux, un cercle d'amis qui refusaient les convenances et voulaient révolutionner l'art. Molly McCarthy, dans une lettre, mentionne les « Bloomsberries », et Vanessa Bell ajoute : « It is lucky perhaps that Bloomsbury has a pleasant, reverberating sound, suggesting old-fashioned gardens and out-of-the-way walks and squares ; otherwise, how could one bear it ?<sup>68</sup>» À la fois enclave isolée et partie intégrante de la vie artistique de Londres, Bloomsbury construit un *lieu commun* au sens d'Anne Cauquelin<sup>69</sup>, à la fois un cliché linguistique (« Bloomsbury » est très vite devenu une sorte de mot de passe, une sorte d'élément de langage identifiable) et un véritable espace de contact, le lieu d'une mise en commun plurielle, ni dogmatique ni unifiée. Le nom même du Bloomsbury Group garde cette résonance que souligne Vanessa Bell, comme s'il s'agissait bien d'enterrer l'ordre ancien autour de la bienséance et des conventions étriquées, et de laisser s'épanouir (« bloom ») l'échange fertile.

D'emblée, la lettre que Vanessa Stephen adresse à Clive Bell, en 1905, pour lancer l'idée de réunions régulières, souligne l'importance du lieu.

Lettre de Vanessa Stephen à Clive Bell (1905)

On voit bien ici l'importance d'espaces privés partagés (« private houses ») où l'on va se croiser à intervalles réguliers, pour y tisser un dialogue qui tout de suite se développe, prend une vie propre, amène vers des directions insoupçonnées. Or cette forme d'intense « être-avec<sup>70</sup>», pour reprendre le mot de Jean-Luc Nancy, ne jaillit pas *ex nihilo*. Il existe une genèse

68 Vanessa BELL, « Notes on Bloomsbury », *The Bloomsbury Group : A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism*, éd. S. P. Rosenbaum, Toronto, University of Toronto Press, 1995, p. 102.

69 Anne CAUQUELIN, *L'Art du lieu commun*, Paris, Seuil, 1999.

70 Jean-Luc NANCY, « Être-avec et démocratie », *Po&sie*, vol. 135, no. 1, 2011, pp. 38-45.

du bien commun, de ce « groupe » informel, sur laquelle il convient de revenir dans ce premier chapitre.

L'idée d'une communauté partagée, idéalisée, vite appelée le Bloomsbury Group naît, nous allons le voir, de la jonction de deux microcosmes libérateurs : Cambridge, avec ses « Apostles », qui apparaît, pour Roger Fry et E. M. Forster, comme un havre de sensibilité et de fraternité après les *public schools* ; le 46 Gordon Square, la maison occupée par les enfants Stephen après la mort de leur père, Leslie Stephen, est aux antipodes de la stricte demeure familiale, Hyde Park Gate, avec ses règles victoriennes et son voisinage respectable. P. N. Furbank, Hermione Lee ou Maggie Humm ont retracé l'évolution du Bloomsbury Group. Je souhaite plutôt revenir sur le moment où la sociabilité universitaire de Cambridge rencontre l'espace domestique, féminin, que régissent Vanessa et Virginia Stephen : ce point de bascule est à la fois genré et politisé, puisque les us masculins se confrontent à l'espace féminin, et les idéaux théoriques des Apôtres à la réalité de la sphère privée.

## 1. La sphère privée, les relations intimes

Au départ, Cambridge représente une étape fondatrice à plus d'un titre pour Roger Fry, E. M. Forster et Clive Bell : la sociabilité étudiante qu'ils y découvrent pose pour eux les bases d'une équation entre intimité, espace privé et discussion philosophique qui sera commune à tout le Bloomsbury Group. L'expérience de Virginia Stephen (et de sa sœur Vanessa) est bien différente : si le foyer peut être un lieu d'éducation, les contraintes imposées aux jeunes filles de la bourgeoisie à l'époque victorienne sont telles qu'il leur faudra d'abord s'en libérer pour espérer atteindre la liberté intellectuelle de leurs amis masculins.

### 1.1. Les Apôtres ou la liberté en mots

Pour Roger Fry et E. M. Forster, si la vie étudiante prend une forme particulière à Cambridge, c'est notamment parce qu'ils sont élus membres des Apôtres, les légendaires « Apostles », « Cambridge's most talked about secret society », pour reprendre le mot de Hermione Lee.<sup>71</sup> Ni Clive Bell ni Thoby Stephen ne font partie des Apôtres, mais Clive Bell fonde à Trinity College la « Midnight Society », un cercle de lecture et de discussion : Leonard Woolf et Thoby Stephen en font partie et, quelques décennies plus tard, Clive Bell fait de la Midnight Society le début du Bloomsbury Group, avec quelque raison.<sup>72</sup> Thoby connaît si bien certains des Apôtres qu'il en fait quasiment partie, et que les Apôtres regretteront de ne pas

<sup>71</sup> Hermione LEE, *Virginia Woolf*, Londres, Vintage Books, 1997, p. 209.

<sup>72</sup> Voir S. P. ROSENBAUM, *Victorian Bloomsbury*, New York, Palgrave Macmillan, 1987, p. 129.

l'avoir élu. Après l'université, Clive Bell met sur pied une société de lecture dramatique qui se réunit de 1907 jusqu'au début de la Première Guerre mondiale.<sup>73</sup>

Les membres de la *Conversazione Society*, surnommés « Apôtres » parce que ses fondateurs étaient douze, perpétuent une tradition qui remonte à 1820. Au fil des ans, le rituel évolue mais le cœur de l'association reste le même : les Apôtres se retrouvent une fois par semaine pour discuter de sujets anecdotiques ou profonds, immenses ou absurdes ; l'un des membres propose une réponse à un problème posé, puis chacun des autres membres du cercle commente la présentation.<sup>74</sup> Deux règles président à ce débat : il est entendu que les Apôtres doivent chercher la vérité, vérité qui n'est ni illusoire ni relative (même s'ils se plaisent à questionner explicitement les normes sociales et morales admises<sup>75</sup>) ; la réunion bénéficie d'une absolue liberté de ton, qui permet irrévérence et traits d'esprit sans pour autant remettre en question l'idée d'une vérité à chercher. Selon W. C. Lubenow, le secret de cette société avait pour but de protéger sa « candeur » « des autorités, des curieux, des oisifs et des frivoles. »<sup>76</sup>

Le cercle confidentiel des « Apôtres » a ses références et son langage. Le vocabulaire employé au sein de la « *Conversazione Society* », à la fois marque d'appartenance et code ludique, est le reflet de ses affinités avec certaines tendances philosophiques. L'idéalisme de

---

73 Voir notamment Hermione LEE, *op. cit.*, pp. 252-253. Il y aurait beaucoup à dire sur le rôle joué par le théâtre au sein du Bloomsbury Group, comme intérêt partagé et source d'inspiration esthétique : d'une part, il renvoie bien entendu à la référence des Grecs de l'époque classique ; d'autre part, Clive Bell et Desmond MacCarthy s'intéressent vivement à la scène théâtrale contemporaine ; les membres du Bloomsbury Group lisent des pièces ensemble et se plaisent à monter des spectacles privés, comme *Freshwater*.

74 Pour l'organisation de la « *Conversazione Society* », voir W. C. LUBENOW, *The Cambridge Apostles, 1820-1914 : Liberalism, Imagination, Friendship in British Intellectual and Professional Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

75 D'après les recherches de Lubenow, les sujets vont de la politique (« Shall we obey ? », présenté par Roger Fry) à l'art (« Shall we read poems or ballads ? », présenté par McTaggart) en passant par l'appareusement insignifiant (« Shall we eat garlic ? », présenté par Babington Smith). Cf W. C. LUBENOW, *op. cit.*, p. 54.

76 *Ibid.*, p. 34.



McTaggart, contemporain de Roger Fry, y laisse une empreinte durable, encore sensible à l'époque de Forster : ce qui a trait à la société relève du monde « réel », tandis que le monde extérieur n'est que « phénomènes ».77 Cette distinction a sans doute contribué à l'idée d'une société fermée au monde (caractéristique qui aurait été reprise par le Bloomsbury Group) : sans doute faudrait-il réévaluer la valeur de cet héritage ainsi que de celui de G. E. Moore, référence récurrente dans les biographies du Bloomsbury Group et la critique de leurs œuvres.

La philosophie de G. E. Moore, lui-même membre des Apôtres, formalise et prolonge leur influence. G. E. Moore est une référence si absolue que Tom Regan l'appelle « le prophète » du Bloomsbury Group et *Principia Ethica*<sup>78</sup>, son grand œuvre de philosophie morale, le « Sacred Book » de Fry et Forster.<sup>79</sup> En effet, nombre des principes avancés dans *Principia Ethica* correspondent intimement à l'éthique des Apôtres (qui va aussi profondément influencer la façon de vivre et de penser du Bloomsbury Group). La philosophie de Moore allie raison, intimité entre les individus et amour de l'art ; amitié et plaisir esthétique sont les deux biens absolus, indépassables, et auxquels doit tendre une existence raisonnable.

If, now, we use this method of absolute isolation, and guard against these errors, it appears that the question we have to answer is far less difficult than the controversies of Ethics might have led us to expect. Indeed, once the meaning of the question is clearly understood, the answer to it, in its main outlines, appears to be so obvious, that it runs the risk of seeming to be a platitude.<sup>80</sup>

G. E. Moore revendique un système de pensée platonicien : sa méthode s'appuie sur une succession de questions, destinées à éliminer toutes les scories de raisonnement et de langage

---

77 *Ibid.*, p. 38.

78 G. E. MOORE, *Principia Ethica*, Cambridge, Cambridge University Press, 1903.

79 Tom REGAN, *Bloomsbury's Prophet*, Philadelphie, Temple University Press, 1986.

80 G. E. MOORE, *op. cit.*, p. 237.

qui obscurcissent des réponses simples. Moore donne moins l'impression de construire des idées que de les mettre au jour, conformément à l'idéal de la maïeutique socratique.

By far the most valuable things, which we know or can imagine, are certain states of consciousness, which may be roughly described as the pleasures of human intercourse and the enjoyment of beautiful objects. No one, probably, who has asked himself the question, has ever doubted that personal affection and the appreciation of what is beautiful in Art or Nature, are good in themselves; nor, if we consider strictly what things are worth having purely for their own sakes, does it appear probable that any one will think that anything else has nearly so great a value as the things which are included under these two heads.<sup>81</sup>

Le legs de Platon est clair dans la démarche progressive, qui cherche à isoler les biens « en soi », et dans l'idée que bien et bonheur soient identifiables et possibles à atteindre par l'exercice d'un bon sens rigoureux. Le modèle platonicien des Apôtres va influencer durablement Bloomsbury, que ce soit directement, comme dans le cas de Fry et Forster (mais aussi, bien sûr de Leonard Woolf ou Lytton Strachey), ou indirectement, pour ceux qui n'ont pas fait partie de la petite société semi-secrète.

L'influence des Apôtres est évidente dans le cas de Fry et Forster. Malgré le secret censé entourer la société, le jeune Roger Fry s'empresse de faire part à sa mère de l'honneur qui lui est fait :

Since I last wrote I have been partially initiated into the society I mentioned before, i. e. I have seen the records, which are very interesting, containing as they do the names of all the members which includes nearly everyone of distinction who was at Cambridge during the last fifty years. [...] I feel much awed by thus becoming a member of so distinguished and secret a society – it was a wonderful secret ritual the full details of which I do not yet know but which is highly impressive.<sup>82</sup>

L'épigraphe de *The Longest Journey* (le roman que Forster préférait, publié en 1907), témoigne du legs des Apôtres, puisqu'il est dédié aux « frères », « *fratribus*<sup>83</sup>». De même, l'incipit, presque composé uniquement de dialogue, transpose à l'évidence une réunion des

81 *Ibid.*, p. 237.

82 Roger FRY, Lettre 13, à Lady Fry, datée du 26 mai 1887, *The Letters of Roger Fry*, éd. Denys Sutton, Londres, Chatto & Windus, Vol. I., p. 114.

83 E. M. FORSTER, épigraphe de *The Longest Journey*, Londres, Edward Arnold, 1984 [1907].

Apôtres, en plongeant le lecteur *in medias res* dans une discussion entre étudiants. Forster reprend la tradition picturale des « Conversation scenes », en jouant sur le clair obscur pour mieux déployer, dans la pénombre, tout l'espace de la parole commune. Dans l'enceinte de l'université, on débat d'un topos philosophique, qui renvoie à la tradition empirique britannique, comme à la phénoménologie qu'Husserl va bientôt formaliser : « They were discussing the existence of objects, Do they exist only when there is some one to look at them ?<sup>84</sup>» On sent bien ici l'influence de Moore et Mc Taggart, mais l'exemple incarnant l'existence est pour le moins insignifiant en apparence, puisqu'il s'agit d'une vache visible depuis la chambre estudiantine, et la discussion est menée avec humour, pour le plaisir : lorsque l'orateur est accusé de jouer sur les mots, « quibbling », il le reconnaît fièrement : « 'I know it is' said the speaker brightly<sup>85</sup>». C'est l'être-avec, et l'interrogation sincère, qui priment sur l'acquisition scolaire et l'érudition. L'ouverture de *The Longest Journey* fait la part belle à des voix qui ne sont pas celles du personnage principal du roman, Ricky : dans les premières pages, la médiocrité de ce dernier est même son trait le plus distinctif et semble renforcer sa gratitude pour la tolérance de l'université à son égard. Dès l'abord, le passage par Cambridge est une révélation pour Ricky non pas parce qu'il fait de lui un être exceptionnel, mais parce qu'il ouvre des espaces (« the spacious halls of youth ») emplis de conversations : le « savoir » de Cambridge réside dans la possibilité de s'intégrer à un vaste espace de conversation où de multiples voix résonnent librement. Cette ouverture, tout comme l'épigraphe « Fratibus », peut être lue comme une invitation à prendre part à la communauté : dès le début de sa carrière, E. M. Forster exploite ainsi le dialogue qui s'instaure entre œuvre et lecteur pour établir une connexion, connexion qui constitue le trait caractéristique, à la fois éthique et

---

84 *Ibid.*, p. 2.

85 *Ibid.*, p. 3.

esthétique, de son écriture. Roger Fry ne s'y trompe pas quand il découvre *The Longest Journey* : il admet être « fasciné<sup>86</sup> » par le roman, et ce principalement pour l'atmosphère créée par Forster. *The Longest Journey* s'intègre dans un réseau d'autres textes et appelle sans les nommer une multitude d'autres voix.

La transposition littéraire des Apôtres dans *The Longest Journey* montre bien que Cambridge et la vie des « colleges » forment le premier des espaces symboliquement libres qui structurent le récit du Bloomsbury Group. Le roman de Forster souligne aussi que si la méditation philosophique et le dialogue signent une rupture épistémologique et heuristique, c'est aussi parce que cette forme de co-présence tranche avec le modèle dominant de la communauté censée éduquer les garçons à l'époque, cette « public school » dont Fry et Forster ont fait l'expérience avant Cambridge et qu'ils tiennent en horreur. La « public school » représente aussi un microcosme, mais qui relève d'une toute autre idéologie et la cohabitation qui y est imposée est désavouée par nos auteurs : il s'agit d'y former ceux qui vont régir la société et l'Empire, non d'y encourager le dialogue. Il n'est sans doute pas anodin que Fry vienne d'une famille de Quakers et E. M. Forster d'un milieu de tradition libérale, proche de la « Clapham Sect », obédience que l'on retrouve d'ailleurs chez certains des ascendants de Virginia Woolf.<sup>87</sup> Pour Fry comme pour Forster, il y a quelque chose d'abject dans la brutalité diffuse qui imprègne la culture de ces établissements : Roger Fry décrit les châtiments corporels auxquels il devait assister en tant que « headboy »<sup>88</sup> et E. M. Forster

---

86 Roger FRY, lettre 224 à R. C. Trevelyan, datée du mois de mai 1907, *Letters of Roger Fry*, op. cit., p. 285.

87 James Stephen, l'arrière-grand-père de Virginia Woolf, était avocat et fut un membre actif de la lutte pour l'abolition de l'esclavage.

88 L'épisode est relaté par Roger Fry lui-même et rapporté par Virginia Woolf dans sa biographie. « [...] as I was from the first and all through either first or second in the school I was bound *ex officio* to assist at the executions and hold down the culprit. [...] Sometimes there were scenes of screaming, howling and struggling which made me almost sick with disgust. » Virginia WOOLF, *Roger Fry : A Biography*, éd. Diane Gillespie, Oxford, Blackwell, 1995, pp. 27-28.

tourne en dérision les « well-developed bodies » et « undeveloped hearts » des jeunes gens issus de ces écoles<sup>89</sup> ; le produit typique de ce système est un personnage borné récurrent dans la fiction d'E. M. Forster, mais c'est *The Longest Journey* qui représente le plus explicitement le conformisme et la hiérarchie aveugle des *public schools* à travers Sawston et le personnage de Gerald, une brute au physique avantageux qui maltraite physiquement Rickie, le protagoniste boiteux, à l'école, préfigurant la violence symbolique à l'âge adulte.<sup>90</sup>

Pour Fry comme pour Forster, l'arrivée à Cambridge marque la fin d'une adolescence morne et le début d'une jeunesse plus libre moralement et intellectuellement. Pour Roger Fry, qui n'est pas tout à fait contemporain des autres membres du Bloomsbury à Cambridge, la révélation est spectaculaire. « After all, I have got more from Cambridge than a scientific education », écrit-il à son père (qui espère le voir devenir botaniste). Dans *Roger Fry*, Virginia Woolf traduit l'enthousiasme du jeune Roger Fry, avec la répétition anaphorique, épiphanique, du verbe « opened », et le topos du rossignol, qui tissent la magie de Cambridge. La culture classique, sans cesse ravivée par la discussion, suspend le temps (« eternal ») :

[H]e had got more from Cambridge than he could possibly explain. His mind had opened there ; his eyes had opened there. [...] Now had become eternal as he sat talking to his friends in a Cambridge room while the moon rose and the nightingales sang.<sup>91</sup>

Cambridge ouvre l'esprit et les yeux du futur critique d'art ; cette double révélation est d'autant plus dramatique qu'elle changera la carrière de Fry et le visage du Bloomsbury Group.

89 E. M. FORSTER, « Notes on the English character », *Abinger Harvest*, éd. Elizabeth Heine, Londres, André Deutsch, 1996, pp. 4-5.

90 « But he and Gerald had met, as it were, behind the scenes, before our decorous drama opens, and there the elder boy had done things to him – absurd things, not worth chronicling separately. An apple-pie bed is nothing ; pinches, kicks, boxed ears, twisted arms, pulled hair, ghosts at night, inky books, befouled photographs, amount to very little by themselves. But let them be united and continuous, and you have a hell that no grown-up devil can devise. » E. M. FORSTER, *The Longest Journey*, p. 38.

91 Virginia WOOLF, *Roger Fry*, p. 48.

Cette révélation est moins due à l'enseignement dispensé au sein de la vénérable université qu'à la façon dont les étudiants y vivent et y parlent.

Ainsi, les sujets abordés par les *Apostles* au cours de leurs réunions hebdomadaires sont variés (et plus ou moins sérieux), mais leur préoccupation première pourrait être qualifiée de philosophique : les séances des Apôtres prennent la forme de discussions philosophiques et morales où l'échange d'idées doit permettre aux participants d'atteindre une forme de vérité. Les philosophes antiques, et la figure de Platon en particulier, président symboliquement à ces réunions : fascinés à la fois par son œuvre et par l'image du banquet, ils transposent à leur manière la pensée platonicienne au sein de leur petite société, via l'idéalisme de la tradition philosophique de Cambridge. Chez les Apôtres, la conversation libre et franche est une valeur copiée sur les dialogues platoniciens, et en particulier sur le *Banquet*. Le *Principia Ethica* de Moore, qui influence lui-même considérablement les membres du Bloomsbury Group, doit beaucoup à cet intérêt pour la dialogue socratique : la question qui guide Moore, « What exactly do you mean ?<sup>92</sup> », semble directement inspirée du texte grec. De même, Goldsworthy Lowes Dickinson, membre influent et mentor pour E. M. Forster, publie en 1905 un « Nouveau Banquet », « A Modern Symposium », dédié aux « fratrum societatis » et qui met en scène les « Seekers », qui ressemblent à s'y méprendre aux Apôtres : les membres se réunissent un samedi soir par quinzaine chez l'un d'entre eux, l'un des membres fait une présentation, puis chacun des auditeurs est appelé à partager son opinion sur le sujet choisi. L'exemple du « Modern Symposium » de Dickinson traduit pour nous le Platon des Apôtres :

---

92 C'est « the absolute Mooreist question » selon Paul Levy. Voir Paul LEVY, *G. E. Moore and the Cambridge Apostles*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1979, p. 3. Paul Levy estime qu'il est difficile de dire si Moore a eu l'influence qu'on lui connaît pour son œuvre philosophique ou à cause de ses liens personnels avec plusieurs des membres du Bloomsbury Group. Cette question est typique de l'étude du Bloomsbury et les deux options ne me semblent pas devoir s'exclure mutuellement.

le banquet permet une conversation privée et libérée de certaines conventions. Chez Platon, Aristophane passe son tour parce qu'il a le hoquet pour avoir trop bu (*Le Banquet*, 185c-d) ; chez Dickinson, l'orateur du jour a tout bonnement omis de préparer son discours : « But it then transpired that Cantilupe, who was to have read the paper, had brought nothing to read. He had forgotten, or he had been too busy.<sup>93</sup> » Dans un cas comme dans l'autre, aucun autre convive ne s'en offusque bien longtemps. Dans le *Banquet* de Platon, le sujet abordé relève en lui-même de la vie privée ; chez Dickinson, les personnages sont identifiés par leur appartenance à une tendance politique et dessinent tout le paysage anglais, mais expliquent leur sensibilité politique sans débattre de leurs idées, ce qui fait de la réunion un moment symbolique, comme suspendu hors de la société ordinaire. Le petit groupe veut mettre en œuvre un idéal nourri de culture classique.

Clive Bell fait à son tour le portrait d'une Athènes tout à fait idéalisée dans l'un des essais republiés dans *Pot-Boilers* :

In this truly liberal atmosphere vivid and original characters grew and flourished, thought and felt, and of their thoughts and feelings have left such record as still charms and tantalizes less fortunate generations. This belief in personal liberty, this respect for the individual mind as the sole source of truth and beauty, made possible Athens, a small short-lived state in the distant past, an ideal towards which the best minds are ever looking back, the glory and grand achievement of the Western world.<sup>94</sup>

La lecture de Clive Bell nous apparaît évidemment comme largement erronée aujourd'hui, ne serait-ce que parce que la démocratie était loin de s'appliquer à tous et excluait les femmes, mais elle révélait l'attrait de cette Grèce idéalisée : dans les écrits des auteurs grecs, Bell lit un respect de l'individu et une sensibilité qu'il prête par extrapolation à la société athénienne dans son ensemble.

---

<sup>93</sup> Goldsworthy Lowes DICKINSON, *A Modern Symposium*, Londres, Brimley, Johnson & Inc, 1905, pp. 4-5.

<sup>94</sup> Clive BELL, « The Lysistrata », *Pot-Boilers*, Londres, Chatto & Windus, 1918, pp. 105-106.

L'un des plus célèbres topoi des écrits de Platon, c'est bien sûr le mythe de la caverne, qui se décline selon des modalités diverses chez nos auteurs. C'est sous la plume d'E. M. Forster en particulier qu'on retrouve l'idée de caverne, de matrice, mais aussi de lieu qui n'est peut-être qu'illusion, même si la lumière crue du dehors n'apporte pas forcément la vérité. L'arrivée à Cambridge représente une vie nouvelle, plus libre et plus sensible, mais nécessairement limitée dans le temps ; l'évocation de cette révélation de jeunesse se teinte d'une forme de nostalgie lorsqu'elle se heurte aux règles du monde extérieur. Pour Fry, Bell et Forster, il est difficile d'ignorer que la sociabilité et les codes qu'ils ont découverts à Cambridge, et qui leur ont révélé un monde bien différent de celui de la « public school » anglaise, ne sont pas transposables au sortir de l'université, soit que ces idéaux s'opposent radicalement à l'Angleterre patriarcale et impérialiste du début du XX<sup>e</sup> siècle, soit que ces valeurs, qui restent malgré tout intimement liées à une hiérarchie sociale et à des institutions fondées sur l'exclusion, doivent être remises en question. L'harmonie offerte dans le repli de Cambridge tient donc aussi de l'illusion, que vient dissiper la lumière crue du monde extérieur, comme un écho ironique, inversé, du mythe de la caverne. Ce processus douloureux est mis en scène par E. M. Forster dans *The Longest Journey*, roman d'un apprentissage manqué, où le personnage de Rickie échoue à concilier la culture de l'amitié propre à la société des Apôtres et une carrière respectable de professeur dans une *public school*. L'intrigue du roman et son langage symbolique ne se contentent pas d'opposer Cambridge au reste du monde en prenant parti pour le premier : la narration expose une difficulté morale supplémentaire en établissant clairement que les idéaux de Cambridge ne peuvent survivre en-dehors de leur sphère. L'incipit du roman fait plaisamment référence au mythe de la



caverne : dans la chambre un peu sombre de Rickie, Ansell craque plusieurs allumettes qui font apparaître des ombres sur les murs de la pièce.

The fire was dancing, and the shadow of Ansell, who stood close up to it, seemed to dominate the little room. He was still talking, or rather jerking, and he was still lighting matches and dropping their ends upon the carpet.<sup>95</sup>

L'étroite pièce de Cambridge a le même effet déformant que la caverne dans la métaphore de Platon : le brillant Ansell y semble immense, Rickie est amené à faire « des réflexions absurdes » et les autres « philosophes » prennent une allure étrange.<sup>96</sup> Ce moment fragile est interrompu par l'intrusion d'Agnes, porteuse de toute une série de conventions sociales en tant que membre de l'autre sexe. Dans l'atmosphère feutrée et exclusivement masculine de la chambre de Rickie, son irruption ramène les « philosophes » (le « symposium ») aux règles sociales qui régissent la bonne société anglaise en-dehors de Cambridge : la réunion devient une « tea-party » et la présence d'une jeune femme crée implicitement certains devoirs pour de jeunes hommes placés en position d'hôtes.<sup>97</sup> Elle dissipe l'image des philosophes et de la caverne en allumant une lumière électrique, crue et désagréable, geste qui peut être mis en regard avec son rôle dans le roman : bien que dotée d'un potentiel romantique aux yeux de Rickie, elle se trouve fréquemment du côté de la société et de ses règles pragmatiques et étouffantes (ce que symbolise notamment l'hostilité dont elle fait preuve envers Stephen). La simple présence d'Agnes, en rappelant les personnages masculins à leur rôle genré, interdit l'ambivalence et la liberté qui offraient un

<sup>95</sup> E. M. FORSTER, *The Longest Journey*, p. 5.

<sup>96</sup> « The other philosophers were crouched in odd shapes », *ibid.*, p. 5.

<sup>97</sup> Le narrateur énonce explicitement l'idée que ses obligations envers les femmes définissent le rôle social d'un homme. Rickie, qui ne s'acquitte de ces devoirs que très maladroitement, est en quelque sorte déchu de sa position par son indifférence. « Rickie was not as much upset as he ought to have been. He was sorry that he had forgotten, and that he had caused his visitors inconvenience. But he did not feel profoundly degraded, as a young man should who has acted discourteously to a young lady. » *Ibid.*, p. 7.

espace à l'affection homoérotique (entre Rickie et Ansell notamment).<sup>98</sup> L'incipit de *The Longest Journey* représente à la fois le caractère exceptionnel et la fragilité de ce moment, qui conjugue enthousiasme philosophique et sentiments de jeunesse masculine.

Comme toute la fiction d'E. M. Forster, *The Longest Journey* traite de dilemmes moraux sans pour autant livrer de leçon sous forme d'apologue ou de précepte : Cambridge, sanctuaire clairement isolé du monde, ne peut fournir un exemple moral applicable à toute une vie. Au contraire, chez Forster, les dilemmes éthiques, exposés de façon plus ou moins explicites et en rapport direct avec des considérations philosophiques et sociales, sont conjugués au *sentiment* d'un idéal sinon hors de portée, du moins impossible à saisir ou à figer. Rickie revêt la discussion philosophique du premier chapitre d'une aura sentimentale, en laissant son imagination le détourner du raisonnement exposé au profit des « dryades »<sup>99</sup> qu'il imagine dans les arbres de l'université ou de toutes les vaches de la planète ; les Idées platoniciennes sont moins prises dans leur sens philosophique strict que comme symbole d'un au-delà, d'un autre plan de l'existence qui échapperait largement au monde de conventions sociales représenté par Agnes puis par Sawston. En 1917, il écrit à Goldsworthy Lowes Dickinson :

But how does anything end? One should act as if things last. That Plato of yours thought that they lasted, but elsewhere, and though I don't agree I think he was on sounder lines than people who expect life to be like a work of art or a play, with a crisis and a curtain, and reject as undesirable anything that might mar the general effect [...].<sup>100</sup>

<sup>98</sup> La mention du *Percival* de Watts, associée à celle des dryades et de la musique de Wagner, pourrait faire penser aux dangereuses tentatrices de *Parsifal* ; cette référence a quelque chose d'ironique quand il s'agit d'Agnes, puisque si celle-ci interrompt effectivement la bonne entente masculine qui régnait avant son arrivée, son charme est loin d'être infaillible.

<sup>99</sup> « The great elms were motionless, and seemed still in the glory of midsummer, for the darkness hid the yellow blotches on their leaves, and their outlines were still rounded against the tender sky. Those elms were Dryads—so Rickie believed or pretended, and the line between the two is subtler than we admit. At all events they were lady trees, and had for generations fooled the college statutes by their residence in the haunts of youth. » *Ibid.*, p. 4.

Pour Forster, la vie échappe aux lignes de composition qui ordonnent une œuvre d'art : l'idée d'une vérité « autre », insaisissable, n'agit pas comme un principe ordonnateur mais, au contraire, comme un point de fuite qui exerce une tension sur la vie ordinaire. L'histoire de Rickie est moins celle d'un jeune homme qui se détourne de valeurs intemporelles supérieures et s'égaré, que celle d'un personnage torturé par la conscience d'une vérité « autre » : l'imagination et la sensibilité de Rickie l'empêchent de se couler tout à fait dans son rôle de mari et de professeur dans une « public school », mais sa pusillanimité ne lui permet pas de résister aux tentatives d'Agnes pour le façonner.<sup>101</sup> Le contraste entre le monde de Cambridge et l'Angleterre contemporaine, matérialisé par la trajectoire de Rickie, produit un questionnement éthique qui sera commun à plusieurs membres du Bloomsbury Group, fortement influencés par l'idéalisme métaphysique de Cambridge et par le système « platonicien moderne » de G. E. Moore<sup>102</sup>.

Si l'idéal d'un cercle clos, hautement civilisé et exclusivement masculin, contribue à faire de Platon et de l'Athènes de l'âge d'or une référence incontournable pour nos auteurs, c'est aussi pour une autre raison. Dès 1883, J. A. Symonds avait publié *A Problem in Greek Ethics*, suivi en 1896 de *A Problem in Modern Ethics* : le premier ouvrage établit un lien entre homosexualité, système politique et art grec ; le second, dont le titre fait si étroitement écho au premier, montre la correspondance avec l'époque contemporaine mise en avant par

---

<sup>100</sup> E. M. FORSTER, Lettre à Goldsworthy Lowes Dickinson du 25 juin 1917, *Selected Letters of E. M. Forster*, éd. Mary Lago et P. N. Furbank, Londres, Collins, 1985, p. 253. Platon est encore associé à une relation homosexuelle, puisque Forster raconte dans cette lettre sa liaison avec Mohammed el Adl.

<sup>101</sup> Plusieurs épisodes du roman viennent à l'esprit, mais le caractère d'Agnes est particulièrement évident dans ses relations avec Stephen. Lorsque Rickie apprend que Stephen est son demi-frère, il ne peut imaginer de garder cette vérité pour lui : « Because he must be told such a real thing. » Agnes s'y oppose au nom des convenances et de leur confort : « Tell him now, when everything has been comfortably arranged ? » E. M. FORSTER, *The Longest Journey*, p. 136.

<sup>102</sup> Lettre de G. E. Moore à Desmond MacCarthy, datée du 14 août 1928, citée dans Tom REGAN, *Bloomsbury's Prophet*, *op. cit.*, p. 106.

Symonds. Dans *A Problem in Greek Ethics*, l'homosexualité (« paiderastia » dans le texte) est présentée comme la plus haute expression des qualités masculines grecques<sup>103</sup>, voire comme « héroïque », en ce sens qu'elle constitue l'apogée de leur vie affective.<sup>104</sup> Le culte du corps et l'exclusion des femmes de la vie publique sont considérés comme favorables à l'apparition de l'homosexualité : cette dernière n'est pas conçue comme le signe de la décadence de la culture grecque, mais comme une de ses caractéristiques constitutives. Dans *A Problem in Modern Ethics*, Symonds prône la dépénalisation de l'homosexualité au profit d'une étude scientifique : le précédent des Grecs sert à prouver que l'amour de son propre sexe ne suffit pas à débaucher ou diminuer un homme.<sup>105</sup> La référence classique est aussi l'un des codes de cette culture *queer*, qui subvertit les exemples, prétendument « purs », de la citoyenneté grecque et des statues idéalisées pour faire apparaître une histoire parallèle. Ainsi, le thème de la Grèce antique peut évoquer, outre le récit politique de la grande Athènes, une cité où l'homosexualité a sa place et la référence à l'amour ou l'amitié grecs crée une communauté de lecteurs capables de reconnaître son sens, une « communauté inavouée » ou « inavouable », pour reprendre l'expression que Jean-Luc Nancy emprunte à Blanchot.<sup>106</sup> Chez les Apôtres de Cambridge, et en particulier au tournant du siècle, la référence à Platon est aussi un code qui associe la culture grecque à l'homoérotisme. Dans *Maurice*, le roman d'E. M. Forster publié à

<sup>103</sup> « Greek love was, in its origin and essence, military. Fire and valour, rather than tenderness or tears, were the external outcome of this passion; nor had *Malachia*, effeminacy, a place in its vocabulary. » John Addington SYMONDS, *A Problem in Greek Ethics*, Londres, éditeur inconnu, p. 8.

<sup>104</sup> « Thus the tale of Achilles and Patroclus sanctioned among the Greeks a form of masculine love, which, though afterwards connected with paiderastia properly so-called, we are justified in describing as heroic, and in regarding as one of the highest products of their emotional life. » *Ibid.*, p. 3.

<sup>105</sup> « It is the common belief that a male who loves his own sex must be despicable, degraded, depraved, vicious, and incapable of humane or generous sentiments. If Greek history did not contradict this supposition, a little patient enquiry into contemporary manners would suffice to remove it. » John Addington SYMONDS, *A Problem in Modern Ethics*, Londres, éditeur inconnu, p. 11.

<sup>106</sup> L'expression reflète le dialogue fertile entre Maurice Blanchot et Jean-Luc Nancy : à l'article de Jean-Luc Nancy intitulé « La communauté désœuvrée », Maurice Blanchot répond dans *La Communauté inavouable*, titre que reprend Jean-Luc Nancy dans *La Communauté désœuvrée*. Voir Jean-Luc NANCY, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986 ; Maurice BLANCHOT, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1984 ; Jean-Luc NANCY, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Galilée, 2014.

titre posthume, le personnage de Maurice est éveillé en même temps à ce type de dialogue et à l' « amour grec » par Clive Durham. Clive s'attaque d'abord à la religion conventionnelle de Maurice :

'[...] Don't go hawking out tags like "The Redemption" or "The Trinity"  
'I've given up the Trinity.'  
'The Redemption, then.'  
'You're beastly hard,' said Maurice. 'I always knew I was stupid, it's no news. The Risley set are more your sort and you had better talk to them.'<sup>107</sup>

Clive ne permet pas à Maurice de se cacher derrière des noms que la moralité bourgeoise considérerait comme intouchables : avec une méthode digne des Apôtres<sup>108</sup>, il oblige Maurice à penser pour lui-même plutôt qu'à s'appuyer sur les habitudes de sa famille et de son milieu. C'est aussi Clive qui conseille à Maurice de lire le *Banquet*, pour que sa déclaration d'amour puisse être entendue.

'I knew you read the *Symposium* in the vac,' he said in a low voice  
Maurice felt uneasy.  
'Then you understand – without me saying more –'  
'How do you mean?'  
Durham could not wait. People were all around them, but with eyes that had gone intensely blue he whispered, 'I love you.'<sup>109</sup>

La première réponse de Maurice oppose l'identité anglaise à cet amour grec : « Durham, you're an Englishman. I'm another. Don't talk nonsense.<sup>110</sup> » La mention du *Banquet* semble pompeuse lorsque Maurice l'emploie à son tour : « I have always been like the Greeks and didn't know.<sup>111</sup> » Pourtant, c'est sans ironie que le narrateur décrit la « torture » et le « poison »<sup>112</sup> auxquels l'aveuglement de Maurice soumet d'abord les deux adolescents ; la

<sup>107</sup> E. M. FORSTER, *Maurice*, Londres, Edward Arnold, 1971, p. 41.

<sup>108</sup> « The method of proceeding on the hearth-rug, the desire to recruit new members who differed from them, their tradition of candour and irreverence were all calculated to be anti-dogmatic and anti-authoritarian. » Voir W. C. LUBENOW, *op. cit.*, p. 88.

<sup>109</sup> E. M. FORSTER., *Maurice*, p. 50.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>112</sup> « He made no allowance for three weeks of torture unlike his own or for the poison which, secreted by one man, acts differently on another. » *Ibid.*, p. 57.

référence aux mœurs prêtées aux Grecs amène une libération à la hauteur des souffrances endurées.

Dans *Jacob's Room* de Virginia Woolf, la référence est plus feutrée ; la voix narrative reste à la marge des collègues, et ne perçoit la scène de discussion intellectuelle entre les jeunes gens, qui rappelle à la fois les Apôtres et *The Longest Journey*, que par bribes, depuis l'autre côté de la fenêtre. Même si ce n'est que suggéré, les amitiés masculines semblent plus fortes que les liaisons hétérosexuelles, comme en témoignent la vision du corps nu de Jacob plongeant dans l'eau ou la présence intime de Bonamy à la fin, quand toutes les amantes s'effacent du texte.

Cambridge apparaît donc comme un premier lieu commun, l'antithèse du pernicieux « esprit de corps » des public schools. Là où les « public schools » cherchent à cultiver la virilité et le patriotisme de leurs élèves<sup>113</sup>, l'université de Cambridge est un espace de liberté : les discussions sur l'art et la littérature y autorisent l'expression de la sensibilité personnelle et les références classiques y deviennent le langage à peine codé de l'homoérotisme. Loin des « public schools », de la doxa ou du consensus au sens de Rancière<sup>114</sup>, Cambridge apparaît, aux yeux des anciens Apôtres et de leurs proches comme Clive Bell ou Thoby Stephen, comme la matrice des échanges, le lieu du dissensus et de la libération. Pour Virginia Woolf, Oxford et Cambridge ne cessent pas d'incarner la morgue et l'exclusion de ce que Bourdieu appelle le capital culturel institutionnalisé<sup>115</sup>. Pour autant, la critique ne doit pas masquer à quel point le modèle des Apôtres se transpose dans les réunions du Bloomsbury Group et les inspire au départ. Les Apôtres associent à la culture grecque l'amour et l'amitié socratiques mais aussi,

<sup>113</sup> Voir à ce sujet Norman VANCE, « Decadence and the Subversion of Empire », *Roman Presences, Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, éd. Catherine Edwards, pp. 110-124.

<sup>114</sup> Jacques RANCIÈRE, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005.

<sup>115</sup> Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *La Reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1987.

plus généralement, des mœurs et même une conversation plus libres que ce que leur éducation victorienne leur permettait. Clive Bell et, à plus forte raison, Virginia Woolf ne sont pas membres des *Cambridge Apostles* ; cependant, la liberté de ton qu'ils découvrent au sein du « Old Bloomsbury<sup>116</sup> » semble devoir beaucoup à celle des Apôtres.

At that, one of the young men would lift his head slowly and say, 'It depends what you mean by beauty.' At once all our ears were pricked. It was as if the bull had at last been turned into the ring.

The bull might be 'beauty', might be 'good', might be 'reality'. Whatever it was, it was some abstract question that now drew out all our forces. Never have I listened so intently to each step and half-step in an argument. [...]

It never struck me that the abstractness, the simplicity which had been so great a relief after Hyde Park Gate were largely due to the fact that the majority of the young men who came there were not attracted by young women. I did not realise that love, far from being a thing they never mentioned, was in fact a thing which they seldom ceased to discuss.<sup>117</sup>

Alors que dans l'Athènes antique, les femmes sont exclues de la sphère publique, l'amitié socratique transposée dans l'Angleterre du début du XX<sup>e</sup> siècle donne aux sœurs Stephen la liberté de jouer un autre rôle que celui de jeune femme à marier.

---

<sup>116</sup> Virginia Woolf utilise elle-même l'étiquette dans un court récit autobiographique destiné au « Memoir Club » mis sur pied par Molly MacCarthy. Voir Virginia WOOLF, « Old Bloomsbury », *Moments of Being*, Londres, Harvest/HBJ, 1985, pp. 181-201.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 189.

## 1.2. Les Apôtres à Gordon Square ?

Virginia Woolf, jeune femme privée de l'éducation universitaire réservée à ses frères Thoby et Adrian, ne connaît pas la même révélation que Bell, Forster et Fry à Cambridge ; cependant, le 46, Gordon Square, offre lui aussi un espace de liberté inédit. Recréer dans cette maison londonienne les réunions des *Apostles* de Cambridge, c'est non seulement revendiquer une culture philosophique et littéraire comparable à celle des hommes, mais partager aussi la liberté intellectuelle et personnelle dont ils ont pu faire l'expérience à l'université.

C'est en 1904, après la mort de leur père Leslie Stephen, que Vanessa, Thoby et Virginia Stephen emménagent au 46 Gordon Square, loin de l'ancienne demeure familiale et, symboliquement, loin de la vie sociale bourgeoise qui s'y déroulait. Thoby y convie Clive Bell, Lytton Strachey et Maynard Keynes, et c'est comme si Cambridge venait à Londres : on l'a vu, Clive Bell et Thoby Stephen, le frère de Virginia et Vanessa, ne furent pas membres des *Apostles*, mais leurs amis Lytton Strachey et Maynard Keynes en faisaient partie.<sup>118</sup> La liberté de ton, l'enthousiasme et la variété des sujets abordés lors des « vendredis » de Vanessa et Virginia Stephen tiennent sans doute du goût pour la discussion iconoclaste des Apôtres, représentés notamment par Keynes et Strachey (et plus tard par Fry et Forster). Dans les écrits biographiques et autobiographiques de Woolf, le type de sociabilité permise par Cambridge et celle du 46 Gordon Square sont apparentées : « Vanessa and I got probably much the same pleasure that undergraduates get when they meet friends of their own for the first time.<sup>119</sup>»

<sup>118</sup> Voir S. P. ROSENBAUM, *Victorian Bloomsbury*, op. cit., p. 129.

<sup>119</sup> Virginia WOOLF, « Old Bloomsbury », *Moments of Being*, éd. Jeanne Schulkind, Londres, HBJ, 1985, p. 190.



Pour Vanessa et Virginia Stephen, qui avaient soif d'indépendance après une enfance et une adolescence encore régies en majeure partie par les préceptes victoriens, la liberté intellectuelle offerte par ces soirées est également une révélation: dans « A Sketch of the Past », Virginia Woolf compare la vie de famille victorienne qu'elle connaissait avant la mort de son père et la libération que représente ensuite la vie indépendante de la fratrie Stephen. La scène du thé décrite dans « A Sketch of the Past », avec son faisceau de contraintes sociales et genrées, montre ce que la minorité effective de deux jeunes femmes éduquées dans les mœurs victoriennes pouvait avoir d'étouffant. Virginia Woolf parle de vies « tortured and fretted and made numb with non-being » :

Victorian society began to exert its pressure at about half past four. In the first place, we must be in ; one certainly, preferably both. For at five father must be given his tea. And we must be tidied and in our places, she at the tea table, I on the sofa, for Mrs Green was coming ; or Mrs Humphrey Ward ; if no one came, it was still necessary to be there ; for father could not give himself his tea in the society of those days. [...] We should have first to make conversation. It was not argument, it was not gossip. It was a concoction, a confection; light; ceremonious; and of course unbroken. Silence was a breach of convention.<sup>120</sup>

Il ne s'agit pas ici de converser, mais de fournir les réponses attendues, tout le contraire des échanges évoqués précédemment. Le récit de la première rencontre de Vanessa et Virginia Stephen et des fameux amis de leur frère Thoby, Clive Bell, Saxon Sydney-Turner et Lytton Strachey, tous futurs membres de ce qui deviendra le Bloomsbury Group, répond presque exactement à cette scène en reprenant chacune des conventions évoquées pour la faire silencieusement voler en éclats.

They [Bell, Sydney-Turner and Strachey] came in hesitatingly, self-effacingly, and folded themselves up quietly [in] the corners of sofas. For a long time they said nothing. None of our old conversational openings seemed to do. Vanessa and Thoby and Clive, if Clive were there – for Clive was always ready to sacrifice himself in the cause of talk – would start different subjects. But they were

<sup>120</sup> Virginia WOOLF, « A Sketch of the past », *ibid.*, p. 148.

almost always answered in the negative. 'No', was the most frequent reply. 'No, I haven't seen it'; 'No, I haven't been there.' Or simply, 'I don't know.' The conversation languished in a way that would have been impossible in the drawing room at Hyde Park Gate. Yet the silence was difficult, not dull. It seemed as if the standard of what was worth saying had risen so high that it was better not to break it unworthily. We sat and looked at the ground. Then at last Vanessa, having said perhaps that she had been to some picture show, incautiously used the word 'beauty'. At that, one of the young men would lift his head slowly and say, 'It depends what you mean by beauty.' At once all our ears were pricked. It was as if the bull had at last been turned into the ring.<sup>121</sup>

La posture timide et négligée des jeunes hommes (« folded themselves up quietly ») contraste avec le ballet bien ordonné du thé à Hyde Park Gate (« we must be tidied and in our places ») ; le silence, qui y était alors non seulement redouté mais « impossible », lors d'une conversation policée est désormais présent et chargé de sens (« the silence was difficult, not dull »). Plus important encore, ces jeunes gens se moquent des causeries sans conséquence ni contenu qui font les interactions sociales polies de la bonne société victorienne : leur intérêt n'est éveillé que par une conversation philosophique sur la nature du beau (un sujet digne d'une réunion des Apôtres). Les deux mondes se fondent d'ailleurs l'un dans l'autre. Pour les garçons passés par la *public school*, institution victorienne par excellence où « the whole armour of man » est un assemblage de « cricket, [...] firmness, self-complacency and fatuity<sup>122</sup>», la vie à Cambridge ouvre la voie d'une autre culture, d'une autre sociabilité et d'une autre humanité (bien distincte de la virilité cultivée dans les *public schools* impérialistes), qui se déploie désormais dans l'espace ouvert par les jeunes Stephen ; de même, Vanessa et Virginia Stephen, soumises à la domesticité victorienne, goûtent à de nouvelles mœurs lorsque la mort de leur père les émancipe : « We were full of experiments and reform. We were going to do without table napkins, we were to have [large supplies of] Bromo

121 Virginia WOOLF, « Old Bloomsbury », *ibid.*, p. 189.

122 E. M. FORSTER, *Goldsworthy Lowes Dickinson*, Londres, Edward Arnold, 1947 [1934], p. 27.

instead; we were going to paint; to write; to have coffee after dinner instead of tea at nine o'clock. Everything was going to be new; everything was going to be different. Everything was on trial.<sup>123</sup> » La rencontre avec ces jeunes gens d'une autre sphère donne à leur révolte une tonalité littéraire et philosophique. Les Apôtres distinguent le monde « phénoménal » (en-dehors de la *Conversazione Society*) du monde « réel », celui des idées et de leur honnête discussion entre amis ; de même, *mutatis mutandis*, Virginia Woolf, lorsqu'elle décrit la naissance du Bloomsbury Group plusieurs décennies plus tard, différencie ces conversations philosophiques et littéraires de la vie mondaine à laquelle son demi-frère George Duckworth voudrait vainement l'initier : « A small concentrated world dwelling inside the much larger and looser world of dances and dinners had come into existence. It had already begun to colour that world and still I think colours the much more gregarious Bloomsbury which succeeded it.<sup>124</sup>»

Il est donc aisé de voir une filiation entre les réunions des *Apostles* et celles des « vendredis » et « jeudis » du 46, Gordon Square, où l'on discute art et philosophie avec une liberté impensable à l'époque victorienne, comme le suggère d'ailleurs Lubenow, dans son histoire de la *Conversazione Society* :

Like the Apostles, Bloomsbury had no common ideas about art, literature, or politics. Like the Apostles, Bloomsbury was united by friendship. Like the Apostles, nothing mattered to Bloomsbury so long as one was honest. Like the Apostles, Bloomsbury was engaged in a moral adventure. Like the Apostles, Bloomsbury saw through the humbug of family. Like the Apostles, Bloomsbury was marked by candid discussion in which high seriousness, gossip, gaiety, and argument were all mixed together.<sup>125</sup>

Le parallèle demande sans doute à être nuancé : les Apôtres étaient une organisation formelle et ritualisée tandis que Bloomsbury ne fut jamais un cercle officiel ; en outre, la

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>125</sup> W. C. LUBENOW, *op. cit.*, p. 240.

présence et l'importance de femmes au sein du Bloomsbury Group induit de nouvelles problématiques de genre, d'intimité et de politique sexuelle. Cependant les termes employés par Virginia Woolf pour décrire les prémisses du Bloomsbury Group, notamment dans « Old Bloomsbury »<sup>126</sup>, évoquent une forme de libération comparable à celle que connaissent Fry et Forster à leur arrivée à Cambridge.

Virginia Woolf retrace ainsi la naissance du Bloomsbury Group à travers la description du 46 Gordon Square, la maison qui symbolise la fin de la minorité et de la règle victorienne. Sous sa plume, le moment de libération est permis par un espace de liberté : ce n'est pas seulement l'accès au savoir et aux idées qui libère, mais la possibilité de les échanger, de les partager et de jouer avec eux, dans un espace qui échappe à la fois aux convenances de la domesticité victorienne, à la solennité de la langue académique et à la bienséance de la vie publique. Dans ses écrits comme dans ceux d'E. M. Forster, cette liberté privée devient un bien en soi, indépendamment de la qualité ou de la productivité des échanges intellectuels qu'elle permet.

Cette conceptualisation se nourrit aussi de l'intérêt pour la philosophie platonicienne et sa traduction dans les *Principia Ethica* de George Moore, intimement liées à la constitution du Bloomsbury Group en ce qu'elles associent amitié et quête de vérité, intimité et discussion philosophique, dans leur forme comme dans leurs conclusions. Platon et Moore associent les notions de bien, de beau et d'amitié et établissent la conversation intime comme un moyen d'atteindre ces biens suprêmes : ainsi le Bloomsbury héritera-t-il d'une mystique de l'amitié aux accents platoniciens, transposée dans l'Angleterre libérale du début du XXe siècle. G. E. Moore est une référence si absolue que Tom Regan l'appelle « le prophète » du Bloomsbury

---

<sup>126</sup> Virginia WOOLF, « Old Bloomsbury », *Moments of Being*, pp. 181-201.

Group et *Principia Ethica*<sup>127</sup>, son grand œuvre de philosophie morale, le « Sacred Book » de Fry et Forster.<sup>128</sup>

Le terme de « prophète » utilisé par Tom Regan est évidemment excessif : il prête au Bloomsbury Group un penchant religieux qui n'est pas le sien (malgré ce qu'on pourrait peut-être appeler une tendance mystique chez E. M. Forster ou Clive Bell) et une organisation en maîtres et disciples qu'on serait bien en mal de retracer. La place de G. E. Moore dans la constitution de l'identité commune aux membres du Bloomsbury Group peut être redéfinie : d'une part, l'héritage platonicien traduit par Moore n'est pas accepté inconsciemment par les membres du Bloomsbury Group, mais adapté et mis en question dans leurs écrits ; d'autre part, Moore lui-même revendique la création de « the most Platonic system of modern times<sup>129</sup> ». *Principia Ethica* s'adresse aux idéaux libéraux d'une classe bourgeoise éduquée du début du XXe siècle ; selon les termes de Tom Regan, la philosophie de Moore permet d'unir l'amour de la raison et la défense des libertés individuelles en établissant l'idée que la pression des conventions sociales doit être réglée, voire contrée par la raison.<sup>130</sup>

Cette mystique, volontiers entretenue par les Apôtres eux-mêmes à travers leurs réunions confidentielles et leur jargon<sup>131</sup>, a sans doute contribué à l'image de cercle élitiste et hors du monde qui fut longtemps celle du Bloomsbury Group ; pourtant, il me semble au contraire que les œuvres d'E. M. Forster, de Clive Bell, de Roger Fry et (à plus forte raison) de

---

127 G. E. MOORE, *Principia Ethica*, op. cit., 1903.

128 Tom REGAN, *Bloomsbury's Prophet*, op. cit.

129 Lettre de G. E. Moore à Desmond MacCarthy, datée du 14 août 1898, citée dans Tom REGAN, *Bloomsbury's Prophet*, op. cit., p. 106.

130 « The chief (but certainly not the only) lesson Moore's Bloomsbury followers learned was that reason, in the guise of a truly scientific Ethics, is on the side of the individual and against the oppressive demands of society. » *Ibid.*, p. xii.

131 Voir W. C. LUBENOW, op. cit., p. 31. Le coffret où les Apôtres consignent les présentations effectuées lors de leur réunion est l'« Arche » ; le processus de « propagation », c'est-à-dire de recrutement, consiste à repérer des candidats possibles désormais appelés « embryons », etc.

Virginia Woolf sont moins les produits directs de la philosophie des Apôtres qu'un faisceau de stratégies destinées à confronter cette philosophie à la réalité de la société anglaise du début du XXe siècle. La philosophie éthique de G. E. Moore, peut-être parce qu'elle prône la poursuite de biens « simples » (le plaisir esthétique et l'affection), semble anachronique à la lueur des séismes philosophiques qui secouent le début du XXe siècle : pourtant, la mise en œuvre de cette quête constitue l'un des points névralgiques de l'éthique et de l'esthétique du Bloomsbury Group.

Si le contenu éthique des théories de G. E. Moore est admiré autant que remis en question par les membres du Bloomsbury Group, son rapport au langage en tant qu'outil épistémique semble l'héritage le mieux admis parmi eux. Le poids attribué aux mots et la place du concept dans *Principia Ethica* peut nourrir aussi bien des écrivains de fiction que des critiques d'art. Paul Levy résume cette contribution majeure en désignant « What exactly do you mean ? » comme « the absolute Mooreist question », et la plus représentative des discussions publiques et privées du Bloomsbury.<sup>132</sup> Brian Hutchinson insiste sur cet aspect du travail de G. E. Moore en soulignant ses deux tendances apparemment paradoxales au conservatisme d'une part, et à la remise en question des règles (sociales, morales) établies d'autre part : « [...] we will find his thought to manifest both conservative and revolutionary impulses, with some of the things he says bespeaking a great deal of respect for rules and others sounding as though he considers most of them to be quite unimportant to morality and even perhaps an impediment to it.<sup>133</sup> » Hutchinson nous offre une lecture de G. E. Moore

<sup>132</sup> Paul LEVY, *G. E. Moore and the Cambridge Apostles*, op. cit. Paul Levy estime qu'il est difficile de dire si Moore a eu l'influence qu'on lui connaît pour son œuvre philosophique ou à cause de ses liens personnels avec plusieurs des membres du Bloomsbury Group. Cette question est typique de l'étude du Bloomsbury et les deux options ne me semblent pas devoir s'exclure mutuellement.

<sup>133</sup> Brian HUTCHINSON, *G. E. Moore's Ethical Theory : Resistance and Reconciliation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 146. Hutchinson remet en cause une partie de la lecture de Tom Regan : « Regan often fails to note Moore's qualifications and so gives some of his stronger sounding pronouncements more

qui permet d'éclairer à la fois le potentiel et les limites de sa théorie pour Roger Fry, Clive Bell, E. M. Forster et Virginia Woolf :

His claim at the beginning of 'The Ideal' that religion and political exigencies are not to be allowed to intrude on the explication of the world's great goods provides us with the best way of understanding how he must proceed if his account of aesthetic appreciation is to be consistent with his cosmic conservatism : he must offer the possibility of an aesthetic sensibility that is neither escapist nor transformative.<sup>134</sup>

Ainsi les conclusions de G. E. Moore permettent-elles de définir un sentiment esthétique indépendant d'idées religieuses ou politiques, qui semble avoir servi de fondement à la pensée esthétique de Roger Fry ; néanmoins, on comprend comment le « conservatisme cosmique » qui l'amène à dissocier plaisir esthétique et transformations sociales ou portée politique peut se révéler frustrant pour Virginia Woolf et ses préoccupations clairement politiques. C'est sans doute cette stratégie délicate qui risque de faire de Cambridge « too much of a cave<sup>135</sup>», coupée du monde ou décidée à ne pas l'attaquer de front.

La théorie esthétique de Roger Fry cherchant à affranchir l'art de son contenu moral, ses affinités avec G. E. Moore semblent ne pas se situer sur le plan du contenu éthique. Cependant, la méthode de Roger Fry, qui tient de la démarche scientifique visant à établir des critères universels, rappelle le langage et le raisonnement de G. E. Moore<sup>136</sup> : le plaisir esthétique l'emporte sur une éventuelle leçon morale dérivée de l'œuvre d'art ; les théories

---

weight than they deserve. », p. 148.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>135</sup> Virginia WOOLF, entrée du 23 juin 1920, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. II, éd. Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie, Londres, The Hogarth Press, 1978, p. 49.

<sup>136</sup> « The imaginative life of a people has very different levels at different times, and these levels do not always correspond with the general level of the morality of actual life. Thus in the thirteenth century we read of barbarity and cruelty which would shock even us; we may I think admit that our moral level, our general humanity is decidedly higher to-day, but the level of our imaginative life is incomparably lower; we are satisfied there with a grossness, a sheer barbarity and squalor which would have shocked the thirteenth century profoundly. Let us admit the moral gain gladly, but do we not also feel a loss; do we not feel that the average business man would be in every way a more admirable, more respectable being if his imaginative life were not so squalid and incoherent? And, if we admit any loss then, there is some function in human nature other than a purely ethical one, which is worthy of exercise. » Roger FRY, « An Essay in Æsthetics », *Vision and Design*, Londres, Chatto & Windus, 1920, p. 15.

formalistes de Fry peuvent être qualifiées de « métaphysiques » au sens où l'entend Moore.<sup>137</sup> Le formalisme de Fry établit comme but de l'expérience esthétique une émotion esthétique détachée du contenu de l'œuvre d'art, et étudie des formes qui ne dépendent pas de l'imitation de la nature ; en ce sens, la démarche de Fry peut être influencée par Moore et liée à ses conclusions éthiques : l'émotion esthétique de Fry est aussi connexion directe entre l'artiste et le spectateur.

Les principes énoncés par Moore dans *Principia Ethica* trouvent des échos dans les écrits de Forster et Fry ; cependant, si Moore est le « prophète » du Bloomsbury, ses disciples relaient moins sa parole que la difficulté à appliquer ses préceptes dans le monde moderne. *The Longest Journey* est sans doute le plus personnel des romans de Forster, et met ces difficultés en scène de façon explicite ; cependant, les joies de l'amitié authentique et les plaisirs esthétiques sont des thèmes présents dans une grande partie de sa fiction. La trajectoire de Philip Herriton, l'esthète de *Where Angels Fear to Tread* qui apprend à voir l'Italie et les Italiens autrement que comme objets esthétiques<sup>138</sup>, l'évolution de Lucy Honeychurch qui apprend en même temps à se détacher des conventions sociales et de son Baedeker<sup>139</sup> ou encore le « only connect... » de *Howards End*<sup>140</sup> semblent directement inspirés des principes de G. E. Moore. Cependant, la réalisation de ces idéaux semble de plus en plus compromise dans la fiction d'E. M. Forster : au « happy ending » de *A Room with a View* succède la conclusion en demi-teinte de *Howards End* et celle, plus pessimiste, de *A Passage*

---

<sup>137</sup> « The term 'metaphysical' is defined as having reference primarily to any object of knowledge which is not part of Nature – does not exist in time, as an object of perception; but since metaphysicians, not content with pointing out the truth about such entities, have always supposed that what does not exist in Nature, must, at least, exist, the term also has reference to a supposed 'supersensible reality' . » G. E. MOORE, *Principia Ethica*, op. cit., p. 44.

<sup>138</sup> E. M. FORSTER, *Where Angels Fear to Tread*, Londres, Edward Arnold, Londres, 1975 [1905].

<sup>139</sup> E. M. FORSTER, *A Room with a View*, Londres, Edward Arnold, 1952 [1908].

<sup>140</sup> E. M. FORSTER, *Howards End*, Londres, Edward Arnold, 1973 [1910].



to India<sup>141</sup>. Plus les romans de Forster s'éloignent du genre de la comédie de mœurs et évoquent des réalités historiques et sociales précises (la question des classes sociales dans *Howards End*, celle de la colonisation anglaise dans *A Passage to India*), plus l'avènement des principes mooriens semble hors de portée.

Virginia Woolf, moins directement immergée dans la culture de Cambridge, s'en imprègne tout en restant consciente de cet écart dès sa lecture de *Principia Ethica*. Reconnaissant qu'elle ne lit l'ouvrage qu'avec peine (« muddling through »), Woolf n'y trouve pas le même intérêt que d'autres membres du Bloomsbury Group : « I dont [sic] see altogether why he was the dominator & dictator of youth. Perhaps Cambridge is too much of a cave.<sup>142</sup> » Si Woolf n'adhère pas avec autant d'enthousiasme à la morale de G. E. Moore, il me semble révélateur qu'elle ait ressenti l'obligation de lire *Principia Ethica*, comme si ce dialogue était inévitable au sein du Bloomsbury Group.

S'il est un point sur lequel la filiation entre Moore et les différents membres du Bloomsbury Group paraît évidente, c'est sur le lien fondamental qu'il tisse entre idéal éthique et idéal esthétique. Comme le démontrent notamment Frédéric Regard dans son étude des essais de Woolf<sup>143</sup> et Christine Reynier lorsqu'elle examine la dette de Woolf envers les philosophes victoriens<sup>144</sup>, cette association est au cœur de l'écriture woolfienne : plutôt que trois genres bien isolés, ses commentaires politiques, ses analyses littéraires et sa fiction sont les trois pans d'une conception cohérente de la littérature qui explore les contours de la subjectivité, entreprise aussi bien philosophique qu'esthétique. Comme le souligne Christine

<sup>141</sup> E. M. FORSTER, *A Passage to India*, Londres, Hodder and Stoughton/Edward Arnold, 1991 [1924].

<sup>142</sup> Virginia WOOLF, entrée du 23 juin 1920, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. II, éd. Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie, Londres, The Hogarth Press, 1978, p. 49.

<sup>143</sup> Frédéric REGARD, *La Force du féminin*, Paris, La Fabrique, 2002.

<sup>144</sup> Christine REYNIER, « Virginia Woolf's Ethics and Victorian Moral Philosophy », *Philosophy and Literature*, John Hopkins University Press, Vol. 38, Number 1, avril 2014, pp. 128-141.

Reynier, la philosophie de G. E. Moore, tout en s'affranchissant des obligations de la *morale* victorienne au profit d'une *éthique* personnelle, s'appuie tout de même sur une hiérarchisation du « bon » que l'individu ne peut réévaluer. Or Virginia Woolf se plaît à bouleverser les hiérarchies admises, et notamment celle du canon littéraire : Christine Reynier démontre comment l'essai poétique « On Being Ill » fait de la maladie un état hors du commun qui permet un autre rapport à la littérature ; la malade trouve dans une littérature mineure (opposée aux œuvres de Flaubert et James) un plaisir souple, fondé sur l'imagination plutôt sur la raison. Pour Christine Reynier, la philosophie de Moore, bien que fondée sur des valeurs compatibles avec celle de Woolf, repose sur des bases trop figées pour permettre le rapport à la littérature souple et dynamique que Woolf envisage.

Si le Cambridge du tournant du XX<sup>e</sup> siècle a nettement influencé Roger Fry, E. M. Forster, Clive Bell et (moins directement) Virginia Woolf, ce n'est donc pas en récusant tout autre type d'influence. On voit comment, plus l'influence de G. E. Moore est considérée comme centrale pour le Bloomsbury Group, plus l'éthique du groupe risque d'être interprétée comme apolitique ou détachée du monde. Mais l'écriture est aux prises avec le contemporain, et syncrétique. Si la problématique philosophique de la table perçue ou non en l'absence de tout sujet, dans *To the Lighthouse*, rappelle le questionnement à l'incipit de *The Longest Journey*, Ann Banfield démontre la façon dont l'épistémologie de Russell, traduite en termes artistiques par Roger Fry, a profondément modifié la perception et l'écriture de Woolf en l'initiant notamment à l'idée des *sensibilia*, le concept de données sensorielles indépendantes d'un sujet percevant.<sup>145</sup> Les liens entre l'œuvre de Virginia Woolf et les avancées philosophiques et scientifiques de son temps ont motivé de nouvelles lectures de sa

---

<sup>145</sup> Ann BANFIELD, *The Phantom Table : Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

fiction : Gillian Beer retrace l'influence littéraire de Darwin sur l'écriture de Woolf, notamment dans sa conception d'un temps préhistorique dans *The Voyage Out* et *Between the Acts*<sup>146</sup> ; dans *Virginia Woolf in Context*, Derek Ryan rappelle que Woolf écrit *The Waves* au moment où les découvertes de physiciens tels que Niels Bohr et Werner Heisenberg redéfinissent radicalement notre relation au monde perçu et l'acte de perception lui-même.<sup>147</sup> Le dynamisme de cette branche des études woolfiennes montre que Virginia Woolf ne peut être éternellement dépeinte seulement comme cette écrivaine de la vie intérieure enfermée dans une tour d'ivoire : la littérature critique portant sur Woolf se tourne vers l'extérieur pour relire son œuvre. De même, il est important de voir la manière complexe, ambivalente, dont Woolf négocie ce culte de la discussion et de la culture célébré par les Apôtres.

### 1.3. La culture universitaire comme privilège

Même si Virginia Woolf n'est soumise à l'influence des *Apostles* que de façon indirecte, ses journaux témoignent d'une familiarité comparable avec l'œuvre de Platon : il est régulièrement mentionné dans la liste de ses lectures et est placé au sommet d'un panthéon philosophique et littéraire au même titre que Darwin et Shakespeare.<sup>148</sup> Woolf prend la connaissance de Platon comme signe suprême de culture : son ami Saxon Sydney-Turner devient « a distinguished man », reconnaissable au premier coup d'œil, parce qu'il a lu Platon.

Seeing Saxon dont amount to much, though I see him now a distinguished man. If I met him in a room full, I should say who's that? I think. Its partly that he's become more sure of himself. And then, I fancy, reading Plato all through tells.<sup>149</sup>

<sup>146</sup> Gillian BEER, *Virginia Woolf: The Common Ground*, Ann Arbor, the University of Michigan, 1996.

<sup>147</sup> Derek RYAN, « Virginia Woolf and Contemporary Philosophy », dans *Virginia Woolf in Context*, éd. Bryony Randall et Jane Goldman, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, pp. 362-375.

<sup>148</sup> Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. I, éd. Anne Olivier Bell, Londres, The Hogarth Press, 1983, entrées du 10 septembre 1918, p. 192 ; Vol II, entrée du 19 juillet 1922, p. 183.

<sup>149</sup> *Ibid.*, Vol. II, entrée du 12 janvier 1924, p. 286.

Cependant, pour Virginia Woolf, qui n'a pas bénéficié de la même culture universitaire que Roger Fry, E. M. Forster et Clive Bell, Platon est le symbole d'une culture classique à laquelle elle aspire mais qui n'est pas son héritage direct, comme il peut l'être pour de jeunes hommes de bonne famille envoyés à Cambridge ou Oxford. La connaissance de la philosophie et de la littérature grecques est aussi pour Woolf la marque de son exclusion d'une culture réservée aux hommes, et c'est un des enjeux de sa lutte pour être reconnue à part égale. Lorsque Desmond MacCarthy (sous le nom d'Affable Hawk) publie dans le *New Statesman* une critique de *Our Women*, d'Arnold Bennett, où il acquiesce à l'idée que les femmes soient par nature intellectuellement inférieures aux hommes, Virginia Woolf répond dans une lettre ouverte où elle prend la culture classique comme suprême critère et référence.

Naturally, I cannot claim to know Greek as Mr Bennett and Affable Hawk know it, but I have often been told that Sappho was a woman, and that Plato and Aristotle placed her with Homer and Archilocus among the greatest of their poets. That Mr Bennett can name fifty of the male sex who are indisputably her superiors is therefore a welcome surprise, and if he will publish their names I will promise, as an act of that submission which is so dear to my sex, not only to buy their works but, so far as my faculties allow, to learn them by heart<sup>150</sup>

Woolf prétend d'abord reconnaître la fragilité de sa position : en tant que femme, elle n'est pas éduquée (position qu'elle adopte ordinairement dans ses écrits féministes) et sa connaissance du grec est donc moins solide que celle d'Affable Hawk et Bennett. Cette pirouette ne fait que renforcer son argument, puisque c'est Platon lui-même, dont l'autorité ne saurait être discutée, qui place Sapho parmi les plus grands poètes grecs. Nul doute que la référence soit choisie pour le bénéfice particulier de Desmond MacCarthy, ancien Apôtre, pour qui le jugement de Platon ne peut être négligé.

---

<sup>150</sup> Virginia WOOLF, « The Intellectual Status of Women », lettre publiée dans le *New Statesman* et incluse dans Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 2, *op. cit.*, p. 340.

Cette façon d'associer espace privé, liberté de ton et indépendance d'esprit ne se retrouve pas seulement dans les lettres, les journaux ou les métaphores employées par Virginia Woolf dans ses romans ; c'est avant tout une forme de commentaire social et politique qui parcourt ses essais. La matrice de l'alma mater, cette caverne platonicienne alliant ombre et lumière pour les Apôtres, se dérobe. Dans *A Room of One's Own*, c'est l'accès des femmes à une éducation universitaire qui est interdit par cette division de l'espace, ce partage du sensible normatif : la hiérarchie qui règne au sein d'« Oxbridge » se traduit dans des règles qui interdisent aux passants de marcher sur la pelouse (seuls les Fellows ont ce privilège) ou aux femmes d'entrer dans les nombreuses bibliothèques de l'université. L'université est d'ailleurs faite de « courts and quadrangles », autant d'espaces réguliers qui organisent et contraignent le mouvement. On se souvient que Virginia Woolf n'aborde pas ce problème explicitement dès le début du texte : alors qu'elle suit le fil de ses pensées, un des « porters » de l'université la rappelle à l'ordre.

It was thus that I found myself walking with extreme rapidity across a grass plot. Instantly a man's figure rose to intercept me. Nor did I at first understand that the gesticulations of a curious-looking object, in a cut-away coat and evening shirt, were aimed at me.<sup>151</sup>

Le souci des convenances qui amène cet homme à « gesticuler » semble saugrenu au regard des grandes questions littéraires qui occupent la narratrice. Mordante, Virginia Woolf préfère décrire la mesquinerie de cet ensemble de règles plutôt que de les critiquer de front, en réifiant celui qui incarne la règle, et le réduisant à son uniforme.

His face expressed horror and indignation. Instinct rather than reason came to my help, he was a Beadle; I was a woman.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Virginia WOOLF, *A Room of One's Own & Three Guineas*, éd. Morag Shiach, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 6-7.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 7.

Même occupée par des réflexions littéraires qui ont toute leur place à l'université, la locutrice est renvoyée à son statut social de femme et d'intruse.

This was the turf; there was the path. Only the Fellows and Scholars are allowed here; the gravel is the place for me.<sup>153</sup>

Dans le même essai, la locutrice se voit interdire l'entrée de la bibliothèque, ce qui constitue un symbole d'autant plus ironique que les œuvres de son père y figurent en bonne place. La naissance d'une littérature féminine est alors comparée à l'exploration de grottes mystérieuses, comme dans une réécriture ironique du mythe de la caverne.

For if Chloe likes Olivia and Mary Carmichael knows how to express it she will light a torch in that vast chamber where nobody has yet been. It is all half lights and profound shadows like those serpentine caves where one goes with a candle peering up and down, not knowing where one is stepping.<sup>154</sup>

L'articulation de problématiques politiques, littéraires et de genres dans les essais de Virginia Woolf nous laisse entrevoir ce que les premières années du Bloomsbury Group ont pu représenter pour la jeune Virginia Stephen, futur écrivain : non seulement l'influence d'E. M. Forster, puis de Roger Fry et Clive Bell sera déterminante pour son rapport à l'art et à la littérature, mais ce nouvel espace, réel et symbolique, permet la remise en question et la dissolution de règles sociales particulièrement déterminantes pour les jeunes filles de bonne famille. La discussion intellectuelle l'emporte sur les rôles genrés et sur les interactions polies que l'éducation victorienne admettait entre les sexes ; si cette révolte, par essence intime, ne peut être exportée telle quelle vers l'espace public, elle crée néanmoins une forme de liberté que Woolf juge fondamentale, au point d'en faire à la fois un thème fictionnel et l'un des principes de ses essais politiques. La matrice platonicienne de la chambre d'étudiants se

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 109.

déplace et se métamorphose, dès lors que l'intimité domestique se déploie en espace de dialogue.

## 2. Le domestique comme espace de libération

Si les membres du Bloomsbury Group n'ont pas nécessairement de programme politique commun, ils partagent une certaine méfiance envers les valeurs exaltées dans la sphère publique : Virginia Woolf connaît intimement les limites imposées aux femmes par les conventions sociales de genre, E. M. Forster se méfie de l'impérialisme britannique, Fry est directement confronté à la hiérarchie académique et conservatrice qui régit le monde l'art lorsqu'il organise les expositions postimpressionnistes et Clive Bell espère se débarrasser tout à fait du poids de l'État dans l'art. Pour échapper à ces lois, ils inventent des espaces de liberté, réels (comme les réunions du Bloomsbury Memoir Club) ou fictifs (comme ceux que connaissent les personnages de Woolf et Forster) ; l'image du petit groupe cherchant à faire naître une parole nouvelle constitue un motif fondamental de l'éthique et de la mystique du Bloomsbury Group.

### 2.1. Maisonnée victorienne, espace domestique moderne et « unmappable spaces »

La transformation de l'espace domestique et de sa représentation qui a lieu au début du XX<sup>e</sup> siècle résonne dans les écrits de nos auteurs, qui connaissent la fin de l'ère victorienne, l'époque édouardienne et le début de l'époque géorgienne. L'éducation de Virginia Woolf et Roger Fry est typique d'une maisonnée victorienne, nombreuse et strictement hiérarchisée.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Voir notamment Jesse WOLFE, *Bloomsbury, Modernism, and the Reinvention of Intimacy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, pp. 5-6.



Chaque membre de la maisonnée victorienne a un rôle très précis, qui dicte sa position dans l'espace privé. Au début de *The Longest Journey*, la discussion entre étudiants montre la liberté offerte par l'université de Cambridge au sein d'un espace qui semble coupé du monde ; dans *Night and Day*, Virginia Woolf compare plusieurs espaces sans passer sous silence le substrat politique qui définit leur fonction.

*Night and Day* est le plus mal-aimé des romans de Virginia Woolf ; la critique littéraire et académique tend à la trouver trop classique et peu audacieux dans son écriture, à commencer par E. M. Forster :

It is the simplest novel she has written, and to my mind the least successful. Very long, very careful, it condescends to many of the devices she so gaily derides in her essay on *Mr. Bennett and Mrs. Brown*.<sup>156</sup>

Je m'intéresse cependant à *Night and Day* pour sa façon d'écrire des espaces concurrents et le pouvoir symbolique, dominant ou libérateur, qu'ils peuvent exercer.

Michael Kimaïd recourt à la mythologie grecque pour expliquer la nécessité des « unmappable spaces », espaces de liberté qui échappent au contrôle des puissances dominantes. Depuis l'Olympe, image des sphères supérieures du pouvoir politique, Zeus s'appuie sur le regard des Cyclopes et les bras des Hécatonchires pour défendre son territoire contre des marges potentiellement rebelles.<sup>157</sup> Dans l'interprétation que fait Kimaïd de ce mythe, le pouvoir politique est par essence conservateur : l'ennemi à redouter est Chronos, le père de Zeus, le temps personnifié qui menacerait d'amener un changement et la chute du pouvoir en place. Ce territoire est conceptuel aussi bien que matériel : comportements et opinions sont « cartographiés » (c'est-à-dire mesurés, classifiés et inclus dans un système).

Les seuls foyers de résistance possible sont des « unmappable spaces », susceptibles

<sup>156</sup> E. M. FORSTER, « The Early Novels of Virginia Woolf », *Abinger Harvest*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>157</sup> Michael KIMAÏD, *Modernity, Metatheory, and the Temporal-Spatial Divide*, New York, Routledge, 2015, pp. 1-5.

d'échapper à cette systématisation. La notion d'« unmappable space » peut nous aider à penser un espace comme celui que représentent les réunions privées du Bloomsbury Group pour Virginia Woolf : sans être défini par un projet politique ou sans même donner naissance à un projet politique commun, le cercle privé permet une sociabilité radicalement différente de celle que dictent les conventions héritées de l'ère victorienne ; cet espace ne remplace pas l'ancienne structure par une autre mais se définit justement par sa fluidité et sa souplesse (il demeure « unmappable »).

Le concept des « unmappable spaces » de Kimaid rappelle celui d'hétérotopie de Foucault, qui désigne des lieux qui peuvent avoir une enceinte réelle mais dont la fonction est utopique :

Il y a [...] dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.<sup>158</sup>

Le Bloomsbury du Bloomsbury Group correspond à cette définition de l'hétérotopie : c'est un lieu à l'emplacement réel, mais qui représente symboliquement la rupture par rapport à une multitude de règles, que ce soit les convenances sociales de l'époque victorienne ou la hiérarchie socio-culturelle imposée par la culture universitaire. En délimitant un espace au sein duquel ces contraintes peuvent être remises en question, les membres du Bloomsbury Group se donnent l'espace nécessaire d'abord pour exercer leur liberté, mais aussi pour questionner et critiquer les normes depuis un lieu liminaire, à la fois externe et interne à la société.

---

<sup>158</sup> Michel FOUCAULT, *Dits et Écrits*, éd. Daniel Defert et François Ewald, Vol. IV, Paris, Gallimard, 1994, pp. 755-756.

Ce cercle privé est présent dans l'œuvre de Virginia Woolf, particulièrement au début de sa carrière ; dans *Night and Day*, Woolf met en scène l'association entre une certaine sociabilité non-traditionnelle et la libération d'une génération, au tout début du XX<sup>e</sup> siècle. Les réunions privées qui ont lieu chez Mary Datchet forment une antithèse parfaite à l'éducation victorienne de Katherine Hilbery. Le cercle de jeunes gens n'est pas seulement opposé à la vie publique, domaine implicitement réservé aux hommes ; il diffère aussi radicalement de la domesticité toute victorienne représentée par le thé chez Mrs Hilbery. On se souvient de la lenteur et de l'immobilité qui figent les personnages sous une vivacité apparente (« Considering that the little party had been seated round the tea-table for less than twenty minutes, the animation observable on their faces, and the amount of sound they were producing collectively, were very creditable to the hostess.<sup>159</sup> »). Lorsque Ralph Denham, jeune homme encore peu rompu à ces occasions, entre chez les Hilbery, il est frappé par l'absence de bruit et de mouvement qui distingue ce salon douillet de l'activité extérieure :

... it seemed to Mr. Denham as if a thousand softly padded doors had closed between him and the street outside. A fine mist, the etherealized essence of the fog, hung visibly in the wide and rather empty space of the drawing-room, all silver where the candles were grouped on the tea-table, and ruddy again in the firelight. With the omnibuses and cabs still running in his head, and his body still tingling with his quick walk along the streets and in and out of traffic and foot-passengers, this drawing-room seemed very remote and still...<sup>160</sup>

L'expression « a thousand softly padded doors » insiste sur l'épaisseur de la barrière qui s'élève entre l'activité extérieure et le salon des Hilbery ; Ralph Denham lui-même est encore parcouru par l'énergie de la rue (« his body still tingling with his quick walk »), ce qui l'isole davantage de l'immobilité ambiante. Dans cette atmosphère feutrée et corsetée, la jeunesse de Ralph Denham et Katherine Hilbery est étouffée, tandis que le vieux Mr. Hilbery incarne ce

<sup>159</sup> Virginia WOOLF, *Night and Day*, Oxford, Oxford University Press, 1992 [1919], p. 3.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 4.

contraste entre une activité superficielle et une immobilité étudiée, comme s'il représentait à lui seul l'apathie d'une ère révolue mais encore influente, un ordre patriarcal obsolète mais pas encore disparu.

[He] had a habit of moving his head hither and thither very quickly without altering the position of his large and rather corpulent body, so that he seemed to be providing himself incessantly with food for amusement and reflection with the least possible expenditure of energy.<sup>161</sup>

Quand il arrive pour prendre le thé chez les Hilbery, Ralph Denham est encore agité par sa promenade dans Londres (« his body still tingling with his quick walk along the streets ») et le salon de Mrs Hilbery semble « lointain » et « immobile ». Chez Katherine, chargée de seconder sa mère dans ses devoirs d'hôtesse, cette opposition est si profondément ancrée que son corps lui-même semble engourdi aux yeux de Ralph Denham : « They therefore sat silent, Denham controlling his desire to say something abrupt and explosive, which should shock her into life.<sup>162</sup> » Les codes sociaux qui régissent cette sphère domestique traditionnelle tendent vers l'immobilité parfaite (cette dernière est le but du pouvoir olympien dans la théorie de Michael Kimaid) ; les enfreindre exigerait une forme de violence presque politique (quelque chose d'« explosif », un choc physique susceptible d'inciter Katherine à se rebeller). Le respect des traditions historiques est cristallisé dans le culte voué au célèbre poète de la famille, Richard Alardyce, dont Mrs Hilbery et sa fille rédigent laborieusement la biographie sans fin : la galerie où sont exposés les manuscrits et effets personnels du grand poète ressemble à l'« une des chapelles d'une cathédrale » et la stature de l'aïeul y est telle qu'elle efface le moment présent (« the insignificant present moment was put to shame »<sup>163</sup>). La maison des Hilbery, avec son salon bien ordonné et son saint des saints, atteint presque l'idéal

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 10.

du règne olympien tel qu'il est décrit par Michael Kimaid : la répartition stricte des rôles sociaux y est si efficace qu'elle fige le temps.

Ralph et Katherine disposent chacun d'un refuge qui échappe à l'espace familial (Katherine se passionne en secret pour l'astronomie et Ralph interdit formellement l'accès de sa chambre à ses frères et sœurs) mais l'appartement de Mary Datchet est le premier endroit où Katherine découvre une sociabilité opposée à celle de sa famille. La conversation et les convenances sociales y sont plus détendues ; tandis que le salon de Mrs Hilbery est caractérisé par son immobilité et son éloignement de l'activité de la rue, l'appartement de Mary Datchet est façonné et réaménagé grâce à la robustesse physique de Mary (« Miss Datchet was quite capable of lifting a kitchen table on her, if need were, for although well-proportioned and dressed becomingly, she had the appearance of unusual strength and determination.<sup>164</sup> ») et aussi ouvert qu'un paysage de plein air :

The light fell softly, but with clear radiance, through shades of yellow and blue paper, and the room, which was set with one or two sofas resembling grassy mounds in their lack of shape, looked unusually large and quiet. Mary was led to think of the heights of a Sussex down, and the swelling green circle of some camp of ancient warriors. The moonlight would be falling there so peacefully now, and she could fancy the rough pathway of silver upon the wrinkled skin of the sea.<sup>165</sup>

Le salon de Mrs Hilbery obéit aux conventions telles que les décrit Michael Kimaid : l'ordre y est si bien respecté que le mouvement même y est impossible. L'appartement de Mary Datchet, en revanche, se meut, se transforme et s'ouvre d'une façon inattendue ; il révèle un espace de liberté qui n'apparaît pas sur la « carte ».

Dans *Night and Day*, Virginia Woolf évoque déjà un thème qui deviendra central dans sa pensée politique : les personnages de Ralph Denham et Katherine Hilbery souffrent de ne

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 45.

pouvoir se soustraire aux contraintes sociales (en grande partie familiales), même dans leur propre chambre, tandis que Mary Datchet, jeune femme éduquée et militante féministe, vit seule et peut accueillir des réunions privées où l'on parle art et littérature. Alors que Ralph et Katherine, de milieu social plus élevé, se plaignent de l'absence d'intimité, Mary est immédiatement présentée comme une jeune femme disposant d'assez d'espace pour qu'on s'invite chez elle. Cet espace est un espace de libre pensée et de libre discussion, comme si, sous la plume de Woolf, l'espace disponible, privé, indépendant appelait la liberté à lui.

Being, as they were, rather large and conveniently situated in a street mostly dedicated to offices off the Strand, people who wished to meet, either for purposes of enjoyment, or to discuss art, or to reform the State, had a way of suggesting that Mary had better be asked to lend them her rooms.<sup>166</sup>

Comme Rickie Elliott dans *The Longest Journey*, Katharine Hilbery se tient à la marge de ces réunions (tous deux regardent par une fenêtre, sans vraiment participer à la discussion), comme si le fait de baigner dans une atmosphère commune importait autant que le sujet abordé. Dans le quatrième chapitre de *Night and Day*, comme dans l'incipit de *The Longest Journey*, la beauté de ces moments tient en grande partie à la jeunesse des participants.

[Cambridge] had taken and soothed him [Rickie], and warmed him, and had laughed at him a little, saying that he must not be so tragic yet awhile, for his boyhood had been but a dusty corridor that led to the spacious halls of youth. In one year he had made many friends and learnt much, and he might learn even more if he could but concentrate his attention on that cow.<sup>167</sup>

Chez Mary Datchet,

They were all young and some of them seemed to make a protest by their hair and dress, and something somber and truculent in the expression of their faces, against the more normal type, who would have passed unnoticed in an omnibus or an underground railway.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>167</sup> E. M. FORSTER, *The Longest Journey*, p. 5.

<sup>168</sup> Virginia WOOLF, *Night and Day*, pp. 48-49.

Leur jeunesse est aussi visible dans le délicieux relâchement des corps : les jeunes philosophes de *The Longest Journey* sont alanguis, aux échos de Wagner en sourdine, « were crouched in odd shapes on the sofa and table and chairs, and one, who was a little bored, had crawled to the piano and was timidly trying the Prelude to Rhinegold with his knee upon the soft pedal <sup>169</sup>». De même, les invités de Mary Datchet s'assoient çà et là sans souci des convenances, « found seats for the most part upon the floor, occupying the mattresses, and hunching themselves together into triangular shapes. <sup>170</sup> » Dans les deux cas, les corps qui se parlent librement sont à peine esquissés, stylisés en « formes étranges » chez Forster, en triangles cubistes chez Woolf. Ces réunions transforment les protagonistes autant par l'éducation très privée qu'elles leur octroient que par la familiarité qu'elles permettent : sous la plume de Forster comme sous celle de Woolf, intimité et éducation véritable (par opposition au savoir fossilisé que représentent les souvenirs hérités du poète victorien dans *Night and Day*<sup>171</sup>) vont de pair, redonnant son souffle à une imagination étouffée par les convenances sociales héritées des mœurs victoriennes. Il convient donc désormais d'élargir le concept du lieu commun, à partir de la cellule initiale de discussion héritée des Apôtres, à tout l'espace domestique.

## 2.2. Mythologie de la maison au sein du Bloomsbury Group

Cet attachement à des espaces privés libres (libres parce que privés) traverse les vies, les théories et les fictions du Bloomsbury Group. Les auteurs de ce cercle sont à la fois définis par

---

<sup>169</sup> E. M. FORSTER, *The Longest Journey*, p. 5.

<sup>170</sup> Virginia WOOLF, *Night and Day*, p. 48.

<sup>171</sup> « The smaller room was something like a chapel in a cathedral, or a grotto in a cave [...]. But the comparison to a religious temple of some kind was the more apt of the two, for the little room was crowded with relics. » *Ibid.*, p. 9.

un espace (jusque dans le nom qu'ils ont reçu) et par l'importance de cet espace dans leur pensée et leur œuvre : la domesticité est un trait caractéristique et un motif partagé au sein de leur groupe. La politique du Bloomsbury Group s'exprime et s'exerce largement dans l'espace privé. On prendra ici trois exemples significatifs de cette poétique et politique de l'espace commun : Virginia Woolf conceptualise, dans *A Room of One's Own*, la nécessité d'un espace intime pour pouvoir créer ; Roger Fry, avec le Omega Workshop, et Clive Bell, dans *Art*, établissent sur un mode concret, tangible, un lien étroit entre art moderne, espace privé et projet politique ; E. M. Forster, dans *Howards End*, fait de la demeure éponyme l'articulation entre l'intime et le lieu commun, comme si l'« ange de la démocratie » pouvait y défaire les forces du capitalisme. Christopher Reed rappelle que le modernisme du Bloomsbury diffère profondément de celui de Wyndham Lewis, parfois célébré comme le chef de file du principal mouvement moderniste britannique ; l'esthétique et la rhétorique de Wyndham Lewis s'appuient à la fois sur une équation entre modernité et énergie virile et sur une aspiration à une forme d'impersonnalité.<sup>172</sup> Loin de ces idées et de ce langage, les membres du Bloomsbury remettent volontiers en questions les rôles genrés dans la société, se méfient du culte de la virilité qu'ils associent à l'impérialisme du Royaume-Uni, et choisissent l'individu comme échelle éthique et esthétique. C'est cette distinction que résume l'expression de « modernisme domestique » employée par Christopher Reed : « By inverting the assumption that modern art and design should accommodate the home to new conditions generated by science and

---

<sup>172</sup> Christopher Reed étudie la façon dont Wyndham Lewis et l'école vorticiste se présentent comme la seule école britannique proprement moderniste, et dont ce récit est repris par les récits ultérieurs de nombreux historiens de l'art. « And it is modernist, this despite the persistence of art historians in dismissing British art and design of this era as the detritus of a culture 'opting for an evasion of its own modernity.' [...] To restrict modernism to critiques of industrial capitalism is acknowledged to exclude virtually all British art of the 1920s ; in this view, therefore, Wyndham Lewis becomes the paradigmatic modernist because he gave up art-making altogether at this era, turning his attention to novels satirizing the failed avant-garde. » Christopher REED, *Bloomsbury Rooms, Modernism, Subculture and Domesticity*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 225. Christopher Reed cite ici pour le contredire D. P. CORBETT, *The Modernity of English Art*, Manchester, Manchester University Press, 1997.



technology, Bloomsbury made the conditions of domesticity its standard for modernity, projecting the values of home life outward onto the public realm in both its aesthetic and socio-political initiatives.<sup>173</sup> » Ainsi l'importance des espaces privés dans la fiction des romanciers du Bloomsbury n'est-elle pas simplement un motif esthétique hérité de la comédie de mœurs anglaise ; leur traitement de la maison (au sens de « home ») répond à la crise morale et sociale du début du XX<sup>e</sup> siècle et donne corps à leur modernisme.

Chez Virginia Woolf, le lien entre espace privé et pouvoir politique est aussi un motif de fiction (songeons à *The Voyage Out*, *Night and Day*, à *To the Lighthouse* où la demeure se fait métonymie de la nation déchirée par la guerre, ou à *Mrs Dalloway*, où la soirée renoue le fil des vies et des amitiés perdues, mais fonctionne aussi comme l'espace politique où l'on reçoit un ministre). Mais l'exemple le plus significatif est peut-être l'essai volontairement provocateur *A Room of One's Own*, qui retient l'attention ici parce qu'il fait du domestique un concept. La démonstration est connue : pour parler de son sujet, « women and fiction », aussi scientifiquement que possible, Virginia Woolf se met en quête d'une tradition littéraire féminine ; si quelques grands noms apparaissent rapidement (Jane Austen, les sœurs Brontë, George Eliot), force lui est de constater qu'ils sont rares et relativement récents (nulle élisabéthaine susceptible de partager la gloire de Shakespeare). Les femmes de bonne famille, dont les lettres ont pu nous parvenir, sont à la fois confinées à leurs fonctions domestiques et contraintes de se soucier de leur « respectabilité ». La femme qui se risque à écrire est considérée au mieux comme ridicule, et au pire comme immodeste : « The desire to be veiled still possesses them.<sup>174</sup> » Dans ces circonstances, conclut Woolf, il est matériellement

---

<sup>173</sup> Christopher REED, *op. cit.*, p. 5.

<sup>174</sup> Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, p. 65.

impossible à une femme d'écrire les grands romans qui font la tradition littéraire masculine, tels que *Guerre et Paix*.

[...] and we must accept the fact that all those good novels, *Villette*, *Emma*, *Wuthering Heights*, *Middlemarch*, were written by women without more experience of life than could enter the house of a respectable clergyman; written too in the common sitting-room of that respectable house and by women so poor that they could not afford to buy more than a few quires of paper at a time upon which to write *Wuthering Heights* or *Jane Eyre*.<sup>175</sup>

Woolf établit dans le texte une étroite correspondance entre les contraintes de l'espace domestique et l'écriture féminine : la « maison respectable » dicte sa loi à son occupante. Woolf prend le contrepied du discours dominant en ne revendiquant pas pour les auteurs féminins la même liberté que pour les auteurs masculins. Puisque leur espace n'est pas le même, puisque leur voix n'est pas issue du même « I » solide et écrasant, les femmes ont une autre voix, qu'elles doivent cultiver sans chercher à dominer la voix masculine.

And since a novel has this correspondence to real life, its values are to some extent those of real life. But it is obvious that the values of women differ very often from the values which have been made by the other sex; naturally, this is so. Yet it is the masculine values that prevail. Speaking crudely, football and sport are 'important'; the worship of fashion, the buying of clothes 'trivial'. And these values are inevitably transferred from life to fiction. This is an important book, the critic assumes, because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing-room.<sup>176</sup>

C'est à cette dernière phrase que s'attaque Woolf (plutôt qu'à la correspondance entre écriture féminine et préoccupations de salon) : il ne s'agit pas pour la femme qui écrit de s'abstraire du domestique, mais bien au contraire de partir du domestique pour donner forme à son langage (c'est notamment en cela que Jane Austen est un modèle). Il y a dans le projet de Virginia Woolf une forme de tricherie au sens barthésien du terme : il s'agit de jouer avec les codes (littéraires et de genre) de l'intérieur plutôt que de les refuser de front. Woolf fait entendre cet autre « I », cette première personne féminine qui ne doit pourtant pas être une

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

simple réponse à celle des hommes : il ne suffit pas d'allonger la maigre liste qui ouvre l'essai. Le texte joue sur ce refus d'assignation défini par Frédéric Regard : au lieu de traiter directement le sujet qu'on lui proposait et d'étudier le lien entre « women » et « fiction », Virginia Woolf énonce cette sentence devenue célèbre : « A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction.<sup>177</sup> » Cette conclusion est surprenante à plus d'un titre : à première vue, elle est sociale et politique, et non pas esthétique ; là où on attendrait une critique de la suprématie masculine dans l'espace public, elle revendique une liberté toute privée qui remet en cause les limites entre sphère domestique et domaine public, entre préoccupations éthiques et esthétiques. Comme l'écrit Frédéric Regard, le « féminin » chez Woolf n'est pas une défense systématique de qualités supposées typiquement féminines : au contraire, la seule façon de déjouer les catégories imposées par un système patriarcal est de créer de nouvelles formes littéraires et une nouvelle forme d'énonciation qui puissent échapper à ces cadres.<sup>178</sup> Ainsi prend forme le « modernisme domestique » dont parle Christopher Reed : Woolf ne cherche pas à disputer aux hommes un domaine public qui obéit de toutes façons à des règles dictées par eux, mais remet en question la hiérarchie entre valeurs masculines et valeurs féminine depuis l'espace domestique, revendiquant une liberté qui n'est pas tournée vers l'extérieur mais vers le privé, qui puisse échapper à la rhétorique masculiniste de la grande histoire et de l'action. L'analyse sociale précède la liberté d'écrire (il faut la pièce à soi pour pouvoir écrire) mais ensuite cette écriture résolument féminine, en se jouant des codes masculins, remet implicitement en question la subordination de la sphère privée, féminine et domestique à la sphère publique, masculine et politique.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>178</sup> « Woolf est formelle : seule l'énonciation poétique pourra constituer une contre-interpellation capable de reconfigurer le féminin, de faire exister des modes inédits du sentir, et donc aussi d'induire des formes nouvelles de la subjectivité politique. » Frédéric REGARD, *La Force du féminin*, *op. cit.*, p. 70.

Si Woolf ancre la communauté des écrivaines et l'écriture féminine dans un espace bien à soi, Fry et Bell récusent la commodification de l'art et la loi du marché, en cherchant une forme de production qui rendrait l'art plus concret et le mêlerait à l'espace intime, pour le mettre en commun. Ainsi, Bell identifie et dénonce un des mécanismes du marché de l'art : une œuvre vaut par le nom de son auteur et ce nom vaut par sa réputation. Il prend l'exemple de Degas, artiste reconnu au moment de la publication de *Art* mais d'abord membre du cercle de Manet et des « Refusés ». Bell rêve d'un rapport à l'œuvre d'art plus immédiat, qui ne serait pas conditionné par le savoir : « The first thing to be done is to free the aesthetic emotions from the tyranny of erudition.<sup>179</sup> » Autonomie financière des artistes et anonymat de l'art sont les deux piliers du « Omega Workshop » de Roger Fry, créé en 1912. Roger Fry veut réunir plusieurs artistes modernes dans une entreprise commune, inspirée à la fois par les *botteghe* de la Renaissance italienne, certaines écoles françaises<sup>180</sup> et le Art & Crafts Movement de William Morris. Ces artistes consacraient quelques jours par semaine à la création de motifs qui resteraient anonymes, et qui pourraient ensuite être transposés sur des murs, des tapisseries, des vêtements ou des objets d'usage quotidien. Roger Fry espère ainsi garantir à ces artistes un revenu leur permettant de se consacrer à leur art, tout en affirmant le plaisir esthétique pur que l'on peut tirer d'un travail de décoration. Le projet de Fry ne survit pas à la Première Guerre mondiale, mais sa mise en place est un condensé de l'esthétique du Bloomsbury Group : l'anonymat y défait le culte de la personnalité de l'artiste qui est à la fois présent dans la tradition dominante et dans le modernisme masculiniste d'Eliot ou Pound ; on y crée un groupe, au point d'effacer les noms individuels au service d'une entité collaborative, comme polyphonique ; les œuvres d'art ne sont pas destinées aux galeries et aux

<sup>179</sup> Clive BELL, « Society and Art », *Art*, Londres, Chatto & Windus, 1931, p. 263.

<sup>180</sup> Par exemple, l'école Martine. Voir Hee-Jeong MOON, « L'école Martine de Paul Poiret », dans Stéphane LAURENT (dir.), *Une émergence du design. France 20e siècle*, édition en ligne, pp. 69-85, consulté le 15/11/20.

musées, mais aux intérieurs plus ou moins bourgeois des clients de l'atelier. Roger Fry et les autres peintres du Bloomsbury Group (comme Vanessa Bell et Duncan Grant) peignent, sculptent et fabriquent des objets qui n'ont pas besoin d'être désignés comme œuvres d'art.

'Holland Park Hall', décoré par l'atelier Omega. © Annabel Cole

Le « Omega Workshop » est résolument ancré dans la sphère domestique : sa fondation est la réalisation des théories de Fry sur le rapport de l'art à la société, et, pour Fry, son sort malheureux prouve que l'art anglais n'est pas libéré de son conservatisme.

We had an idea which was natural enough to Englishmen. The only considerable art movement in England had been that of the pre-Raphaelites and that movement had attempted to use the artist's gifts for practical life in the direction of the applied arts. Morris had started and to some extent [...] impressed a style of furniture and household fittings. We saw that the new movement once more allowed the artist the possibility of utilizing his gifts in applied design and we started the ill-fated Omega workshops. It was a failure. I think it would have failed apart from the war, but I think it would have succeeded in any other European country but England.<sup>181</sup>

Fry présente le projet de créer un atelier d'art appliqué comme « natural enough to Englishmen » : en effet, la tradition britannique qui associe arts appliqués, identité artistique britannique et sphère domestique remonte au moins à John Ruskin au mouvement « Arts and Crafts » de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Roger Fry connaît d'autant mieux cette tradition qu'il est ami avec C. R. Ashbee et peint une fresque dans sa maison de Chelsea. Fry insiste sur la richesse de cette tradition doublement domestique, à la fois majeure dans l'histoire artistique de l'Angleterre et consacrée à l'espace de la maison privée. L'échec de l'atelier Omega est d'autant plus étonnant à ses yeux : sa fermeture sonne-t-elle le glas des projets de Roger Fry, qui espérait créer une nouvelle domesticité, et avec elle une vie plus libre ? Christopher Reed souligne la rhétorique employée pour décrire les intérieurs imaginés par les artistes de l'atelier

---

<sup>181</sup> Cité dans Christopher REED, *Bloomsbury Rooms*, *op. cit.*, p. 111.

Omega : ces pièces sont autant de « paradis » modernistes.<sup>182</sup> Ce terme me ramène à la notion d'hétérotopie de Foucault : par définition, l'hétérotopie est close, isolée de l'espace public ; lorsque Fry cherche à multiplier ces hétérotopies modernistes, elles ne résistent pas à l'ouverture forcée.

De même qu'il y a bien une poétique de la demeure dans *To the Lighthouse* ou *Mrs Dalloway*, dans la fiction d'E. M. Forster, l'espace domestique est crucial : les considérations socio-politiques de la sphère publique et les préoccupations éthiques individuelles s'y rencontrent et s'y nouent, de sorte que *Howards End*, publié en 1910, met en scène plusieurs maisons (Wickham Place, Oniton et Howards End) qui deviennent autant d'espaces symboliques qui condensent ces tensions. Wickham Place est un espace de relative liberté : l'espace de discussion semble s'y transposer au féminin, puisque les sœurs Schlegel ont une vie sociale très active, et leur liberté de ton et leur intérêt pour les arts en font les représentantes d'une intelligentsia libérale : « They talked to each other and to other people, they filled the tall thin house at Wickham Place with those whom they liked or could befriend. »<sup>183</sup> Or cet idéal de vie est décrit avec sympathie, mais comme un peu vain : elles cultivent les sacro-saintes relations personnelles (déjà encouragées par l'épigraphe « Only connect... ») mais les conversations qui bourdonnent dans ce passage semblent faire perdre de sa force à la parole. Elles parlent entre elles et à leurs amis, « emplissent » la maison d'invités, multiplient réceptions et réunions (« they even attended public meetings ») ; leurs idées politiques se manifestent sous formes d'« intelligible cries » et leur critique de l'Empire par un « puzzled, if reverent, sigh ». La conclusion du narrateur n'est pas une pirouette oratoire, une hésitation feinte : « the world would be a gray, bloodless place were it entirely composed

<sup>182</sup> Voir en particulier le chapitre « A modern Eden », *ibid.*, pp. 133-146.

<sup>183</sup> E. M. FORSTER, *Howards End*, p. 25.

of Miss Schlegels. But, the world being what it is, perhaps they shine out in it like stars.<sup>184</sup> » Il déplore l'inaction de cette intelligentsia libérale, même si leur idéaux sont justes et sincères. Leur limite est celle de la parole, qui ne suffit pas à porter la révélation fondamentale de ce que l'on pourrait appeler le mystère vital, comme en témoigne le déjeuner raté où Margaret convie ses amis, aussi volubiles qu'elle, et Ruth Wilcox qui ne sait pas participer à la conversation. Le langage de Ruth Wilcox, la Cérès du roman, détentrice du secret de Howards End, se caractérise par son imprécision et sa brièveté : « I always sound uncertain over things. It is my way of speaking.<sup>185</sup> » Loin de faire accéder à l'invisible, comme dans le cas des Apôtres, l'échange ne permet pas de laisser résonner un autre type de voix. De plus, la sensation de sécurité, qui faisait de la maison un promontoire défiant les vagues, est ambivalente : les vagues rappellent les « islands of money » sur lesquelles se tiennent les sœurs Schlegel et qui leur permettent leurs idées libérales. (Au chapitre VII, Margaret remarque que l'argent adoucit les « arêtes » des choses. « You and I and the Wilcoxes stand upon money as upon islands. It is so firm beneath our feet that we forget its very existence. [...] and as fast as our pounds crumble away into the sea they are renewed – from the sea, yes, from the sea. »<sup>186</sup>) Wickham Place est un refuge moins mystique que social, qui leur permet de ne pas trop entendre la rumeur de Londres, masquant les êtres invisibles composant les couches moins favorisées de la société. Paradoxalement, c'est la perte de cet espace de discussion purement intellectuelle qui va guider Margaret vers la demeure éponyme à laquelle elle est destinée, Howards End.

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 58.

À la fin de son apprentissage, Margaret ressemble de plus en plus à Mrs Wilcox et devient ainsi la digne maîtresse de Howards End. Elle parle moins (« Margaret, who was growing less talkative, made no answer<sup>187</sup> »), est attirée par Howards End sans pouvoir se l'expliquer (« Fourteen months had passed, but Margaret still stopped at Howards End. No better plan had occurred to her<sup>188</sup> »), et le rythme de la vie rurale, au gré des saisons, devient le sien, de façon de plus en plus intime :

These little events would become part of her, year after year. Every summer she would fear lest the well should give out, every winter lest the pipes should freeze ; every westerly gale might blow the wych-elm down and bring the end of all things, and so she could not read or talk during a westerly gale.<sup>189</sup>

Le legs de Ruth Wilcox est enfin légalement et légitimement transmis, puisque Henry Wilcox annonce la transmission de la maison à Margaret au moment où celle-ci fait corps avec la propriété. L'espace de la demeure éponyme permet de recréer une forme de communauté subversive à l'époque, celle des deux sœurs, du mari brisé de Margaret, et de l'enfant illégitime.

La conclusion de *Howards End* a appelé bien des commentaires : Margaret a pris possession de Howards End mais sans le vouloir (« There was something uncanny in her triumph. She, who had never expected to conquer anyone, had charged straight through these Wilcoxes and broken up their lives<sup>190</sup> »), et la vie pastorale de Howards End, rythmée par le passage des saisons, ne constitue pas un projet universel pour le vingtième siècle. Howards End, le « saint des saints », est-il un refuge temporaire ou un remède ? Jesse Wolfe parle de « Margaret's pyrrhic victory » : conquérante involontaire, elle est passée de « new

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 339.



woman » à maîtresse incontestée... de la sphère domestique.<sup>191</sup> Si elle parle moins, c'est aussi parce qu'elle ne se lance plus dans ces discours plaisants et inventifs sur les arts qui la caractérisent au début du roman. Margaret et Helen semblent s'être isolées de la vie publique qu'elles connaissaient à Wickham Place, mais ce répit n'est que momentané : la banlieue londonienne, et avec elle l'instabilité de la vie moderne, avance vers Howards End.

Howards End, Oniton, the Purbeck downs, the Oderberge, were all survivals, and the melting-pot was being prepared for them. Logically, they had no right to be alive. One's hope was in the weakness of logic.<sup>192</sup>

Comme souvent, Forster met en place deux récits concurrents. Au niveau de l'intrigue, il semblerait que les sœurs Schlegel aient gagné : Howards End est à elles, les Wilcox sont soit diminués (Henry, Charles) soit chassés ; alors que la liaison de Leonard Bast et Helen Schlegel avait été féroce sanctionnée par la morale des Wilcox, le fils de Helen héritera Howards End de Margaret. En revanche, la comédie sociale qui confrontait Schlegel (l'intelligentsia libérale et artistique) et Wilcox (entrepreneurs impérialistes, hommes d'action à la morale conservatrice) n'est pas résolue, puisque Margaret n'est plus, dans les faits ni dans les idées, une Schlegel. Forster, toujours méfiant face aux grands mots et aux principes universellement applicables, ne nous offre pas de remède mais une parenthèse, une île. Christopher Reed relie le pouvoir accordé à Howards End aux positions politiques du Bloomsbury Group, qui crée les conditions de sa liberté non pas en s'attaquant à l'espace public, mais en célébrant la liberté possible au sein d'une cellule domestique radicalement redessinée.<sup>193</sup> Le repli vers la sphère domestique n'est pas un refus du politique, mais une réaction face à la culture dominante et à sa morale. « Far from simply nostalgic, *Howards End* roots a utopian vision of 'a new life,

<sup>191</sup> Jesse WOLFE, *Bloomsbury, Modernism and the Reinvention of Intimacy*, op. cit., p. 96.

<sup>192</sup> E. M. FORSTER, *Howards End*, p. 337.

<sup>193</sup> « Deprived of that prerequisite of the heroic paradigm – a home to leave behind – Bloomsbury's artists dedicated themselves, individually and collectively, to creating the conditions of domesticity outside mainstream definitions of home and family. » Christopher REED, *Bloomsbury Rooms*, op. cit., p. 7.

obscure, yet gilded with tranquillity' in the values of domesticity.<sup>194</sup> » ; pour Reed, *Howards End* suggère que l'espace domestique permet d'imaginer, voire de créer une vie nouvelle, libérée d'un discours dominant qui exerce davantage son pouvoir dans la vie publique. Le concept foucauldien d'hétérotopie permet là encore de penser *Howards End* dans toute sa profondeur, sans chercher à aplanir le symbole en un message politique univoque : « contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons<sup>195</sup> », *Howards End* est un lieu autre, qui propose en même temps une vie naturelle et cyclique qui tient du mythe, et la mise en scène d'une rébellion domestique à la portée politique réelle.

Ainsi, la fiction de Forster et Woolf le représentent, les essais de Fry et Bell l'affirment : l'espace domestique est un lieu fortement politisé, où se perpétuent les dominations et où peut avoir lieu une forme de libération personnelle, artistique et même politique. Les liens du Bloomsbury Group avec Cambridge et la société semi-secrète des Apôtres ont certainement contribué à leur image d'élite sciemment isolée du monde : pourtant il me semble que la volonté de confronter au monde contemporain les idéaux adoptés à Cambridge forme justement le cœur des dilemmes éthiques du Bloomsbury. Au départ, on l'a vu, « Bloomsbury » est envisagé comme une critique supplémentaire par ses détracteurs : désigner ces auteurs par un quartier de Londres, c'est aussi les y enfermer et sous-entendre que leur perception du monde se limite à quelques rues londoniennes, et leur vie libérée à leur privilège social. Cette lecture identifie l'espace public comme seul théâtre de l'action politique et de l'expression artistique ; or c'est justement cette lecture que le cœur féminin du Bloomsbury Group, c'est-à-dire Vanessa et Virginia Stephen, ses premières hôtesse, cherche à contredire et déconstruire. L'éducation reçue au sein d'une famille victorienne, puis dans les

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>195</sup> Michel Foucault, *Dits et Écrits*, op. cit., p. 756.

*public schools*, prône l'attachement à la nation britannique, dont le fondement serait la famille traditionnelle avec ses rôles genrés. Par contraste, revendiqué et ouvert à la discussion commune, l'espace domestique devient le premier lieu moderniste où ces obligations peuvent être critiquées, voire abandonnées. Dès lors, l'espace privé devient un thème dans la fiction de Woolf et Forster, à la fois pour représenter le faisceau d'enjeux politiques qui s'y nouent et pour imaginer un espace intime libérateur. Que ce soit dans les romans d'apprentissage de Forster, le projet éducatif de Fry qui espère ouvrir l'opinion anglaise à l'art moderne ou les prises de position politiques de Woolf, cette confrontation ne se fait pas sans douleur, frustration et déception ; aucun d'entre eux, cependant, ne cherche à nier ou éviter ces difficultés. La définition même du Bloomsbury « Group », entre cercle privé et lieu de collaboration artistique informelle, joue sur ce que l'intime peut avoir de politique : sous la plume de Woolf, Forster, Fry et Bell, l'espace privé et les amis qui s'y inscrivent constituent un enjeu central puisque c'est par là qu'on peut libérer le cœur, le corps et l'imagination en faisant jouer les contraintes sociales et politiques.

### 3. Les pôles personnels de l'écriture : la biographie et l'essai

Si la quête de l'espace commun, nous l'avons vu, est une constante des œuvres théoriques ou fictionnelles respectives de Fry, Bell, Forster et Woolf, et se décline selon diverses modalités, il n'est pas surprenant, d'autre part, qu'ils aient eux-mêmes immortalisé ces amitiés placées sous le signe des arts et de la littérature, non seulement dans les lettres et journaux privés qui n'étaient pas, *a priori*, destinés au regard public, mais aussi dans des écrits publiés au ton soigneusement intime, qui ont influencé l'association de certains noms et certaines idées (rapprochements qui s'imposent aujourd'hui pour les lecteurs comme pour la postérité critique). Il y a donc une construction du récit de l'espace commun qui se fait, elle aussi, sur un mode pluriel, en commun, par le biais des témoignages (auto)biographiques. La question qui retient mon attention est donc moins celle de l'« existence » du Bloomsbury en tant qu'entité reconnaissable, aux caractéristiques vérifiables, que celle du sens donné au terme par ses membres d'une part, et par ses lecteurs d'autre part. Si Fry, Bell, Woolf et Forster sont aussi largement identifiés comme appartenant à ce groupe malgré l'absence d'un projet commun, c'est aussi parce que leur association modifie leur œuvre, colore leur écriture et influence la réception de leurs écrits. Ces amitiés placées sous le signe des arts et de la littérature sont immortalisées, soit dans des écrits publiés au ton soigneusement intime, soit par l'association de certains noms et certaines idées par le public et la postérité critique. Je chercherai à déterminer dans quelle mesure l'idée de lieu de liberté ou de cercle littéraire précédant ou accompagnant l'acte de création façonne l'écriture même de Virginia Woolf, E.

M. Forster, Roger Fry et Clive Bell, à la fois en leur fournissant le sujet d'œuvres biographiques et en les amenant à cultiver la dimension intime de l'essai.

Si le Bloomsbury Group ne forme pas un groupe défini ou uni par un programme esthétique commun, mais plutôt un espace dont le pouvoir libérateur découle de son caractère privé, alors les connexions personnelles qui unissent les membres du groupe entre eux nous intéressent au premier chef. Ces liens sont sensibles dans leurs écrits et motivent même la constitution du Bloomsbury Memoir Club, prétexte à une écriture autobiographique particulière où la première personne et la deuxième, le singulier et le pluriel se partagent la parole. Certains de ces fragments deviennent de véritables débuts d'autobiographie, exercices d'expression où le narrateur se réécrit lui-même ; comme les amis proches sont parties prenantes de ce récit, Woolf et Forster s'emparent du genre biographique pour en faire non plus la vie exemplaire d'un grand homme mais un récit volontairement privé, où le narrateur et le lecteur amis ont leur place. Plutôt que de sacrifier le ton intime aux conventions du genre biographique, Woolf et Forster l'étendent à la biographie de personnes proches puis de personnages historiques ou qui mériteraient de l'être : ce que l'histoire tend à négliger, un biographe ami peut espérer le rétablir.

### **3.1. Le Memoir Club, matrice maïeutique**

Le ton intime des écrits biographiques et autobiographiques du Bloomsbury Group semble devoir beaucoup au Bloomsbury Memoir Club, ce cercle créé à l'initiative de Molly MacCarthy en 1920. Cette dernière espérait encourager son époux, Desmond MacCarthy (surtout connu pour ses critiques littéraires), à écrire, et rassembler des amis dispersés par la

guerre : à l'origine, le Club devait se réunir une fois par mois pour entendre une partie des mémoires de l'un des membres. Contrairement à ce que son nom pourrait laisser croire, l'organisation du Bloomsbury Memoir Club était informelle, si bien que le coffre prévu pour recueillir les minutes des réunions demeura vide : nous connaissons un peu le ton de ces réunions grâce aux fragments qui furent ensuite publiés dans l'un ou l'autre des ouvrages des membres.

La composition du Memoir Club est très proche de ce que nous appelons le Bloomsbury Group ; après le bouleversement de la guerre, le Memoir Club prolonge le Bloomsbury Group en rapprochant ses membres, mais marque en même temps la fin de cette époque édouardienne qui lui a donné le jour.<sup>196</sup> Au sens strict, le Bloomsbury Group existait donc déjà depuis une dizaine d'années, dont quatre années de guerre qui avaient suspendu ses réunions londoniennes. Le Memoir Club n'a pas vocation à jouer un rôle public : ses membres ne sont sélectionnés que sur la base de vieilles amitiés (et non de réputations artistiques) et les mémoires qui y sont lus ne seront, pour la plupart, pas publiés.<sup>197</sup> Le Bloomsbury Group ne s'est jamais représenté comme un mouvement artistique et encore moins comme une avant-garde<sup>198</sup> ; le Memoir Club, son avatar d'après-guerre, confirme la nature très privée du Bloomsbury Group et la longévité des amitiés qui le composent (d'après S. P. Rosenbaum, le Memoir Club se réunit une soixantaine de fois en quarante-quatre ans<sup>199</sup>). Ainsi les échos entre les œuvres de Roger Fry, Clive Bell, Virginia Woolf et E. M. Forster, bien que riches et

---

<sup>196</sup> Pour les données factuelles, je prends comme référence S. P. ROSENBAUM, *The Bloomsbury Memoir Club*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 14. Le projet de Molly MacCarthy prévoyait de conserver les récits présentés dans des archives communes, mais seuls quelques-uns nous sont parvenus.

<sup>198</sup> Voir Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les Avant-gardes artistiques 1848-1918*, Paris, Gallimard, 2015, pp. 30-33. Par ses associations militaires, le terme avant-garde est délicat : se définir comme « avant-garde », c'est revendiquer son rôle agressif dans une bataille publique.

<sup>199</sup> S. P. ROSENBAUM, *The Bloomsbury Memoir Club*, *op. cit.*, p. 15.

nombreux, ne peuvent-ils pas être lus comme les facettes d'un programme commun ; aucun d'entre eux ne fait office de maître à penser vis-à-vis duquel les autres devraient se situer ; ces parallèles sont au contraire le résultat public d'amitiés très intimes, et pour un temps du moins, du rôle maïeutique du Memoir Club : sans hésiter à se dissocier les uns des autres dans la sphère publique, ils se nourrissent de profondes influences communes et leurs œuvres respectives jouent de cette parenté, susceptible de devenir motif et thème de leurs écrits.

Le Bloomsbury Memoir Club n'est que peu cité dans les ouvrages qui cherchent à définir les limites du Bloomsbury Group ; pourtant, la liste établie par Molly MacCarthy et la façon d'intégrer de nouveaux membres au club<sup>200</sup> semblent indiquer que la constitution du Bloomsbury Memoir Club est ce que nous avons de plus proche d'une auto-définition du Bloomsbury Group. En se donnant un nom et en se réunissant selon certains usages, même lâches, ces écrivains, auteurs, journalistes et critiques d'art se reconnaissent, se nomment et se créent une histoire en tant que cercle. Pour autant, la dimension informelle de ces réunions l'emporte sur l'éventuelle tentation de se construire un mythe commun : les récits qui nous sont parvenus<sup>201</sup> créent une histoire kaléidoscopique, où l'exploration de soi par le souvenir l'emporte sur la narration de groupe. Comme le rappelle Virginia Woolf dans sa biographie de Roger Fry, les récits destinés au Bloomsbury Memoir Club adoptaient un ton particulier, non dénué d'humour et aussi indépendant que possible des conventions sociales<sup>202</sup>. Surtout, le Mémoir Club encourageait à révéler ce qu'on se devait d'omettre dans un récit publié.<sup>203</sup> E. M.

---

200 *Ibid.* Les premiers membres du Bloomsbury Memoir Club sont Molly et Desmond MacCarthy, Roger Fry, Maynard Keynes, Vanessa et Clive Bell, Virginia et Leonard Woolf, E. M. Forster, Mary Hutchinson et Sydney Waterlow. Quentin Bell, cité par S. P. Rosenbaum, explique qu'un seul veto suffisait à interdire l'inclusion d'un nouveau membre.

201 Certains composent *Moments of Being* ; d'autres, comme les fragments qui ouvrent *Roger Fry*, sont intégrés à des œuvres des membres du Bloomsbury de façon plus ou moins explicites.

202 Virginia WOOLF, *Roger Fry*, p. 17.

203 « They agreed at the start upon 'absolute frankness' and this comes through in the memoirs that follow but, as Leonard Woolf warns, 'absolute frankness, even among the most intimate, tends to be relative frankness'.

Forster, qui ne peut publier ni *Maurice* ni les nouvelles aujourd'hui parues sous le nom *The Life to Come* de son vivant, aborde ouvertement la question de sa sexualité dans ces circonstances particulières<sup>204</sup>, et cet exutoire lui permet de reprendre la rédaction de *A Passage to India*. Les réunions du Bloomsbury Memoir Club obligent les participants à se raconter : le club devient ainsi une sorte de laboratoire littéraire qui formalise (dans la mesure où ce terme peut être employé pour une organisation aussi souple) l'influence artistique qu'exercent les membres du Bloomsbury Group les uns sur les autres.

Ainsi, certains passages de *Moments of Being* furent d'abord écrits pour le Memoir Club ; au début de *Roger Fry*, on trouve des passages autobiographiques rédigés par Fry pour le Memoir Club, repris et commentés par Virginia Woolf :

Obviously the man, looking back at his past has added something to the impression received by a child of seven, and, since it was written for friends who took a humorous rather than a reverential view of eminent Victorians no doubt it owed a little to the temper of the audience.<sup>205</sup>

L'exercice consistant à rédiger ses mémoires pour un cercle d'amis proches (sans doute en partie concernés par le contenu du récit) stimule tout ce qui caractérise l'écriture (auto)biographique du Bloomsbury Group : la conscience d'un public autorise un côté performatif et une certaine mise en scène, tandis que le caractère privé des réunions permet une liberté de ton et de sujet totale ; l'appartenance à un groupe est soulignée, en même temps que la singularité de chaque point de vue se distingue nettement. Dans les fragments

---

and there is a hint of that too. In each of the selections there is an author playing to her audience: familiar but not exactly intimate, reminiscent but never sentimental, clever and often facetious, gambolling over surface oddities rather than probing – thoughtfully, hesitantly – the nature of memory and consciousness, of self and reality, as in 'A Sketch of the Past'. » Jeanne SCHULKIND, préface à la section « Contributions to the Bloomsbury Memoir Club », *Moments of Being*, p. 161.

<sup>204</sup> Dans le récit intitulé « Kanaya », destiné au Bloomsbury Memoir Club, Forster raconte sa liaison avec un jeune barbier, Kanaya. E. M. FORSTER, « Kanaya », *The Hill of Devi*, Londres, Edward Arnold, 1983, pp. 116-120.

<sup>205</sup> Virginia WOOLF, *Roger Fry*, p. 17.



qui deviendront *Moments of Being*, Virginia Woolf se plaît à rappeler ce qui fait l'originalité et la communauté du Bloomsbury Group, mais en fait aussi un objet proprement littéraire, produit de points de vue croisés et de discours superposés.

Naturally I see Bloomsbury only from my own angle – not from yours. For this I must ask you to make allowances. From my angle then, one approaches Bloomsbury through Hyde Park Gate – that little irregular cul-de-sac which lies next to Queen's Gate and opposite to Kensington Gardens.<sup>206</sup>

Chacun sa perspective ; Woolf a son angle propre, en étant parvenue à échapper à la voie sans issue de Hyde Park Gate. Il est bien question ici de tisser une histoire véritablement commune, c'est-à-dire une histoire qui ne serait pas seulement celle des hommes du groupe, pour qui le Bloomsbury est un prolongement des Apôtres ou de la communauté des *colleges* de Cambridge. En décrivant la naissance de Bloomsbury pour le Memoir Club, Woolf insiste sur la façon dont les jeunes gens qui commencent à se réunir au 46, Gordon Square ont en commun de vouloir se débarrasser des conventions bourgeoises dans lesquelles ils ont été élevés : la liberté qu'ils revendiquent, toute privée, est d'abord une liberté de parole.

Suddenly the door opened and the long and sinister figure of Mr Lytton Strachey stood on the threshold. He pointed his finger at a stain on Vanessa's white dress. 'Semen?' he said. Can one really say it? I thought and we burst out laughing. With that one word all barriers of reticence and reserve went down. A flood of the sacred fluid seemed to overwhelm us. Sex permeated our conversation. The word bugger was never far from our lips. We discussed copulation with the same excitement and openness that we had discussed the nature of good.<sup>207</sup>

Tous les interdits de l'éducation victorienne se rompent sous le « flot » de « fluide sacré » et les mots surgissent comme d'eux-mêmes, dans une explosion jouissive : sexualité et conversation, libéralisant des cadres moralisateurs, donnent naissance au Bloomsbury. Toujours dans le cadre du Memoir Club, Woolf rappelle aussi qu'elle a d'abord connu les premiers membres du Bloomsbury par le portrait qu'en faisait son frère Thoby. Le rapport de

<sup>206</sup> Virginia WOOLF, *Moments of Being*, p. 181.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 195.

Virginia Woolf à ceux qui allaient constituer le Bloomsbury Group est donc d'abord le fruit de discours : ainsi, Clive Bell est au départ une créature romanesque, puisque Thoby le décrit comme le croisement entre un poète romantique et un hobereau, transformé en artiste par Cambridge.

Thoby possessed a great power of romanticizing his friends. [...] 'There's an astonishing fellow called Bell', Thoby would begin directly he came back. 'He's a sort of mixture between Shelley and a country squire.'[...] Bell had never opened a book till he came to Cambridge, Thoby said. Then he suddenly discovered Shelley and Keats and went nearly mad with excitement. He did nothing but spout poetry and write poetry.<sup>208</sup>

Après l'idéalisation viendront l'amitié et les conversations libres, mais le caractère littéraire du Bloomsbury Group demeure. Woolf elle-même en joue, imaginant avec humour qu'il est devenu si légendaire qu'on en parle à Tombouctou :

These Thursday evening parties were, as far as I am concerned, the germ from which sprang all that has since come to be called – in newspapers, in novels, in Germany, in France – even, I daresay, in Turkey and Timbuktu – by the name of Bloomsbury. They deserve to be recorded and described. Yet how difficult – how impossible. Talk – even the talk which had such tremendous results upon the lives and characters of the two Miss Stephens – even talk of this interest and importance is as elusive as smoke. It flies up the chimney and is gone.<sup>209</sup>

Pour Virginia Woolf, le Bloomsbury Group est à la fois un objet littéraire et un nom imprimé et reproduit dans une vertigineuse répétition d'un bout à l'autre de la terre ; pour autant, la vérité fluide que ce nom tente de signifier est insaisissable. La façon dont elle écrit la naissance du Bloomsbury Group expose clairement le problème qui est encore le nôtre : moment de liberté jouissif, presque euphorique, espace privé mille fois décrit dans des écrits kaléidoscopiques, étiquette littéraire qui recouvre autant de récits des origines que ses membres en veulent bien produire, le Bloomsbury Group est tout cela à la fois. Les fragments de mémoires lus pour le Bloomsbury Memoir Club nous montrent que la préoccupation de

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 186.

l'intime et la multiplication de points focaux dans une histoire commune sous-tendent à la fois la perception historique et la perception esthétique de leurs auteurs.

Héritier de la tradition de sincérité absolue qui était déjà celle des Apôtres de Cambridge, le Bloomsbury Memoir Club se fixe pour but explicite de transformer les amitiés qui le composent en matière littéraire : par ces réunions, l'écriture de soi et l'écriture de l'amitié sont appelées à coïncider. Bloomsbury devient le cadre de la création littéraire mais aussi son objet. Comme l'écrit Christine Froula, le Bloomsbury Group est « inventé » pour la postérité par ses membres, et en particulier par Virginia Woolf : « Woolf would have had to invent Bloomsbury – for her, not just Cambridge in London but a liminal public where she honed her writer's voice – had fate not landed her there. Indeed, she did invent it to a considerable extent, inseparably with herself.<sup>210</sup> » Le groupe libérateur, l'ensemble de voix qui divergent sans être dissonantes, est un motif récurrent dans l'imaginaire de Virginia Woolf, E. M. Forster, Clive Bell et Roger Fry : Woolf et Forster l'immortalisent dans leur fiction ; Forster, Fry et Bell le cherchent et le reconnaissent dans l'histoire de l'art et des idées, que ce soit sous la forme d'une réunion de philosophes ou celle de l'atelier d'artistes. L'écriture biographique est l'un des aspects de ce tissu de récits communs.

### 3.2. Le genre biographique

E. M. Forster comme Virginia Woolf s'écartent du modèle victorien, influencé par Carlyle ou incarné par le monumental *Dictionary of National Biography* de Leslie Stephen. Plutôt que de sacrifier le ton intime aux conventions du genre biographique, Forster opte pour

---

<sup>210</sup> Christine FROULA, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 19.

la biographie de deux proches, son ami G. L. Dickinson et sa grand-tante, Marianne Thornton. Ceci lui permet de se mettre en récit une autre communauté précédant le Bloomsbury Group, la Clapham Sect anti-esclavagiste, dont faisait partie le père de Marianne Thornton, et à laquelle Forster se trouve ainsi indirectement relié. De son côté, Woolf tisse les liens du Bloomsbury Group, en narrant la vie de Roger Fry. Ce tissu réticulaire des vies (dans lequel vient aussi s'inscrire plus tard même si ce n'est pas un texte de la même eau, la biographie que Quentin Bell consacre aux membres du Bloomsbury), mérite de retrouver toute son importance.

Ces textes sont rarement mis à l'honneur dans les études critiques consacrées aux auteurs du Bloomsbury Group : si *Eminent Victorians*, de Lytton Strachey, fait date à la fois par son côté mordant et sa révolte contre l'ère victorienne, les biographies écrites par E. M. Forster et Virginia Woolf ne sont pas les œuvres que l'on privilégie pour étudier leur style ou évaluer leur stature dans l'histoire littéraire. Ce phénomène est souligné par Daniel Madelénat et Frédéric Regard dans leurs études respectives du genre de la biographie rédigée par un auteur connu : tous deux établissent un lien entre la « mort de l'auteur », concept clé de la culture critique, et un certain dédain pour le genre biographique, par essence (et encore plus dans le cas du Bloomsbury Group) fasciné par le lien entre un individu et son œuvre.<sup>211</sup> Cependant, l'intérêt de Virginia Woolf et E. M. Forster pour le genre biographique me semble particulièrement révélateur de leur éthique et de leur esthétique : cet « art de l'individualisation », pour reprendre les termes de Madelénat, intrigue et inspire des auteurs

<sup>211</sup> « Cet hiatus étonnant entre l'idéologie de l' 'intelligentsia', éprise de lois, de totalités légitimantes et fondatrices, et la vitalité de la biographie, témoigne de l'irrésistible fascination qu'exerce un être unique parmi des millions, enraciné dans un temps et dans un lieu : au statisme de l'homme éternel des classiques, à la formule hégélienne, 'Seul le tout est le vrai', à la destruction du sujet, répond la protestation implicite, obstinée, innombrable, de l'auteur et du lecteur de 'vies.' » Daniel MADELÉNAT, *La Biographie*, Presses Universitaires de France, Paris, Littératures Modernes, 1984 ; Frédéric REGARD (éd.), *La Biographie littéraire en Angleterre (XVIIe - XXe siècles)*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 1999.

pour qui l'individu et la connexion entre individus sont les objets de connaissance les plus fondamentaux. Les auteurs du Bloomsbury revendiquent ainsi l'importance du privé, sur le plan politique et sur celui, indissociable du premier, de l'esthétique : écrire une vie est une tâche artistique qui ne souffre pas la distinction entre fiction et réalité.

Dès 1908, Virginia Woolf se prête à l'exercice biographique en privé : dans ses journaux, on trouve une esquisse consacrée à la jeunesse de Clive Bell, avec lequel elle voyage alors en Italie. Ce fragment développe le thème de la découverte de la vie intellectuelle par un jeune homme, motif essentiel du récit que se choisissent les membres du Bloomsbury Group, et que l'on va retrouver aussi bien dans les biographies (*Roger Fry, Goldsworthy Lowes Dickinson*) que dans la fiction (*The Longest Journey, Jacob's Room*). La famille de Clive Bell est d'abord décrite comme « without culture or pretension » : le jeune Clive Bell découvrira l'une non sans faire un peu montre de la seconde.

Besides, his boldness, though it was laughed at, came to be expected of him ; & he found himself with a reputation for originality. This reception made him precocious ; he took to reading ; he saw literature first as a long series of triumphs.<sup>212</sup>

Clive Bell découvre ensuite que se servir de ses références littéraires pour « impressionner » ses sœurs est « futile » lorsqu'il entrevoit les beautés de la vie intellectuelle :

For his schoolmasters who began to take notice of him, opened up such a view of the intellectual life, impressed him so indelibly with the brilliance of it, & the unlikeness which it had to anything he had ever seen before, that he cherished no more illusions about his home. [...] The first young lady he danced with, at his first ball, had to hear a strange rhapsody – about art, & learning, & the only life worth living.<sup>213</sup>

---

212 Virginia WOOLF, *A Passionate Apprentice, The Early Journals, 1897-1899*, éd. Mitchell A. Leaska, Londres, The Hogarth Press, 1990, p. 383.

213 *Ibid.*, p. 384.

Le récit s'arrête peu après ces dernières phrases mais tout lecteur familier de l'œuvre du Bloomsbury peut deviner la suite : les amitiés de Cambridge et du Bloomsbury Group, bâties autour de la même révélation, permettront l'avènement de « the only life worth living ».

Dans un contexte qui associe si étroitement amitiés et production littéraire, les biographies écrites par Virginia Woolf et E. M. Forster s'éloignent du modèle victorien, pour adopter une forme plus souple, qui associe plus librement vie privée, vie intérieure et vie artistique, ainsi qu'une position plus ouvertement personnelle. E. M. Forster joue avec le cadre du genre biographique, en s'incluant dans le récit et en affichant sa partialité : dans la biographie de son ami et mentor Goldsworthy Lowes Dickinson, il se raconte lui-même et fait obliquement le portrait d'une expérience de Cambridge qui, nous l'avons vu, est déterminante pour les débuts du Bloomsbury Group. Lorsqu'il décrit l'arrivée de Dickinson à Cambridge, ses impressions et celles de Dickinson sont étroitement mêlées :

He had no idea what Cambridge meant – and I remember having the same lack of comprehension about the place myself, when my own turn came to go up there. It seems too good to be real. That the public school is not infinite and eternal, that there is something more compelling in life than teamwork and more vital than cricket, that firmness, self-complacency and fatuity do not between them compose the whole armour of man, that lessons may have to do with leisure, and grammar with literature – it is difficult for an inexperienced boy to grasp truths so revolutionary, or to realize that freedom can sometimes be gained by walking out through an open door.<sup>214</sup>

Cette citation est typique de l'écriture biographique du Bloomsbury Group, qui évite à tout prix le solennel. Forster ne s'efface pas derrière son sujet, n'écrit pas en biographe qui voudrait entretenir l'illusion d'une narration transparente ; au contraire, il intervient dans son récit non seulement comme narrateur (la première personne fait irruption sans hésiter) mais aussi comme acteur ; d'une part, la biographie de Dickinson devient une façon de se raconter, et d'autre part l'amitié entre les deux auteurs est mise en scène comme point d'observation

---

<sup>214</sup> E. M. FORSTER, *Goldsworthy Lowes Dickinson*, *op. cit.*, p. 26.

légitime sur une vie. Le passage soudain de la troisième personne à la première, puis la tournure impersonnelle au présent de vérité générale (« It seems too good to be real ») gomme tout à fait la frontière entre les points de vue de Forster et de Dickinson. Au lieu d'avoir un récit monolithique qui prétendrait à une forme d'exhaustivité (tout ce qui est mentionné ou passé sous silence l'étant pour servir le mouvement d'ensemble et expliquer le caractère de Dickinson), le lecteur voit s'établir une forme de dialogue que Dickinson poursuivrait avec le lecteur et Forster, ce dernier assumant pleinement son point de vue subjectif et parcellaire (« lack of comprehension »). La forme de la biographie est assouplie en faveur de ce ton conversationnel, qui fait de Forster un personnage, un narrateur mais aussi un interlocuteur pour le lecteur, pour le bénéfice duquel il intervient et crée un présent que l'on pourrait partager.

De même, le ton du *Roger Fry* de Virginia Woolf est volontairement intime. La retranscription d'une lettre écrite par un Fry encore tout jeune homme, par exemple, s'interrompt malicieusement : « And there this first crude essay in art criticism stops, for, though it is only half past eight, he is dropping asleep and must go to bed immediately. »<sup>215</sup> Si on retrouve une tonalité qui s'esquissait déjà dans le journal de 1908 avec le portrait de Clive Bell, *Roger Fry* se consacre davantage à la formation d'un caractère et à la description fluide d'une vie intime qu'à la personne publique du critique d'art reconnu ; Fry n'est pas envisagé comme un personnage historique à travers lequel on pourrait lire une époque, mais plutôt comme un individu à la trajectoire parfois mouvementée, qu'on tente d'évoquer plutôt que d'expliquer à l'aune de l'Histoire. Plus vieux que les premiers membres du Bloomsbury, Roger Fry est déjà un critique reconnu, spécialiste de peinture italienne, quand il rencontre les Bell

---

<sup>215</sup> Virginia WOOLF, *Roger Fry*, p. 43.

en 1910 ; sa biographie n'est donc pas uniquement inscrite dans l'histoire du groupe. Cependant, l'histoire de son développement, les qualités que lui prête Virginia Woolf et, surtout, le récit de la naissance de ses théories esthétiques ne racontent pas que Roger Fry. Le premier chapitre de *Roger Fry* s'appuie largement sur des fragments autobiographiques écrits par Fry pour le cercle privé du Bloomsbury Memoir Club ; Virginia Woolf semble prolonger ce premier travail, comme si ce récit était né des réunions du Bloomsbury ; la commémoration de Roger Fry passe avant tout par la parole partagée au sein de ce cercle. La voix de Roger Fry et celle de Virginia Woolf se mêlent lorsque l'auteur retranscrit les réflexions théoriques de son sujet : Roger Fry est un spécialiste de peinture, un art qui figure dans la fiction de Woolf, mais il s'intéresse aussi à la littérature lorsqu'il rêve d'étendre ses principes formalistes à tous les arts. Ainsi trouve-t-on dans le texte de la biographie des conseils, attribués à Fry, qui pourraient s'adresser directement à Woolf elle-même.

The Post-impressionist movement was by no means confined to paintings. He read books by the light of it too. It put him on the track of new ideas everywhere. [...] He found glaring examples in Shakespeare, in Shelley, of the writer's vice of distorting reality, of importing impure associations, of contaminating the stream with adjectives and metaphors. Literature was suffering from a plethora of old clothes. Cézanne and Picasso had shown the way ; writers should fling representation to the winds and follow suit.<sup>216</sup>

Le pont entre les arts, entre théorie de la peinture et analyse de la littérature, crée un passage entre plusieurs œuvres, entre la voix de Fry ainsi ravivée et la fiction de Woolf. Woolf écrit, entre les lignes de la biographie de son ami Roger Fry, une histoire artistique du Bloomsbury où le spécialiste de peinture responsable de l'arrivée du postimpressionnisme en Angleterre (et donc un peu du fameux changement humain de 1910) ouvre la voie à la même innovation en littérature... et à elle-même.

---

<sup>216</sup> Virginia WOOLF, *Roger Fry*, p. 138.



Avant de voir comment la biographie s'ouvre sur la biographie imaginaire, il me faut faire un détour par un autre type de texte, qui révèle aussi une forme de dialogue commun : l'essai. En effet, nos auteurs y traitent de sujets connexes selon un protocole d'écriture et de lecture voisins, et s'y répondent. L'essai frôle parfois la biographie, sous une forme plus brève et ludique, qui veut stimuler et provoquer. Si l'on cherche un quelconque manifeste commun à Bloomsbury, c'est l'archipel d'essais, instable, pluriel, avec ses contradictions et sa fragmentation, qui peut nous en rapprocher.

### 3.3. L'essai comme genre personnel

Des Apôtres et des réunions du 46 Gordon Square, Woolf, Forster, Fry et Bell retirent une prédilection pour le langage intime de la conversation qui se retrouve aussi, comme dans les biographies, dans leurs essais : ce genre souple autorise le détour et la subjectivité, permettant aux membres du Bloomsbury de parler d'art ou d'éthique en évitant tout dogmatisme. L'essai figure en bonne place dans les écrits des membres du Bloomsbury Group, et contribue de fait à tisser leur pensée de l'en-commun : *Vision and Design* et *Civilization* sont nos références pour la pensée de Roger Fry et Clive Bell ; les essais de Forster, tels que « Notes on the English Character », sont semés de formules passées à la postérité pour leur justesse et leur sensibilité ; *A Room of One's Own* et *Three Guineas*, de Virginia Woolf, sont aussi célèbres que sa fiction. Pour Pierre Glaudes, l'essai est par définition un genre « essentiellement dialogique<sup>217</sup>», en ce qu'il exprime des interrogations et peut intégrer des opinions opposées, plusieurs voix et même plusieurs langages ; il s'écrit nécessairement à la

---

217 Pierre GLAUDES, *L'Essai*, Paris, Hachette supérieur, p. xviii.

première personne car l'auteur y expose ses réflexions en tant que fruits de son expérience ou de ses émotions : le discours de l'essai est toujours « situé ».

La quête de la vérité y est sans cesse rapportée à une existence particulière et à une expérience vécue dans la durée. Le sujet du discours a une histoire avec laquelle il doit compter pour mener à bien son œuvre, qui est simultanément expérimentation de ses facultés naturelles, démarche heuristique visant à une découverte empirique de soi à l'épreuve du monde et écriture de cette expérience.

Les membres du Bloomsbury Group donnent tout son poids à la dimension personnelle du genre de l'essai : si le style de Clive Bell se rapproche davantage de celui du manifeste, Roger Fry, E. M. Forster et Virginia Woolf s'approprient le genre de l'essai en jouant sur l'oralité d'un texte qui semble chercher, hésiter et attendre les réactions du lecteur en même temps qu'il s'écrit.

Sous leur plume, on trouve des références communes qui tissent un réseau d'écho, avec au premier plan Montaigne, le maître de cet exercice, qui démontre que l'essai sert avant tout à « exprimer une opinion personnelle ». Évoquer Montaigne, c'est s'inscrire dans une filiation, et faire allusion à la fois à sa vie et à son œuvre. Montaigne accomplit un tour de force en parlant du monde et en se mettant lui-même au cœur de son livre tout à la fois : dans « What I Believe » de Forster, Montaigne intervient comme exemple d'écrivain « civilisé », à la fois humaniste et observateur du monde ; à une époque où Forster voit ses convictions humanistes et libérales mises à mal, Montaigne lui rappelle non pas la force de ces idées face au monde, mais la façon dont un discours souple, l'expression honnête de soi et de son humanité, peuvent constituer un refuge intellectuel. Clive Bell, dont la sensibilité et le style sont bien différents de ceux de Forster, souligne d'ailleurs les mêmes qualités chez Montaigne.

The literature of the professionals was an ingenious and abstract superstructure built up over an idea or an emotion. Montaigne wished to set down the original thought or feeling as it sprang, hot, from the mind; and, as original thoughts and feelings present

themselves always with the force of sensations, he gave them the forms of sensations —that is to say, he wrote in images.<sup>218</sup>

Bell oppose Montaigne aux « écrivains professionnels de son temps », classicistes férus de phrases bâties comme des périodes latines ; selon lui, Montaigne écrit « en images », c'est-à-dire qu'il confère à sa langue une simplicité et une immédiateté inédites. L'œuvre est d'autant plus remarquable qu'elle est écrite à une époque que Bell représente comme extrêmement tourmentée.

France has ever been rich, and is as rich as ever, in men who have known how to sacrifice the shadow to the substance [...]. It is not inappropriate, therefore, that France should have produced in an age of turmoil and terrible madness the man who exalted the cult of moderation to the heights of sublime philosophy.<sup>219</sup>

Pour Virginia Woolf aussi, la faculté qu'a Montaigne de représenter les irrégularités de son esprit fait la force et l'intérêt durable des *Essais*.

But this talking of oneself, following one's own vagaries, giving the whole map, weight, colour, and circumference of the soul in its confusion, its variety, its imperfection — this art belonged to one man only: to Montaigne. As the centuries go by, there is always a crowd before that picture, gazing into its depths, seeing their own faces reflected in it, seeing more the longer they look, never being able to say quite what it is that they see.<sup>220</sup>

Les essais de Montaigne sont loués non pas pour ce qu'ils démontrent, ou même pour la culture humaniste de leur auteur, mais bien pour leur souplesse et, le cas échéant, leurs hésitations : Woolf se plaît à lire la « confusion » et l'« imperfection » de l'âme, la proximité entre auteur et lecteur (« seeing their own faces reflected in it ») et la force subtile d'un portrait si fidèle à la réalité qu'il n'offre aucune leçon et n'apporte aucune réponse (« never being able to say quite what it is that they see »). Anne Besnault-Levita a comparé quatre

<sup>218</sup> Clive BELL, « Montaigne in fac simile », *Pot-Boilers*, p. 21.

<sup>219</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>220</sup> Virginia WOOLF, « Montaigne », *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, éd. Andrew McNeillie, Londres, The Hogarth Press, 1994, p. 71.

essais de Woolf pour définir le projet esthétique de Woolf<sup>221</sup>: en effet, celle-ci souligne dans « The Modern Essay » que les spécificités du lectorat potentiel, plus nombreux mais moins cultivé, et plus pressé que jamais par la vie moderne, ne peuvent être ignorées :

To write daily, to write shortly for busy people catching trains in the mornong or for tired people coming home in the evening, is a heart-breaking task for men who know good writing from bad.<sup>222</sup>

Anne Besnault-Levita montre que le projet de Woolf pour le genre de l'essai est le fruit d'une recherche esthétique et de préoccupations socio-politiques : la première personne est celle de l'essai, mais il faut éviter la tentation d'un « we » de façade, qui ne signifie pas que l'auteur fait un geste vers l'autre, mais qu'il est dilué dans un « collectif abstrait, généralisant, majoritaire et conformiste ». La difficulté de l'exercice de l'essai découle donc du poids et du sens de cette première personne, qui doit permettre la conversation plutôt que l'assertion à sens unique.

C'est cette forme toute personnelle, cette possibilité de faire parler directement le « I » avec ses égarements et ses sursauts, qui font la force de l'essai pour Woolf. Même lorsqu'elle utilise l'essai au service d'une thèse, explicite et politique, comme dans *A Room of One's Own* et *Three Guineas*, la dimension personnelle de l'essai est cultivée et fait partie intégrante de la démonstration : *A Room of One's Own* lie des préoccupations quotidiennes (comme les allées et venues dans une maison familiale qui interrompent le travail de Jane Austen) et des problématiques littéraires plus larges ; *Three Guineas* fait mine d'être une lettre ouverte, ce qui permet de conserver à un propos ouvertement politique le ton du dialogue entre « I » et

---

<sup>221</sup> Anne BESNAULT-LEVITA, « 'Je' et 'nous' : quatre essais de Virginia Woolf sur l'essai comme genre », *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 38 | 2010, mis en ligne le 11 avril 2016, consulté le 22 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/2836>

<sup>222</sup> Virginia WOOLF, « The Modern Essay », *Selected Essays*, éd. David Bradshaw, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 95.

« you ». À travers le genre de l'essai, Woolf cherche à éviter ce que Barthes appellerait l'« embaumement » de la parole :

La parole est toujours tactique ; mais en passant à l'écrit, c'est l'innocence même de cette tactique, perceptible à qui sait écouter, comme d'autres savent lire, que nous gommons ; l'innocence est toujours *exposée* ; en réécrivant ce que nous avons dit, nous nous protégeons, nous nous surveillons, nous censurons, nous barrons nos bêtises, nos suffisances (ou nos insuffisances), nos flottements, nos ignorances [...], bref, toute la moire de notre imaginaire, le jeu personnel de notre moi ; la parole est dangereuse parce qu'elle est immédiate et ne se reprend pas (sauf à se supplémenter d'une reprise explicite) ; la scription, elle, a du temps devant elle.<sup>223</sup>

« Car il faut bien durer un peu plus que sa voix », ajoute Barthes. Or c'est précisément sur la question de la postérité que Woolf affirme la supériorité de Montaigne. Dans « The Decay of Essay-Writing », Woolf appelle de ses vœux une écriture véritablement personnelle : « if they [men and women] would write of themselves – such writing would have its own permanent value. »<sup>224</sup> Ce sont précisément les « flottements » et les « insuffisances » que Woolf trouve immortels, parce qu'ils dessinent un portrait humain aussi vrai que possible ; c'est ce que Montaigne réussit à faire et c'est pourquoi, « as the centuries go by », ses *Essais* conservent leur valeur et leur intérêt pour le lecteur.

Comme le souligne Anne Besnault-Levita, les essais de Woolf ont longtemps été oubliés par les analyses académiques au profit des romans ; lorsqu'on a commencé à étudier les essais, ce fut d'abord par intérêt esthétique puis, enfin, pour leur discours politique radical. C'est la combinaison de ces lectures qui me permet aujourd'hui d'envisager les essais de Woolf dans toute leur complexité, comme la trace d'une recherche stylistique mais aussi comme la manifestation d'un projet éthique. Dans le cas de Roger Fry et Clive Bell, c'est un processus inverse qui est à l'œuvre : tous deux sont connus principalement pour leur théorie artistique

<sup>223</sup> Roland BARTHES, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 10.

<sup>224</sup> Virginia WOOLF, « The decay of essay-writing », *The Essays of Virginia Woolf*, éd. Andrew McNeillie et Stuart N. Clarke, Londres, The Hogarth Press, 1986-2011, vol. 6, p. 26.

et leur défense passionnée de la peinture postimpressionniste. Les idées avancées dans leurs écrits sont bien plus étudiées que leur style et la démarche qui guide leur écriture. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquels ils sont systématiquement cités ensemble, voire confondus sous la seule étiquette théorique de la « significant form ».

Si les noms de Roger Fry et Clive Bell sont si souvent associés, c'est à travers leur effort commun pour introduire la peinture moderne, celles d'artistes allant de Cézanne à Picasso en passant par Gauguin, regroupés sous le nom de « postimpressionnistes », dans une Angleterre où triomphent les portraits flatteurs de John Singer Sargent. Ils participent ainsi au grand débat théorique qui agite la scène européenne au début du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, Fry et Bell n'ont pas la même façon d'aborder le débat en cours. Ainsi, Clive Bell admet les erreurs possibles du critique d'art : mieux vaut reconnaître cette fragilité et revendiquer la sensibilité personnelle qui guide la plume, que se retrancher derrière une théorie infaillible et trop générale.

Perhaps I shall stand a better chance of pardon when it is perceived that I, too, am fallible, and, what is more, that I am quite aware of the fact. The reader can see for himself that, from first thoughts to last — in three years, that is — not only have my opinions on the art of criticism been modified, but my critical opinions have themselves become less confident.<sup>225</sup>

Cette précaution n'empêche pas Bell d'adopter par ailleurs un ton péremptoire et volontiers sarcastique. Roger Fry, en revanche, présente sa critique comme le compte-rendu d'une expérience dont il serait lui-même l'objet :

In approaching once again the general problems of Esthetics I wish to enforce two things: one, that such attempts at any general theory that I make are tentative efforts to make clear to myself the principles involved in exercising the critical faculty on works of art, and secondly that the problem is far too complicated, for me, at all events, to approach by any other than an experimental method. The experiments have

---

225 Clive BELL, « Criticism », *Since Cézanne*, Londres, Chatto & Windus, 1923, pp. 169-170.

to be made by the inquirer and mainly on himself, by watching, with such honesty and detachment as he can command, his own reactions.<sup>226</sup>

Là où Fry privilégie une démarche qui se veut scientifique, aux articulations logiques, qui progresse d'une conclusion mesurée provisoire à l'autre, les essais de Bell adoptent souvent un ton plus proche du manifeste, avec des prises de positions radicales et des formules plus emphatiques. Historiquement, le manifeste artistique est d'abord un texte militant, nourri de rhétorique guerrière (le terme « avant-garde » en est un exemple), qui défend un « camp » artistique contre un autre. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque l'avant-garde se scinde en une multitude de groupes qui se donnent ou reçoivent un nom qui a trait à une nouvelle théorie de l'art (cubistes, futuristes, vorticistes...), la publication d'un manifeste devient en soi un acte poétique : c'est en affirmant sa naissance que naît un nouveau mouvement artistique. Benedikt Hjartarson explique le changement rhétorique connu par le genre du manifeste au début du XX<sup>e</sup> siècle :

...by transforming the historical event traditionally declared in the political manifesto into a poetic event, the historical avant-garde defines language itself as the driving force of history, thus making revolutionary action inseparable from the linguistic performance of the manifesto itself: the manifesto is simultaneously the declaration and the execution of its own revolutionary action.<sup>227</sup>

L'écriture de Clive Bell est semée d'affirmations générales, enthousiastes et parfois mystiques : « Art, then, may satisfy the religious need of an age grown too acute for dogmatic religion, but to do so art must enlarge its sphere of influence.<sup>228</sup>» Cette sentence est moins la conclusion d'une hypothèse que l'énoncé d'un principe moral, un programme social et esthétique.

<sup>226</sup> Roger FRY, *Transformations*, Londres, Chatto & Windus, 1926, p. 1.

<sup>227</sup> Benedikt HJARTARSON, « Myths of rupture : the manifesto and the concept of avant-garde », in Astradur EYSTEINSSON et Vivian LISKA (éd.), *Modernism*, Philadelphie, John Benjamins, 2007, p. 179.

<sup>228</sup> Clive BELL, « Art and Society », *Art*, p. 282.

Les membres du Bloomsbury Group ne se livrent pas à l'exercice du manifeste commun, puisqu'ils ne se constituent pas en mouvement artistique unifié ; même lorsqu'il veut amener la peinture française moderne en Angleterre, Fry n'a pas recours à cette rhétorique ; le nom de « postimpressionniste », qui englobe plus qu'il ne définit, ne se prête pas à une défense systématique ou à l'établissement d'une série de principes. C'est peut-être le contraste entre les styles de Fry et Bell qui conduit Beverly Twitchell à affirmer que *Art* est une œuvre de « propagande » : « its generalizations and confidence of tone are excessive, reflecting the intensity of the era of the first Post-Impressionist exhibition as much as its youthful brashness.<sup>229</sup>» À travers ces écrits, Clive Bell se jette dans une bataille théorique typique de l'effervescence du début du XX<sup>e</sup> siècle ; Roger Fry, s'il cherche à promouvoir certains artistes et leurs innovations, ne se pose pas lui-même en chef de file ou membre d'un mouvement nouveau, mais plutôt en témoin de ces transformations, aussi ses essais reflètent-ils à la fois son enthousiasme et ses hésitations :

This has always been a crux of such a puzzling nature that I need have little shame in confessing that I have at various times put forward very different attempts at a possible solution. I have certainly varied from a position where I underlined what we may call the dramatic possibilities of painting to one where I have insisted on the pre-eminence of purely plastic aspects, and almost hinted that no others were to be taken into account.<sup>230</sup>

L'irruption d'un « I » qui admet sentiments et faiblesses d'une part et le soin apporté à la démonstration logique d'autre part restreignent le caractère péremptoire des écrits théoriques de Fry. Ces corrections ne sont pas seulement une précaution rhétorique : la théorie de Fry n'est pas figée et change tout au long de sa carrière. Dans *A Cézanne in the Hedge*, un recueil de témoignages et de souvenirs consacré au Bloomsbury Group, Sylvia Stevenson nous rappelle que la carrière de Roger Fry ne se résume pas à sa défense de la

<sup>229</sup> Beverly TWITCHELL, *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1987, p. 78.

<sup>230</sup> Roger FRY, *Transformations*, p. 13.



« forme signifiante » (pour reprendre l'expression créée par Clive Bell) et affirme qu'elle peut être découpée en trois phases : au cours de la première, il se distingue comme expert des grands maîtres de la peinture, et en particulier de la Renaissance italienne ; la deuxième phase, celle que l'on associe le plus couramment avec le nom de Roger Fry, est celle des deux expositions postimpressionnistes et de la « forme signifiante » ; la troisième phase, trop souvent oubliée voire ignorée selon Stevenson, conduit Roger Fry à reformuler sa thèse pour attribuer à la peinture une « double nature », appuyée à la fois sur la forme et le sujet. Dans une conférence donnée en 1933, Fry déclare : « I revert to my idea that in spite of attempts at abstraction, painting has always been, and probably will remain for the great part, a representational art. »<sup>231</sup> Il ne m'appartient pas de juger de la validité de cette prédiction, ou de dire si Fry a eu tort de revenir sur la théorie qui l'a rendu célèbre ; ce qui m'intéresse ici, c'est la relation de Fry au genre de l'essai et au procédé d'écriture. Ses écrits et ses discours reflètent une progression et des changements dans ses idées ; ils servent moins d'attaques dans une grande bataille rhétorique que de medium pour l'expression de soi.

Là où Clive Bell se sert de l'essai pour affirmer une position radicale, énonçant lois et principes à une première personne qui ne connaît ni doute ni hésitation, Roger Fry met en scène une première personne qui se confronte à une vérité difficile à mettre au jour. Si la méthode qu'il se propose d'établir face à une œuvre d'art se veut logique, presque scientifique, Fry exploite le genre de l'essai pour donner un ton presque intime à l'établissement de sa théorie. On retrouve cette première personne, parfois tâtonnante, chez E. M. Forster, qui inclut son ami Roger Fry dans « Not Looking at Pictures » :

---

<sup>231</sup> Conférence donnée par Roger Fry à Bruxelles en 1930 et citée par Sylvia STEVENSON, « Roger Fry and his aesthetic », *A Cézanne in the Hedge*, éd. Hugh Lee, Londres, Collins & Browns, 1992, p. 44.

I am bad at looking at pictures myself, and the late Roger Fry enjoyed going to a gallery with me now and then, for this very reason.<sup>232</sup>

La proclamation d'incompétence est typique de l'écriture de Forster : c'est Roger Fry, devenu en quelque sorte personnage de l'essai, qui énonce une théorie artistique cohérente et rationnelle. Forster expose sa propre réaction tout en admettant qu'elle est illogique et laisse le grand critique Roger Fry perplexe :

One day we looked at a fifteenth-century Italian predella, where a St George was engaged in spearing a dragon of the plesiosaurus type. I laughed. 'Now, *what* is funny in this?' pounced Fry. I readily explained. [...] Fry laughed too, but not at the misfortunes of the dragon. He was amazed that anyone could go so completely off the lines.<sup>233</sup>

L'humour l'emporte sur le débat théorique, même si plus loin dans l'essai, Forster compare son propre ressenti et l'analyse formaliste de Roger Fry :

I liked the mountain-back because it reminded me of a peacock, he because it had some structural significance, though not as much as the sack of potatoes in the foreground.<sup>234</sup>

La montagne est moins importante que le sac de pommes de terre, ce qui est conforme à la théorie formaliste de Fry, et pourtant légèrement incongru ; Forster admet que la peinture reste pour lui un domaine mystérieux, dont il se laisse aisément distraire. Cependant, l'irruption de Roger Fry, l'ami, dans le corps du texte humanise et relativise la querelle artistique : la relation tissée autour de et grâce à l'œuvre d'art importe autant que la beauté de l'œuvre elle-même.

Ce sont aussi les mouvements spontanés de son esprit, facilement distrait lors d'un concert, qu'il retranscrit dans le bref essai « Not Listening to Music » : Forster ne dit pas « my

---

<sup>232</sup> E. M. FORSTER, « Not Looking at Pictures », *Two Cheers for Democracy*, Londres, Edward Arnold, 1972, p. 126.

<sup>233</sup> *Ibid.*

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 127.

mind » ou « my thoughts » mais « I », et c'est le « moi » tout entier qui devient mouvant et insaisissable.

The nice sounds make me think of something else. [...] I fly off every minute : after a bar or two I think how musical I am, or of something smart I might have said in conversation ; or I wonder what the composer – dead a couple of centuries – can be feeling as the flames on the altar still flicker up ; or how soon an H. E. bomb would extinguish them. Not to mention more obvious distractions : the tilt of the soprano's chin or chins ; the antics of the conductor, that impassioned beetle, especially when it is night time and he waves his shards [...].<sup>235</sup>

Judith Scherer-Herz résume ce processus singulier que permet l'écriture de l'essai : « Rather he wrote as one interested in finding out what he was thinking. [...] The act of going back over his words, checking the worth of the metaphor and the validity of the abstraction, is as much part of the text as the event, idea, person that generated it in the first place. The text thus reveals itself as process, the writer as reader.<sup>236</sup> »

Chez Virginia Woolf, le « je » devient l'acteur principal de l'essai, par qui la théorie se construit : elle cultive très tôt cette première personne revendiquée qui caractérise les essais du Bloomsbury Group. Sa carrière commence par la rédaction de critiques de romans et de biographies pour *The Guardian*. « Haworth, November, 1904 » raconte une visite à la maison de famille des sœurs Brontë et, par là même, appelle le récit à la première personne et les impressions personnelles : « Our excitement as we neared Haworth had in it an element of suspense that was really painful, as though we were to meet some long-separated friend, who might have changed in the interval – so clear an image of Haworth had we from print and picture. »<sup>237</sup> Les premières publications de Woolf sont des critiques de romans, qui vont de *The Golden Bowl* à des romans historiques truffés de péripéties, mais on trouve dès 1905 sous

<sup>235</sup> E. M. FORSTER, « Not listening to music », *Ibid*, p. 122.

<sup>236</sup> Judith SCHERER-HERZ, *The Short Narratives of E. M. Forster*, St Martin's Press, New York, 1988, p. 7.

<sup>237</sup> Virginia WOOLF, « Haworth, November, 1904 », *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 1, p. 6.

sa plume une discussion de l'essai en tant que genre qui met en exergue l'importance de la première personne.

Almost all essays begin with a capital I – 'I think', 'I feel' – and when you have said that, it is clear that you are not writing history or philosophy or biography or anything but an essay, which may be brilliant or profound, which may deal with the immortality of the soul, or the rheumatism in your left shoulder, but is primarily an expression of personal opinion.<sup>238</sup>

C'est pourquoi l'essai attire doublement les membres du Bloomsbury Group : d'une part, la possibilité de la première personne permet de donner au texte l'aspect d'un dialogue privilégié, d'une conversation intime ; d'autre part, la souplesse du genre les libère de nombres de conventions à la fois thématiques et formelles.

On a vu que dans *Goldsworthy Lowes Dickinson* et *Roger Fry*, la distinction entre narrateur et sujet de la biographie est floue ; or dans certains essais d'E. M. Forster, comme « Gemisthus Pletho » et « Cardan », ou dans « The Lives of the Obscure », de Virginia Woolf, c'est la frontière entre essai, biographie qui s'efface progressivement. La dimension personnelle de l'essai est d'autant plus riche qu'elle permet d'exprimer non seulement toute la complexité de son propre esprit, mais également de faire un portrait intime d'autrui. Sous la plume de Forster et Woolf, l'expression de soi a un pendant biographique.

Ainsi, « Gemisthus Pletho » et « Cardan » sont deux essais biographiques dont les protagonistes deviennent de véritables personnages forsteriens. Gemisthus Pletho, néo-platonicien florentin qui cherche à revenir au polythéisme des Grecs, concentre toutes les qualités humanistes que Forster estime : le don que fait Pletho à la culture florentine est moins celui de la philosophie platonicienne que celui de la conversation, plaisir privé que Forster associe à la vie de la Renaissance.

---

<sup>238</sup> Virginia WOOLF, « The Decay of Essay-Writing », *ibid.*, p. 25.

Through him they recaptured for the world one of the secrets of Ancient Greece – the secret of civilized conversation. The Middle Ages had separated serious discussion from daily life, confining it to the study and the lecture room and the hall of disputation. Florence, like Athens, summoned it into the open air, and bade it take its chance against birds and trees, evolve, if it could, from a dinner or a game of fives, yield, if it must, to a dance or to a song.<sup>239</sup>

La vie attribuée par Forster aux humanistes florentins est proche de celle que ses essais et ses romans espèrent : la conversation « civilisée », sincère et qui ne recule pas devant de grandes vérités, y est la règle ; pour autant, cette forme d'interaction est souplement intégrée aux plaisirs de la vie quotidienne. Forster ne s'attarde pas sur la validité de cette philosophie (ou sur le fait que Pletho ait mal compris Platon) : c'est l'existence qu'il associe à ce lieu et cette époque qui l'intéresse. Comme le dit Judith Scherer-Herz, « For Forster the study of history was an act of self-scrutiny.<sup>240</sup> »

Virginia Woolf relit elle aussi l'histoire à l'échelle de personnages singuliers ou non : elle peut aussi bien raconter une époque à travers quelques figures qui en montrent toute la richesse, comme avec Cowper, Lady Austen, Beau Brummel, Mary Wollstonecraft et Dorothy Wordsworth dans *The Common Reader Second Series*, que redonner de l'importance à des personnages oubliés, comme dans la section de *The Common Reader First Series* intitulée « The Lives of the Obscure ». L'influence de Leslie Stephen, le père de Virginia Woolf, est sensible dans sa conception de la littérature et de l'histoire littéraire ; la stature de l'homme de lettres, auteur de plusieurs essais et du monumental *Dictionary of National Biography*, surplombe ses écrits autobiographiques<sup>241</sup>, inspire la figure de Mr. Ramsay dans *To the Lighthouse* et informe sa vision de l'histoire et de la philosophie. Marie Laniel a bien

<sup>239</sup> E. M. FORSTER, « Gemisthus Pletho », *Abinger Harvest*, p. 176.

<sup>240</sup> Judith SCHERER-HERZ, *The Short Narratives of E. M. Forster*, op. cit., p. 68.

<sup>241</sup> « Yet he too obsessed me for years. Until I wrote it out, I would find my lips moving ; I would be arguing with him ; raging against him ; saying to myself all that I never said to him. How deep they drove themselves into me, the things it was impossible to say aloud. [...] It was only the other day when I read Freud for the first time, that I discovered that this violently disturbing conflict of love and hate is a common feeling ; and is called ambivalence. » Virginia WOOLF, « A Sketch of the Past », *Moments of Being*, p. 108.

démontré la filiation complexe entre les essais de Leslie Stephen et ceux de Virginia Woolf, entre héritage formateur, admiration sincère, et rupture nécessaire d'une fille en quête d'émancipation littéraire pour elle et pour sa génération.<sup>242</sup> On retrouve sous la plume de Woolf des thèmes chers à Leslie Stephen, auxquels elle semble répondre pour s'en inspirer ou pour les subvertir : Marie Laniel montre comment la vision historique de Carlyle, selon laquelle l'histoire est celle des grands hommes qui la font, est reprise et nuancée par Stephen, pour qui le contexte social l'emporte sur l'action des individus, aussi exceptionnels soient-ils, puis subvertie par Woolf qui se plaît à éclairer les marges en donnant une voix aux anonymes (souvent des femmes). Aux grands personnages qui « éclairent l'histoire » et lui donnent son sens selon Carlyle, Leslie Stephen ajoute les « lesser luminaries », personnages secondaires, en quelque sorte ; en évoquant toute une constellation privée de lumière dans « *The Lives of the Obscure* », Woolf fait référence à l'image de Carlyle et à la réponse de Leslie Stephen pour mieux défaire l'idée d'une histoire que l'on pourrait saisir dans son ensemble et figer dans un récit ordonné. Leslie Stephen fait à la fois office de passeur (le terme est utilisé par Marie Laniel) entre la culture victorienne et celle de Woolf, et de modèle à contredire et subvertir. Il se plaît à se poser en observateur « exclus » d'un système qui l'a partiellement rejeté, celui des *public schools* ; Virginia Woolf reprend cette thématique tout en se mettant du côté des exclues de toujours, les femmes, prenant aussi partie contre le monde masculin et encore très victorien représenté par Leslie Stephen. Pour Woolf, le genre de l'essai, et en particulier celui de l'essai biographique, mêle étroitement vie personnelle, formation littéraire et questions de génération : ses références sont en grande partie dues à Leslie Stephen et elle ne cherche pas à

---

<sup>242</sup> Marie LANIEL, « Généalogies de l'essai : de Leslie Stephen à Virginia Woolf », *L'Atelier*, 2.2 (2010), pp. 18-36. <http://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/70/html>, consulté le 07/11/20.

gommer la filiation ; cependant, en reprenant les mêmes thèmes, elle répond point par point à une autorité dont elle veut s'émanciper pour trouver une nouvelle façon d'écrire.

Nombre de ces essais sont consacrés à des écrits privés, lettres ou journaux intimes, et Woolf insiste alors sur la modeste stature de l'auteur ou sur le geste très privé de l'écriture (elle nous rappelle que Jane Austen écrivait discrètement, presque clandestinement) : nombre de ces écrivains sont des femmes qui ne savent ou ne veulent (sous peine de paraître mal élevée) parler d'elles-mêmes. Tandis que sir Thomas Browne « stoops suddenly with loving particularity upon the details of his own body<sup>243</sup> », Mrs Paston « did not talk about herself<sup>244</sup> » ; les lettres de Laetitia Pilkington, pourtant élève de Swift, gisent dans la poussière ; on ne sait rien de la jeunesse de Geraldine Jewsbury.<sup>245</sup> Là où Forster se cherche des alliés parmi des personnages un peu oubliés mais aisément rattachés à une grande tradition humaniste, Woolf semble prendre plaisir à mettre au jour cette tradition alternative, sans émettre de jugement de valeur. Femme et écrivain, résolue à revendiquer l'importance de l'intime (de ce qu'on pourrait alors qualifier, pour le diminuer, de féminin), elle met en avant tous ces textes qui ne sont pas faits pour être publiés ou sont tenus à demi secrets ; au lieu d'une seule lignée d'écrivains qui constitueraient le canon littéraire, Woolf fait foisonner toutes les marges de l'écriture littéraire, se réclamant implicitement d'une tradition à plusieurs visages.

---

<sup>243</sup> Virginia WOOLF, *The Common Reader First Series*, Londres, Vintage, 2003 [1925], p. 47.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>245</sup> Virginia WOOLF, *The Common Reader Second Series*, Londres, Vintage, 2003 [1932], p. 186.

### ***Biographies impossibles, biographie fictive***

Loin d'être un genre mineur aux yeux de Woolf, la biographie nourrit ainsi sa réflexion éthique et historique : se pencher sur « the lives of the obscure » est une façon de penser le rôle de femmes rendues anonymes par la tradition et le rôle de l'écrivaine est de les réhabiliter, entre fiction et réalité. Ces « femmes obscures » ont su se frayer un chemin et une forme d'expression, contrairement à l'imaginaire Judith Shakespeare, dont Woolf réinvente la destinée, en une très brève et célèbre biographie fictive. *Orlando*, sous-titré « A Biography », est en quelque sorte le versant imaginaire de ces réflexions, une nouvelle façon de jouer sur le rapport entre genres, entre fiction, histoire et récit biographique. Le personnage d'Orlando connaît cinq siècles sans vieillir ou presque (Orlando a passé la trentaine... en 1928) et, entorse suprême au réalisme, se réveille changé en femme au milieu du roman. Le narrateur entretient l'illusion d'une biographie aussi réaliste que possible, se félicitant de ne pas recourir à la fiction ou s'appuyant sur des documents historiques et des photographies, dont Adèle Cassigneul souligne l'aspect ludique plus que mimétique<sup>246</sup>. Dans le premier chapitre, Orlando apparaît comme le sujet idéal pour une biographie.

A more candid, sullen face it would be impossible to find. 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. From deed to deed, from glory to glory, from office to office he must go, his scribe following after, till they reach whatever seat it may be that is the height of their desire.<sup>247</sup>

Cette allusion aux conventions du genre biographique met en relief, par contraste, le souffle romanesque de l'histoire d'Orlando : le narrateur fait plusieurs fois référence à des lettres ou des comptes-rendus sur lesquels il s'appuierait, façon plaisante d'attirer l'attention du lecteur sur la « willing suspension of disbelief » qui est attendue de lui sans l'être. À

<sup>246</sup> Adèle CASSIGNEUL, *Voir, observer, penser : Virginia Woolf et la photo-cinématographie*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2018.

<sup>247</sup> Virginia WOOLF, *Orlando*, Oxford, Oxford University Press, 2015 [1928], p. 12.



propos de la carrière d'ambassadeur d'Orlando, le biographe regrette de ne pas disposer de davantage de documents, nombre d'entre eux ayant disparu dans un incendie.

But the revolution which broke out during his period of office, and the fire which followed, have so damaged or destroyed all those papers from which any trustworthy record could be drawn, that what we can give is lamentably incomplete. Often the paper was scorched a deep brown in the middle of the most important sentence. Just when we thought to elucidate a secret that has puzzled historians for a hundred years, there was a hole in the manuscript big enough to put your finger through. We have done our best to piece out a meagre summary from the charred fragments that remain; but often it has been necessary to speculate, to surmise, and even to use the imagination.<sup>248</sup>

On a beau recourir à l'imagination, se désole le biographe, le récit reste tronqué. La référence aux archives matérielles, au papier endommagé par l'incendie et aux pages noircies, ajoute à l'image du biographe cherchant à rendre compte aussi exactement que possible de la vie et de la carrière d'Orlando. Paradoxalement, c'est la revendication de ses scrupules méthodologiques qui permet au biographe de nous exposer des faits inexplicables : l'événement improbable que le romancier tenterait sans doute de justifier pour préserver l'effet de réel, le changement du sexe du protagoniste, est pris en charge par le biographe qui ne peut que s'incliner devant les faits, aussi étonnants soient-ils.

The biographer is now faced with a difficulty which it is better perhaps to confess than to gloss over. Up to this point in telling the story of Orlando's life, documents, both private and historical, have made it possible to fulfil the first duty of a biographer, which is to plod, without looking to right or left, in the indelible footprints of truth [...] But now we come to an episode which lies right across our path, so that there is no ignoring it. Yet it is dark, mysterious, and undocumented; so that there is no explaining it. Volumes might be written in interpretation of it; whole religious systems founded upon the signification of it. 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.<sup>249</sup>

Le biographe d'Orlando admet ici son impuissance ; au fil du roman, il y est de plus en plus fréquemment contraint à admettre sa frustration. En effet, au fil des siècles, Orlando est de

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 41.

moins en moins saisissable : lui qui, au début du roman, se caractérise par sa disposition à l'action, en jeune aristocrate flamboyant, passe plus de temps à penser.

But what can the biographer do when his subject has put him in the predicament into which Orlando has now put us? 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. Thought and life are as the poles asunder. Therefore — since sitting in a chair and thinking is precisely what Orlando is doing now — there is nothing for it but to recite the calendar, tell one's beads, blow one's nose, stir the fire, look out of the window, until she has done.<sup>250</sup>

Sans repères chronologiques ou géographiques et sans acte tangible à recenser, le biographe est privé de son ouvrage : l'être de plus en plus moderne que devient Orlando après avoir traversé le XVIII<sup>e</sup> siècle et l'époque victorienne se prêtent de moins en moins au récit biographique. Sa vie intérieure l'occupe tant et si bien que son public se laisse distraire et les facettes de sa personnalité sont trop nombreuses pour être comptées.

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.<sup>251</sup>

Plus dramatique encore, Orlando est devenu(e) une femme, être par nature plus difficile à comprendre et qui risque sans cesse d'échapper non seulement à la sagacité du narrateur, mais au langage lui-même.

[...] and we must snatch space to remark how discomposing it is for her biographer that this culmination to which the whole book moved, this peroration with which the book was to end, should be dashed from us on a laugh casually like this; but the truth is that when we write of a woman, everything is out of place — culminations and perorations; the accent never falls where it does with a man.<sup>252</sup>

Biographie, roman, allégorie des transformations de l'âme humaine, *Orlando* offre une lecture de l'histoire par le singulier et la littérature : à travers le personnage d'Orlando, Woolf dépeint les riches couleurs du XVI<sup>e</sup> siècle, les beaux esprits du XVII<sup>e</sup>, l'air clair du XVIII<sup>e</sup> et

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 180.

l'hyper-fertilité du XIX<sup>e</sup>. Les évolutions de la littérature suivent celles du siècle : les vers d'Orlando se resserrent au XVIII<sup>e</sup> <sup>253</sup> puis enflent et croissent à l'ère victorienne. <sup>254</sup> Plus le récit approche de l'époque contemporaine, plus le biographe peine à épingler cette âme humaine de plus en plus fuyante : pour rendre compte de l'âme moderne (apparue en 1910 ?), il faut renoncer à la division entre roman et biographie, entre réalisme et fiction, et créer un genre hybride susceptible de contenir les « milliers » de « moi » d'une même personne.

---

253 « [...] her style changed somewhat, and she wrote some very pleasant, witty verses and characters in prose. »  
Ibid., p. 124.

254 « Next morning when she took up the pen to write, either she could think of nothing, and the pen made one large lachrymose blot after another, or it ambled off, more alarmingly still, into mellifluous fluencies about early death and corruption, which were worse than no thinking at all. » pp. 140-141.

## Conclusion

Nous avons vu comment des liens se tissent entre le toponyme, l'espace intime de la chambre (de femme ou d'étudiant), la demeure comme lieu commun, et les divers types de texte qui permettent que se poursuive sans cesse le dialogue entre les membres du Bloomsbury Group, et que se construise leur mythologie commune. Roger Fry, E. M. Forster et Clive Bell sont, directement ou indirectement, influencés par les valeurs des Apôtres, qui placent la discussion libre et les relations personnelles au-dessus de tous les autres biens. La rencontre entre ce cercle et l'« hétérotopie » domestique créée par les sœurs Stephen prolonge ces idéaux tout en les mettant au défi : le thème de la maison-refuge dans la fiction de Woolf et Forster, l'intérêt de Fry et Bell pour les arts décoratifs montrent l'espace domestique non pas seulement comme un sanctuaire, à l'écart de la sphère publique, mais comme le lieu où peuvent et doivent s'imaginer de nouvelles relations personnelles. C'est à la fois l'importance fondamentale du lieu privé, de la relation intime pour Fry, Bell, Woolf et Forster, et sa portée éthique et politique, mesurée dans la rencontre avec les rituels des Apôtres et la domesticité féminine du 46, Gordon Square qui conduit ces auteurs à préférer une écriture personnelle : à travers la biographie et l'essai, ils explorent la valeur de la première personne.

Mais ce serait une erreur de rester à cette première définition un peu statique de Bloomsbury et de nos auteurs. Car pour comprendre ce qui les unit et les différencie, il faut

aussi prendre en compte la façon dont la culture s'enracine et s'incarne ailleurs, ce qui encourage au voyage, qui va ouvrir de nouveaux espaces de dialogue.

## DEUXIÈME CHAPITRE

### RETROUVER ET DÉFAIRE LES COMMUNAUTÉS IDÉALES



Vanessa BELL, *The Duomo in Lucca*, 1949

Les membres du Bloomsbury Group espèrent recréer une forme de communauté où l'éthique et l'esthétique iraient de pair, voire se nourriraient l'une l'autre. Par éthique, ils entendent une forme de relation interindividuelle, débarrassée de la morale victorienne, fondée sur la sincérité et une certaine liberté de parole et de mœurs ; par esthétique, ils conçoivent à la fois des formes classiques, c'est-à-dire se référant à diverses périodes-clés, et nouvelles en ce qu'elles s'opposent à l'académisme dominant. Roger Fry, Clive Bell, E. M. Forster et Virginia Woolf explorent non seulement l'art, l'histoire et la littérature, mais voyagent aussi, à la recherche de lieux et d'époques où cette harmonie entre art et vie a, peut-être, vu le jour, qu'il s'agisse de l'Athènes de l'âge classique, vue comme la cité des philosophes vénérée par les Apôtres, de l'Italie de la Renaissance ou de la France des modernistes où Cézanne, Matisse et Derain ont réinventé l'art pictural.<sup>255</sup> L'attrait pour ces contrées et leur culture réside dans la recherche d'un « ailleurs », d'un lieu qui ne serait pas l'Angleterre contemporaine, impérialiste et encore victorienne. Nos auteurs espèrent retrouver ce « nous » d'un autre temps et d'un autre lieu, ce « nous » possible auquel ils aimeraient ressembler, à défaut de pouvoir s'y joindre, ou dont ils voudraient retrouver la souplesse et la fertilité artistique. L'idéalisation de ces trois lieux et époques permet de créer de façon implicite, sans programme affirmé, une mythologie propre au Bloomsbury Group, nourrie d'une constellation de petites communautés antérieures vues comme libres de mœurs et d'esprit, unies par la création artistique. Roger Fry, Clive Bell, E. M. Forster et Virginia Woolf visitent tous la Grèce, l'Italie et la France plusieurs fois au cours de leur vie et, si leur expérience se rejoint parfois, leur éducation et leur sensibilité les attirent différemment vers l'un ou l'autre de ces trois pôles.

---

<sup>255</sup> Voir Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les Avant-gardes artistiques, 1848-1918*, Paris, Gallimard, 2015, en particulier le chapitre « Une Europe de l'art moderne ? L'élite artiste (1885-1905) », pp. 149-188.

## 1. Le voyage en Grèce : entre le mythe des empires antiques et le rêve des Esthètes

Les membres du Bloomsbury partagent avec les Esthètes (comme J. A. Symonds) leur façon d'élever la Grèce antique en modèle de vie ; cependant, ils prennent rapidement leurs distances avec l'exotisme des Esthètes, qui met l'accent sur la perte irrémédiable d'un passé distant et révolu. Car dès le XIX<sup>e</sup> siècle, ce que Philippe Jockey appelle le mythe de la Grèce blanche<sup>256</sup> est battu en brèche. Dans ses *Greek Studies*, Walter Pater suggérait déjà que notre image de la Grèce antique (celle des statues blanches aux lignes pures) est tronquée, puisqu'il lui manque tout l'artisanat aux formes et aux couleurs vives que les Grecs appréciaient tout autant.

Of wrought metal, partly through the inherent usefulness of its material, tempting ignorant persons into whose hands it may fall to re-fashion it, we have comparatively little; while, in consequence of the perishableness of their material, nothing remains of the curious wood-work, the carved ivory, the embroidery and coloured stuffs, on which the Greeks set much store—of that whole system of refined artisanship, diffused, like a general atmosphere of beauty and richness, around the more exalted creations of Greek sculpture.<sup>257</sup>

La statuaire classique des musées anglais est donc coupée de la vie grecque qui lui a donné le jour :

What we possess, then, of that highest Greek sculpture is presented to us in a sort of threefold isolation; isolation, first of all, from the concomitant arts—the frieze of the Parthenon without the metal bridles on the horses, for which the holes in the marble remain; isolation, secondly, from the architectural group of which, with most careful estimate of distance and point of observation, that frieze, for instance, was designed to be a part; isolation, thirdly, from the clear Greek skies, the poetical Greek life, in our modern galleries. And if one here or there, in looking at these things, bethinks himself of the required substitution; if he endeavours mentally to throw them back into that proper atmosphere, through which alone they can exercise over us all the

<sup>256</sup> Philippe JOCKEY, *Le Mythe de la Grèce blanche*, Paris, Belin, 2015.

<sup>257</sup> Walter PATER, *Greek Studies*, Londres, Macmillan, 1914 [1895], p. 187.



magic by which they charmed their original spectators, the effort is not always a successful one, within the grey walls of the Louvre or the British Museum.<sup>258</sup>

Le texte de Walter Pater retire son autorité au fragment incarcéré dans le musée, et à la lecture académique de l'art grec qui, au nom de ce dernier, affirme la supériorité du dessin sur la couleur ou de la ligne classique sur le motif baroque. Dès lors, la Grèce devient un lieu de sensualité troublante, où l'on voue un culte à la beauté, mais dans les termes de Charlotte Ribeyrol, « l'Hellade des Esthètes ne se trouve nulle part – leur hellénisme n'est pas une invitation à voyager.<sup>259</sup> » Pour les Esthètes, la Grèce est le nom d'une aventure esthétique plutôt que d'un réel voyage, un passé fantasmé à la fois fascinant et inaccessible.

Pour les auteurs du Bloomsbury Group, comme Clive Bell le répète dans son essai de 1928, *Civilisation*, la Grèce reste le berceau de l'art, d'une part parce qu'ils s'inscrivent dans la filiation des Esthètes du tournant du siècle, d'autre part parce que, comme on l'a vu, ils sont férus de culture classique, et prennent pour modèle la conversation socratique et la communauté qu'elle permet ; il s'agit pour eux de l'adapter ou de la recréer dans l'Angleterre du XX<sup>e</sup> siècle, tout en reconnaissant combien cette Angleterre contemporaine ne correspond guère au culte de la beauté et de la *philia* antique, comme Woolf le suggère ironiquement dans « A Dialogue upon Mount Pentelicus ». Le voyage vers la Grèce constitue aussi le point de départ instable de cette culture *queer* qu'ils appellent de leurs vœux. Mais contrairement au voyage en Italie, le voyage en Grèce, s'il fait partie d'une mythologie commune, est loin d'être heuristique.

Le voyage de Forster en 1903, croisière de site en site, pour découvrir la Grèce, l'art et l'archéologie, témoigne de cette tension entre fantasme d'un lieu rêvé et moment de

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>259</sup> Charlotte RIBEYROL, *Étrangeté, Passion, Couleur : l'Hellénisme de Swinburne, Symonds et Pater*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, p. 25.

découverte soudain, imparfait mais prégnant. Le parcours le déçoit jusqu'à Cnide, qu'il décrit dans un article publié en 1904 dans l'*Independent Review*, « Cnidus », à mi-chemin entre l'essai et le récit métaphorique : le récit commence comme un compte-rendu de la visite de l'île de Cnide mais les attentes du lecteur, comme celles de Forster-voyageur, sont immédiatement déçues parce qu'on ne voit rien, que la pluie empêche la description de l'île comme paysage : « So I have never seen Cnidus, for the land was only an outline, and the sea ran into the sky.<sup>260</sup> » De fait, Cnide peut être explorée, mais pas artialisée ; la pluie battante rappelle à la fois les images de jaillissement dans *A Room with a View* et la source de « The Road from Colonus ». Le récit frôle le merveilleux avec l'irruption d'un mystérieux habitant de l'île, sorte de génie du lieu éternellement jeune qui accompagne les visiteurs. La rencontre avec le génie du lieu éclipse complètement le récit touristique :

It was indeed an absurd expedition. We returned soaked and shivering, without a photograph, without a sketch, without so much as an imprecatory tablet to link the place with reality and the world of facts. It lies a defenceless prey to the sentimental imagination and, as I am absolutely certain never to go there again, I do not see how it is to be rescued.<sup>261</sup>

Ne reste de l'expédition qu'un souvenir à la lisière du surnaturel, une révélation qui ne peut être ni racontée (« without so much as an imprecatory tablet »), ni même dessinée (« without a sketch ») : ce récit de Forster montre comment, paradoxalement, la révélation concurrence l'éducation touristique attendue et doit littéralement défaire les clichés (je reviendrai, avec le voyage en Italie, sur cette rhétorique de la carte postale et du tourisme).

Pour Virginia Woolf, le voyage en Grèce ne devient un bonheur qu'en 1932, lorsqu'elle y revient avec Leonard Woolf et Margery et Roger Fry (pour Fry aussi, c'était le temps de la découverte, puisque la Grèce restait pour lui, dit Woolf dans la biographie qu'elle lui consacre,

---

<sup>260</sup> E. M. FORSTER, « Cnidus » [1904], *Abinger Harvest*, p. 166.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 170.

une lacune dans son savoir). Woolf avait déjà découvert la Grèce en 1906, lors du fameux voyage à Constantinople, en Grèce et en Italie.<sup>262</sup> Si Woolf a plaisir en 1906 à s'imaginer retrouver le monde de Sophocle et d'Eschyle, le voyage est interrompu par la maladie de Thoby, suivi de son décès au retour en Angleterre. Il n'est dès lors pas étonnant que le voyage qui se trouve au cœur de *Jacob's Room* échoue à dynamiser le rapport à l'art grec comme le souligne Angeliki Spiropoulou : « Jacob's ironised relationship to the Greek ideal culminates in his encounter with the place itself on his actual visit to Greece, following Woolf's own travel itinerary.<sup>263</sup> » Confronté au gouffre qui sépare la Grèce réelle de celle qu'on lui a présentée en Angleterre et qu'il a imaginée, Jacob formule confusément l'idée que la Grèce elle-même est un mirage plutôt que d'accepter le constat vertigineux de la fragilité de sa propre identité.

Comme Philip Herriton qui recommande à Lilia de s'éloigner des sentiers battus dans *Where Angels Fear to Tread*, Jacob se réjouit paradoxalement d'échapper aux conventions alors même qu'il est en pèlerinage en Grèce, le lieu que la culture occidentale a désigné comme le berceau de la civilisation, et donc comme lieu commun au sens d'Anne Cauquelin.<sup>264</sup>

'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.'<sup>265</sup>

Pour Anne-Marie Di Biasio, le voyage ne fait que produire un effet de hantise, comme si l'ailleurs s'évidait et évidait l'Angleterre en retour : « Ainsi, l'écriture creuse ce « hors de »

<sup>262</sup> Voir à ce sujet Hermione LEE, *Virginia Woolf, op. cit.*, en particulier pp. 227-230 pour le premier voyage, au retour duquel Clive Bell l'aide à prendre soin de Vanessa et Thoby, et pp. 630-632 pour le second voyage en compagnie de Roger et Margery Fry.

<sup>263</sup> Angeliki SPIROPOULOU, « 'On Not Knowing English' : Woolfian Encounters With the Other », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], 48 | 2015. Consulté le 16/11/20. URL : <https://journals.openedition.org/ebc/2217>,

<sup>264</sup> Anne CAUQUELIN, *L'Art du lieu commun*, Paris, Seuil, 1999.

<sup>265</sup> Virginia WOOLF, *Jacob's Room*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 202.

l'Angleterre comme elle creuse l'Angleterre et la façonne à partir de la langue. »<sup>266</sup> La visite du Parthénon n'est pas celle de l'épiphanie tant attendue : au contraire, Jacob ne peut que constater que la distance qui le sépare de la Grèce classique et l'indifférence de l'art antique ; il s'agace des femmes qui viennent troubler la scène. Beau comme une statue grecque, épris de culture classique, Jacob ne parvient pas à ressentir de « connexion » véritable avec l'art grec. Avec l'anti-voyage en Grèce, Woolf poursuit la satire de l'*habitus* masculin, ce comportement qui semble si naturel mais qui a été inculqué par les structures éducatives. Jacob prétend échapper au monde, mais ce voyage qui se voulait initiatique donne surtout lieu à des réflexions sur sa carrière politique à venir :

He would go into Parliament and make fine speeches — but what use are fine speeches and Parliament, once you surrender an inch to the black waters? Indeed there has never been any explanation of the ebb and flow in our veins — of happiness and unhappiness. That respectability and evening parties where one has to dress, and wretched slums at the back of Gray's Inn — something solid, immovable, and grotesque — is at the back of it, Jacob thought probable. But then there was the British Empire which was beginning to puzzle him; nor was he altogether in favour of giving Home Rule to Ireland. What did the Daily Mail say about that?<sup>267</sup>

Malgré le clin d'œil à l'Irlande et au « Home Rule », l'ébauche de conscience sociale de Jacob l'amène moins à se rebeller qu'à envisager son propre rôle dans la marche des affaires de l'Angleterre et de l'Empire. Ses lettres, en particulier avec ses correspondantes, témoignent de l'absence d'éveil à la Grèce : ici, la fracture n'est pas éthique mais socio-politique et genrée, et oppose le jeune homme, héritier de la civilisation occidentale, à la fois aux vestiges privés de sens et aux femmes condamnées à un rôle satellite de cette histoire.<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> Anne-Marie SMITH-DI BIASIO, « 'Weaving a veil through which nothing is seen in its actual shape' ; au pays de l'étrangement poétique », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], 48 | 2015. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/2252>, consulté le 16/11/20.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>268</sup> Le personnage de Sandra Wentworth Williams peut-il être vu comme un écho, moins sarcastique et psychologiquement plus abouti, de Miss Lavish ? Comme cette dernière avec l'histoire de Florence, Sandra fait preuve d'une certaine aisance avec la culture grecque et place son voyage sous le signe de la littérature ; cependant, Sandra n'est pas un personnage aussi comique que l'auteur de romances et recommande à Jacob de lire Tchekhov, que Woolf elle-même admire.

« We are the only people in the world who know what the Greeks meant<sup>269</sup> », se dit Jacob, sûr de sa culture et du sens qu'elle donne au monde. Cette assurance de tout jeune homme, encouragée par plusieurs institutions, fait de Jacob l'un de ces héritiers (au sens bourdieusien du terme) que leur culture place au sommet d'une hiérarchie politique et sociale présentée comme immuable. Cette culture est pourtant doublement menacée dans le roman, à la fois par le cataclysme de la Première Guerre mondiale qui lui donne sa conclusion abrupte, et par la voix narrative féminine qui sort du récit monolithique de la trajectoire de Jacob, ironisant sur ses préjugés en les ventriloquisant : « It is the governesses who start the Greek myth<sup>270</sup> ». Le texte compare sans cesse le jeune homme à une statue grecque au profil parfaitement viril, mais le rapprochement reste une illusion plus qu'il ne témoigne d'une osmose ; Fanny, jeune fille naïve, finit par confondre Jacob lui-même et les cartes postales qu'il lui envoie depuis la Grèce : « [her] idea of Jacob was more statuesque, noble, and eyeless than ever<sup>271</sup> ». Woolf ironise sur le legs de Cambridge, ce que Bourdieu appelle le capital culturel institutionnel, que l'on soit en Grèce ou en Angleterre :

Jacob knew no more Greek than served him to stumble through a play. Of ancient history he knew nothing. However, as he tramped into London it seemed to him that they were making the flagstones ring on the road to the Acropolis, and that if Socrates saw them coming he would bestir himself and say 'my fine fellows,' for the whole sentiment of Athens was entirely after his heart; free, venturesome, high-spirited...<sup>272</sup>

Jacob, encouragé par des habitudes culturelles partagées par les deux sexes, se croit l'héritier naturel, le point focal d'une longue histoire qui commence à l'époque classique. La Grèce qu'il projette sur Londres n'est qu'un fantasme, et les personnages féminins qui gravitent autour de Jacob sont nécessairement extérieurs à cette culture exclusive ; la voix

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 102.

narrative semble être celle d'une femme, lorsqu'elle se place en spectatrice : « Look, as they pass into service [...]»<sup>273</sup> ». La culture de Jacob lui permet d'être confortablement sourd à ces voix exclues.

But he read on. For after all Plato continues imperturbably. And Hamlet utters his soliloquy. And there the Elgin Marbles lie, all night long, old Jones's lantern sometimes recalling Ulysses, or a horse's head; or sometimes a flash of gold, or a mummy's sunk yellow cheek. Plato and Shakespeare continue; and Jacob, who was reading the Phaedrus, heard people vociferating round the lamp-post, and the woman battering at the door and crying, 'Let me in!' as if a coal had dropped from the fire, or a fly, falling from the ceiling, had lain on its back, too weak to turn over.<sup>274</sup>

Le présent de vérité générale (« continues », « utters », « lie ») est le temps verbal qui convient aux classiques, mais la femme qui frappe à la porte menace de perturber la concentration du jeune homme privilégié ; dans une société dont les valeurs sont celles d'hommes façonnés selon le modèle de la virilité grecque, la voix féminine fait tumulte et introduit un désordre inévitable. Dans une ironie cruelle, à la fin du roman, c'est Betty Flanders qui entre à son tour dans la pièce, après la mort de Jacob.

En faisant entendre la voix des femmes ou en défaisant l'artificialisation typique du récit touristique en Grèce, Virginia Woolf et E. M. Forster déconstruisent le récit historique linéaire et univoque qui donne à Athènes et Rome le rôle de modèles de l'Angleterre moderne : ce récit doublement restrictif impose à la fois une certaine lecture de l'antiquité et, au nom de l'imitation des Anciens, certaines valeurs morales et esthétiques à l'époque contemporaine. En jouant avec les limites de ce cadre, nos auteurs déconstruisent l'idée d'une communauté nationale monolithique fondée sur l'héritage classique tel qu'il est entendu par la morale impérialiste et patriarcale : si la Grèce et la Rome antiques sont bien des repères pour eux, c'est à la condition d'une autre lecture et d'une filiation bien différente. Et si dans

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 149.

« Cnidus » la culture grecque renaît pour Forster en Sicile, c'est que le creuset de l'art et de la vie reste en fait l'Italie, plus encore que la Grèce.

## 2. Les renaissances italiennes

Pour Fry, Forster, Bell et Woolf, l'Italie est, comme la Grèce, une destination obligée, selon la tradition du Grand Tour : depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, le voyage fait partie de l'éducation des jeunes hommes de bonne famille, censés former leur goût artistique au contact des ruines antiques, de la statuaire gréco-romaine et des chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne.

L'Italie reste l'Italie de la Renaissance, la Florence de Vasari où la perspective picturale, les plus grands artistes et les sciences humanistes voient le jour, mais aussi cette « promesse » qu'évoque Didi-Huberman :

Il y a eu la Renaissance. Magnifique marée mythique, âge d'or de l'esprit humain, règne inventé de toutes les inventions. Le mot sonne magiquement – c'est un mot qui *promet*. Il semble se décliner au temps très spécial d'un futur en train de naître et de se souvenir, refermant l'ombre du passé ou de l'oubli, ouvrant l'aurore de toutes les lucidités. C'est à la Renaissance en Italie que l'art, tel que nous l'entendons aujourd'hui encore – quoique de plus en plus mal – fut peut-être inventé et en tout cas solennellement investi. Comme si la question de l'origine, en ce domaine, ne pouvait se dire là aussi qu'à travers ce mot de *renaissance*, ce mot de l'origine répétée.<sup>275</sup>

Loin d'être un simple topos, le voyage qui permet la découverte du bien commun culturel est fondateur pour les membres du Bloomsbury Group. Ils s'inspirent de Ruskin, Pater et Symonds (pour ne citer qu'eux), qui définissent conjointement l'époque classique et la Renaissance italienne comme les âges d'or de la culture européenne, mais ils réagissent aussi contre un esthétisme qui leur semble figer l'art. Pour les membres du Bloomsbury Group, la perception de la culture italienne ou grecque s'inscrit dans cette tradition du voyage éducatif, artistique et littéraire, mais ce voyage va prendre pour chacun d'eux une dimension singulière. S'il s'agit toujours de retrouver un bien commun culturel, les conditions de ces

<sup>275</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'Image*, Paris, Minuit, 2016, p. 61.



divers voyages différents. Pour son premier voyage en Italie en 1901, Forster est à la fois galvanisé par les conseils donnés par Dickinson avant son départ, exalté par l'Italie qui déclenche pour la première fois l'écriture, et entravé par la présence « confusionnelle<sup>276</sup> » de sa mère ; par ailleurs, il se casse le bras et ne pourra pas aller jusqu'en Grèce. C'est en suivant Clive et Vanessa Bell à Sienne et Milan en 1908, plusieurs années après son premier voyage en Italie, que Virginia Stephen peut décrire dans son journal les fresques de Pérouse, méditer sur l'écriture, la peinture et la beauté. Clive Bell est le médiateur qui permet aux deux sœurs de faire, comme les hommes, leur Grand Tour. Mais comme à Florence en 1909, le voyage est aussi tissé de tensions, puisque c'est l'époque où Virginia Stephen et Clive Bell flirtent ouvertement (comme, plus tard, le voyage en Grèce est marqué au sceau de la maladie de Thoby, qui va l'emporter.)

Le voyage le plus déterminant est sans doute celui de Roger Fry, qui en 1891 venait de finir ses études et d'échouer à devenir « fellow » avec son mémoire, « Some problems of phenomenology and its application to Greek art : a dissertation ». La postérité a retenu l'image du chantre du postimpressionnisme, mais c'est sa passion pour la Renaissance italienne, cet « âge-phénix, un âge où l'art renaissait de ses cendres<sup>277</sup> » selon le mot de Didi-Huberman, qui forme son regard, l'incite à se consacrer définitivement à l'art. Ainsi, les lettres qu'il écrit à Goldsworthy Lowes Dickinson, lorsqu'il découvre l'Italie au sortir de Cambridge, font état de son admiration pour les maîtres de la Renaissance, qu'il compare directement à ceux de l'Antiquité, avec un enthousiasme qui déclenche clairement sa vocation de critique d'art et de critique : « The Lorenzo Library and the Chapel of the Medici make me quite

---

<sup>276</sup> François Soulages applique ce terme à la relation « œdipienne » de Roland Barthes et de sa mère, puisqu'elle mêle les rôles, et que le fils prend aussi la place du père absent. François SOULAGES, « Barthes et la folle empreinte », *Empreintes de Roland Barthes*, éd. Daniel Bournoux, Nantes, Cécile Defaut, 2009, p. 213.

<sup>277</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'Image*, op. cit., p. 68.

certain that Michelangelo was much the greatest architect that has lived since Greek times<sup>278</sup> » ; « Raphael is a great painter [...] one of the greatest. [...] He seems to me really to have effected in some way the synthesis of Christianity and Paganism.<sup>279</sup> » Fry décrit l'Italie toute entière comme un modèle d'art et d'architecture, suscitant à la fois une admiration commune, et le sentiment que la clef de tout cela échappera toujours à Fry et à ses amis du temps présent, « us » :

It is wonderful just to walk or sit about the town and see little unnoticed and unimportant bits of mouldings, each one of which would make the reputation of a town in England. It becomes more and more wonderful to me to wonder what it was that every Italian had that now seems so utterly inaccessible to us.<sup>280</sup>

Dans sa biographie, Virginia Woolf consacre également un chapitre entier à cette révélation artistique que représente l'Italie pour le jeune Roger Fry, lorsqu'il s'y rend pour la première fois en 1891. L'anaphore (« It was a change ») vient scander la découverte :

The change from Bayswater and Hammersmith, the change even from Cambridge, was immense. It was a change from fog and damp to clear colours and sharp outlines. It was a change from plaster casts in museums and photographs in friends' rooms to statues and buildings and the pictures themselves. [...] The letters still convey the hum and pressure, the excitement and the rapture of those first weeks in Italy.<sup>281</sup>

La découverte de l'Italie et celle de la peinture vont de pair : le brouillard de l'Angleterre laisse la place aux « lignes nettes » et aux « couleurs franches » de la peinture italienne, comme si la peinture et le climat italien étaient organiquement liés et l'Italie un immense paysage prêt à être peint. On peut y admirer les statues, les tableaux et les bâtiments « eux-mêmes », et non plus les pâles copies (copies en plâtre, photographies) de ces derniers, les ombres sur la paroi de la caverne. L'Italie est à la fois le cœur de l'art et sa vérité : Fry y trouve des modèles qui marquent définitivement son rapport à la vie et à l'art, et qu'il transmet à son

---

<sup>278</sup> Roger FRY, lettre du 21 avril 1891 à Goldsworthy Lowes Dickinson, *Letters*, p. 141.

<sup>279</sup> Roger FRY, lettre du 4 mars 1891 à Goldsworthy Lowes Dickinson, *ibid.*, p. 129.

<sup>280</sup> Roger FRY, lettre du 27 mai 1907 à Helen Fry, *ibid.*, p. 286.

<sup>281</sup> Virginia WOOLF, *Roger Fry*, p. 53.

tour. Durant sa première année à Cambridge, E. M. Forster fut profondément marqué par les conférences de Fry sur les peintres italiens de la Renaissance, comme le souligne Graham Smith : « After the lectures, he went along to Fry's rooms to be shown photographs of the pictures that had been discussed<sup>282</sup> ». Smith note que, dans la fameuse photographie représentant Forster en train de lire, lors de sa dernière année d'étude à King's College, on discerne au-dessus de lui la photographie d'un Raphaël, d'un Pérugin, et de l'Apollon du Belvédère à Rome, autant d'invitations à l'art et au voyage médiées par Fry.



Par la suite, les études que Fry publia sur Giotto, Giovanni Bellini, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Baldovinetti, Piero di Cosimo devaient profondément influencer des écrivains comme E. M. Forster, mais aussi des historiens de l'art comme Kenneth Clark et Michael Baxandall, comme le souligne Caroline Elam en 2019.<sup>283</sup>

<sup>282</sup> Graham SMITH, « The Past in the Present ; Photographs of Classical Art in the Writings of E. M. Forster », *Arion : a Journal of Humanities and the Classics*, 11: 3, Spring-Summer 2003, p. 71.

<sup>283</sup> Caroline ELAM, *Roger Fry and Italian Art*, Londres, Paul Holberton, 2019.

## 2.1. La sagesse antique sur les rives de l'Arno

Le bien commun culturel est donc syncrétique. Les liens entre la culture antique et celle de la Renaissance sont faciles à retracer dans la culture artistique et littéraire : les auteurs et peintres de la Renaissance redécouvrent les richesses de la culture grecque et multiplient les références aux auteurs et aux mythes grecs, comme le soulignent E. M. Forster et Clive Bell, dans des essais qui célèbrent cette filiation. E. M. Forster loue la Renaissance, comme si la source de la culture grecque antique, le Céphise, y jaillissait à nouveau : « The influence of the Florentine Academy was anything but academic; and the sincerity, if not the wisdom of the Cephissus, emerged beside the Arno.<sup>284</sup> » Clive Bell note la filiation entre la culture classique et celle de la Renaissance : c'est la redécouverte de l'humanité de la Grèce antique qui rend possible la création de nouveaux chefs-d'œuvre, tout comme l'enthousiasme de la Renaissance définit à son tour un nouveau rapport à la vie et, par conséquent, à l'art. C'est l'« idéal » vers lequel on tend, mais le ton familier (comme l'oxymore « superb mess ») dénote aussi le désir de s'émanciper du discours hérité de Pater ou Ruskin :

In this truly liberal atmosphere vivid and original characters grew and flourished, thought and felt, and of their thoughts and feelings have left such record as still charms and tantalizes less fortunate generations. This belief in personal liberty, this respect for the individual mind as the sole source of truth and beauty, made possible Athens, a small short-lived state in the distant past, an ideal towards which the best minds are ever looking back, the glory and grand achievement of the Western world.<sup>285</sup>

The Classical Renaissance was not a re-birth but a re-discovery; and that superb mess of thought and observation, lust, rhetoric, and pedantry, that we call Renaissance literature, is its best and most characteristic monument. What it rediscovered were the ideas from the heights of which the ancients had gained a view of life.<sup>286</sup>

---

<sup>284</sup> E. M. FORSTER, « Gemisthus Pletho », *Abinger Harvest*, p. 176.

<sup>285</sup> Clive BELL, « The Lysistrata », *Pot-Boilers*, pp. 105-106.

<sup>286</sup> Clive BELL, « The Classical Renaissance and its Diseases », *Art*, p. 158.

Plus encore que l'art et la littérature, c'est le rapport au monde et à la vie que Clive Bell et E. M. Forster retiennent de la Renaissance italienne : enthousiasme, synergie entre arts et sciences et énergie sensuelle et vitale (« lust ») caractérisent la Grèce antique et la Florence renaissante (comme plus tard, sous la plume de Clive Bell, le Paris de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il imagine que les postimpressionnistes constituent en fait une troisième génération, digne de la Grèce antique et de la Florence des Médicis sur le plan humain et artistique). Surtout, l'Italie semble venir incarner à nouveau le motif socratique qui habite la jeunesse des membres du Bloomsbury Group : à travers le mythe de la Renaissance, ils retrouvent une nouvelle image de liberté, une nouvelle communauté idéale au sein de laquelle, cette fois, l'art joue un rôle central, et les lettres et les journaux montrent qu'ils partagent leurs impressions même si les voyages se font séparément.

## 2.2. Pater, Forster, Bell : renaissances spirituelles

Le thème de la Renaissance italienne comme moment fondateur de l'art occidental chez Clive Bell, Roger Fry et E. M. Forster témoigne de l'influence de Walter Pater et de ses *Studies in the History of the Renaissance*. Chez Pater, le gothique est un art suprêmement spirituel, par opposition à la sensualité et à l'intérêt pour le monde de la Renaissance. Clive Bell et E. M. Forster éprouvent la même admiration pour la Renaissance italienne, mais modifient la théorie de Pater en faisant de la Renaissance la représentation d'une révolution spirituelle et de son art le vecteur de cette révélation, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle :

It showed men that they could manage very well without a soul. It made materialism tolerable by showing how much can be done with matter and intellect.<sup>287</sup>

---

<sup>287</sup> Clive BELL, « The Classical Renaissance », *Art*, p. 159.

Si l'admiration pour la Renaissance est un thème emblématique de la critique d'art de Pater, la célébrer pour son « matérialisme » est volontairement incongru : Bell semble dialoguer avec Pater, qui célèbre avant tout l'« esprit » de la Renaissance.

There is a spirit of general elevation and enlightenment in which all alike communicate. It is the unity of this spirit which gives unity to all the various products of the Renaissance; and it is to this intimate alliance with mind, this participation in the best thoughts which that age produced, that the art of Italy in the fifteenth century owes much of its grave dignity and influence.<sup>288</sup>

Chez Pater comme chez Bell, art et enthousiasme collectif sont profondément liés, mais le terme de « matérialisme » que Bell utilise semble expressément choisi pour se distinguer de Pater, et ce dernier n'aurait sans doute pas souscrit à l'idée que les artistes de la Renaissance « could do very well without a soul ». Dans d'autres écrits cependant, Bell évoque la nouvelle renaissance qui pourrait poindre au XX<sup>e</sup> siècle et l'expression « révolution spirituelle » apparaît sous sa plume.

But if these sympathetic people mean, as I believe they do, that the art of the new movement is a manifestation of something different from—they will say larger than— itself, of a spiritual revolution in fact, I will not oppose them.<sup>289</sup>

Tout comme la Renaissance met fin à la « mort spirituelle » du Moyen-Âge, la modernité picturale qui naît en France est une « révolution spirituelle » : le plaidoyer de Clive Bell pour une renaissance de l'art s'appuie autant le paysage artistique contemporain que sur cette image de la Renaissance. La proximité avec la dimension esthétisante du discours de Walter Pater est sciemment refusée, mais sa façon de dessiner une cohérence historique entre une époque idéalisée et le mouvement artistique contemporain en hérite visiblement. Cependant, en dernière instance, Bell refuse de voir dans l'histoire de l'art une cohérence interne, même si cette hypothèse est présente dans le texte, au conditionnel.

---

<sup>288</sup> Walter PATER, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1980 [1893], p. xxiv.

<sup>289</sup> Clive BELL, *Art*, p. 239.

It is tempting to suppose that art such as this implies an attitude towards society. It seems to imply a belief that the future will not be a mere repetition of the past, but that by dint of willing and acting men will conquer for themselves a life in which the claims of spirit and emotion will make some headway against the necessities of physical existence. It seems, I say : but it would be exceedingly rash to assume anything of the sort, and, for myself, I doubt whether the good artist bothers much more about the future than about the past.<sup>290</sup>

Même si Bell conclut avec une certaine nonchalance (« I doubt whether the good artist bothers much »), on sent bien dans son écriture que les bouleversements de la scène artistique parisienne offrent à ses yeux la même « promesse » (pour reprendre le mot de Didi-Huberman) que la Renaissance italienne.

Tout comme Roger Fry, E. M. Forster a son récit d'épiphanie italienne, qui oscille entre révélation poétique spontanée et parfaite, et allusion à une beauté ineffable et indomptable. Son premier voyage en Italie, en 1901, n'est pas exactement celui d'un étudiant d'art comme Roger Fry ; mais dans ses propres termes, la visite de Ravello inspire « The Story of a Panic », sorte de texte fondateur pour les thèmes qu'il traite et les motifs esthétiques dont il est tissé.

I think it was in the May of 1902 that I took a walk near Ravello. I sat down in a valley, a few miles above the town, and suddenly the first chapter of the story rushed into my mind as if it had waited for me there. I received it as an entity and wrote it out as soon as I returned to the hotel. But it seemed unfinished and a few days later I added some more until it was three times as long.<sup>291</sup>

L'inspiration attend E. M. Forster au creux d'un paysage italien : l'histoire semble jaillir de ce lieu à peine décrit, qui ne se distingue pas par son pittoresque ou sa beauté. Forster rapporte l'événement sans chercher à l'expliquer et est lui-même surpris (« suddenly », « rushed »). Dans l'essai « Three Countries », Forster insiste sur la force de cette révélation, qui est une réaction physique à l'Italie.

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, pp. 240-241.

<sup>291</sup> E. M. FORSTER, *The New Collected Short Stories*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1985, p. 14.

But though the theme was hackneyed my reception of it was excited and passionate and that's what counts. [...] I only tell you that Italy pushed it into my mind, almost with physical force, and set me going as a novelist.<sup>292</sup>

Malgré cette expérience fondatrice, Forster ne met pas pour autant en scène dans ses romans des révélations faciles et entièrement spontanées. Le fameux « muddle<sup>293</sup> » des personnages d'E. M. Forster, ces dilemmes moraux, cette confusion représentés dans toute leur complexité et leur mélange de grandeur et de petitesse, trouvent une expression particulière dans la confrontation de personnages anglais aux secrets de la vie méditerranéenne.

Ainsi, dans *A Room with a View*, la basilique Santa Croce est un passage obligé pour les personnages du roman qui vont y visiter la chapelle Peruzzi, décorée par Giotto. Mais l'expérience est loin d'évoquer l'élan d'un Roger Fry ou d'un Clive Bell. Lorsque Lucy demande aux Emerson de la conduire à la chapelle Peruzzi, George Emerson la traite en bonne élève :

The son nodded. With a look of sombre satisfaction, he led the way to the Peruzzi Chapel. There was a hint of the teacher about him. She felt like a child in school who had answered a question rightly.<sup>294</sup>

La chapelle est déjà occupée par Mr Eager, qui présente le cycle à un groupe de touristes et insiste sur leur dimension spirituelle ; les fresques ne sont pas appréciées ou appréciables en elles-mêmes, mais parce qu'elles traduisent un sentiment pieux :

'Remember', he was saying, 'the facts about this church of Santa Croce; how it was built by faith in the full fervour of medievalism, before any taint of the Renaissance had appeared. Observe how Giotto in these frescoes – now, unhappily, ruined by restoration – is untroubled by the snares of anatomy and perspective. Could anything be more majestic, more pathetic, beautiful, true? How little, we feel, avails knowledge and technical cleverness against a man who truly feels!'<sup>295</sup>

<sup>292</sup> E. M. FORSTER, « Three Countries », *The Hill of Devi*, p. 290.

<sup>293</sup> Dans *A Passage to India*, Mr. Fielding déclare : « A mystery is only a high-sounding term for a muddle. » Voir E. M. FORSTER, *A Passage to India*, p. 62.

<sup>294</sup> E. M. FORSTER, *A Room with a View*, Londres, Edward Arnold, 1977 [1908], p. 22.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 22.



L'époque médiévale est ici diamétralement opposée à celle de la Renaissance : tandis que la première est « majestueuse » et empreinte d'une véritable « ferveur » chrétienne, la seconde « souille » l'art. Les innovations techniques qui caractérisent la peinture renaissante sont des leurres (« the snares of perspective and anatomy ») qui détournent l'artiste du sentiment religieux : on décrit en filigrane le péché d'orgueil dans le « savoir » et la virtuosité (« technical cleverness ») des artistes qui succèdent à Giotto. Mr Eager se méfie de cette fascination malsaine pour l'anatomie et pour la perspective qui place l'homme au cœur du monde ; en présentant ironiquement un pasteur qui s'érige en guide et ratiocine avec suffisance, Forster dialogue implicitement avec les enseignements de Fry, qui en appelle plutôt à « l'attention flottante », au contact direct avec le visible, « consistant », selon Didi-Huberman, « à ne pas se saisir de l'image, et à se laisser plutôt saisir par elle : *donc à se laisser déssaisir de son savoir sur elle*<sup>296</sup> ». Eager ne fait que reproduire la pratique que Didi-Huberman identifie déjà chez Vasari : « Inventer l'histoire de l'art fut donc le travail proprement identificatoire d'une pratique qui cherchait – au-delà d'elle-même, comme son idée ou son idéal – à se fonder en ordre dogmatique et social.<sup>297</sup> » Mr Emerson ne voit pas non plus l'œuvre mais son contexte social lorsqu'il répond à Eager :

Built by faith indeed! That simply means the workmen weren't paid properly. And as for the frescoes, I see no truth in them. Look at that fat man in blue! He must weigh as much as I do, and he is shooting into the sky like an air balloon.<sup>298</sup>

La « vérité » que Mr Emerson cherche en vain dans cette fresque est une forme de réalisme qui semble hors de propos face à de la peinture médiévale ; mais il est intéressant que ce soit la représentation du corps qui interpelle ce personnage qui, à travers le roman, prône une morale plus naturelle que celle de l'Église et des convenances. Si Mr Emerson est

<sup>296</sup> George DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 20.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>298</sup> E. M. FORSTER, *A Room with a View*, p. 23.

plus sympathique que l'austère (et hypocrite) Mr Eager, aucun ne voit l'œuvre d'art en elle-même, chacun cherchant à lui imprimer une signification en accord avec son propre projet moral. L'« événement » du visuel, pour reprendre le mot de Didi-Huberman, la rencontre avec Giotto ne se font pas. Lucy sait ce qu'elle est censée éprouver face à l'œuvre de Giotto avant même de l'avoir vue : dans le premier chapitre, le narrateur évoque le touriste venu étudier « la valeur tactile » de Giotto ; Lucy entre dans Santa Croce en la cherchant :

But how like a barn! And how very cold! Of course, it contained frescoes by Giotto, in the presence of whose tactile values she was capable of feeling what was proper. But who was to tell her which they were?<sup>299</sup>

Elle utilise de nouveau l'expression lorsqu'elle parle avec George Emerson. Le terme « tactile » (issu de son précieux Baedeker, ou plutôt de Berenson<sup>300</sup>) l'aveugle ; le narrateur lui-même ne décrit pas la fresque, ce qui contribue à l'effacer au profit des discours tenus à son endroit. Tandis que les personnages rivalisent au travers de leur interprétation de Giotto, le narrateur a recours à une autre référence pour faire le portrait de George Emerson.

For a young man his face was rugged, and - until the shadows fell upon it - hard. Enshadowed, it sprang into tenderness. She saw him once again at Rome, on the ceiling of the Sistine Chapel, carrying a burden of acorns. Healthy and muscular, he yet gave her the feeling of greyness, of tragedy that might only find solution in the night. The feeling soon passed; it was unlike her to have entertained anything so subtle.<sup>301</sup>

George Emerson est comparé à l'un des personnages très virils peints par Michel-Ange au plafond de la chapelle Sixtine : cette fois-ci, la référence n'est pas forcée mais spontanée (« She saw him » ; « the feeling soon passed »). Tandis que l'art de Giotto ne connaît ni anatomie ni perspective, celui de Michel-Ange fait la part belle au corps et à la chair (« healthy and muscular ») ; comme dans un tableau, c'est l'ombre qui fait surgir le corps en

---

299 *Ibid.*, p. 19.

300 Voir Bernard BERENSON, *North Italian painters of the Renaissance*, New York, G. P. Putnam, 1907.

301 E. M. FORSTER, *A Room with a View*, p. 24.

jouant sur le visage de George Emerson (« Enshadowed, it sprang into tenderness. »). Alors que l'œuvre de Giotto est prise dans un réseau de discours contradictoires, qui, paradoxalement, la vident de sens, la comparaison avec Michel-Ange naît dans « le silence et une émotion inconnue<sup>302</sup> » ; naturel, spontané, presque bucolique (« his burden of acorns »), l'art de la Renaissance ne renvoie chez Forster à aucune réalité supérieure ou message grandiose : il échappe à la doctrine savante mais traduit une émotion réelle et libère un peu l'émotion des jeunes gens anglais. La comparaison entre le jeune Emerson, le partenaire idéal pour l'héroïne du roman, et un personnage de Michel-Ange montre bien la tentation à l'œuvre dans l'écriture de Forster : pour lui, la Renaissance associe si bien énergie vitale, art et vie que l'amant idéal a quelque chose d'une de ses figures les plus représentatives.

La structure de *A Room with a View* donne à voir l'épiphanie différée qui se joue entre l'Italie et l'Angleterre : la rencontre entre George Emerson et Lucy Honeychurch a lieu à Florence, mais leurs retrouvailles n'arrivent qu'à la fin de la deuxième moitié du roman, située en Angleterre, comme pour montrer la nécessité d'amener en Angleterre le fruit de l'expérience italienne. Les moments qui transforment Lucy Honeychurch ne sont pas exactement des épiphanies, ou ce sont des épiphanies troublées, décalées, qui permettent de voir sans savoir<sup>303</sup>, dans un vertige qui ressemble à cette « déchirure » que Didi-Huberman associe à l'expérience de l'œuvre d'art, ou au travail de l'inconscient freudien. La partie italienne du roman s'articule autour de deux moments-clés, deux hypotyposes ou effets-tableaux. D'une part, le flot de violettes à Fiesole cristallise le premier baiser, qui vient hanter la mémoire de Lucy, sur le mode de l'inconscient. Dans la pénombre de la Piazza della

302 « Born of silence and of unknown emotion, it passed when Mr Emerson returned [...]. » *Ibid.*

303 Ainsi les Emerson reviennent-ils dans la vie des Honeychurch par l'entremise de Cecil Vyse, qui les rencontre dans une salle de la National Gallery consacrée à la peinture italienne. Il les prend pour des ignorants parce qu'ils n'ont pas ses manières d'esthète, mais il provoque sans le savoir la fin de ses fiançailles avec Lucy.

Signoria, d'autre part, une lueur crépusculaire nimbe la ville d'une aura fantastique, et l'espace spectaculaire des statues place la naïve Lucy, la musicienne passionnée qui aimerait que quelque chose lui arrive enfin, à la frontière du visible et de l'invisible :

Neptune was already unsubstantial in the twilight, half god, half ghost, and his fountain plashed dreamily to the men and satyrs who idled together on its marge. The Loggia showed as the triple entrance of a cave, wherein dwelt many a deity, shadowy, but immortal, looking forth upon the arrivals and departures of mankind. It was the hour of unreality—the hour, that is, when unfamiliar things are real. An older person at such an hour and in such a place might think that sufficient was happening to him, and rest content. Lucy desired more.

She fixed her eyes wistfully on the tower of the palace, which rose out of the lower darkness like a pillar of roughened gold. It seemed no longer a tower, no longer supported by earth, but some unattainable treasure throbbing in the tranquil sky.<sup>304</sup>

L'œuvre d'art, les statues, semblent ouvrir l'espace du royaume des ombres, comme si l'on pouvait plonger dans une autre Italie, intemporelle. Ce paysage fantastique devient le cadre d'un événement au potentiel romanesque, digne des clichés sur l'Italie redoutés par les touristes anglais : une querelle s'envenime et un homme est tué. La mort n'est pourtant pas décrite en termes violents ou sanguinaires : la victime est « frappée légèrement à la poitrine » et « fronce les sourcils » pour toute réaction.

He frowned; he bent towards Lucy with a look of interest, as if he had an important message for her. He opened his lips to deliver it, and a stream of red came out between them and trickled down his unshaven chin.<sup>305</sup>

Le flot de sang et la violence contenue de la scène lui confèrent une valeur rituelle : l'incident renferme un « message » destiné à Lucy, mais le « flot de rouge » est bien loin de la culture touristique et de ses textes superposés. Lorsque quelque chose « arrive » enfin à Lucy, c'est un événement aux réverbérations inconscientes, qui échappe aux lectures habituelles de l'Italie et qui sera soigneusement passé sous silence au sein de la pension Bertolini. La présence (elle aussi tue par la suite) de Georges Emerson l'associe à ce jaillissement de vie

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 41.

italienne et le désigne comme le partenaire naturel de Lucy (contre Cecil). On est passé du déchiffrement de l'œuvre d'art au séjour touristique qui se fait destinée et destination, et mérite donc l'attention du lecteur.

### 2.3. La rhétorique du tourisme

Au début du vingtième siècle, la Grèce, l'Italie et la France sont des espaces extrêmement balisés par le développement du tourisme, qui banalise la culture académique du Grand Tour. Les membres du Bloomsbury Group ont conscience que, désormais, le voyage vers ces destinations répond à une sorte d'impératif culturel et passe par les étapes incontournables qui figurent dans les guides touristiques. Le parcours touristique est tracé d'un lieu « déjà connu » à un autre et le récit qui en est fait est toujours une réponse à ce premier discours. La culture touristique crée un système de repères, destiné à délimiter une voie praticable en terre dangereuse : or il s'agit de savoir si le guide touristique constitue un lieu commun au sens d'Anne Cauquelin, une forme de doxa qui démocratise le savoir et le voyage et facilite l'accès au bien culturel désormais accessible à tous, ou s'il s'agit d'un mythe au sens de Barthes, qui considérait dans *Mythologies* le Guide Bleu comme une « opération commune à toute mystification, un instrument d'aveuglement<sup>306</sup> ». Les modernistes sont sensibles à l'ambivalence du discours « d'un monde monumental et inhabité<sup>307</sup> », gommant les contacts avec l'autochtone, le Grec ou l'Italien, que la littérature populaire présente par ailleurs comme sales ou impudiques, de sorte que les recommandations aseptisées du guide

---

<sup>306</sup> Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 115.

<sup>307</sup> *Ibid.*

s'adossent implicitement à des clichés racistes, puisqu'elles visent à préserver aussi bien le bien-être ou la sécurité des touristes que leur moralité.

La tradition touristique s'appuie sur des discours hiérarchisants et une tradition conservatrice, ethnocentrique et académique dont nos quatre auteurs voudraient se défaire, tout en ayant conscience qu'ils sont eux-mêmes pris dans les rets de cette typologie du tourisme de masse. Leur parcours touristique suit un tracé défini par des étapes qui sont autant de repères attendus : dans les écrits de Forster, Fry et Woolf, on retrouve le passage par Paris, mais surtout la traversée des Alpes et la découverte de l'Italie, Florence et ses abords, Venise, puis Rome et les ruines antiques. Ces repères sont respectés aussi bien par Fry<sup>308</sup> (en tant que jeune artiste, en train de se former) que par Forster<sup>309</sup> et Woolf (jeunes gens de bonne famille dont on parfait l'éducation). Les monuments, les galeries et les paysages sont traités comme déjà connus : « Do you think I don't like Rome enough ?<sup>310</sup> » demande Roger Fry à Goldsworthy Lowes Dickinson, comme si la cité éternelle attendait son hommage. « Still the pictures *are* pictures: till you have seen Tintoretto you don't know what paint can do<sup>311</sup> » écrit Virginia Woolf depuis Venise, relayant un point de vue orthodoxe. Les clichés touristiques s'immiscent dans leurs descriptions : « There was a snowstorm on the St. Gotthard: we came down into brilliant sun shine, and the lakes were pure blue. The mountains had snow all over them. Isn't this like a guide book ?<sup>312</sup> » Roger Fry et Virginia

---

308 Roger Fry se rend en Italie pour la première fois après ses études à Cambridge, en 1891, puis y fait de fréquents séjours jusqu'en 1908. Pour le détail du séjour italien de Roger Fry, on peut consulter la chronologie de ses voyages qui figure dans l'édition de ses lettres par Denys Sutton. Roger FRY, *Letters* pp. 96-102.

309 Forster et sa mère passent par Milan, puis Florence où ils séjournent plusieurs semaines, Cortone, Assise, Pérouse ; les grandes étapes suivantes sont Rome, Naples et la Sicile, avant le retour en passant par l'Autriche. Pour ces détails, voir P. N. FURBANK, *E. M. Forster : A Life, op. cit.*, en particulier le chapitre « Italy », pp. 81-96.

310 Roger FRY, lettre 27, à Goldsworthy Lowes Dickinson, datée du 24 février 1891, *Letters*, p. 126.

311 Virginia WOOLF, lettre 177 à Emma Vaughan, 25 avril 1904, *Letters*, vol. 1, p. 138.

312 Lettre 176 à Violette Dickinson, avril 1904, *ibid.*, p. 137.

Woolf semblent conscients du poids du discours touristique en place mais ne peuvent empêcher ces expressions, dont ils s'amusaient, de reparaitre sous leur propre plume. Lorsqu'il s'agit des conditions matérielles du séjour, en revanche, les lettres de Woolf témoignent de réticences que Forster aurait pu prêter à une Miss Bartlett :

There was never a *beastlier* nation than this in its railways, its streets, its shops, its beggars, and many of its habits. [...] Everything English sounds clean and beautiful: we seldom see the papers, and to live in a degenerate tho' beautiful country is depressing. Thank God, I say, I was born an Englishwoman.<sup>313</sup>

Roger Fry se plaint de ce défaut chez un compagnon de voyage :

Daniel is very quaint; he won't speak a word of Italian, won't eat anything but *Biftech all'Inglese* if he can possibly help it and would if Charley [C. R. Ashbee] and I let him always go to the big Anglicized hotel and pay anything rather than endure the ways of the natives.<sup>314</sup>

Les conditions du séjour s'anglicisent (le compagnon de voyage de Roger Fry refuse de manger italien) et l'authentique « voyageur » n'est plus qu'un « simple touriste ».

Tout en ayant conscience de ne pas échapper aux travers du tourisme, les membres du Bloomsbury Group veulent s'en distancier dans leurs écrits. Ce sont les textes de Forster qui parodient le plus clairement le tourisme de consommation. Dans *A Room with a View*, la pension Bertolini s'adapte si bien aux exigences de ses clients anglais que Lucy se croirait presque revenue à Londres ; dans *Where Angels Fear to Tread*, Harriet se plaint de la chaleur, de la proximité des Italiens et de multiples autres aspects du voyage vers Monteriano. Les touristes de Forster se cramponnent à leur Baedeker et le langage employé dans ce guide fait irruption par le biais du pastiche, comme dans cette description de Monteriano :

**Monteriano** (pop. 4800). *Hotels*: Stella d'Italia, moderate only; Globo, dirty. \*Caffè Garibaldi. Post and Telegraph office in Corso Vittorio Emanuele, next to theatre. Photographs at Seghena's (cheaper in Florence). Diligence (1 lira) meets principal trains.

<sup>313</sup> Lettre 177 à Emma Vaughan, 25 avril 1904, *ibid.*, p. 138.

<sup>314</sup> Roger FRY, lettre 66, à Goldsworthy Lowes Dickinson, 7 novembre 1894, *Letters*, p. 162.

*Chief attractions* (2-3 hours): Santa Deodata, Palazzo Pubblico, Sant' Agostino, Santa Caterina, Sant' Ambrogio, Palazzo Capocchi. Guide (2 lire) unnecessary. A walk round the Walls should on no account be omitted. The view from the Rocca (small gratuity) is finest at sunset.

*History*: Monteriano, the Mons Rianus of Antiquity, whose Ghibelline tendencies are noted by Dante (Purg. xx.), definitely emancipated itself from Poggibonsi in 1261. Hence the distich, 'Poggibonizzi, faui in là, che Monteriano si fa città!' till recently inscribed over the Siena gate. It remained independent till 1530, when it was sacked by the Papal troops and became part of the Grand Duchy of Tuscany. It is now of small importance, and seat of the district prison. The inhabitants are still noted for their agreeable manners.<sup>315</sup>

Philip parle de la « Rocca » à Miss Abbott et, lorsqu'il se répète la phrase « The view from the Rocca (small gratuity) is finest at sunset », la mention pragmatique du prix à payer reste attachée au nom du lieu (c'est cette économie touristique dont Forster tentera de se détacher plus tard, lorsqu'il rédigera son propre guide d'Alexandrie). De façon ironique, c'est lorsqu'elle perd son Baedeker que Lucy Honeychurch découvre vraiment Florence. Le chapitre de *A Room with a View*, intitulé « In Santa Croce with no Baedeker » met en scène Lucy Honeychurch tentant d'être une bonne touriste, méthodique et appliquée, qui se perd et doit finalement se confronter seule et directement à la ville de Florence et à l'architecture de Santa Croce.

Lucy est piégée par deux discours savants sur l'Italie : d'un côté, Baedeker sélectionne et hiérarchise efficacement, indiquant les monuments à voir et les fresques à admirer ; de l'autre, Miss Lavish se moque de ce classement mais lit la ville italienne comme un tissu de références à déchiffrer.

Ponte alle Grazie—particularly interesting, mentioned by Dante. San Miniato—beautiful as well as interesting; the crucifix that kissed a murderer—Miss Honeychurch would remember the story. The men on the river were fishing. (Untrue; but then, so is most information.)<sup>316</sup>

<sup>315</sup> E. M. FORSTER, *Where Angels Fear to Tread*, pp. 11-12. Le genre du guide de voyage n'est pas seulement un objet parodique pour E. M. Forster : avec *Alexandria : a History and a Guide* (1922), et *Pharos and Pharillon* (1923), qui le prolonge, Forster s'essaie lui-même à l'écriture d'une histoire moins académique, moins compassée et au ton plus personnel d'une cité située au croisement de plusieurs grandes civilisations.

<sup>316</sup> E. M. FORSTER, *A Room with a View*, p. 16.



Chaque nom de monument (« Ponte alle Grazie », « San Miniato ») fonctionne comme un signe qui appelle une réponse : Miss Lavish, férue d'art et d'histoires sensationnelles (« the crucifix that kissed a murderer ») échange la hiérarchisation critique de Baedeker contre une constellation de récits romanesques, ce qui a pour incidence de chiffrer une nouvelle fois le paysage italien (et de ne faire de Baedeker qu'un récit parmi d'autres). Pour Lucy Honeychurch, la révélation qui permet d'associer parfaitement art et vie se fait attendre jusqu'à la fin du roman, lorsqu'elle rejette l'esthète Cecil Vyse ; les outils censés amener le touriste à l'Italie (guides touristiques ou discours savants) constituent autant d'obstacles qui retardent la compréhension intime de la « vie » italienne.

Ce contraste entre le chemin balisé et la promenade au hasard se retrouve dans une lettre de Virginia Woolf, qui écrit depuis Venise que ses frères aiment se perdre tandis que son demi-frère Gerald voudrait s'en tenir au circuit recommandé :

Gerald is bored to death, and very cross, and makes us take gondolas and doesn't like exploring back streets at all. Thoby and Adrian are rampant with excitement; A. wants to settle here for ever. They go about shouting with laughter and trying to speak Italian.<sup>317</sup>

Gerald (le demi-frère plus conservateur et socialement ambitieux) est un touriste discipliné, tandis que les frères adorés de Virginia Woolf préfèrent aller au-devant de la vie italienne. *Flush* garde l'impulsion de ce parcours buissonnier, qui transpose ironiquement la romance à l'italienne ; la lune de miel de Robert et Elizabeth Browning s'estompe, tandis que l'explosion de couleurs, de senteurs et de saveurs est perçue, avec un décalage incongru, par Flush, au hasard des rues. Loin du capital culturel canonisé, l'Italie s'explore par le biais du devenir-animal.

---

<sup>317</sup> Virginia WOOLF, lettre 176 à Violet Dickinson, avril 1904, *Letters*, vol. 1, p. 137.

Chez Forster, il faut aussi se « perdre » en Italie, se tromper de chemin, pour découvrir la beauté de la vie italienne ; dans ses romans comme dans les nouvelles de jeunesse publiées de façon posthume, les révélations existentielles offertes par la vie méditerranéenne sont toujours le fruit d'une forme d'égarement littéral ou figuré. Dans *A Room with a View*, c'est en s'égarant dans Florence puis à travers un malentendu avec le guide italien (qui ne comprend pas sa traduction maladroite, « Dove buoni uomini ? », ou sait au contraire trop bien deviner le désir inconscient) que Lucy rencontre vraiment George Emerson ; dans « The Story of a Panic » et « The Road from Colonus », le moment de révélation qui frôle le fantastique surgit dans un lieu peu remarquable d'un point de vue touristique ; « Cnidus » et « The Obelisk » ont pour objet une visite qui n'a pas lieu et une surprise rencontrée en passant, sur le mode du détour. Dans *Where Angels Fear to Tread*, Lilia Herriton se fourvoie dans un mariage malheureux avec un Italien, puis le clan Herriton part en expédition à Monteriano dans l'espoir de ramener son fils en Angleterre, et c'est ce voyage qui n'en semblait pas un qui deviendra initiatique pour Philip (le schéma est classique et rappelle *The Ambassadors* ; tout comme dans *The Ambassadors*, l'envoyé se laisse prendre à la beauté de ce qu'il trouve). Le cas de Philip pose le problème du touriste éclairé, l'esthète.

#### **2.4. Le chemin tout tracé de l'esthète ?**

Même lorsqu'un autre récit, comme celui des Esthètes, fait concurrence au discours dominant, il s'agit encore d'une idéalisation qui fait écran entre le voyageur et la rencontre avec cet « autre » recherché. Comme l'a montré Todorov, le piège de l'exotisme et celui du tourisme sont voisins : sous prétexte de rendre une culture étrangère lisible (c'est-à-dire à la

fois compréhensible et réduite à quelques mots, à quelques codes à observer, déchiffrer et utiliser), on la restreint et la fige, ce qui rend impossible la relation d'individu à individu.<sup>318</sup>

L'un, le touriste, se réserve le rôle d'agent, qui doit activement faire, voir, organiser, rechercher, observer et apprendre ; l'autre, le local, est cantonné au rôle d'objet, comme par exemple l'Italien qui se donne en spectacle ou se comporte de façon gênante. Comme le démontre Attilio Brilli dans son étude du Grand Tour devenue classique, l'Italie de Ruskin ou de James a quelque chose d'un musée à ciel ouvert :

Cette Italie de musée ne tolère pas d'être encombrée d'une présence humaine autre que celle d'un paysan ou d'un brigand de décor ; un regard plus poussé sur la réalité sociale du pays aurait abîmé le rêve d'un classicisme immortel. [...] Négation d'un peuple qui, dans l'optique européenne, est coupable d'avoir dilapidé le patrimoine artistique des Anciens et l'enseignement éthique qui en découle.<sup>319</sup>

L'enthousiasme scientifique et artistique hérité du Grand Tour du XVIII<sup>e</sup> siècle se double d'une entreprise identitaire et impérialiste où le voyage en Italie a pour principale fonction de découvrir ce « patrimoine » dont les Italiens contemporains ne sont que de très lointains héritiers : sous la plume d'un Ruskin, il semblerait que le visiteur instruit et éclairé soit plus à même de saisir la beauté de cet héritage que les Italiens eux-mêmes<sup>320</sup>. Le touriste anglais connaît déjà, indirectement, les œuvres d'art et les monuments qu'il vient admirer : son voyage ne fait que le confirmer dans la maîtrise d'une culture académique et livresque.

---

<sup>318</sup> Tsvetan TODOROV, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989.

<sup>319</sup> Attilio BRILLI, *Le Voyage d'Italie*, trad. Sabine Valici-Bosio, Paris, Flammarion, 1989, p. 282.

<sup>320</sup> Dans *Stones of Venice*, la célèbre description de la place Saint-Marc (« a multitude of pillars and white domes, clustered into a long low pyramid of colored light; a treasure-heap, it seems, partly of gold, and partly of opal and mother-of-pearl, hollowed beneath into five great vaulted porches, ceiled with fair mosaic, and beset with sculpture of alabaster, clear as amber and delicate as ivory ») est suivie de la liste anticlimactique de tous les passants qui ne prêtent aucune attention à ce chef d'œuvre susceptible d'élever leur âme (« And what effect has this splendor on those who pass beneath it? You may walk from sunrise to sunset, to and fro, before the gateway of St. Mark's, and you will not see an eye lifted to it, nor a countenance brightened by it. Priest and layman, soldier and civilian, rich and poor, pass by it alike regardlessly. »), marchands du temple esthétique incapables de saisir la beauté qui les surplombe. John Ruskin, *Stones of Venice*, Londres, Smith, Elder & Co., 1867, Vol. 2, pp. 66-67.

Dans ses romans italiens, E. M. Forster met en scène la rencontre entre des personnages anglais, avec leurs préjugés et leurs conventions morales, et l'Italie, à la fois comme haut lieu de l'art européen dont la beauté est célébrée, et comme nation profondément étrangère aux mœurs anglaises. Certains des touristes de Forster, comme Harriet ou Charlotte Bartlett, font preuve d'une sorte de méfiance mesquine que Forster attribue à la morale obtuse des banlieues anglaises respectables : tout ce qui touche à l'Italie est potentiellement dangereux, soit matériellement, soit pour les bonnes mœurs. D'autres personnages, en particulier Philip Herriton (*Where Angels Fear to Tread*), Cecil Vyse ou Miss Lavish (*A Room with a View*), se flattent de ne pas être de « simples » touristes : très instruits, ils adoptent une posture d'esthète à travers laquelle ils se distinguent sciemment du flot des visiteurs ordinaires. Leur intérêt premier pour l'Italie est artistique : les grands maîtres de la Renaissance italienne, les monuments les plus connus et les paysages remarquables dessinent leur trajet, tant et si bien que l'Italie devient un vaste objet artistique.

At twenty-two he went to Italy with some cousins, and there he absorbed into one aesthetic whole olive-trees, blue sky, frescoes, country inns, saints, peasants, mosaics, statues, beggars. He came back with the air of a prophet who would either remodel Sawston or reject it. All the energies and enthusiasms of a rather friendless life had passed into the championship of beauty.<sup>321</sup>

Le « tout esthétique » englobe l'ancien comme le nouveau, les œuvres comme le vivant ; l'existence froide de Philip (« friendless ») est mise au service de la beauté, valeur ici opposée à l'amitié et à la vie. Philip Herriton est bien, au début du roman, une caricature d'esthète qui se réfugie dans des rêves d'art au détriment des relations humaines. *Where Angels Fear to Tread* s'ouvre sur le départ de Lilia, à qui Philip prodigue de nombreux conseils sur un ton plus ou moins autoritaire :

---

321 E. M. FORSTER, *Where Angels Fear to Tread*, p. 54.

Philip, taking his place, flooded her with a final stream of advice and injunctions—where to stop, how to learn Italian, when to use mosquito-nets, what pictures to look at. ‘Remember,’ he concluded, ‘that it is only by going off the track that you get to know the country. See the little towns—Gubbio, Pienza, Cortona, San Gimignano, Monteriano. And don’t, let me beg you, go with that awful tourist idea that Italy’s only a museum of antiquities and art. Love and understand the Italians, for the people are more marvellous than the land.’<sup>322</sup>

Le contenu et la forme des instructions de Philip se contredisent : il parle de quitter la voie assignée d’avance et de ne pas être un touriste trop studieux, mais ses recommandations prennent la forme d’une liste extrêmement précise, qui laisse bien peu de place à l’initiative de Lilia. En réalité, sa nonchalance étudiée est bien une méthode, celle du visiteur soi-disant « authentique », opposée à celle du vulgaire touriste. L’intention reste la même d’une catégorie à l’autre : il s’agit toujours de tirer le meilleur profit de son séjour, tout en évitant à tout prix ce qui ne serait pas rentable (comme le montrent les impératifs positifs et négatifs). James Buzard décrit l’« économie symbolique » que représente l’« anti-tourisme » dès le XIX<sup>e</sup> siècle : au fur et à mesure que le tourisme devient de plus en plus populaire se met en place une sorte de rivalité culturelle entre la masse des touristes et le voyageur doué (ou qui se croit doué) d’une véritable sensibilité artistique et personnelle.<sup>323</sup> Le touriste esthète affirme son amour plus authentique en allant visiter les villes les moins connues (« Gubbio, Pienza, Cortona, San Gimignano, Monteriano ») et en s’éloignant des sentiers battus. Philip Herriton, tout en adoptant les codes culturels qui placent la culture italienne au cœur de la culture européenne, se pose en « meilleur » touriste, en connaisseur.

En se voulant un voyageur émancipé, Philip reproduit les travers du culte de l’art pour l’art fin de siècle. Comme l’explique Charlotte Ribeyrol, Pater et Symonds préfèrent l’« aventure esthétique » au voyage : tous les éléments du paysage grec deviennent création

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>323</sup> James BUZARD, *The Beaten Track : European Tourism, Literature, and the Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

esthétique, au point de négliger la Grèce réelle.<sup>324</sup> Dans *Where Angels Fear to Tread*, Philip Herriton semble succomber à une tentation semblable, mais au sujet de l'Italie : tout en étant capable de tracer l'itinéraire de Lilia avec une grande précision, il refuse de l'accompagner.

And Philip, whom the idea of Italy always intoxicated, had started again, telling her of the supreme moments of her coming journey—the Campanile of Airolo, which would burst on her when she emerged from the St. Gotthard tunnel, presaging the future; the view of the Ticino and Lago Maggiore as the train climbed the slopes of Monte Ceneri; the view of Lugano, the view of Como—Italy gathering thick around her now—the arrival at her first resting-place, when, after long driving through dark and dirty streets, she should at last behold, amid the roar of trams and the glare of arc lamps the buttresses of the cathedral of Milan.<sup>325</sup>

Philip joue à la fois sur le pouvoir évocateur des noms et sur la litanie pour traduire son « ivresse » d'Italie ; pour autant, il tire une certaine satisfaction de son refus :

He could have managed it without great difficulty, for his career at the Bar was not so intense as to prevent occasional holidays. But his family disliked his continual visits to the Continent, and he himself often found pleasure in the idea that he was too busy to leave town.<sup>326</sup>

Outre le sentiment d'importance sociale que lui donne le fait de refuser pour des raisons professionnelles, sans doute Philip se plaît-il à jouer l'*Inglese italianato*, ce touriste anglais revenu d'Italie transformé : par définition, ce rôle ne peut se jouer qu'en Angleterre ou en compagnie de compatriotes. Philip Herriton et Cecil Vyse, le fiancé de Lucy dans *A Room with a View*, ont une passion pour une Italie fantasmée et balisée par leur culture artistique, et fondée sur un érotisme sublimé qui exige une distance infranchissable, source d'un perpétuel désir languissant. De leur connaissance de cette Italie esthétisée dépend leur propre rôle à jouer, aussi ne peuvent-ils d'abord connaître la véritable révélation italienne, celle du ciel et des Italiens. Cette dernière exige que le personnage soit déstabilisé : Philip se laisse profondément transformer au contact de Gino; Cecil, bien que pris d'une « manie » de l'Italie

324 Charlotte RIBEYROL, *op. cit.*, p. 34.

325 E. M. FORSTER, *Where Angels Fear to Tread*, p. 2.

326 *Ibid.*, p.2.

dont il fait mine de souffrir, s'est fixé au contraire un rôle que son voyage en Italie ne fait que confirmer. Les deux touristes, Lucy Honeychurch et Miss Abott, se laissent bouleverser par leur séjour en Italie, et subissent une forme de décentrement en réévaluant leur système de valeurs, même si leur parcours est entravé, temporairement ou durablement : au contraire l'esthète, même si le narrateur lui manifeste plus de sympathie qu'à un révérend Beebe, est de fait emprisonné dans une conception de l'Italie qui l'empêche d'en goûter le pouvoir *à la fois* éthique et esthétique.

En effet, même s'il partage toutes les références artistiques qui motivent cette vision esthétisée de l'Italie, E. M. Forster ne place pas l'esthétique au-dessus de l'éthique : le miracle italien tient justement dans l'association parfaite d'une vie sensible et sincère et d'un art qui en serait le fruit et le messenger. Dans *Where Angels Fear to Tread*, la position de l'esthète distant, qui se tient à la marge de l'agitation ordinaire des vies humaines, est tournée en dérision à travers le parallèle avec Santa Deodata, patronne de Monteriano, dont le principal mérite est d'être morte d'une trop parfaite inaction.

So holy was she that all her life she lay upon her back in the house of her mother, refusing to eat, refusing to play, refusing to work. The devil, envious of such sanctity, tempted her in various ways. He dangled grapes above her, he showed her fascinating toys, he pushed soft pillows beneath her aching head. When all proved vain he tripped up the mother and flung her downstairs before her very eyes. But so holy was the saint that she never picked her mother up, but lay upon her back through all, and thus assured her throne in Paradise.<sup>327</sup>

L'anecdote, présentée sur un mode ludique, parodie la légende touristique. Cependant, elle permet aussi de créer un écho, lorsque Miss Abbott reproche à Philip non les manigances de Mrs Herriton, mais son inaction : « To fail honourably! To come out of the thing as well as you can! Is that all you are after? »<sup>328</sup> Dans son indifférence, Philip est implicitement comparé

---

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 119.

à Santa Deodata, la martyre locale qui put endurer de voir sa mère mourir sans être tentée de faire un geste pour lui porter secours. « In her death, as in her life, Santa Deodata did not accomplish much<sup>329</sup> » : l'histoire de la sainte pousse presque jusqu'au grotesque le choix de l'inaction et le refus de prendre parti ; or c'est précisément le comportement de Philip qui, sous couvert d'obéir aux ordres de sa mère sans les outrepasser, se moque du résultat de sa mission. Avec l'histoire un peu naïve de Santa Deodata et les superstitions qui l'entourent, le récit ramène l'esthète Philip, qui se contenterait volontiers d'aimer l'Italie pour sa beauté et sans prendre parti pour personne, dans le monde des choix moraux : « Oh, what's the use of your fair-mindedness if you never decide for yourself ?<sup>330</sup> » La mort subite de l'enfant de Gino, dont Philip, par sa passivité, est en partie responsable, même s'il ne l'a en rien voulue, fait voler en éclats la distance de l'esthète, et met la vision de l'art à l'épreuve de la vie. Ce n'est qu'en acceptant un certain désordre vital, bien éloigné de considérations esthétiques, que Philip gagne un peu d'humanité au contact de Gino. Si le contact avec la vie grecque, italienne ou française peut remettre l'Anglais en cause, alors c'est l'édifice touristique qui s'effondre, mais aussi le rapport à l'Italie, si douloureux soit-il, qui peut se nouer.

## 2.5.L'économie touristique

Pour les contemporains de nos auteurs, les trouvailles du collectionneur archéologue du XVIII<sup>e</sup> siècle ont été largement remplacées par les souvenirs du touriste, reproductions d'œuvres d'art et listes d'œuvres « à voir » établies dans les guides. L'industrie du tourisme insiste sur l'efficacité du séjour méditerranéen : les expériences touristiques deviennent des

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 120.



biens, qu'on souhaite aussi tangibles et précieux que possible. La culture touristique a pour but de *fournir* la culture grecque, italienne ou française considérée comme incontournable sur un plan socio-culturel, tout en *préservant* de la vie méditerranéenne, associée à la saleté et au désordre (physique et moral). Dans sa correspondance, Roger Fry se moque des Anglais qui veulent s'instruire en Italie sans faire l'expérience de la vie italienne :

Also he goes straight to the galleries and comes back as straight as he can and never enjoys any of the little incidents and fun of Italian life. It is a strange mind: he is almost too concentrated and also he hates to get anything either from life or Nature – it must all be boiled down into books or pictures before he cares to assimilate it.<sup>331</sup>

A. M. Daniel, dont il est question ici, se consacre exclusivement à l'art italien au cours de son séjour : la « vie » et la « Nature » (c'est-à-dire le monde qui nous entoure) ne sont pas dignes de son attention. Il ne leur est pas seulement indifférent, il les « déteste », et l'expression « boiled down » nous montre la volonté d'efficacité qui règle son quotidien : il vient chercher l'art italien et fuit la vie italienne. L'industrie du tourisme cherche à servir cette volonté de consommation. Les noms de Giotto ou Botticelli deviennent des biens culturels, dont la possession prouve un statut socio-culturel ; pour assurer sa possession, le touriste ordinaire s'empare de preuves matérielles (comme les photographies de Lucy) tandis que le nom lui-même suffit au « voyageur », plus sensible et cultivé, comme Philip Herriton, qui assurément se réclame de ce second groupe. Comme l'écrit Clive Bell dans *Art*, « We are in the age of names and catalogues and genius-worship<sup>332</sup> » : selon lui, ce rapport à l'art est symptomatique d'un « uncreative age », dont les travers déforment sa perception d'un autre. À trop vénérer les artistes de la Renaissance, on en vient à ignorer la fertilité non pas de leur génie particulier, mais de leur époque et du milieu dans lequel ils évoluaient, erreur coupable pour un admirateur de la Renaissance et de la vie qui lui est prêtée par le Bloomsbury Group.

<sup>331</sup> Roger FRY, lettre 66 à Goldsworthy Lowes Dickinson, datée du 7 novembre 1894, *Letters*, p. 162.

<sup>332</sup> Clive BELL, *Art*, *op. cit.*, p. 161.

L'accumulation de noms célèbres des guides touristiques ou des livres d'art nie la vie italienne et sa fertilité.

Sous la plume de Roger Fry ou celle d'E. M. Forster, la quintessence de la vie italienne ne se trouve pas dans les visites touristiques, aussi enrichissantes soient-elles, mais dans tous les détours et les accrocs qui désorganisent ces visites. La reproduction fonctionne comme métonymie du tourisme de masse, avant que Benjamin ne pose le problème de l'aura de l'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique. Lucy fait l'emplette d'une série de photographies représentant des œuvres d'art italiennes : excédée par son chaperon, Miss Bartlett, elle choisit notamment des nus qui offusqueraient cette dernière.

There she bought a photograph of Botticelli's 'Birth of Venus.' Venus, being a pity, spoils the picture, otherwise so charming, and Miss Bartlett had persuaded her to do without it. (A pity in art of course signified the nude.) Giorgione's 'Tempesta,' the 'Idolino,' some of the Sistine frescoes and the Apoxyomenos, were added to it. She felt a little calmer then, and bought Fra Angelico's 'Coronation,' Giotto's 'Ascension of St. John,' some Della Robbia babies, and some Guido Reni Madonnas. For her taste was catholic, and she extended uncritical approval to every well-known name.<sup>333</sup>

La répétition du verbe « bought », accolée à une litanie de noms extrêmement célèbres, montre bien cette envie d'isoler, réifier et monnayer la culture artistique italienne. L'accumulation de grands noms répond à une gloutonnerie consommatrice où l'expérience de l'art n'est pas même évoquée : d'ailleurs, Lucy « approuve sans distinction » tout nom déjà connu et reconnu. « But though she spent nearly seven lire, the gates of liberty seemed still unopened<sup>334</sup> » poursuit ironiquement le narrateur : le contraste entre la mention du prix des photographies, information basement pragmatique, et le romantisme naïf de la formule « the gates of liberty » renforce encore l'idée de deux systèmes de représentations superposés à l'Italie, l'un commerçant et matérialiste, l'autre idéaliste et exotisant. Lorsque quelque

---

<sup>333</sup> E. M. FORSTER, *A Room with a View*, op. cit., p. 40.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 40.

chose « arrive enfin » à Lucy, les photographies sont éclaboussées du sang de la victime de la Piazza della Signoria : le jaillissement désordonné de la vie italienne détruit les clichés de Lucy.

L'épisode des photographies détruites ne relève pas seulement d'une satire de l'économie touristique. Derrière la litanie de grands noms qui leur fait perdre leur force et leur sens, on devine la critique d'un certain rapport à l'art, que les membres du Bloomsbury n'ont de cesse de railler et d'attaquer : la liste trahit l'existence d'un canon strict, qui fixe les limites du domaine artistique et le prix à accorder aux œuvres. Chez Fry et Bell, cette stratégie est ancrée dans l'avènement des avant-gardes artistiques typique du tournant du siècle : l'art anglais ne peut plus simplement se nourrir d'une lecture des classiques qui le confirme dans son propre conservatisme, mais doit accepter d'être ébranlé par les innovations venues du continent.

### 3. Le Paris des Impressionnistes et la Provence de Cézanne

L'Italie est une incontournable terre de pèlerinage artistique pour les artistes anglais ; cependant, là où la gloire de l'Italie est vue comme vieille de quelques siècles, celle de la France tient moins à Poussin qu'aux avant-gardes contemporaines et Paris est considéré comme la capitale de la modernité artistique. La communauté de la Florence renaissante est une image que la distance historique permet d'idéaliser ; Paris, en revanche, est le siège d'une révolution artistique en cours. Fry et Bell veulent croire que cette dernière annonce aussi un renouveau spirituel, une liberté moderne qui irait avec l'art nouveau des postimpressionnistes ; Woolf et Forster voient dans la littérature française, et en particulier chez Proust, l'établissement d'un nouveau rapport entre la vie et la littérature.

#### 3.1. Paris, capitale moderniste

Le Bloomsbury Group est particulièrement sensible à cette géographie qui met Paris au cœur de nouveaux mouvements esthétiques : Roger Fry, Clive Bell, Virginia Woolf et E. M. Forster ont tous des liens personnels et artistiques avec la France et espèrent tirer du Paris des Fauves et de la Provence de Cézanne la promesse d'un nouvel âge pour l'Angleterre. Notons que le postimpressionnisme est perçu comme le point de rupture d'un processus qui s'est poursuivi au fil du dix-neuvième siècle, pour faire de Paris le cœur de renouveau. Si en

littérature, l'Angleterre victorienne se targue volontiers de sa richesse et de sa grandeur<sup>335</sup>, Londres n'a cessé de regarder vers Paris pour y trouver les ambassadeurs de la nouveauté picturale. Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la capitale française est le siège de bouleversements fondamentaux dans l'histoire de l'art (de la peinture en particulier) et de son rapport au public : le monde artistique évolue désormais selon un régime d'opposition entre académisme dominant et culture de l'indépendance, où chaque nouvelle génération annonce sa rébellion et ses innovations comme un événement artistique. Béatrice Joyeux-Prunel fait remonter à la révolution de 1848 et à sa portée symbolique l'émergence d'un anti-conformisme social qui se traduira notamment dans l'œuvre de Courbet, dont les *Casseurs de pierre* puis, surtout, *L'Enterrement à Ornans* font scandale aux Salons de 1849 et 1850-1851 ; le fameux Salon des Refusés de 1863, né de l'intransigeance du jury du Salon officiel, et qui accueille notamment *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet, devient le retentissant symbole de l'opposition entre la peinture conventionnelle, acceptée, et un nouveau style âpre et franc qui se joue de la morale bourgeoise.<sup>336</sup> Comme l'explique Béatrice Joyeux-Prunel, la position de « Refusé » par le système académique est bientôt revendiquée comme une stratégie de publicité, qui fonctionne bien au-delà des frontières françaises : Roger Fry et Clive Bell adopteront eux aussi le parti des « vrais » artistes contre les conventions de la Royal Academy<sup>337</sup> (et la fameuse exposition de 1910 organisée par Fry commence par Manet, avant de guider vers Cézanne, Gauguin, Van Gogh ou Matisse). Au tournant du siècle, plusieurs institutions et cercles artistiques londoniens affichent leurs liens avec le Paris des Impressionnistes et de leurs

---

335 « More plausible is the theory that the vast and towering greatness of English literature overhangs and starves all other forms of expression. » Clive BELL, « Contemporary art in England », *Pot-Boilers*, p. 220.

336 Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les Avant-gardes artistiques 1848-1918*, Paris, Gallimard, 2015, en particulier le chapitre « La crise du système artistique français », pp.48-94.

337 « The one good thing Society can do for the artist is to leave him alone. [...] They might begin the work of encouragement by disestablishing and disendowing art; by withdrawing doles from art schools, and confiscating the moneys misused by the Royal Academy. » Clive BELL, *Art*, p. 252.

successeurs : la Slade School, dirigée par Alphonse Legros, encourageait ses étudiants (parmi lesquels Walter Sickert) à se former à Paris ; les premiers membres du New English Art Club, fondé en 1886, étaient eux aussi proches des écoles parisiennes.<sup>338</sup>

Pour autant, Paris ne se donne pas d'emblée au voyageur. Si le voyage en Italie, nous l'avons vu, avait comblé les attentes du jeune Roger Fry, le séjour à Paris, qui en constitue la suite logique, est au départ plus mitigé : en 1891, Fry prend des cours à la célèbre académie Julian, mais elle lui semble trop compassée et n'occasionne pas le même enthousiasme que l'Italie, peut-être parce qu'il est déjà sous l'influence de Dickinson, qui se trouve à Paris en même temps.<sup>339</sup> Dans sa biographie, Virginia Woolf s'amuse à souligner le contraste entre l'intérêt modéré du jeune Roger Fry au départ et la passion francophile qui se déclarera chez lui quelques années plus tard, lorsqu'il s'imprègne de la révolution artistique en cours<sup>340</sup>. Le parcours de Clive Bell, en revanche, obéit davantage au modèle du jeune Anglais détourné de sa route par la vie artistique parisienne : plutôt que d'effectuer le travail d'historien pour lequel il était venu<sup>341</sup>, il hante le Louvre et se lie d'amitié avec des artistes et des marchands d'art. Paris est le théâtre d'une naissance, d'une modernité en train de se faire, qui attire et interpelle à la fois. Lorsque sa sœur Vanessa Bell y séjourne en 1900, Woolf s'inquiète plaisamment pour elle dans une lettre adressée à George Duckworth.

Nessa's letters are frantic with excitement. My only fear is lest she should find it all too fascinating ever to leave it. Don't let her get engaged to a charming French Marquis – I am sure that they have not the constitution of good husbands. And don't let her see too many improper studios – The artist's temperament is such a difficult thing to

<sup>338</sup> À ce sujet, on peut voir Kennet MCCONKEY, *The New English*, Londres, Royal Academy of Arts, 2006.

<sup>339</sup> Voir notamment Mary-Ann CAWS et Sarah BIRD WRIGHT, *Bloomsbury and France : Art and Friends*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

<sup>340</sup> « Altogether the months in Paris, though they had a wide circumference, seem to have lacked a centre. » Virginia WOOLF, *Roger Fry*, pp. 63-64.

<sup>341</sup> Voir Mary-Ann CAWS et Sarah BIRD WRIGHT, *Bloomsbury and France : Art and Friends*, op. cit., p. 73. Clive Bell devait consulter des archives parisiennes sur la stratégie politique de la Grande-Bretagne au congrès de Vérone.

manage and she has volcanoes under her sedate manner. [...] The pictures have got inter her brain.<sup>342</sup>

Virginia Woolf mêle à plaisir tous les clichés les plus romanesques de la vie parisienne : l'enthousiasme démesuré pour l'art (« frantic with excitement ») et la sensualité (« improper studios ») vont de pair, et la vie parisienne risquerait de révéler des « volcans » sous des dehors calmes. On sait l'admiration que vouait Woolf à sa sœur Vanessa Bell et à son art<sup>343</sup> : le lien est fait très tôt dans l'écriture de Woolf entre l'enthousiasme créateur et une vie libérée bien différente de ce que recommande son éducation victorienne.

### 3.2. Athènes, Florence et Paris : une filiation idéale

Les trois modèles de la Grèce antique, de l'Italie de la Renaissance et de la modernité parisienne s'assemblent ainsi en une géographie idéale : les membres du Bloomsbury Group n'admirent pas seulement les auteurs, les artistes et les philosophes de ces périodes et de ces endroits, mais également l'existence qu'ils leur prêtent. C'est la correspondance parfaite de l'œuvre et de la vie qui constitue l'attrait de ces trois pôles : l'Athènes des tragédies classiques est aussi celle de l'amitié socratique ; la Renaissance italienne unit essor artistique et enthousiasme scientifique ; les artistes de la modernité parisienne se rebellent à la fois contre les règles de l'académisme et contre la moralité bourgeoise. La fascination pour ces modèles s'exprime à la fois par l'intimité avec leur œuvre et par le vœu irréalisable de reproduire la vie qui a donné le jour aux œuvres d'art. L'idéalisation des époques les plus lointaines (la Grèce antique, la Renaissance) et l'établissement d'une sorte de filiation avec l'époque moderne (le

<sup>342</sup> Virginia WOOLF, Lettre à George Duckworth, 22 avril 1900, *Letters*, p. 31.

<sup>343</sup> Voir à ce sujet l'étude devenue classique de Diane F. GILLESPIE, *The Sisters' Arts : the writing and painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse, Syracuse University Press, 1988.

Paris des impressionnistes et des postimpressionnistes) constituent une façon de formuler des idéaux, mais aussi d'ouvrir de nouveaux horizons pour l'époque contemporaine : Roger Fry n'a de cesse de comparer les maîtres modernes à ceux de la Renaissance, comme pour faire entrer l'Angleterre dans cette nouvelle Renaissance.

Dans *Vision and Design*, Roger Fry définit ce qu'il appelle « intellectual art », par opposition à un art qui, sans être nommé, semble correspondre à un archétype romantique : l'art « intellectuel », formaliste, se nourrit de connaissances scientifiques et d'une lecture du monde structurée ; c'est la forme artistique, c'est-à-dire une expression rationnelle de l'émotion esthétique, qui fait la grandeur et la postérité de l'art de la Renaissance italienne. Ce sont précisément les mêmes qualités que Fry prête à la France du XVII<sup>e</sup> siècle, puis aux maîtres modernes :

From the rise of modern art in the thirteenth century till now Florence and France have been the decisive factors in the art of Europe. Without them our art might have reflected innumerable pathetic or dramatic moods, it might have illustrated various curious or moving situations, it would not have attained to the conception of generalised truth of form.<sup>344</sup>

Dans le même essai, il compare Picasso à Raphaël et Matisse à Giotto, dessinant ainsi sa tradition idéale de l'Italie à la France.

Si l'œuvre de Virginia Woolf ne s'appuie pas aussi explicitement sur ce type de comparaisons, ses lettres et ses essais témoignent de la même sensibilité aux points communs entre Grèce littéraire, Italie artistique et Provence cézanienne. Dans l'essai « On Not Knowing Greek », l'Italie fait figure d'intermédiaire entre la sensibilité anglaise et le tempérament des Grecs, diamétralement opposés.

If we try to think of Sophocles here, we must annihilate the smoke and the damp and the thick wet mists. We must sharpen the lines of the hills. We must imagine a beauty

---

<sup>344</sup> Roger FRY, *Vision and Design*, op. cit., p. 117.



of stone and earth rather than of woods and greenery. With warmth and sunshine and months of brilliant, fine weather, life of course is instantly changed; it is transacted out of doors, with the result, known to all who visit Italy, that small incidents are debated in the street, not in the sitting-room, and become dramatic; make people voluble; inspire in them that sneering, laughing, nimbleness of wit and tongue peculiar to the Southern races, which has nothing in common with the slow reserve, the low half-tones, the brooding introspective melancholy of people accustomed to live more than half the year indoors. The 'out-of-doors manner' of the Greeks.<sup>345</sup>

L'idée exprimée ici est très proche de la description que fait Forster de la Renaissance italienne dans « Gemistus Pletho » : la vie au grand air libère le caractère et la parole. La description de Woolf associe dureté du paysage (« sharpen the lines », « beauty of stone and earth ») et pureté des personnages du théâtre grec (« the stable, the permanent, the original human being is to be found there »). Il est aisé de voir un parallèle avec la façon dont Woolf décrit le paysage provençal dans ses lettres :

I am writing, with difficulty, on a balcony in the shade. Everything is divided into brilliant yellow and ink black. [...] Underneath, on the next balcony, Vanessa and Duncan are painting the loveliest pictures of rolls of bread, oranges, wine bottles.<sup>346</sup>

La vie dans le Sud de la France se déroule elle aussi à l'extérieur et le « jaune vif » et le « noir d'encre » sont à l'opposé des paysages verdoyants de l'Angleterre. La simplicité de formes et de couleurs évoquée pour les tableaux de Duncan (Grant) et Vanessa (Bell) semble tracer une continuité entre leur recherche formelle, les sensations offertes par le lieu, et le propre cheminement de Woolf dans « On Not Knowing Greek ». Mais cette fusion intime entre la Grèce, l'Italie et l'avant-garde de l'art français ne va pas de soi pour leur contemporain.

Pour Roger Fry et Clive Bell, ce sont les innovations de la peinture française qui prouvent que l'Angleterre s'est coupée de la grande tradition européenne. Sous la plume de Clive Bell, on retrouve régulièrement le mot de « provincialism » qui, appliqué à l'Angleterre,

<sup>345</sup> Virginia WOOLF, « On Not Knowing Greek », *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, éd. Andrew McNeillie, Londres, The Hogarth Press, 1994 [1925], pp. 39-40.

<sup>346</sup> Virginia WOOLF, lettre à Vita Sackville-West du 5 avril 1927, *Letters*, vol. 3, p. 358.

fait référence à la fois à cette géographie et à ce qu'il voit comme le chauvinisme britannique ; il donne à cette tendance le nom de « Wilcoxism », du nom de Mrs Wilcox, critique d'art qui aime à célébrer l'art anglais avec un aveuglement chauvin que Clive Bell baptise « Wilcoxism » dans l'essai éponyme.<sup>347</sup>

Dans *Pot-Boilers*, Bell déplore le manque d'intérêt des artistes anglais pour le « mouvement » qui agite Paris :

There is no live English tradition; and as English painters refuse obstinately to accept the European, and as artists do not spring up unaccountably as groundsel and dandelions appear to do, this is a rather serious misfortune. [...] Since every extension lecturer knows that Raphael was part of a civilization greater than himself it seems unnecessary to treat a fashionable portrait-painter as though he were as inexplicable as an earthquake and as remote as the Matterhorn. One of the things to be desired in England is more respect for art and less reverence for artists.<sup>348</sup>

Ici comme ailleurs, Bell s'oppose féroce­ment au mythe romantique de l'artiste inspiré seulement par son génie singulier ou sa sensibilité : l'école artistique et la familiarité avec les travaux d'autres peintres apparaissent au contraire comme un stimulant, voire comme la condition d'une création moderne. Le langage mordant utilisé par Bell souligne l'urgence de la tâche que Fry et lui se sont fixée : promouvoir le postimpressionnisme est une lutte quasiment morale, tant le « prodigious conceit<sup>349</sup> » des artistes anglais est mortifère (« all that is vital in modern art<sup>350</sup> » vient de Paris). Cette perception du décalage entre Paris et Londres peut nous sembler caricaturale, surtout dans le style polémique de Clive Bell ;

---

<sup>347</sup> Du nom de Mrs Wilcox, critique d'art qui aime à célébrer l'art anglais avec un aveuglement chauvin que Clive Bell baptise « Wilcoxism » dans l'essai éponyme. « Mrs. Wilcox believed, in perfect good faith, that the crowd of magazine-makers with whom she associated were, in fact, the great figures of the age. She had no reason for supposing that we should not be as much interested in first-hand personal gossip about Zona Gale and Ridgeley Torrence, Arthur Grissom (first editor of the *Smart Set*), Judge Malone, Theodosia Garrison, and Julie Opp Faversham ('even to talk with whom over the telephone gives me a sense of larger horizons') as we should have been in similar gossip about Swinburne and Hardy, Henry James and Mallarmé, Laforgue, Anatole France, Tolstoy, Tchekov, or Dostoevsky. » Clive BELL, « Wilcoxism », *Since Cézanne*, p. 188.

<sup>348</sup> Clive BELL, « Contemporary Art in England », *Pot-Boilers*, pp. 211-213.

<sup>349</sup> *Ibid.*

<sup>350</sup> *Ibid.*

cependant, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette représentation est volontiers entretenue par les artistes comme par les marchands d'art, qui tirent profit du décalage entre la vie artistique parisienne et celle des autres capitales. Comme les travaux de Béatrice Joyeux-Prunel l'ont mis en évidence, certains artistes, comme Whistler, vendent à Londres des toiles beaucoup moins expérimentales que celles qu'ils exposent à Paris : ils entretiennent ainsi leur image d'artiste parisien moderne, tout en satisfaisant les goûts plus conservateurs des clients londoniens.<sup>351</sup> En un sens, Fry et Bell, fins connaisseurs du marché de l'art parisien, reprennent cette stratégie à leur compte en insistant sur le provincialisme de Londres.

Roger Fry et Clive Bell perçoivent clairement Paris comme le centre d'une révolution artistique qu'ils espèrent voir se propager. Le statut de Paris comme capitale du modernisme ne repose pas seulement sur l'idéalisation de la vie de bohème : dans le domaine de la peinture en particulier, l'image des différentes villes est adossée au fonctionnement de leur marché de l'art. L'idéalisation que l'on trouve dans les écrits de Fry et Bell est renforcée par la réalité des marchés de l'art européens, qui tendent à refléter ou répondre aux tendances des salons parisiens.

Dans *The French Impressionists*, Bell parle du « mouvement » pour désigner la révolution artistique contemporaine : s'il appelle de ses vœux une déclinaison nationale de ce mouvement, il présente la scène parisienne comme l'origine à la fois temporelle et spatiale du modernisme.

I wish someone would trace the ramifications of the movement in England, Scotland, America and elsewhere, and attempt to define the boundaries of impressionist influence not only in space but in time.<sup>352</sup>

---

351 Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les Avant-gardes artistiques, 1848-1918*, op. cit., pp. 89-94.

352 Clive BELL, *The French Impressionists*, Londres, Phaidon, 1951, p. 18.

Cette géographie du modernisme n'est pas propre au Bloomsbury Group et a longtemps prévalu, y compris chez les historiens du modernisme : de nombreux ouvrages définissent des « centres » de la modernité, parmi lesquels Paris figure généralement au premier plan, et des « marges ».<sup>353</sup> Déplorer le « provincialisme » de l'Angleterre et son « Wilcoxism » est l'une des stratégies rhétoriques de prédilection de Clive Bell :

But English artists, for the most part, ignore the real tradition, and what passes for development here is no more, as a rule, than a belated change of fashion. All that is vital in modern art is being influenced by the French masters—Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Rousseau, Picasso, Bonnard, Maillol, who, in their turn, were influenced by the Impressionists, and who all have been nourished by that great French tradition which, of late, has been so surprisingly affected by the influx of Oriental art. English painting, however, has been left high and dry; and our younger men either imitate their teachers, too often second-rate drawing masters, enjoying at best a dull acquaintance with the Italian fifteenth and English eighteenth centuries, or, in revolt, set up for themselves as independent, hedgerow geniuses, ignorant, half-trained, and swollen by their prodigious conceit to such monsters as vastly astonish all those who can remember them as children.<sup>354</sup>

« Provincialism » et « suburbanity » aveuglent les artistes et les amateurs d'art anglais : la géographie de l'art s'oppose à la géographie politique qui fait de Londres le cœur d'un empire mondial. Bell s'appuiera sans relâche sur l'idée d'un décalage à résorber entre le cœur vivant de l'art européen et l'Angleterre.

Roger Fry est moins enclin à évoquer la vie des artistes parisiens qu'il admire que Clive Bell, qui voit dans la vie de bohème la preuve de leur libération personnelle et artistique ; il mentionne moins souvent le Paris des Impressionnistes que la Provence de Cézanne, loin du cœur des controverses artistiques européennes. La Provence géographique et la Provence peinte par Cézanne se confondent dans les descriptions de Roger Fry. Bien qu'elle n'évoque que peu la Provence dans ses propres écrits publics, Virginia Woolf partage une certaine

---

<sup>353</sup> Tout en reconnaissant qu'il existait à Londres un intense débat artistique sur les innovations picturales des artistes postimpressionnistes et futuristes, Butler au fil de son ouvrage traite Londres comme l'une des marges géographique du modernisme, où l'on réagit aux phénomènes avant-gardistes du continent. Voir Christopher BUTLER, *Early Modernism, op. cit.*, 1994.

<sup>354</sup> Clive BELL, « Contemporary Art in England », *Pot-Boilers*, p. 212.

admiration pour la lumière et les couleurs que Fry trouve sur les traces de Cézanne. Dans *Roger Fry*, elle se fait le relai de l'enthousiasme de son ami, qui décrit la Provence dans ses lettres à Vanessa Bell : la montagne Sainte-Victoire, qui a inspiré à Cézanne une célèbre série de tableaux, est « the most beautiful mountain I have ever seen... all white with blue shadows and pink rocks... and green tufts of dwarf oak and then the river-bed filled with all kinds of pale brown red orange and grey bushes.<sup>355</sup> » Les multiples adjectifs de couleur trahissent l'œil du peintre : les teintes sont franches, tranchées, comme si le paysage provençal n'offrait que de la couleur pure. Ekphrasis et hypotypose témoignent de l'artialisation du paysage, en ceci qu'il est non seulement doté d'une valeur esthétique, mais aussi décrit en termes picturaux. Fry écrit à Vanessa Bell que tout semble digne d'un tableau : « Every bit of old wall, every tiled roof seems as though it were exactly right, and only needed to be painted.<sup>356</sup> » Pour Alain Roger, Cézanne a moins donné à voir qu'inventé la Sainte Victoire en l'immortalisant et en la constituant en paysage, qui ne serait donc pas une réalité naturelle<sup>357</sup> ; pour Roger Fry, il y a bien une équivalence entre peinture et paysage, mais l'artialisation se fait à un degré moindre : c'est bien le paysage qui inspire la peinture, puisqu'on ne se souvient guère de Cézanne lui-même autour d'Aix que comme d'un vieil homme excentrique : « they could only remember an old man who was rather cracked.<sup>358</sup> » Si Roger Fry n'idéalise pas les avant-gardes parisiennes en leur prêtant une existence toute entière dévouée à l'art et à sa renaissance, il conceptualise déjà, en d'autres termes, ce que Roger appellera l'artialisation *in situ*, qui met en

---

355 Virginia WOOLF, *Roger Fry*, *op. cit.*, p. 181.

356 Roger FRY, lettre à Vanessa Bell du 6 octobre 1919, *Letters of Roger Fry*, p. 459.

357 Alain ROGER, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 2017.

358 *Ibid.*, p. 180. On trouve une autre référence à cette image de Cézanne dans une lettre à Vanessa Bell, datée du 3 Novembre 1919 : « Sooner or later the Holy Man is sure to come up in conversation and all the old connoisseurs knew Paul Cézanne and mostly didn't think much of him. He was very much of the *peintres Aixois* and always exhibited in the local show and always came and criticized the other people, slyly pulling their legs all the time », p. 465.

forme le pays, et l'artialisation *in visu*, qui concerne la représentation, le regard porté sur le paysage, dans une dialectique sans fin. C'est ce qui fonde la communauté esthétique : Fry artialise les paysages provençaux tant et si bien que séjourner en France et admirer la peinture de Cézanne sont une seule et même expérience.

À la suite de Roger Fry, plusieurs des membres du Bloomsbury Group goûtent à la vie dans le sud de la France : dans ses lettres écrites depuis la Villa Corsica, occupée par Duncan Grant et Clive et Vanessa Bell, Virginia Woolf associe elle aussi l'art pictural et une certaine douceur de vivre. « Everything is divided into brilliant yellow and ink black. [...] We all sit in complete silence. Underneath, on the next balcony, Vanessa and Duncan are painting the loveliest pictures of rolls of bread, oranges, wine bottles. <sup>359</sup> » Le jaune vif et le noir d'encre rappellent les couleurs franches citées par Fry au sujet des paysages peints par Cézanne ; Vanessa Bell et Duncan Grant sont visiblement attelés à des natures mortes qui rappellent elles aussi l'œuvre du maître. La mention du pain, des oranges et du vin semble faite pour reprendre un refrain qui rythme les lettres françaises de Virginia Woolf : elle évoque fréquemment la sensualité et la simplicité de la vie à la française en associant le paysage et des repas qu'elle présente comme gargantuesques.<sup>360</sup> La simplicité de la vie quotidienne, la lumière des paysages et la sensualité diffuse de ces descriptions libèrent : le modèle français, traduit par les membres du Bloomsbury Group, n'offre pas seulement des chefs-d'œuvre ou même des modèles à copier, mais la *possibilité* d'un art moderne, d'un espace ouvert pour le corps, l'œil et l'art.

---

<sup>359</sup> Virginia WOOLF, lettre 1741 à Vita Sackville-West, *Letters*, vol. 3., p. 358.

<sup>360</sup> « It is undoubtedly what one will do in Heaven – motoring all day, and eating vast meals, and drinking red wines and liqueurs. » Lettre 1878 à Angus Davidson, datée du 7 avril 1928, *ibid.*, p. 482.

La filiation entre Grèce, Italie et France retenue par les membres du Bloomsbury Group n'est pas la tradition purement esthétique admirée par un Ruskin ou un James ; au contraire, pour Fry, Bell, Forster et Woolf, la révélation offerte par le voyage méditerranéen n'est pas seulement artistique mais aussi éthique, puisqu'elle réside dans la conjonction parfaite entre art et vie. Ce motif, qu'ils présentent comme le point commun entre l'Athènes du V<sup>e</sup> siècle, l'Italie de la Renaissance et la France des postimpressionnistes, structure leur propre version de l'histoire européenne, leur idéal, et leur manière de se relier les uns aux autres au sein du Bloomsbury Group.

On ne saurait conclure cette partie sur la révolution postimpressionniste et le voyage en France sans évoquer l'influence à part égale, pour Woolf et Forster, de la littérature française contemporaine. La langue française ne se prête pas à la même essentialisation que le grec sous la plume de Woolf et de Fry, parce qu'elle se montre en pleine évolution au début du XX<sup>e</sup> siècle. *À la Recherche du Temps Perdu* est publié en France de 1913 à 1927 et sa parution en anglais entre 1922 et 1931 : l'œuvre est citée dans les lettres de Roger Fry, qui lit et parle couramment le français ; elle figure dans *Aspects of the Novel*, avec Dostoïevski, comme exemple de roman moderne ; enfin, elle influence profondément l'écriture de Virginia Woolf. Ce français nouveau n'est pas, comme les textes classiques, déjà pris dans un réseau d'interprétations : il peut apparaître dans toute son *étrangeté*, et permettre d'imaginer d'autres façon d'envisager et utiliser les mots. Dans « Craftmanship », Virginia Woolf déplore qu'on ne puisse « use a brand new word in an old language<sup>361</sup> » ; or, comme le montre Emily Dalgarno en étudiant l'influence de Proust sur Virginia Woolf, et en particulier dans la traduction de Scott Moncrieff, la langue de *La Recherche* offre un langage nouveau

---

<sup>361</sup> Virginia WOOLF, « Craftmanship », in *Selected Essays*, éd. David Bradshaw, Oxford, Oxford University Press, 2009, p.88.

susceptible de renouveler « an old language ». Emily Dalgarno rappelle qu'au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, la conception du rôle de traducteur change : il n'est plus seulement le relais de la littérature classique, mais un médiateur entre deux cultures contemporaines. La langue de Proust est vivante et, dans la traduction de Scott Moncrieff, transformée par une confusion entre les différentes acceptions possibles de la notion d'inconscient : Scott Moncrieff utilise les mêmes termes que la version anglaise de Freud, mais désigne l'inconscient non pas comme source d'erreur ou de confusion, mais comme une sorte de réservoir de créativité artistique. Selon Dalgarno, cette inexactitude permet à Woolf de lire chez Proust le même « sense of the unseen world that lies behind the seen.<sup>362</sup> » L'usage que fait Proust de la langue est nouveau, tout comme sa façon d'explorer la mémoire et l'individualité : son œuvre représente pour Woolf une nouvelle perspective littéraire, qui met l'intériorité au centre de l'écriture et peut inspirer la voix féminine qui a besoin de nouveaux mots.

L'épisode du séjour chez les gitans dans *Orlando* met en lumière la portée politique d'une traduction impossible : parce qu'elle ne dispose pas de mot pour dire « beau », mais seulement « good to eat<sup>363</sup> », la culture des gitans ébranle le régime de valeurs esthétiques qui constitue l'éducation d'Orlando. L'écart entraîné par le processus même de la traduction se révèle, paradoxalement, riche de possibilités littéraires : non seulement il fait apparaître des béances entre les mots, les représentations du monde et la réalité, mais il permet aussi à Virginia Woolf de mettre en perspective la vision du monde exprimée par la langue anglaise et, avec elle, le système de valeurs qu'elle porte.

---

<sup>362</sup> Emily DALGARNO, *Virginia Woolf and the Migrations of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 97.

<sup>363</sup> Virginia Woolf, *Orlando*, p. 85.



C'est un autre écrivain français qui inspire Roger Fry : il découvre chez Mallarmé un rapport aux mots et aux langages très proche de son propre idéal formaliste. Fry prône l'autonomie de la forme par rapport aux discours historique ou narratif qu'il associe au réalisme ou à l'historicisme : seule compte l'association des lignes, formes et couleurs, susceptible de provoquer une émotion différente de celles de la vie quotidienne. S'il est difficile, au début du XX<sup>e</sup> siècle, d'imaginer une peinture indépendamment de toute forme de représentation, concevoir une littérature indépendante de son thème semble encore plus complexe. Or c'est bien ce processus que Fry voit à l'œuvre dans la poésie de Mallarmé :

With Mallarmé the theme is frequently as it were broken to pieces in the process of poetical analysis, and is reconstructed, not according to the relations of experience, but of pure poetical necessity.<sup>364</sup>

Mallarmé fait jouer la tension entre le sens des mots (« the relations of experience ») et leur forme tangible : du vers traditionnel, il fait un « bibelot », mais recrée ensuite un tout poétique dont la cohérence est assurée entièrement par sa forme plutôt que par son sens. L'œuvre de Mallarmé fait émerger une difficulté de traduction d'une nature radicalement nouvelle : comme, selon les termes de Fry, Mallarmé emploie les mots comme le compositeur un motif, ou le peintre une forme, le traduire implique de reconstituer une œuvre formaliste dans une autre langue, c'est-à-dire un autre medium. Aux yeux de Fry, Mallarmé ouvre une nouvelle voie pour la littérature, comme les peintres postimpressionnistes pour la peinture.

Proust et Mallarmé représentent la littérature française moderne aux yeux de Woolf et Fry ; or cette littérature, par sa nouveauté ou par les difficultés de traduction qu'elle crée, est à la fois proche des idéaux esthétiques du Bloomsbury Group et fondamentalement distante. L'intérêt de Woolf pour Proust et celui de Fry pour Mallarmé soulignent l'importance de la

---

<sup>364</sup> Roger FRY, « An Early Introduction », *A Roger Fry Reader*, éd. Christopher Reed, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 303.

culture française pour leur conception du modernisme et les innovations formelles que la littérature anglaise doit encore adapter.

Ainsi, lorsque Fry, Forster et Woolf évoquent le voyage vers la France et l'Italie, leurs récits ont une multitude de points communs : ils manient tous trois les clichés sur la vie méditerranéenne pour mettre en lumière plusieurs oppositions fondatrices. D'un côté, héritage du Grand Tour, l'art comme confirmation d'un statut social et d'un savoir académique se doit d'être étudié dans un voyage strictement balisé et encadré, où subir la vie italienne fait figure de mal nécessaire ; d'un autre côté, cet art devient source d'inspiration, de discours critique ou de fiction ; pour l'artiste comme pour les personnages, une certaine liberté physique et morale est prise dans le détour et les chemins de traverse, et l'art doit être perçu, ou même vécu, pour lui-même, sans intermédiaire. Les multiples discours qui se superposent (celui des guides touristiques, des chaperons, de l'Académie, des recommandations...) sont à la fois un jeu, puisqu'il est amusant de les répéter et de les tourner en dérision, et la manifestation d'un obstacle réel : les voyageurs et les artistes anglais, réels ou fictifs, peuvent-ils sortir de la voie qui leur est désignée ? Révélation humaine contre marchandisation, moments de vérité éphémères et intangibles contre souvenirs matériels : chez Fry, Bell, Forster et Woolf, cette problématique est au cœur du voyage méditerranéen, qu'il s'agisse de la découverte ou de la représentation, où l'on introduit du jeu et des écarts génériques. Pour ne pas se contenter d'ajouter une épaisseur de texte à la destination palimpseste, il faut parodier, au sens genettien du terme, c'est-à-dire écrire « à côté » : le recours à une forme d'inquiétante étrangeté, le pastiche de guide touristique d'E. M. Forster et la parodie de récits de voyage de Virginia Woolf supposent un récit initial pour mieux le modifier. L'intérêt de Fry et Woolf pour la traduction constitue une autre transformation, plus évidente, mais qui prolonge elle

aussi les questions du rapport à la culture classique, des liens entre art et vie et de la rencontre de sphères culturelles. Les membres du Bloomsbury Group sont très conscients des multiples codes de lectures qui se superposent à la Grèce et à l'Italie et leur projet est justement de mettre au jour, sous ces épaisseurs de discours, une expérience indicible (qu'on l'appelle « vie » méditerranéenne, « âme » ou « sensibilité ») qui relève autant de l'art que de la vie. Cette expérience authentique de la vie méditerranéenne efface de fait la distinction établie par le discours touristique, selon lequel l'art méditerranéen est fondamental mais les mœurs méditerranéennes potentiellement dangereuses. La critique d'art de Bell et Fry et la fiction de Forster brouillent cette distinction : la critique d'art académique n'est pas confirmée par l'exemple grec ou italien, elle est remise en question ; de la même façon, le discours touristique est fragilisé par sa confrontation même avec l'authentique expérience méditerranéenne. « Car dans l'espace s'inscrit le souvenir d'autres espaces et d'autres temporalités, jeu de miroirs où se logent les images<sup>365</sup> » : l'expérience de la Grèce, de l'Italie et de la France est simultanément celle d'une profusion de textes, d'images et de références qui sont indissociables du voyage initiatique.

Une deuxième conclusion s'impose ici : si le récit touristique constitue un moyen d'intégrer une culture étrangère à la culture anglaise en consolidant une hiérarchie (ainsi les références à la peinture italienne de la Renaissance sont-elles le signe d'une bonne éducation anglaise), les écrits des membres du Bloomsbury Group s'attachent à montrer comment l'étranger (l'humain, les mœurs ou le langage) peut déstabiliser l'identité, la langue et les hiérarchies anglaises.

---

365 Catherine LANONE, *E. M. Forster : Odyssée d'une écriture*,

## 4. Le mythe de l'ailleurs

Par le biais du voyage, il s'agit donc de démystifier tout discours normatif anglais, de refuser le mythe de l'Empire, au sens de Barthes, c'est-à-dire cette parole vectrice d'idéologie, dérobée, gelée, qui se blanchit pour mieux se présenter comme une évidence atemporelle. Récusant le méta-récit victorien célébrant cet Empire sur lequel le soleil ne se couche jamais, le modernisme puise dans le voyage diverses formes historiques alternatives, au potentiel subversif.

### 4.1. La curiosité archéologique comme obstacle à l'appréciation esthétique

L'artefact archéologique dont on s'empare constitue en quelque sorte, pour parodier Barthes, le degré zéro de l'impérialisme culturel. L'art britannique, et en particulier l'art académique, est encore fortement influencé par les caractéristiques prêtées à la statuaire et à la peinture antiques : la supériorité du dessin sur la couleur, par exemple, est directement inspirée de l'interprétation académique de l'art gréco-romain.<sup>366</sup> Roger Fry et Clive Bell s'élèvent contre ces règles : dans *Art*, Clive Bell critique cette obsession archéologique et le marché qui s'est développé autour des artefacts antiques en insistant clairement sur la différence entre archéologue et critique d'art.

---

<sup>366</sup> Cette hiérarchie correspond à l'idée largement répandue jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle que la beauté de la statuaire grecque tient en grande partie à la blancheur immaculée du marbre. Voir Charlotte RIBEYROL, *Étrangeté, Passion, Couleur : l'Hellénisme de Swinburne, Symonds et Pater, op. cit.*, et Philippe JOCKEY, *Le Mythe de la Grèce blanche, op. cit.*

The archaeologist is a man with a foolish and dangerous curiosity about the past: I am a bit of an archaeologist myself. Archaeology is dangerous because it may easily overcloud one's aesthetic sensibility. The archaeologist may, at any moment, begin to value a work of art not because it is good, but because it is old or interesting.<sup>367</sup>

Clive Bell insiste sur la différence entre « ancien », « intéressant » et « bon » : tout comme Roger Fry, Bell prétend juger une œuvre pour elle-même, et non pour sa provenance ou son intérêt historique.

Though that is less vulgar than valuing it because it is rare and precious it is equally fatal to aesthetic appreciation. But so long as I recognise the futility of my science, so long as I recognise that I cannot appreciate a work of art the better because I know when and where it was made, so long as I recognise that, in fact, I am at a certain disadvantage in judging a sixth-century mosaic compared with a person of equal sensibility who knows and cares nothing about Romans and Byzantines, so long as I recognise that art criticism and archaeology are two different things, I hope I may be allowed to dabble unrebuked in my favourite hobby: I hope I am harmless.<sup>368</sup>

L'estimation archéologique risque même d'être un obstacle à la sensibilité artistique : tout en faisant mine de défendre son intérêt pour l'archéologie et d'espérer qu'il lui est possible de faire le moins de mal possible, de rester « inoffensif », Bell affirme la supériorité de la sensibilité artistique et d'un regard décontextualisé, libre de toute information extérieure, sur l'œuvre d'art. De la même façon, dans « Art and Life », Roger Fry craint que l'intérêt historique ne l'emporte sur le jugement esthétique, détournant l'historien de la peinture contemporaine qui ne revêt pas le même intérêt archéologique.

When we look at ancient works of art we habitually treat them not merely as objects of æsthetic enjoyment but also as successive deposits of the human imagination. It is indeed this view of works of art as crystallised history that accounts for much of the interest felt in ancient art by those who have but little æsthetic feeling and who find nothing to interest them in the work of their contemporaries where the historical motive is lacking and they are left face to face with bare æsthetic values.<sup>369</sup>

L'idée d'une connaissance qui pourrait s'interposer entre le spectateur et l'œuvre d'art, surtout l'œuvre qui s'oppose délibérément aux règles de la peinture académique, est un thème

<sup>367</sup> Clive BELL, *Art*, pp. 166-167.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>369</sup> Roger FRY, « Art and Life », *Vision and Design*, Londres, Chatto & Windus, 1957 [1920], p. 1.

récurrent chez Clive Bell et Roger Fry : selon eux, la fascination archéologique pour l'ancienneté d'une œuvre ou son intérêt historique, paradoxalement, coupe le spectateur de la beauté de l'œuvre d'art. La communauté de l'Athènes antique ne se reproduit pas en imitant ou en admirant servilement les œuvres qu'elle a produites : comme souvent chez les auteurs du Bloomsbury Group, élever un modèle en programme contrevient à l'idéal fondamental du lien souple et personnel entre individus, ou entre individu et œuvre d'art.

E. M. Forster partage l'intérêt avoué de Clive Bell pour les artefacts gréco-romains mais évoque lui aussi les interprétations contradictoires qui peuvent en être données. Si la Déméter de Cnide hante son œuvre, il se méfie de l'impérialisme qui a permis à la statue de rester bien au chaud dans le musée (l'image apparaît dans « Cnidus »), loin du lieu qui était le sien. Dans un texte de 1903 intitulé « Malconia Shops », il examine un vase antique trouvé dans un petit musée dédaigné par Baedeker. Sur ce vase, Pollux punit Amycus pour avoir refusé de l'eau aux Argonautes. Forster voit dans le motif de l'eau coulant à flots cette célébration du corps propre à la culture grecque :

It is a good thing to satisfy the body: some are hurrying forward to fill their jars: one is drinking water from a wine-cup as he leans on his spear beside the splashing spring: others have drunk and are sitting in perfect physical bliss, having reached the goal of their desire, and found its happiness illusory. [...] Cherish the body and you will cherish the soul. That was the belief of the Greeks; the belief in wearing away the body by penance, in order that the quivering soul may be exposed, had not yet entered into the world.<sup>370</sup>

L'association de la mythologie grecque et du culte du corps est courante pour les amateurs d'art antique, en particulier au sein du Bloomsbury Group ; mais Forster, tout en reprenant ce motif, parodie implicite de la fameuse « Ode on a Grecian Urn » de Keats, le met à distance d'abord en faisant remarquer que le vase n'a rien de remarquable, puis en imaginant l'insensibilité de Dinda Malconia, sa propriétaire romaine qui l'aurait acheté

<sup>370</sup> E. M. FORSTER, « Malconia Shops » [1903], *Abinger Harvest*, p. 164.

longtemps après sa création : « They did not understand water, and it is not likely that they understood Friendship either [...].<sup>371</sup> » Forster semble s’amuser de la propension des esthètes du XX<sup>e</sup> siècle à interpréter l’art grec et à lui prêter leurs propres valeurs : les Romains ont mal interprété l’art grec et l’Esthète anglais du XX<sup>e</sup> siècle ne peut que se nourrir de fragments artistiques au message perdu ou déformé.

Pourtant grand admirateur de la culture grecque, Forster aime à tourner en dérision les lectures de l’art ou de la littérature antiques qui prétendent les comprendre ou créer une correspondance parfaite entre leur existence et celle d’esthètes du tournant du siècle. Dans la nouvelle « The Classical Annex », l’art classique est bien mal traité dans le petit musée de Bigglesmouth : de précieuses figurines se brisent mystérieusement (la culture antique semble soudain fragile) et, comble d’impudeur, la feuille de vigne dont est affublée une statue d’athlète nu refuse de rester en place. Forster s’amuse de la promiscuité forcée entre un curateur sceptique quant à la valeur de l’œuvre (« The City Fathers had wanted something life-sized and cheap, ‘and they’ve got ‘em both, by gad’ he murmured<sup>372</sup> ») et cette statue peu respectable (le modèle représenté est décrit comme « not the intellectual type »).

‘Scrap heap’s the place for you,’ he said, as he embraced the stone buttocks and fastened the string above them. ‘Broken up for road metal – that’s all you’re worth.’ Stepping down, he gazed at his handiwork. The fig leaf didn’t hang right – tilted out unsuitably. [...] It might have been a dream but for an obscene change in the statue’s physique.<sup>373</sup>

Le conservateur du musée est épouvanté par la puissance sexuelle de la statue, qui finit par emporter son propre fils. Cette nouvelle érotique et fantastique fait partie des récits que Forster ne destinait pas à la publication : l’art antique semble s’y rebeller, comme s’il lui déplaisait d’être remisé et désérotisé. Forster admet la projection d’un fantasme homosexuel

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>372</sup> E. M. FORSTER, « The Classical Annex », *The Life to Come*, op. cit., p. 147.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 148.

sur la culture grecque (et se moque de la bienséance des visiteurs qui les rend aveugles à la sensualité crue du « groupe de lutteurs »).

En insistant sur l'histoire de l'œuvre d'art et sa *valeur* historique, la fascination archéologique risque de l'isoler du moment présent : Bell comme Forster déplorent cette façon d'étouffer l'expérience immédiate de l'œuvre. On retrouve là le « mal du musée » tel que décrit par Blanchot, qui préfère au musée d'art formaliste le musée « des histoires et des temps », capable d'unir l'art au monde au lieu de les isoler.<sup>374</sup> La difficulté de partager ou recréer cette expérience immédiate de la culture méditerranéenne constitue le cœur des récits touristiques d'E. M. Forster : elle est sans doute le plus clairement métaphorisée dans la nouvelle « The Road from Colonus », par la traduction impossible d'un chant orphique entendu en Grèce, une langue parfaite qui devient incompréhensible en Angleterre.

Dans « The Road from Colonus », la Grèce est le cadre d'une douloureuse épiphanie manquée. Une forme de révélation a pourtant lieu pour Mr. Lucas, lassé par la poussière d'Athènes et la pluie aux Thermopyles. Près de Colone, il est saisi par le « mystère » et la « beauté » d'un autel païen élevé dans un tronc d'arbre évidé dont jaillit une source à laquelle les paysans locaux prêtent des vertus guérisseuses. Mr. Lucas pénètre dans le tronc d'arbre et y fait l'expérience d'une forme de communion, non seulement avec le lieu mais avec tous ceux qui y ont déposé des ex-voto. Le monde devient « intelligible » et « bon » : le soleil dessine des « motifs » sur les racines de l'arbre, le bruit de l'eau devient une musique composée avec une certaine « intention ». Pourtant, il ne parvient pas à exprimer cette joie profonde et se voit contraint de recourir à des formules conventionnelles.

---

<sup>374</sup> Maurice BLANCHOT, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 29.



'I am altogether pleased with the appearance of this place. It impresses me very favourably. The trees are fine, remarkably fine for Greece, and there is something very poetic in the spring of clear running water. The people too seem kindly and civil. It is decidedly an attractive place.'<sup>375</sup>

Paradoxalement, ce sont les autres touristes, moins sincères, qui trouvent sans peine les mots pour leurs manifestations d'enthousiasme : la vérité de l'expérience grecque est ineffable. Mr. Lucas voudrait passer quelques jours dans cet endroit remarquable ; sa fille le fait remonter en selle *manu militari* et l'arrache à sa Grèce enfin retrouvée. La révélation grecque n'est pas pour Mr. Lucas ce que la révélation italienne sera pour les jeunes gens de *A Room with a View* : de retour à Londres, le monde ne lui est plus intelligible comme il l'était à Colone. Tout devient bruit :

'First the door bell rang, then you came back from the theatre. Then the dog started, and after the dog the cat. And at three in the morning a young hooligan passed by singing. Oh yes: then there was the water gurgling in the pipe above my head.'<sup>376</sup>

Loin de la tragédie d'Œdipe et Antigone, seule reste cette forme d'aveuglement. La source bienfaitrice qui jaillissait de l'arbre est remplacée par l'eau qui s'écoule bruyamment dans les canalisations («Well, there's nothing I dislike more than running water<sup>377</sup>») et la musique entendue à Colone se change en une nuisance. Le chemin qui sépare Mr. Lucas de Colone et de la Grèce de Sophocle est à la fois un axe d'attraction et le symbole d'une distance infranchissable : l'écart déforme le langage de la nature, qui devient inintelligible, et fait perdre sa cohérence au monde en le changeant en cacophonie.

La nouvelle semble, *mutatis mutandis*, constituer un précédent poétique, fantaisiste, à l'essai de Virginia Woolf « On Not Knowing Greek ». Le titre de l'essai « On Not Knowing Greek », renvoie à l'ignorance (en fait très partielle, nous l'avons vu) de Woolf, qui n'a pas reçu

---

<sup>375</sup> E. M. FORSTER, *The New Collected Short Stories*, p. 98.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 103.

l'éducation classique à laquelle tout jeune homme bien né peut prétendre. Mais ne faut-il pas attribuer au pronom « nous » de la première phrase du texte un sens plus large, celui d'une communauté de lecteurs contemporains qui ne disposeraient, à des degrés divers, que d'un savoir imparfait ? Virginia Woolf analyse la fascination exercée par la culture classique et l'idéalisation de la civilisation grecque, toutes deux permises par « notre » connaissance fragmentaire de la langue et de la littérature grecques antiques.<sup>378</sup> Les premières phrases de l'essai ironisent sur le statut des lettres classiques comme fondement de l'instruction universitaire britannique.

For it is vain and foolish to talk of knowing Greek, since in our ignorance we should be at the bottom of any class of schoolboys, since we do not know how the words sounded, or where precisely we ought to laugh, or how the actors acted, and between this foreign people and ourselves there is not only difference of race and tongue but a tremendous breach of tradition.<sup>379</sup>

Le terme d'« écoliers » renvoie à l'importance des lettres classiques pour la culture universitaire, tout en les tournant en dérision : si l'on considère que ce « we » désigne un écart qui concerne tout le monde, les plus grands érudits ne sont pas mieux instruits que des enfants, puisque la culture grecque est celle d'un peuple étranger, transmise par une langue inconnue. L'autorité des grandes universités (par lesquelles sont passés Forster, Fry et Bell) apparaît comme un leurre dès lors que les auteurs grecs sont mis en contexte et rendus à leur différence.

All the more strange, then, is it that we should wish to know Greek, try to know Greek, feel for ever drawn back to Greek, and be for ever making up some notion of the meaning of Greek, though from what incongruous odds and ends, with what slight resemblance to the real meaning of Greek, who shall say?<sup>380</sup>

---

<sup>378</sup> À ce sujet, on peut consulter l'article de Rebecca NAGEL, « Virginia Woolf on Reading Greek », *The Classical World*, vol. 96, n° 1, 2002, pp. 61-75.

<sup>379</sup> Virginia WOOLF, « On Not Knowing Greek », *The Common Reader First Series*, éd. Andrew McNeillie, Londres, Vintage, 2003 [1925], p. 23.

<sup>380</sup> *Ibid.*

Le voyage vers la Grèce qu'on peut faire au vingtième siècle (ou par surimpression, en Italie, puisque les deux se confondent) ne fait qu'accentuer le sentiment que la langue ne peut qu'échapper à l'Anglais(e) qui ne peut littéralement pas s'acclimater :

With warmth and sunshine and months of brilliant, fine weather, life of course is instantly changed; it is transacted out of doors, with the result, known to all who visit Italy, that small incidents are debated in the street, not in the sitting-room, and become dramatic; make people voluble; inspire in them that sneering, laughing, nimbleness of wit and tongue peculiar to the Southern races, which has nothing in common with the slow reserve, the low half-tones, the brooding introspective melancholy of people accustomed to live more than half the year indoors.<sup>381</sup>

La vie des Grecs, telle qu'elle apparaît à travers le prisme de la tragédie classique, est un modèle symbolique : la pureté de leurs émotions laisse deviner une existence aussi éloignée de la vie moderne que les objets de la vie quotidienne le sont des Idées platoniciennes.

But in the *Electra* or in the *Antigone* we are impressed by something different, by something perhaps more impressive — by heroism itself, by fidelity itself. 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 human being is to be found there.<sup>382</sup>

Même au prix d'un dur labeur, les personnages se déroberont, irrémédiablement coupés du lecteur anglais, incapable de prononcer la phrase grecque comme doit l'être ou de rire au bon moment. Paradoxalement, la pureté et la grandeur sont sans doute aussi garanties par notre méconnaissance.

When we read Chaucer, we are floated up to him insensibly on the current of our ancestors' lives, and later, as records increase and memories lengthen, there is scarcely a figure which has not its nimbus of association, its life and letters, its wife and family, its house, its character, its happy or dismal catastrophe. But the Greeks remain in a fastness of their own. Fate has been kind there too. She has preserved them from vulgarity. Euripides was eaten by dogs; Aeschylus killed by a stone; Sappho leapt from a cliff. We know no more of them than that. We have their poetry, and that is all.<sup>383</sup>

---

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 23.

Selon un paradoxe apparent, notre ignorance préserve les auteurs grecs de tout un appareil de références secondaires qui viendraient encombrer notre rapport à leur poésie. Tout comme Clive Bell, qui se méfie de l'archéologie, qui ne doit pas intervenir dans l'évaluation d'une œuvre d'art, Virginia Woolf fait pratiquement œuvre d'historiographe dans l'essai « On Not Knowing Greek », en s'intéressant au processus par lequel certaines références sont sélectionnées et consacrées par l'histoire littéraire. Bien que critique face à l'utilisation politique des références culturelles classiques, Virginia Woolf essentialise elle aussi la culture grecque, dans une certaine mesure : ces textes qu'elle reconnaît comme fondamentalement étrangers sont tout de même pris dans un réseau de signification qui dépend largement de leur fonction philosophique et esthétique dans la culture observatrice, comme le suggère Emily Dalgarno, en s'appuyant sur la théorie ethnologique de Talal Asad.<sup>384</sup>

La distance qui sépare la langue grecque de la compréhension des lecteurs britanniques est aussi ce qui entretient la fascination pour cet ailleurs, géographique et linguistique. Angeliki Spiropolou compare « On Not Knowing Greek » et *Jacob's Room*, en montrant que Woolf présente le grec et sa connaissance, fondement de la culture universitaire britannique, comme une construction historique et sociale : Spiropolou montre qu'en mettant en avant l'« outsidersness » qui est nécessairement la condition du lecteur britannique face à la culture grecque, Woolf abolit les distinctions de classe et de genre que la culture universitaire entretient en excluant certaines catégories.<sup>385</sup> En associant distance géographique et distance linguistique, Woolf établit une dynamique double, apparemment paradoxale : d'une part, elle affirme l'impossibilité absolue de connaître la langue et la culture grecques (et la vérité

---

<sup>384</sup> Emily DALGARNO, *Virginia Woolf and the Migrations of Language*, op. cit.

<sup>385</sup> Angeliki SPIROPOULOU, « 'On not knowing Greek : Virginia Woolf's Spatial Critique of Authority », *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 4., n° 1, 2002 (Autumn), pp. 1-19.

platonicienne qui lui est associée dans la culture du Bloomsbury Group), y compris pour les érudits d'Oxbridge persuadés d'en être les héritiers légitimes ; d'autre part, en mettant à égalité tous les lecteurs modernes des classiques grecs, elle revendique l'accès à la beauté du grec pour tous ses contemporains, un appel à une démocratie grecque au féminin, pour reprendre le mot de Spiropoulou.

#### 4.2. Le voyage privé de destination

Une autre forme d'écart, outre le rejet de l'artefact et l'impuissance à traduire, est marquée par un dispositif singulier, celui du voyage qui ne permet pas d'aborder, où tout se joue sur le bateau, comme dans « *The Other Boat* » (nouvelle écrite par Forster en 1957-1958 mais seulement publiée à titre posthume, en 1972), ou du voyage qui reste en suspens, interrompu, sans que la quête initiatique puisse s'achever ou faire sens, comme dans *The Voyage Out* (publié en 1915). Sur quelle forme d'en-commun ces récits jouent-ils, alors que la rencontre avec l'art et l'ailleurs ne peut plus, par définition, se faire ou porter ses fruits ? Chez nos auteurs, la référence au Grand Tour signale la tradition culturelle européenne : sortir de ce Grand Tour, en voguant vers l'Amérique du Sud comme dans *The Voyage Out*, en dialoguant avec l'Inde comme dans « *The Other Boat* » (dialogue avec l'ailleurs simplement ébauché ici, mais développé dans *A Passage to India* ou, dans une autre direction, dans l'étude de l'art africain que font Clive Bell et Roger Fry), c'est déjà ouvrir de force le monde clos de l'Anglais blanc impérialiste et montrer des lieux où la domination violente est explicite et où la rébellion va plus loin qu'une métamorphose ovidienne ou un mariage malheureux : pour des raisons littéraires différentes, Rachel Vinrace et Cocoanut (comme Pinmay et Vithobai dans

« The Life to Come ») y perdent la vie. Même s'ils diffèrent à l'évidence en termes de qualité, de longueur et d'importance, lorsque ces textes sont lus ensemble, la parenté entre l'assimilateur et le touriste (pour reprendre la classification de Todorov), qui prétendent apprivoiser l'altérité pour la transformer ou en tirer parti, apparaît : le voyageur anglais éclairé (ou la jeune voyageuse, selon le cas) est lui aussi pris dans ces schémas de domination qui séparent les peuples en même temps qu'ils les rapprochent, et arrimé à un déplacement qui fait symptôme autant qu'il libère, et ne mène plus nulle part.

Si nos auteurs échangent des lettres, se lisent les uns les autres et ont de vives discussions, la façon dont certaines œuvres dialoguent conforte la façon dont se forge entre eux une forme de communauté. Lorsque *A Room with a View* paraît en 1905, Virginia Woolf n'a pas encore publié de fiction et signe une critique élogieuse. Quelques années plus tard, son jugement semble plus mesuré et *The Voyage Out* semble répondre directement à *A Room with a View*. Les deux romans retracent le parcours d'une jeune Anglaise de bonne famille, exposée par son voyage à une culture étrangère et à une dangereuse proximité avec d'autres touristes, de sorte qu'on a l'impression de lire un scénario de *Bildungsroman* dont on pressent la conclusion. Rachel Vinrace, comme Lucy Honeychurch, n'est pas une jeune femme parfaitement accomplie : son inexpérience appelle les conseils d'autres personnages, qui cherchent à lui imposer une éducation et une certaine culture. Dans *A Room with a View*, Lucy s'en remet à son Baedeker face aux fresques de Giotto, avant même de les avoir vues ; dans *The Voyage Out*, l'esprit encore peu formé de Rachel Vinrace est à la fois crédule et imaginaire.

Her mind was in the state of an intelligent man's in the beginning of the reign of Queen Elizabeth : she would believe practically anything she was told, invent reasons for anything she said.<sup>386</sup>

Ce sont d'autres personnages qui décident de ce qu'il faut lire ou ne pas lire (son père censure ses lectures pour sauvegarder « sa morale »<sup>387</sup>) : le personnage de St John s'étonne qu'une jeune femme puisse atteindre l'âge de vingt-quatre ans sans avoir lu Gibbon, tout en se demandant si cette lecture est à sa portée. Ni Lucy Honeychurch ni Rachel Vinrace ne manquent de sensibilité : elles jouent du piano mais dans chacun des romans, on craint que la musique ne soit inconvenante pour une jeune fille. Dans *A Room with a View*, Mr Beebe blâme l'imprudence de Lucy Honeychurch qui se promène seule dans Florence : « I put it down to too much Beethoven »<sup>388</sup> ; dans *The Voyage Out*, les tantes de Rachel craignent qu'elle ne se muscle trop les bras en jouant du piano, ce qui compromettrait ses chances de plaire. Au début du roman, chacune des héroïnes est sur le point de découvrir le redoutable pouvoir de l'amour ; toutes deux se débattent (de façon différente) avec le problème de la relation à l'autre et de l'intimité. Lucy Honeychurch se trompe sur ses propres sentiments : « She loved Cecil ; George made her nervous ; will the reader explain to her that the phrases should have been reversed ? »<sup>389</sup> Rachel Vinrace, troublée par la déclaration d'amour de Terence, répète « Terrible – terrible ».<sup>390</sup> Dans les deux romans, la bulle des touristes anglais à l'étranger fait office de lentille grossissante et offre en miniature tout un paysage social. Woolf admire le talent de Forster pour ces portraits de jeunes filles naïves, de vieilles demoiselles et de *country gentlemen* un peu brusques<sup>391</sup> ; elle se livre à un exercice similaire dans *The Voyage*

<sup>386</sup> Virginia WOOLF, *The Voyage Out*, Oxford University Press, Oxford, 1992 [1915], p. 31.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>388</sup> E. M. FORSTER, *A Room with a View*, p. 38.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>390</sup> Virginia WOOLF, *The Voyage Out*, p. 317.

<sup>391</sup> « No one seizes more deftly the shades and shadows of the social comedy; no one more amusingly hits off the comedy of luncheon and tea party and a game of tennis at the rectory. His old maids, his clergy, are the most lifelike we have had since Jane Austen laid down the pen. » Virginia WOOLF, « The Novels of E. M.

*Out* où elle crée une galerie de personnages, dont une certaine Clarissa Dalloway, qui se sent encore plus anglaise à l'étranger.

I can't help thinking of England. [...] Being on this ship seems to make it so much more vivid – what it really means to be English. One thinks of all we've done, and our navies, and the people in India and Africa, and how we've gone on century after century, sending out boys from little country villages – [...] and it makes one feel as if one couldn't bear *not* to be English!<sup>392</sup>

Les circonstances du voyage et les situations qu'il crée soulignent la pudibonderie et l'étroitesse d'esprit de certains personnages, comme lorsque la proposition de Mr Emerson d'échanger les chambres choque, ou que le père de Rachel « dépouille tout un continent de son mystère » aux yeux d'Hélène, lorsqu'il « s'enquiert des manières et de la moralité de sa fille ».

Forster et Woolf reprennent tous deux les codes de la comédie de mœurs et du récit de voyage pour les adapter à leur conception du roman et c'est dans ce jeu sur les codes que se situent à la fois la parenté et la différence des deux romans. Le dilemme de Lucy oppose l'instinct à la restriction représentée par Miss Bartlett ou par le pontifiant révérend Beebe. *A Room with a View* garde le ton et la fin heureuse d'une comédie, genre qui, pour Woolf, convient particulièrement bien à Forster :

He sees beauty – none more keenly; but beauty imprisoned in a fortress of brick and mortar whence he must extricate her. Hence he is always constrained to build the cage – society in all its intricacy and triviality – before he can free the prisoner.<sup>393</sup>

Avec la mort de Rachel dans *The Voyage Out*, Woolf défait au contraire brutalement la structure classique de la comédie de mœurs adoptée par Forster. Woolf admire Forster mais cultive une vision différente et n'utilise les codes de la comédie de mœurs que comme cadre.

---

Forster », in *The Death of the Moth*, Londres, HBJ, 1970, p. 165.

<sup>392</sup> Virginia WOOLF, *The Voyage Out*, p. 51.

<sup>393</sup> Virginia WOOLF, « The Novels of E. M. Forster », *The Death of the Moth*, op. cit., p. 165.



Dans *The Voyage Out*, la difficulté tient dans l'intimité elle-même : comment une personne peut-elle se connaître elle-même ou connaître un autre ? La mort de Rachel nie toute possibilité d'intimité parfaite. Le récit des différentes étapes de la maladie de Rachel occupe plusieurs pages : la vie du fiancé de Rachel est elle aussi douloureusement suspendue.

The separate feelings of pleasure, interest, and pain, which combine to make up the ordinary day, were merged in one long-drawn sensation of sordid misery and profound boredom. He had never been so bored since he was shut up in the nursery alone as a child.<sup>394</sup>

L'épuisement et la peur troublent son regard ; son point de vue devient instable et inquiétant.

Surely the world of strife and fret and anxiety was not the real world, but this was the real world, the world that lay beneath the superficial world, so that, whatever happened, one was secure. The quiet and peace seemed to lap his body in a fine cool sheet, soothing every nerve; his mind seemed once more to expand, and become natural. [...] He remembered everything, the hour, the minute even, what point they had reached, and what was to come. He cursed himself for making believe for a minute that things were different from what they are.<sup>395</sup>

La mort de Rachel anéantit tout espoir d'intimité (l'intimité est atteinte seulement dans un très bref moment, le moment exact de sa mort) en même temps que les attentes du lecteur (qui n'aura ni mariage ni fin heureuse) : elle crée un nœud dramatique où l'histoire d'un personnage détruit l'intrigue attendue, où le point de fuite de la mort déforme la perspective narrative. Le décès de Rachel interrompt la vie quotidienne du groupe de touristes (« Life had come to a standstill. »<sup>396</sup>). Contrairement au narrateur de Forster, la narration de *The Voyage Out* nous empêche de tirer des leçons des dilemmes et des interrogations de Rachel. Ainsi Woolf récuse toute forme d'interprétation moralisatrice. Ce n'est donc plus la destination, ici, qui importe, ni même la rencontre avec l'autre et l'ailleurs ; ce sont les modalités du voyage qui viennent fissurer le microcosme trop lisse des touristes.

394 Virginia WOOLF, *The Voyage Out*, p. 391.

395 *Ibid.*, p. 399-400.

396 *Ibid.*, p. 390.

Loin d'être un pur espace de transit, un interstice factuel et dénué d'importance, le navire crée bien un passage vers, mais un passage qui avorte. Chez E. M. Forster comme chez Virginia Woolf, le voyage vers les terres colonisées par les Britanniques révèle le poids et l'omniprésence de l'idéologie impérialiste dans la culture et la vie anglaises. Dans *The Voyage Out*, les voyageurs anglais se rendent à Santa Maria, qui n'est plus colonie anglaise mais l'avidité des touristes épris d'exotisme garde des relents d'impérialisme<sup>397</sup> : le trajet à bord de l'*Euphrosyne* reproduit en miniature les travers de la société anglaise impérialiste et patriarcale. Au fur et à mesure que l'*Euphrosyne* s'éloigne des côtes anglaises, l'identité anglaise devient de plus en plus problématique. Le personnage de Clarissa Dalloway a parfaitement intégré les hiérarchies qui structurent la société anglaise :

One thinks of all we've done, and our navies, and the people in India and Africa, and how we've gone on century after century, sending out boys from little country villages — and of men like you, Dick, and it makes one feel as if one couldn't bear *not* to be English!<sup>398</sup>

Le « we » fait référence à une Angleterre à laquelle elle est fière d'appartenir, mais le « you » (« men like you ») qui désigne les hommes bâtisseurs d'empire en dit long sur la position des femmes dans cette histoire nationale. Tandis que Clarissa Dalloway clame sa fierté d'être anglaise et que Richard Dalloway songe à la « continuité » et à la grandeur de l'histoire anglaise, l'Angleterre paraît de plus en plus insignifiante aux yeux des autres personnages : elle se réduit à « two lines of buildings on either side of them, square buildings and oblong buildings placed in rows like a child's avenue of bricks », puis, lorsque le navire a pris le large, comme une sorte d'allégorie du patriarcat, comme « a crouched and cowardly

---

<sup>397</sup> Mrs Flushing se vante d'acheter aux indigènes des perles, des broches et d'autres bijoux à très bas prix pour les revendre aux élégantes londoniennes. « 'The women wore them hundreds of years ago, they wear 'em still,' Mrs. Flushing remarked. 'My husband rides about and finds 'em; they don't know what they're worth, so we get 'em cheap. And we shall sell 'em to smart women in London,' she chuckled, as though the thought of these ladies and their absurd appearance amused her. » *Ibid.*, p. 272.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 51.

figure, a sedentary miser » lorsqu'elle est vue par Helen Ambrose et Rachel Vinrace. La distance avec l'Angleterre met en lumière l'arbitraire des règles sociales patriarcales, qui dessinent l'espace du bateau comme elles dessinent l'Angleterre, à plus petite échelle. La course de l'*Euphrosyne* éloigne les deux femmes de l'image d'une Angleterre toute-puissante et immuable, tandis que les hommes qu'elles accompagnent goûtent une intimité de citoyens privilégiés, qui appartient au siècle précédent : « they were in Cambridge, and it was probably about the year 1875<sup>399</sup> ». Le cercle masculin, placé sous l'égide de l'université de Cambridge et de la petite communauté dominante qu'elle évoque, contraste avec les deux femmes qui font l'expérience de la vitesse déstabilisante du bateau et se demandent « is there a room for us to sit in ? <sup>400</sup>», question qui semble annoncer *A Room of One's Own*.

On retrouve une configuration similaire dans « The Other Boat », nouvelle d'E. M. Forster parue à titre posthume : la vie à bord du paquebot qui fait route vers l'Inde obéit aux règles racistes de la société coloniale, mais, cette fois, le rétrécissement de l'espace qui était censé rester compartimenté, entre les blancs et les Indiens, porte ces lois à un point de tension dramatique, lorsque le protagoniste et Cocoanut doivent partager une cabine. L'espace commun de la cabine, en déplacement puisque le navire vogue, constitue une hétérotopie à la Foucault, un de ces sanctuaires forstériens arrachés au monde, où la rencontre peut se produire, l'ordre symbolique s'abolir, pour un temps du moins : si la passion peut se décliner sur un mode explicite dans l'étroite cabine, la pression alentour mêle Eros et Thanatos, conduisant au meurtre et au suicide. De la même façon, la vie à bord du paquebot qui emmène ses passagers en Inde dans « The Other Boat » reflète les règles sociales appliquées à terre, en miniature : les Anglais ne se mêlent pas aux Indiens, les femmes n'ont

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 13.

pas leur place dans les quartiers des hommes, etc. Le déplacement vers les lointains territoires de l'Empire n'assouplit pas ces frontières, bien au contraire : la mise en scène du pouvoir colonial exige que ces limites soient respectées plus strictement encore. Et c'est d'autant plus vrai qu'en fait ce voyage d'amour et de mort est un deuxième voyage, qui reprend en sens inverse celui qui a déjà eu lieu dans l'enfance. Lors du premier voyage, les jeux du petit protagoniste anglais et de Cocoanut, l'enfant à la peau sombre, sont tolérés lorsque le bateau fait route de l'Inde vers l'Angleterre, mais le contraire serait interdit (« [...] it doesn't matter on a voyage home. I would never allow it going to India.<sup>401</sup> »). La vie publique, sur le pont, est scrupuleusement régie par des stratégies de classe et de race. Ces distinctions policées s'opposent à l'espace ludique enfantin, puis plus tard à la relation sexuelle explicite transgressive, qui prend place dans les cabines.

They couldn't associate on deck with that touch of the tar-brush, but it was a very different business down there, or soon would be.<sup>402</sup>

À la fin de la nouvelle, lorsque Lionel prend peur à l'idée que sa liaison homosexuelle soit découverte et s'étonne que Cocoanut ne l'ait pas prévenu que la porte était ouverte, il sort sur le pont ; Cocoanut, percevant la distinction symbolique entre les deux niveaux du bateau, prévient : « When you come back you may not be you. And I may not be I.<sup>403</sup> » La topographie du paquebot régit le commun, l'être-avec, n'autorisant la promiscuité qu'en certains lieux désignés, pour mieux matérialiser ailleurs, dans les coursives ou les ponts réservés à telle ou telle classe, les normes de l'Empire. La disposition même impose le refoulement du désir, ou sa mutation en violence. Comme souvent chez E. M. Forster, le tabou de l'homosexualité et la séparation entre Indiens et colons vont de pair : dans l'espace réduit et symboliquement très

---

401 E. M. FORSTER, « The Other Boat », *The Life to Come*, op. cit., p. 167.

402 *Ibid.*, p. 173.

403 *Ibid.*, p. 191.

chargé du paquebot, ces différentes formes de violence sont exacerbées et concentrées, jusqu'à culminer dans le meurtre de Cocanut et le suicide de Lionel Marsh. Chez Virginia Woolf comme chez E. M. Forster, le voyage pour les confins de l'empire révèle l'identité britannique et ses travers ; examinés à la loupe au début de *The Voyage Out*, ils sont portés jusqu'à l'implosion dans « The Other Boat ».

Le rôle joué par la sexualité et les rôles genrés dans ces deux textes est étroitement lié à la critique de l'impérialisme britannique : comme le rappelle Anna Snaith dans *The Exhibition is in Ruins*<sup>404</sup>, *The Voyage Out* lie l'exploitation des femmes et l'exploitation coloniale. Le père de Rachel fait le commerce du caoutchouc (tout comme Henry Wilcox dans *Howards End* ; le traitement de Jacky montre qu'il est aussi prompt à exploiter le corps des femmes que les lointaines contrées de l'empire britannique) ; l'*Euphrosyne* est assaillie à son arrivée comme un grand corps féminin symboliquement violé.

By nine o'clock the *Euphrosyne* had taken up her position in the middle of a great bay; she dropped her anchor; immediately, as if she were a recumbent giant requiring examination, small boats came swarming about her. She rang with cries; men jumped on to her; her deck was thumped by feet. The lonely little island was invaded from all quarters at once, and after four weeks of silence it was bewildering to hear human speech.<sup>405</sup>

Le nom féminin du navire et l'usage du pronom féminin en anglais contribuent à personnaliser l'*Euphrosyne* ; son rôle passif et les verbes très dynamiques attribués aux hommes qui montent à bord (« jumped », « thumped ») décrivent une intrusion méthodique, soudaine et si avide qu'elle en est étourdissante, mais aussi agressive, pénétrante (« invaded »).

---

<sup>404</sup> Anna SNAITH, « *The Exhibition is in Ruins* », Southport, Virginia Woolf Society of Great Britain, 2005.

<sup>405</sup> Virginia WOOLF, *The Voyage Out*, p. 82.

La tradition du récit de voyage, si elle met en scène la rencontre avec l'autre, tend aussi à l'encadrer et l'intégrer à des catégories ; en insistant sur cette altérité qui mérite qu'on s'y arrête, l'exotisme du récit renforce la frontière entre le visiteur et le territoire visité ou ses habitants. On l'a vu, E. M. Forster ne se satisfait pas de cette distribution des rôles, même lorsqu'il écrit l'Italie, territoire extrêmement balisé par les représentations culturelles, mais cette rébellion prend ici, comme chez Woolf, la forme du passage, de l'entre-deux voué à rester en suspens. Virginia Woolf comme E. M. Forster montrent que, dans l'Angleterre contemporaine, le récit touristique et le projet colonial sont les deux facettes d'une même stratégie de domination : tous deux figent l'autre dans un système qui vise à affirmer la supériorité et la stabilité de celui qui observe, visite ou colonise. Dans *The Voyage Out*, « The Other Boat » ou encore *A Passage to India*, Woolf et Forster refusent le récit de voyage classique qui affirme l'identité anglaise dominante : Woolf récuse l'identité impérialiste et son fondement patriarcal ; Forster brouille le regard colonial qui ne donnerait d'autre sens au territoire indien que son intérêt pour le visiteur ou le colon. Refuser le récit impérialiste (avec ses références classiques et orientalistes) permet de faire émerger l'autre récit, parallèle, enfoui ou dissimulé derrière (dans ?) le récit de voyage traditionnel ; rejeter le point de vue dominant (celui d'un homme blanc, anglais et clairement hétérosexuel) permet de faire apparaître une dissonance fertile dans un récit unifié et les tensions qui peuvent le déstabiliser.

### 4.3. « Paganism »

S'il est important de maintenir l'écart, au lieu de le suturer par un discours savant qui s'approprie le passé sur un mode hégémonique, les modernistes rêvent aussi au contraire de puiser dans l'antiquité moins un savoir qu'une énergie subversive, qui démystifierait la doxa de l'Angleterre contemporaine. Dans *Marius the Epicurean*, Walter Pater utilisait le terme « pagan » pour décrire non seulement une religion antérieure au christianisme mais une philosophie vitale, organique, dont le pouvoir libérateur et bénéfique s'exerce sur tous les aspects de l'existence.

There was meantime, all this—on one side, the old pagan culture, for us but a fragment, for him an accomplished, yet present fact, still a living, united, organic whole, in the entity of its art, its thought, its religions, its sagacious forms of polity, that so weighty authority it exercised on every point, being in reality only the measure of its charm for every one: on the other side, the actual world.<sup>406</sup>

S'inspirant de Pater, les modernismes vont revendiquer la puissance de cette culture jugée primitive par la doxa.

Cette notion d'une expérience directe, d'une résurgence ou d'une mise en commun d'une énergie païenne et du sujet contemporain se retrouve dans les écrits sur l'art. Le récit que fait Clive Bell de la naissance du postimpressionnisme montre bien la façon dont se constitue un nouveau mythe, celui des avant-gardes artistiques et de leur rébellion salvatrice : Bell est sans doute celui des membres du Bloomsbury Group dont l'écriture est le plus directement alimentée par cette conception de l'avant-gardisme. Il trouve dans la vie des artistes parisiens une vision « moderne » qui, en réalité, est un retour à une vision « païenne » du monde.

There was a point of view, an attitude to life and art, which for a time at any rate inspired them all. For a while they shared a new, an essentially 'modern' vision, and a passionate delight therein. Thus they rediscovered Paganism.<sup>407</sup>

---

<sup>406</sup> Walter PATER, *Marius the Epicurean*, Oxford, Oxford University Press, 1986 [1885], p. 58.

<sup>407</sup> Clive BELL, *The French Impressionists*, Londres, Phaidon, 1951, p. 7.

Le terme de « paganisme », si fréquent sous la plume de Clive Bell et d'E. M. Forster (et même utilisé par le plus sobre Roger Fry dans *Giovanni Bellini*), prend ainsi une définition plus large, facilement transposable au XX<sup>e</sup> siècle : il s'agit d'un rapport immédiat au monde et à la nature, une correspondance parfaite entre la vie et l'art qui associe la libération des rapports humains et le renouveau artistique.<sup>408</sup> Dans son histoire très romancée des débuts de l'avant-gardisme parisien, Clive Bell présente les mouvements artistiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme l'expression d'un nouveau rapport à la vie et au réel :

No need for the artist in search of subjects to go to history or mythology or literature; no need to ransack the gorgeous East or the mysterious North; no need to harry a picturesque past in pursuit of fighting Téméraires or stage-coaches or knights in armour; let the artist walk into the street or railway-station or suburban garden, or on to the racecourse, and there he will find beauty galore.<sup>409</sup>

Les critiques ne s'y trompent pas en voyant là un défi à la moralité et à la respectabilité du public parisien : Clive Bell reprend ces attaques à son compte pour mieux affirmer le pouvoir libérateur de cet art moderne.

Maybe such sentiments sound banal in 1951. They sounded dreadful in the age of Ruskin. They were the ravings of madmen or worse; they stank of anarchy. They were deemed a frontal attack on all that respectable people held sacred. And so they were.<sup>410</sup>

Bell se plaît à souligner le pouvoir subversif d'une peinture qui prétend échapper aux codes en vigueur : renvoyant dos à dos l'exotisme (« the gorgeous East ») et les références littéraires de la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle, de Turner aux Pré-Raphaélites («fighting Téméraires

---

<sup>408</sup>Le terme est aussi utilisé dans leur correspondance pour décrire un état de joie déraisonnable et de communion parfaite avec le monde. « My dear, I am a queer Pagan creature – it's no good, having every reason to be sad and anxious as I have, God knows. When one gets into France and the sun is shining on little towns, all grey-brown roofs and grey walls, and the poplars are golden in the autumn light, I must rather be happy at the mere sight », écrit Roger Fry à Vanessa Bell depuis Poitiers. Voir Roger FRY, *Letters*, p. 350.

<sup>409</sup> Clive BELL, *The French Impressionists*, p. 7.

<sup>410</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.



or stage-coaches or knights in armour »), la peinture de ces nouvelles communautés d'artistes efface la frontière entre le quotidien et l'œuvre, entre l'art et la vie.

La première nouvelle de Forster, « The Story of a Panic », peut être lue comme une version fantastique de cette révélation « païenne » : le narrateur est un touriste anglais qui séjourne à Ravello et nous annonce d'emblée que le sujet extraordinaire de son récit est un adolescent, Eustace, chaperonné par ses tantes et manquant de discipline physique et d'éducation virile (comme E. M. Forster lui-même, fils unique d'une mère veuve avec qui il voyage et qui craint en permanence pour sa santé ?). Le narrateur et Eustace font partie d'un petit groupe de touristes qui part en excursion et découvre une vallée jugée charmante par la plupart des membres du groupe, mais « not paintable at all » par Leyland, le personnage d'esthète ; soudain, tous sont pris d'une panique inexplicée, à peine nommée : le temps d'une ellipse entre deux paragraphes (le narrateur peu fiable, borné, n'est donc pas témoin de l'expérience ineffable d'Eustace), les personnages s'enfuient, pris par une terreur souveraine et mystérieuse.

Who moved first has never been settled. It is enough to say that in one second we were tearing away along the hillside. [...] It was not the spiritual fear that one has known at other times, but brutal overmastering physical fear, stopping up the ears, and dropping clouds before the eyes, and filling the mouth with foul tastes.<sup>411</sup>

Cependant Eustace suit une trajectoire bien différente : il ne semble pas avoir partagé le sentiment de terreur du reste du groupe (« Eustace seemed so natural and undisturbed<sup>412</sup> ») mais son comportement est profondément transformé par le mystérieux incident. D'abord décrit comme « taciturne » et « lunatique », Eustace sourit désormais en permanence, embrasse une vieille Italienne rencontrée en chemin, et gambade « like a goat<sup>413</sup> » : la

---

<sup>411</sup> E. M. FORSTER, « The Story of a Panic », *The New Collected Short Stories*, op. cit., p. 23.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 28.

métamorphose ovidienne et le dieu Pan (qui s'est manifesté dans la « panique ») font irruption dans la comédie de mœurs. En même temps qu'il échappe aux codes de la sociabilité anglaise, Eustace devient un poète de la nature dont le langage, pas entièrement articulé, n'est qu'en partie compréhensible :

He spoke first of night and the stars and planets above his head, of the swarms of fire-flies below him, of the invisible sea below the fire-flies, of the great rocks covered with anemones and shells that were slumbering in the invisible sea. He spoke of the rivers and water-falls, of the ripening bunches of grapes, of the smoking cone of Vesuvius and the hidden fire-channels that made the smoke, of the myriads of lizards who were lying curled up in the crannies of the sultry earth, of the showers of white rose-leaves that were tangled in his hair. And then he spoke of the rain and the wind by which all things are changed, of the air through which all things live, and of the woods in which all things can be hidden.<sup>414</sup>

L'accumulation d'images de la nature et la répétition de « all things » matérialisent l'universalité de ce chant quasiment orphique : du cosmos (« night and the stars and planets ») aux profondeurs marines du plus grand (les cascades, le Vésuve) au plus petit (les lucioles et les lézards), le chant d'Eustace ne connaît ni barrières ni hiérarchie. La souplesse de l'expression « he spoke of » rappelle les formules des aèdes antiques et exempte le discours de toute logique d'organisation ; sa répétition rythme le paragraphe comme un refrain, lui conférant une musicalité lyrique. Sous la plume du jeune E. M. Forster, l'Italie échappe aux clichés touristiques dans lesquels les Anglais sont pris et devient un lieu au potentiel magique, où la métamorphose ovidienne est encore possible, même quand le vingtième siècle impose de passer sous silence la métamorphose elle-même. La fiction forsterienne oppose deux types de profusions : la multiplication des discours touristiques et académiques épuisent ou dérobent une réalité qui, dans sa nudité, offre une fertilité rêvée, mais indirecte, puisque les divagations magnifiques d'Eustace ne sont qu'à demi retranscrites par un narrateur défaillant, aveugle et sourd à toute transformation.

---

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 33.

Une des nouvelles ironiques de Forster, « Albergo Empedocle », joue de même sur l'irruption de l'ailleurs, ici par le biais de la métempsychose, conjuguant à la fois la Grèce et l'Italie. C'est en effet Harold, à première vue un jeune homme mal dégrossi, parfaitement incapable de saisir les beautés artistiques de l'Italie, qui réalise un rêve d'esthète : lors d'une visite touristique en Sicile, Harold s'endort au milieu des ruines d'un temple de Zeus et, à son réveil, est pénétré du souvenir d'une vie antérieure où il était un citoyen grec habitant une colonie en Sicile. Cet étrange rêve évoque l'*opsimatheis* des Esthètes, « le mal d'être né trop tard<sup>415</sup> ». Sa fiancée Mildred, quant à elle, semblait pourtant une touriste modèle : à la fois instruite et douée d'une imagination vive, elle se hâte d'adopter l'idée d'une vie antérieure comme métaphore d'une communion intime avec la beauté du lieu, qu'elle croit percevoir, alors qu'il ne s'agit dans son cas que d'une construction artificielle.

She remembered nothing. All her glowing description was pure imagination, the result of sentimental excitement. For instance, she had spoken of « snow-white marble temples ». That was nonsense, sheer nonsense. She had seen the remains of those temples, and they were built of porous stone, not marble.<sup>416</sup>

Mildred se borne aux clichés, cette Grèce blanche que Charlotte Ribeyrol et Philippe Jockey exposent comme un faux-semblant. Mildred, bien que sincère, ne connaît que la doxa et ne saurait saisir l'expérience d'Harold : la nouvelle met en lumière, avec humour, l'écart entre cette culture littéraire et la vie grecque, l'expérience véritable du lieu commun, présentée ici sur le mode de la résurgence intime. Le passage culturel permet une forme de communauté qui reste genrée, et pose le problème d'une forme d'inconscient culturel, qui révélerait aussi ce que l'inconscient du sujet refoule et que la société réprime. Harold connaît une révélation mais celle-ci le sépare irrémédiablement du monde en le condamnant à l'asile psychiatrique : dans la fiction forsterienne, la véritable révélation offerte par la vie

<sup>415</sup> Charlotte RIBEYROL, *Étrangeté, Passion, Couleur : l'Hellénisme de Swinburne, Symonds et Pater*, op. cit., p. 43.

<sup>416</sup> E. M. FORSTER, « Albergo Empedocle », *The Life to Come*, p. 27.

méditerranéenne est bien différente de la fascination archéologique des Esthètes du tournant du siècle, mais elle échappe à une simple touriste.

#### **4.4. L'identité européenne face à l'art « primitif » : mise à mal d'un récit culturel**

Chez Roger Fry, il ne s'agit pas seulement de l'Italie et de la Grèce : c'est moins dans les sources antiques et païennes qu'il puise l'inspiration, que dans une autre forme d'art « primitif ». La confrontation avec d'autres cultures artistiques fragilise l'identité anglaise en mettant à mal représentations du monde et hiérarchie de valeurs, et le formalisme de Roger Fry est directement lié à cette entreprise de comparaison, parce qu'il prétend examiner l'art indépendamment de son « contenu », c'est-à-dire du récit qui lui est associé ou de sa signification symbolique. L'essai « Negro Sculpture » relie explicitement l'émotion ressentie face à un art dit « primitif » et la déstabilisation de l'identité européenne :

What a comfortable mental furniture the generalisations of a century ago must have afforded! What a right little, tight little, round little world it was when Greece was the only source of culture, when Greek art, even in Roman copies, was the only indisputable art, except for some Renaissance repetitions! Philosophy, the love of truth, liberty, architecture, poetry, drama, and for all we knew music—all these were the fruits of a special kind of life, each assisted the development of the other, each was really dependent on all the rest. Consequently if we could only learn the Greek lessons of political freedom and intellectual self-consciousness all the rest would be added unto us.<sup>417</sup>

Ce passage constitue une remarquable description de ce que nous voyons aujourd'hui comme la naissance du modernisme : le récit de l'art européen, qui a pour début la grandeur de la Grèce et pour fin la supériorité de l'homme blanc européen sur le monde qu'il a entrepris de dominer, est violemment ébranlé ; mais dans l'essai de Fry, l'intérêt pour l'art africain est moins le signe de ce profond changement que son vecteur : c'est en se confrontant à la

<sup>417</sup> Roger FRY, « Negro Sculpture », *Vision and Design*, p. 65.

sculpture d'un peuple jugé inférieur que le critique blanc ne peut que remettre en question la supériorité de « son » art.

We have the habit of thinking that the power to create expressive plastic form is one of the greatest of human achievements, and the names of great sculptors are handed down from generation to generation, so that it seems unfair to be forced to admit that certain nameless savages have possessed this power not only in a higher degree than we at this moment, but than we as a nation have ever possessed it. And yet that is where I find myself. I have to admit that some of these things are great sculpture—greater, I think, than anything we produced even in the Middle Ages.<sup>418</sup>

Le récit historique d'un monde euro-centré, où il est possible de retracer une filiation entre le monde grec et les sociétés européennes modernes, n'est plus tenable : en termes artistiques, l'art gréco-romain ne peut plus être « la seule source de culture », la référence première à l'aune de laquelle l'art se mesure (toujours vainement). Ce modèle était un idéal inatteignable, mais il offrait la vision sensée, unifiée et confortable d'un « right little, tight little, round little world » clairement ordonné : la rime entre « right » et « tight » crée un écho entre suffisance et étroitesse d'esprit, et la répétition de « little » insiste encore sur cette vision d'un monde enclos dans son propre système de pensée. Arts, philosophie et principes politiques dépendaient d'une « sorte de vie particulière » qui assurait la cohérence du tout.

And now, in the last sixty years, knowledge and perception have poured upon us so fast that the whole well-ordered system has been blown away, and we stand bare to the blast, scarcely able to snatch a hasty generalisation or two to cover our nakedness for a moment.<sup>419</sup>

Le rythme allitératif, les termes « blown away » et « blast » peignent la modernité comme une déflagration : la violence du nouveau siècle (le motif de l'explosion évoque le traumatisme de la Première Guerre mondiale) et la perte des repères classiques se répondent ; l'homme blanc est comme « nu » lorsque sa vision du monde s'effondre. Pour autant, Roger Fry ne déplore pas cette remise en question forcée : si les termes qu'il emploie font état d'une

---

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 65.

forme de violence qui modifie profondément la perception européenne du monde, Roger Fry, tout comme Clive Bell, affirme la force esthétique d'œuvres d'arts exclues du canon européen, comme les statues africaines, américaines ou australiennes. Si Roger Fry, en homme de son époque, regarde les cultures africaines comme « primitives » et dépourvues d'histoire<sup>420</sup>, il s'y intéresse selon les termes de la distinction entre art et culture qu'il partage avec Bell : il cherche à libérer l'art de cette hiérarchie en affirmant l'égalité de l'émotion esthétique provoquée par la statuaire africaine, même si elle est par ailleurs considérée comme « primitive ». L'art est donc l'une des clés pour trouver un sens à cette nouvelle époque ; la beauté formelle, indépendante des hiérarchies sociales et culturelles, remplace un idéal culturel obsolète.

#### 4.5. Le palimpseste de l'Histoire

Ces modalités d'écart et d'élan vers, qui accueillent le jaillissement de l'inquiétante étrangeté et du primitif, ébranlent les limites normées ; il me reste en fin de compte à constater que l'émergence du primitif prend en fait diverses formes, et incite à relire la trace ou l'empreinte de l'Histoire, pour comprendre que cette résurgence du primitif remodèle le méta-récit historique, pour dévier vers des fragments de récits alternatifs, remettant en jeu la doxa.

---

<sup>420</sup> Selon Roger Fry, la sculpture européenne a progressé du bas-relief à la figure sculptée (« The statue bears traces of having been conceived as the combination of front, back, and side bas-reliefs. ») tandis que la statuaire africaine semble ne connaître qu'une étape, spontanément expressive (« Now, the strange thing about these African sculptures is that they bear, as far as I can see, no trace of this process. Without ever attaining anything like representational accuracy they have complete freedom. »). Plus loin dans le même essai, Fry affirme que « It is curious that a people who produced such great artists did not produce also a culture in our sense of the word. » *Ibid.*, pp. 66-67.

L'importance de la Grèce et de la Rome antique dans l'éducation anglaise à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est étroitement liée à la conception politique de l'identité britannique<sup>421</sup> : la rationalité de la philosophie antique, sa discipline du corps et la grandeur de la cité grecque ou de l'empire romain sont soulignées parce qu'elles préfigurent la puissance politique de l'empire britannique et, en retour, les modèles d'Athènes et Rome servent à penser l'Angleterre contemporaine. Loin de l'hagiographie victorienne, les modernistes se tournent vers un auteur du XVIII<sup>e</sup> siècle, Gibbon, pour trouver une conceptualisation de l'Histoire, lecture commune, qui leur permet d'entamer un dialogue ironique.

L'histoire grecque et romaine fait figure de précédent exemplaire, ses acteurs devenant presque des archétypes et ses évolutions les étapes d'une genèse européenne : c'est pourquoi le grand œuvre historique d'Edward Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, est une référence littéraire incontournable depuis sa parution de 1776 à 1788 que l'on retrouve notamment chez E. M. Forster, avec un court essai narratif intitulé « Captain Edward Gibbon »<sup>422</sup>, chez Virginia Woolf, qui donne à Jacob le projet d'écrire un essai « in the style of Gibbon »<sup>423</sup> et chez Clive Bell, qui intitule « Greatness and Decline » l'un des chapitres d'*Art*, consacré à un résumé vertigineux des débuts de l'histoire de l'art européen.<sup>424</sup> Si l'essai prêté à Jacob implique une distance ironique, l'attachement à Gibbon est aussi patent : en 1910, Forster qualifie Gibbon dans une lettre à Malcolm Darling de « greatest historian », tandis qu'en 1936 Woolf relit non seulement ses journaux et ses lettres, mais aussi les six tomes de *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, pour un simple article paru en 1937.

---

421 Voir notamment Catherine EDWARDS, « Translating Empire ? Macaulay's Rome », dans Catherine EDWARDS (éd.), *Roman Presences, Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 70-87.

422 E. M. FORSTER, « Captain Edward Gibbon », *Abinger Harvest*, pp. 208-214.

423 Virginia WOOLF, *Jacob's Room*, p. 186.

424 Clive BELL, *Art*, pp. 138-155.

L'exemple de Gibbon met en lumière la portée politique de la lecture de l'histoire antique : la menace de la décadence romaine fait écho aux inquiétudes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en présentant un empire (britannique) comme l'héritier de l'autre (romain).<sup>425</sup> La chute de l'empire romain est un enjeu historiographique au tournant du XX<sup>e</sup> siècle (les causes de la décadence de l'empire romain doivent être identifiées pour que l'histoire ne se répète pas)<sup>426</sup>, puis retrouve une pertinence lors de la montée du fascisme. Dès les années 1910, E. M. Forster, familier de l'histoire de la péninsule italienne, connaît ces discours et en nourrit sa propre écriture : outre de multiples essais consacrés à la littérature historique (comme « *The Consolations of History* »), Forster écrit des nouvelles qui révisent une certaine lecture de l'histoire. « *The Torque* » est une fantaisie antiquisante ludique, où l'union d'un adolescent romain et d'un « barbare » délivre indirectement une petite ville du joug du christianisme mystique et de sa morale. La nouvelle s'ouvre sur une cérémonie au cours de laquelle la jeune Perpetua consacre sa virginité au culte du Christ ; le prêtre y raconte le miracle accompli par Perpetua qui, tombée aux mains d'une troupe de cavaliers Goths, a pu s'enfuir indemne. Alors que le prêtre s'attarde sur des détails obscènes, Marcian, le frère de Perpetua, éclate de rire : si sa sœur a échappé au viol, ce n'est pas par l'effet de la faveur divine, mais parce qu'il a protégé sa fuite et été violé « à sa place ». La nuit suivante, Marcian rêve du Goth ; à son réveil, l'église du village est en feu et Perpetua est tuée dans l'incendie. L'évêque, effaré par la catastrophe, renonce à évangéliser ce village et plie bagages.

---

<sup>425</sup> Voir Javed MAJEED, « Comparativism and references to Rome in British imperial attitudes to India » et Norman VANCE, « Decadence and the subversion of empire » dans Catherine EDWARDS (éd.), *Roman Presences, Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, op. cit., pp. 88-109 et pp. 110-124.

<sup>426</sup> Voir Norman VANCE, « Decadence and the subversion of empire », *ibid.*



« The Torque » est l'une de ces nouvelles, publiées à titre posthume, que Forster considérait comme un exutoire sexuel<sup>427</sup> ; pour autant, les discours parodiés et détournés dans ce texte sont révélateurs de la façon dont la parodie de l'historiographie se veut aussi subversive. Sous la plume de Gibbon, la fin de l'empire romain est entraînée par la conjonction de trois facteurs, la décadence physique et morale du peuple romain, l'émergence du christianisme européen (qu'il présente d'une façon qui choqua à son époque) et l'installation de vigoureuses peuplades venues du Nord aux mœurs moins raffinées mais exemptes de la dégénérescence qui ronge la race romaine. Dans « The Torque », E. M. Forster reprend les grands traits de ce récit pour en jouer et créer une parenthèse homosexuelle dans la grande histoire de la péninsule italienne. Le christianisme naissant n'est plus l'élan religieux qui s'empare de l'empire romain pour le purifier, mais un discours hautain et inhumain qui vient troubler le paganisme paisible du village romain. Dans l'esprit de Justus et Lucilla, les parents de Perpetua, le dogme chrétien est systématiquement transformé en une série de préceptes froids et castrateurs : « Much pleasure had gone to the making of Marcian. This, they now learned, is wrong. All fruitfulness and warmth are wrong.<sup>428</sup> » L'irruption du primitif, sous la forme des envahisseurs barbares, les Goths, ne relève ni de l'invasion organisée (ils ne sont qu'une poignée) ni de la sauvagerie décrite par l'évêque (« hideous of form and face<sup>429</sup>»), pour mieux chanter les louanges de Perpetua. Lorsqu'ils sont perçus du point de vue de Marcian, on est plus proche d'un Eros fripon ou d'un jeune Dionysos que de l'Adversaire des chrétiens.

---

427 Voir notamment l'introduction d'Oliver Stallybrass dans E. M. FORSTER, *The Life to Come*, Londres, Edward Arnold (1972), en particulier pp. xi-xvii.

428 *Ibid.*, p. 154.

429 *Ibid.*, p. 152.

The faces of the Barbarians were frank, childish and powerful. Emotions passed over them like clouds. No one, not even themselves, knew what they would do next.<sup>430</sup>

Perpetua, la jeune vierge, trouble cette bonne entente virile et Marcian la défend ; « She escaped and he got raped.<sup>431</sup> » Marcian se retrouve dans le rôle qui « aurait dû » être celui de Perpetua ; elle offre à l'autel la virginité qu'il a perdue pour elle. C'est Marcian qui fait un sacrifice ; mais selon le code contre-nature et même, à ce point, franchement injuste de la religion chrétienne, c'est Perpetua qui est sanctifiée.

Cette réécriture de l'histoire est d'autant plus ironique si on la lit à la lumière des obsessions de décadence de la race qui agitent la scène publique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. À la suite de Gibbon (pour qui les Romains, de plus en plus efféminés et épris de luxe, causent leur propre perte), on craint à l'époque victorienne la décadence pour le peuple britannique, pourtant au faîte de son pouvoir impérial : les races du nord de l'Europe, fortes et vigoureuses, risquent-elles le même destin que le noble citoyen romain ? Le sport devient une préoccupation centrale dans les « public schools » et l'on étudie de plus en plus près les esprits décadents (meurtriers, marginaux, artistes rebelles).<sup>432</sup> À bien des égards, « The Torque » prend le contrepied de ces préoccupations : la civilisation amenée par le christianisme est une perversion, qui coupe l'homme de la nature et de ses cycles ; la force et la vigueur sont bien du côté des civilisations antiques, romaine ou goth, et non du côté de l'évêque hypocrite ou de la vierge aveugle ; la vie romaine est avant tout païenne et échappe à la culture classique célébrée par les autorités britanniques ; les Goths ne sont pas des barbares

---

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>432</sup> « Throughout Europe the new science of abnormal psychology, applied variously to criminals (by Lombroso) and to writers and artists (by Max Nordau) intersected with post-Darwinian concerns with human evolution and regression and Galton's statistical studies of heredity to create alarm and despondency about what might be happening to the breed under the changing conditions of modern life. » Norman VANCE, « Decadence and the Subversion of Empire », *Roman Presences*, *op. cit.*, p. 111.

venus saccager Rome, puisqu'au contraire leur irruption permet aux Romains, dans un renversement historique, de revenir à leur vie pré-christianisation (et pré-lapsaire ?). E. M. Forster revendique son goût et son affection pour la culture antique en renvoyant dos à dos à la fois le récit des origines chrétiennes et les récits plus contemporains d'une race décadente remplacée par une autre. Ce récit érotique apparemment purement fantaisiste joue avec les discours qui se superposent et multiplient les malentendus dans la nouvelle. En s'affranchissant du christianisme local, cette petite enclave italienne échappe à la marche de l'histoire et devient un de ces « ailleurs » utopiques et uchroniques où la liaison homosexuelle est possible. Cette enclave située dans un autre temps offre une réponse ironique aux interdits de l'Angleterre contemporaine. Mais il existe d'autres modalités de révisions historiques, lorsque la lecture du palimpseste de traces spatiales se fait voyage dans le temps, alibi d'un décalage qui déplace les certitudes de l'Angleterre contemporaine.

Dans *Malaise dans la Civilisation*, Freud prend l'exemple de Rome pour expliquer sa théorie de la conservation totale du passé dans l'inconscient. La ville éternelle apparaît dans le texte comme une mosaïque trans-historique où les temples antiques côtoient les églises catholiques bâties sur leurs fondations. La comparaison souligne la très longue histoire de la cité mais, comme le remarque l'auteur, le chaos architectural ainsi imaginé ne peut être que perçu partiellement ou perdu à travers les âges : le récit historique, loin d'être unifié, est fait de strates successives où les éléments architecturaux se mêlent ou se perdent. Ainsi la ville éternelle devient-elle une métaphore frappante de la mémoire antérieure, inconsciente de l'individu, transposée à l'échelle d'une civilisation : l'histoire lointaine, primitive, affleure dans le paysage urbain, témoignant d'une histoire trop lointaine pour être mise en récit.

Dans ce *Bildungsroman* parodique qu'est *The Voyage Out*, cette histoire latente, inconsciente, ce pli culturel dont affleurent des traces qu'on se doit d'interpréter, devient double, pour remettre en jeu le capital culturel institutionnalisé. D'une part, le cercle des hommes à bord du navire évoque Cambridge et Mr. Pepper veut retrouver le voyage d'Ulysse dans la réalité qu'il connaît. D'autre part, Mr Flushing, au contraire, souhaite étudier l'art de l'Amérique préhistorique. Ce passé insondable est l'antithèse de l'héritage grec que veut étudier Mr. Pepper ; c'est à la fois un paysage incompréhensible (bien loin des « views » du tourisme italien) et la bête qui survit en nous (à l'opposé de la vertu virile que les *public schools* prétendent inculquer à leurs pensionnaires :

He had formed the opinion, so he told Rachel, that wonderful treasures lay hid in the depths of the land; the things Rachel had seen were merely trifles picked up in the course of one short journey. He thought there might be giant gods hewn out of stone in the mountain-side; and colossal figures standing by themselves in the middle of vast green pasture lands, where none but natives had ever trod. Before the dawn of European art he believed that the primitive huntsmen and priests had built temples of massive stone slabs, had formed out of the dark rocks and the great cedar trees majestic figures of gods and of beasts, and symbols of the great forces, water, air, and forest among which they lived. There might be prehistoric towns, like those in Greece and Asia, standing in open places among the trees, filled with the works of this early race. Nobody had been there; scarcely anything was known.<sup>433</sup>

Ce passé aux dimensions vertigineuses (« giant », « colossal », « massive ») est explicitement comparé à celui de la Grèce et de l'Asie, mais il reste inconnu : Mr Flushing est enthousiaste mais ce passé primitif est voisin dans le roman de la maladie contractée lors de l'expédition et qui emporte Rachel. Comme le montre Gillian Beer dans *Virginia Woolf : The Common Ground*, Virginia Woolf est fascinée par la définition de mémoire primitive de Freud et l'idée que la préhistoire soit non seulement une période historique, mais le passé distant de toute l'humanité (pensée en termes darwiniens).<sup>434</sup> La description de l'héritage préhistorique

---

<sup>433</sup> Virginia WOOLF, *The Voyage Out*, p. 320.

<sup>434</sup> Gillian BEER, *Virginia Woolf : The Common Ground*, *op. cit.*

et le mystère qui l'entoure ouvrent une brèche dans le récit de la civilisation européenne et troublent le sens du voyage initiatique dans le roman.

De même, les traces de la préhistoire qui bossellent et creusent le paysage anglais chez E. M. Forster et chez Virginia Woolf interrompent, suspendent ou mettent en perspective le récit impérialiste anglais, qui prétend ordonner le monde à partir du centre symbolique que représente la culture gréco-romaine lue comme modèle de rationalité virile.

Chez Forster, dans *The Longest Journey*, tout le passé inconscient, à la fois du protagoniste et de la nation, est enfoui dans les deux cercles d'un tumulus qui déclenche la tempête herméneutique. Dans *Howards End*, de même, il ne s'agit plus de confronter des personnages anglais à la beauté de la vie méditerranéenne : les sœurs Schlegel ne sont pas des touristes, mais les représentantes d'une classe sociale aux idéaux libéraux et cosmopolites, qui se heurtent aux Wilcox et au type d'anglicité qu'ils incarnent (leur rencontre improbable a d'ailleurs eu lieu en voyage, en Allemagne, avant que ne débute la diégèse). Les Wilcox font partie des acteurs de la prospérité économique de l'Empire : Henry Wilcox doit son empire à son « Imperial and West African Rubber Company », dans les locaux de laquelle les cartes représentent l'Afrique comme une proie déjà prête à être dépecée. La volonté manifestée par Margaret d'unir les deux mondes est « héroïque », elle est « grecque » : son sens de la « mesure » doit lui permettre de résorber l'écart et c'est en quelque sorte à cette tâche qu'elle s'attèle dans la deuxième partie du roman. Cependant, il lui faudra pour y parvenir briser la résistance de Henry et se rapprocher elle-même de la sagesse d'une Ruth Wilcox, plus silencieuse et plus attentive à la vie intime de la terre et des saisons : dans cette tâche, les « Six Hills », qui sont en réalité des tumuli que l'on peut voir depuis Howards End, semblent apporter un mystérieux secours. Ces tombes sont celles de guerriers « danois » et ne sont pas

à proprement parler un héritage de la préhistoire ; cependant, ces tumuli sont le symbole d'un passé immémorial et sortent du récit de l'empire britannique et de ses qualités martiales. Dès leur première apparition, ils interrompent la ligne des pavillons qui sont le prolongement de Londres et de sa croissance tentaculaire ; leur immobilité contraste avec « our restless civilization<sup>435</sup> ». La vue de ces éminences d'un autre âge semble servir de repère à Margaret dans la conversation cruciale qui l'oppose à Henry pour la défense de Helen : à la moralité inique et misogyne soutenue par Henry, Margaret oppose une éthique plus humaine et, semblerait-il, païenne dans le sens qu'un Pater prêterait à ce mot.

All Margaret's senses forsook her. She blushed, and looked past him at the Six Hills, covered with spring herbage. Noting her colour, he grew still more kind. [...] Margaret answered, 'I like to stand, if you don't mind, for it gives me a pleasant view of the Six Hills.' [...]  
 'I perceive you are attempting blackmail. It is scarcely a pretty weapon for a wife to use against her husband. My rule through life has been never to pay the least attention to threats, and I can only repeat what I said before: I do not give you and your sister leave to sleep at Howards End.'  
 Margaret loosed his hands. He went into the house, wiping first one and then the other on his handkerchief. For a little she stood looking at the Six Hills, tombs of warriors, breasts of the spring.<sup>436</sup>

Lorsque, à la fin de l'avant-dernier chapitre, la probable condamnation de Charles brise Henry Wilcox et consacre l'ascendant de Margaret, elle est plus proche que jamais de la terre qui recouvre les guerriers :

Margaret drove her fingers through the grass. The hill beneath her moved as if it was alive.  
 'Manslaughter,' repeated Mr. Wilcox. 'Charles may go to prison. I dare not tell him. I don't know what to do—what to do. I'm broken-I'm ended.'<sup>437</sup>

Face à la vitesse de la civilisation moderne, symbolisée dans le roman par la voiture des Wilcox et les multiples voyages en train, le rythme de la terre et des ancêtres « barbares » assure une forme de stabilité salvatrice.

435 E. M. FORSTER, *Howards End*, p. 202.

436 *Ibid.*, p. 300.

437 *Ibid.*, p. 331.

Ce sont les deux sens du terme « préhistoire » que Gillian Beer applique à l'œuvre de Woolf : la préhistoire est un passé lointain, potentiellement barbare, dont l'Antiquité nous sépare résolument ; plus précisément encore, la préhistoire est cette immense section de temps qui échappe symboliquement à l'histoire, à ce que Ricoeur désignerait comme la mise en intrigue.<sup>438</sup> Dans *Between the Acts*, le récit historique est mis en scène dans le spectacle de Miss La Trobe et simultanément fragilisé par une multitude de facteurs, de la distraction des spectateurs à la labilité du récit historique. Mrs. Swithin est intriguée par l'existence de monstres préhistoriques, dont elle superpose l'image gigantesque à celle de Piccadilly :

...when the entire continent, not then, she understood, divided by a channel, was all one; populated, she understood, by elephant-bodied, seal-necked, heaving, surging, slowly writhing, and, she supposed, barking monsters; the iguanodon, the mammoth, and the mastodon; from whom presumably, she thought, jerking the window open, we descend.<sup>439</sup>

Les expressions « she understood », « she supposed » et « presumably » nous rappellent la médiation du point de vue : l'intérêt de ce passage réside aussi bien dans les visions de Mrs. Swithin que dans leur manque de clarté ; la suite d'adjectifs (« heaving, surging, writhing »), en faisant reculer l'apparition du nom « monsters », lui-même mal défini, montre dans le texte la fascination pour cette période historique mystérieuse, qui retient l'attention, effraie sans doute un peu et déstabilise Mrs. Swithin au point que Grace, sa domestique, se confond avec une créature préhistorique :

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 who was about, as the door opened, to demolish a whole tree in the green steaming undergrowth of the primeval forest. [...] 'Batty,' Grace called her, as she 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 and white apron.<sup>440</sup>

438 Gillian BEER, *Virginia Woolf : The Common Ground*, op. cit., p. 7.

439 Virginia WOOLF, *Between the Acts*, p. 8.

440 *Ibid.*

Ses rêveries de préhistoire ont troublé Mrs. Swithin, rapproché l'Angleterre du continent et ses habitants d'animaux monstrueux ; dans un roman tel que *Between the Acts*, qui met si clairement en lumière la fragilité des récits historiques à travers la représentation du « pageant » de Miss La Trobe, cet aperçu de la préhistoire déstabilise la bonne éducation de Mrs. Swithin :

Tempted by the sight to continue her imaginative reconstruction of the past, Mrs Swithin paused; she was given to increasing the bounds of the moment by flights into past or future; or sidelong down corridors and alleys ; but she remembered her mother – her mother in that very room rebuking her. 'Don't stand gaping, Lucy, or the wind'll change...'<sup>441</sup>

Mrs Swithin revient à son « gallant old age », « like any other old lady » : ne restent que les visions monstrueuses d'un passé insondable, potentiellement partagées par toutes les vieilles dames respectables d'Angleterre et seulement tenues à distance par des leçons de bonnes manières. Les échos de cette lecture font irruption dans d'autres dialogues et la distance entre présent et préhistoire s'y réduit de plus en plus :

'Once there was no see,' said Mrs Swithin. 'No sea at all between us and the continent. I was reading that in a book this morning. There were rhododendrons in the Strand ; and mammoths in Piccadilly.'  
'When we were savages.'<sup>442</sup>

Cette fois, la présence de mammoths à Piccadilly est présentée comme un fait qui combine deux époques en une seule vision fantastique ; le pronom « we » associe étroitement les humains du XX<sup>e</sup> siècle et cet ancêtre « sauvage » d'avant la civilisation. Isa se rappelle ce que son dentiste lui a appris sur les prothèses dentaires fabriquées en Égypte ancienne et conclut : « 'At least so my dentist told me'<sup>443</sup> », faisant de cette préhistoire difficile à imaginer une anecdote semée dans la conversation et à la source mal fondée ; l'histoire lointaine

---

<sup>441</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 27.



devient un récit au croisement entre science et imaginaire, à la fois mis à distance pour son étrangeté et progressivement infiltré dans un récit historique qui perd sa rationalité.

## Conclusion

Ainsi, si le récit touristique constituait un moyen d'intégrer une culture étrangère à la culture anglaise en consolidant une hiérarchie (ainsi les références à la peinture italienne de la Renaissance sont-elles le signe d'une bonne éducation anglaise), les écrits des membres du Bloomsbury Group s'attachent au contraire à montrer comment l'étranger (l'humain, les mœurs ou le langage) peut déstabiliser l'identité, la langue et les hiérarchies anglaises, et renouveler la conception de l'art. Le modernisme du Bloomsbury Group est profondément nourri de sa critique de l'impérialisme britannique, que ce soit parce qu'ils dressent un portrait acerbe des colons britanniques (*A Passage to India*, *The Voyage Out*, « The Life to Come », « The Other Boat », etc) ou lorsqu'ils traitent des créations africaines comme œuvres d'art à part entière (« Negro Sculpture ») ; Virginia Woolf et E. M. Forster écrivent l'étouffement des voix *queer* et féminines qui ne se conforment pas au modèle genré sur lequel s'appuie le projet de colonisation ; Fry et Bell se heurtent au conservatisme des milieux artistiques anglais. En d'autres termes, le projet artistique de ces quatre auteurs est directement lié à leur besoin de remettre en cause le chauvinisme, le virilisme et le racisme de la pensée impérialiste. C'est dans ce cadre que s'inscrit l'élaboration de leur écriture et de leur critique : ils remettent en cause le genre du récit de voyage et ses conventions narratives (E. M. Forster et Virginia Woolf) et la hiérarchie classique qui fait de l'art européen le sommet de la création humaine (Roger Fry et Clive Bell), refusant le récit monolithique du sujet anglais, blanc et masculin. Forster et Woolf créent des récits ouverts, polyphoniques, nés de la

nécessité d'un « autre » récit ; c'est également ce que font Fry et Bell, de façon plus explicite, en choisissant une nouvelle façon de parler d'art qui s'intéresse à toutes les traditions et laissent volontiers les marges de l'Empire troubler son centre.

La culture des membres du Bloomsbury Group est nourrie des mêmes conventions qui président à l'invasion touristique de la Grèce, de l'Italie et de la France : ils racontent un Grand Tour moderne et ses parodies, à travers le dévoiement du tourisme et le nouveau snobisme du voyageur. En complexifiant le récit de voyage méditerranéen et en quittant le cercle exclusif de la culture européenne, les membres du Bloomsbury Group écrivent un rapport moderne à ces « ailleurs », à leur art et à leur culture. Subvertir le récit de voyage revient à faire déchoir l'Angleterre impériale de sa place de centre du monde et, partant, permettre un nouveau récit de l'histoire et de l'art.

Le traitement de l'autre et de l'ailleurs chez Roger Fry, Clive Bell, Virginia Woolf et E. M. Forster est évidemment nourri de traditions artistiques et littéraires pluriséculaires ; la recherche de communautés idéales se complexifie lorsque se pose la question du rapport à l'autre, bien réel et difficile à idéaliser ou intégrer dans une mythologie éthique et artistique. Ces communautés idéales peuvent-elles être transposées à l'Angleterre ? C'est la question qui apparaît en filigrane, d'autant plus difficile quand la rencontre avec l'autre (art africain, peuple indien) échappe au discours traditionnel, vient interpeller et défaire l'identité anglaise. Leur fiction, tout comme leur critique artistique, montre que nos auteurs sont conscients de l'inévitable paradoxe que pose la recherche de la rencontre avec l'autre dans le tourisme, qui est son antithèse selon Todorov, ou dans les brèches laissées par l'impérialisme, ce qui représente une gageure humaine et politique. Que reste-t-il à la fin de cette poursuite impossible si ce n'est la conviction qu'il faut accepter que le sujet, le « je » anglais, soit défait ?

Enfin, si *A Passage to India* a été écarté de cette partie, c'est que le lieu primitif, mythique des grottes de Marabar, littéralement pré-historique puisque la roche solaire qui s'est greffée sur la terre n'appartient plus au régime de l'histoire humaine, ni à aucun culte religieux spécifique, semblait surtout défini par une autre dimension, celle du son et de l'écho. Si les nouvelles dialoguent sans cesse avec la culture italienne et grecque, *A Passage to India* incite à lire autrement les textes des modernistes, à aller plus loin pour mieux les comprendre, ou les entendre. C'est alors un autre type de mise en commun qu'il me faut cerner, à la croisée de l'écriture, de la musique et de la peinture, lorsque le dialogue entre nos quatre auteurs se construit à travers l'échange figural, qui ne permet de conceptualiser l'art qu'en termes intersémiotiques.



## TROISIÈME CHAPITRE

### REPRÉSENTATION, HYBRIDITÉ, RYTHME

Les thèmes de l'autre et de l'ailleurs et leur lien intrinsèque avec celui de l'art montrent que, chez les auteurs du Bloomsbury Group, la question de l'avenir de l'art est profondément liée à des interrogations éthiques. Dès lors les comparaisons explicites et implicites entre les arts, cette intersémiotique si caractéristique du Bloomsbury Group, qui met en commun les différents arts, se trouvent au croisement d'une longue tradition artistique, du souci esthétique de créer de nouvelles formes pour la vie moderne, et de profonds questionnements éthiques sur la position de l'auteur, de l'artiste et du critique. Sous la plume de Fry, Bell, Forster et Woolf, trois arts font l'objet de comparaisons permanentes : la musique, la peinture et la littérature sont non seulement associées, mais aussi hiérarchisées, la perfection de la musique étant un idéal auquel peinture et littérature ne peuvent qu'aspérer. La supériorité de la musique tient à son immédiateté et son abstraction (deux notions traitées comme quasiment équivalentes) ; Fry et Bell souhaitent retrouver dans la peinture la même perfection formelle (qu'il s'agisse de la conception d'une œuvre ou de sa perception) et traitent le littéraire comme une impureté, à la fois dans la conception d'une œuvre et dans sa

perception ; Forster et Woolf cherchent à libérer le roman de certains des carcans de la tradition littéraire, en se nourrissant de références aux autres arts. En effet, les trois pôles que sont musique, peinture et littérature ne sont pas les trois membres d'une équation : non seulement la musique représente un idéal, mais la peinture veut s'émanciper du littéraire, vu comme une force parasite (l'injonction narrative a jusque-là dominé la peinture dans la culture britannique), tandis que la littérature privilégie des formes hybrides (l'essai ou la nouvelle, mais aussi le roman jouent sur l'intersémiotité sonore et picturale) qui permettent d'inclure le dialogue avec les autres arts. Ce dialogue entre peinture et littérature ouvre la voie à certaines innovations formelles et permet de créer un langage souple, qui navigue entre les arts : Fry et Bell dénoncent la « lecture » de la peinture académique, soumise à des critères narratifs, tout en reprenant à leur compte l'idée de rythme qu'ils empruntent à la musique et à la littérature ; Woolf et Forster non seulement jouent avec les références picturales et musicales, mais créent dans le texte de nouvelles façons de donner à voir et à entendre. Contre l'importance du sujet en peinture, contre l'obligation mimétique du roman, Fry, Bell, Woolf et Forster convoquent tous la perfection de la musique, art libéré de la contrainte de la figuration, qui m'amène à examiner la notion de rythme comme idéal, mais aussi comme procédé typique du Bloomsbury Group : alors que chez les Esthètes, la musique est un art idéal, parfaitement enclos dans sa forme, le rythme est utilisé par les membres du Bloomsbury Group comme facteur de cohérence interne mais aussi comme lien entre l'œuvre et le lecteur ou le spectateur ; le rythme est à la fois facteur de cohérence organique et moyen d'ouverture de l'œuvre.

## 1. Hybridité : pureté de la forme (musicale), impureté littéraire

En premier lieu, la comparaison entre les arts permet de mettre des mots sur les manquements de la tradition : pour introduire la peinture moderne, Fry et Bell ont recours au « rythme » de la musique comme un concept permettant de s'affranchir des codes de représentation de l'académisme et du réalisme, de même que, à des degrés divers, Forster et Woolf veulent se libérer des codes classiques de l'écriture romanesque. Les relations personnelles de ces quatre auteurs sont inséparables du dialogue entre leurs arts et leurs noms se répondent dans leurs écrits. Dans l'essai « Modern French Art at the Mansard Gallery », Fry écrit, après s'être efforcé de décrire la peinture de Léopold Survage : « I see, now that I have done it, that it was meant for Mrs. Virginia Woolf – that Survage is almost precisely the same thing in paint that Mrs. Virginia Woolf is in prose.<sup>444</sup> » Lorsqu'il tente d'identifier ce qui fait la modernité dans les arts, Clive Bell cite lui aussi Virginia Woolf : « A writer of greater gifts, Virginia Woolf, has lately developed a taste for playing tricks with traditional constructions.<sup>445</sup> » De même, l'influence de Fry sur la littérature est cruciale, si l'on songe aux dispositifs déjà mentionnés dans le deuxième chapitre, l'ekphrasis ou l'hypotypose d'inspiration Renaissance, ou au contraire l'éclatement cubiste. E. M. Forster fait plusieurs fois état de sa gratitude envers Roger Fry pour ce qu'il lui a appris sur la peinture : dans « Not looking at pictures », c'est lui qu'il prend comme exemple d'une observation plus « pure » ; Virginia Woolf écrit la biographie de Roger Fry et regrette de ne pas lui avoir dédié *To the*

<sup>444</sup> Roger FRY, « Modern French Art at the Mansard Gallery », *A Roger Fry Reader*, p. 342.

<sup>445</sup> Clive BELL, « Plus de Jazz », *Since Cézanne*, Londres, Chatto & Windus, 1923, p. 224.



*Lighthouse*, pour témoigner de sa reconnaissance envers ce passeur. La figure de Vanessa Bell, que je n'étudierai pas directement, joue à l'évidence un rôle-clé dans ces mentions croisées en raison de sa proximité avec Virginia Woolf, Clive Bell et Roger Fry : la relation entre les deux sœurs et les deux arts auxquels elles se consacrent a donné lieu à de riches études universitaires, comme celles de Diane Gillespie<sup>446</sup> et Maggie Humm<sup>447</sup>.

Dans les essais de Fry, Bell, Forster et Woolf, les mots empruntés aux arts voisins surgissent lorsqu'il faut nommer les manquements du genre étudié : à partir de la synesthésie des Esthètes, ils cernent aussi des phénomènes de rivalité, voire de frictions entre les arts ; à la pureté de la musique s'oppose l'impureté littéraire, dans l'écoute (comme dans « Not Listening to Music ») ou bien sous la forme de l'anecdote historique qui détourne de la forme picturale. Face aux « contrées silencieuses<sup>448</sup> » de la peinture, la littérature occupe au mieux un entre-deux, s'aventurant parfois de part et d'autre de la frontière infranchissable. Les références explicites aux autres arts créent une hybridité revendiquée, qui puisse traduire l'écart entre la forme parfaite, que seule la musique peut offrir, et l'art fondamentalement hybride de l'écriture ; cependant, reconnaître cette opposition a ceci de douloureux qu'il s'agit de renoncer un peu à l'idéal d'un « esprit classique » universel en déconstruisant tout point de vue artistique global et unifié sur le monde. De cette confrontation émerge la notion de rythme, commune à la musique, à la peinture et à la littérature, motif à la fois structurant et assez souple pour laisser à l'œuvre son ouverture.

---

<sup>446</sup>Diane F. GILLESPIE, *The Sisters' Art : the writing and painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, New York, Syracuse University Press, 1988.

<sup>447</sup>Maggie HUMM, *Modernist Women and visual cultures : Virginia Woolf, Vanessa Bell, photography and cinema*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2002.

<sup>448</sup>« Now they are going into the silent land », Virginia WOOLF, *Walter Sickert, A Conversation*, Londres, The Hogarth Press, 1934, p. 11.

## 1.1. Dialogue et friction entre les arts : l'intrusion du littéraire

The only thing in this world is music – music and books and one or two pictures. I am going to found a colony where there shall be no marrying – unless you happen to fall in love with a symphony of Beethoven – no human element at all, except what comes through Art – nothing but ideal peace and endless meditation.<sup>449</sup>

Cet extrait d'une lettre écrite par Virginia Woolf à Emma Vaughan semble dessiner une utopie formaliste : l'art parfait est débarrassé de sa composante humaine et la musique est placée au sommet de cette hiérarchie esthétique. Les membres du Bloomsbury Group héritent notamment de Walter Pater l'idée que « all art constantly aspires towards the condition of music<sup>450</sup> », parce que dans la musique forme et fond sont indissociables. Dans les essais de Clive Bell et Roger Fry, les références à la musique traduisent le plus souvent les aspirations de la théorie formaliste ; à l'autre pôle du discours sur la peinture, l'irruption du littéraire est au mieux une intrusion, et au pire un fourvoiement qui détourne du jugement purement plastique. Dans l'essai « Some Questions in Esthetics », Roger Fry décrit en détail la *Gare Saint-Lazare* d'Honoré Daumier en se prêtant à l'exercice littéraire d'une description enlevée et amusée :

Then the incident of the sportsman turning round to whistle his dog gives another suggestion of human life and a hint at quite another type of character. We note the extreme aptness to the type of the florid features and the alert gesture [...]. Then we turn to the groups to the left – less emphatic because enveloped in the penumbra of the arcade – to the soldier and the priest who merely contribute vague suggestions of the variety of human types without adding anything very pointed ; and then to the rather too noble old man invoking the protection of heaven on his daughter leaving him for service in a distant place [...].<sup>451</sup>

La répétition anaphorique de « then » ajoute à l'effet de liste et souligne la dimension narrative de ce tableau, dont les différents éléments s'ajoutent comme les lignes d'un récit, au lieu de créer un ensemble ordonné par la recherche formelle du peintre. Roger Fry entraîne

449 Virginia WOOLF, lettre à Emma Vaughan datée du 23 avril 1901, *Lettres*, vol.1, p. 41.

450 Walter PATER, « The School of Giorgione », *The Renaissance, Studies in Art and Poetry*, p. 106.

451 Roger FRY, *Transformations*, Londres, Chatto & Windus, 1926, pp. 16-17.

volontairement son lecteur sur la pente de l'exégèse romanesque pour mieux exposer le défaut de la façon de Daumier :

So all this time we have been entirely forgetting plastic and spatial values we have, through vision, plunged into that spaceless, moral world which belongs characteristically to the novel, and we can hardly help noting, by the way, how distinct this state of mind is from that with which we began.<sup>452</sup>

L'image stylise et simplifie, pour donner à voir une morale plutôt qu'une scène, elle se narrativise à outrance. L'essai reproduit le détour littéraire qui détourne du véritable « problème esthétique » (j'emprunte l'expression à Clive Bell) : la deuxième description de Roger Fry nous ramène aux considérations formelles.

We see at once that one of the hardest plastic problems of such a scene is due to the fact that human beings are all of about the same height and that a crowd produces a rectangular mass which it is very difficult to relate significantly with the architectural setting.<sup>453</sup>

Le regard esthétique de Fry ne voit plus dans la foule les personnages d'une scène vivante, mais un volume compact, « a rectangular mass », en l'occurrence mal relié à son décor sur le plan formel, et qui alourdit sans tendre vers l'abstraction. Dans cet essai, le passage par le littéraire n'est pas dû à un éventuel manquement du spectateur : c'est bien l'artiste lui-même qui a négligé le problème formel en faveur d'une approche littéraire de la peinture.

Pour comprendre la position critique de Roger Fry et celle de Clive Bell, il est important de ne pas traiter peinture et littérature comme des arts interchangeables et encore moins comme des domaines culturels au fonctionnement semblable. Tous deux appuient leur langage critique et leur défense de la peinture moderne sur l'idée fondamentale que, nous l'avons vu, lorsqu'il s'agit des arts visuels, le Royaume-Uni est au mieux la province engourdie

---

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>453</sup> *Ibid.*

de Paris, capitale des arts. Selon Clive Bell en particulier, c'est la littérature qui domine le champ artistique britannique, au détriment du développement du potentiel de la peinture :

More plausible is the theory that the vast and towering greatness of English literature overhangs and starves all other forms of expression. In such a land as this it seems natural that any sense of art or power of creation should drift towards literature, and almost inevitable that the painters themselves should be half poets at heart, hardly convinced of the intrinsic value of their own medium.<sup>454</sup>

La fertilité de la littérature anglaise constitue un obstacle et parasite les autres formes d'art : en termes bourdieusiens, Clive Bell revendique l'autonomie du champ pictural, par rapport aux critères d'évaluation de la peinture. Les critiques britanniques tendent à substituer

...literary for plastic significance. Every critic is on the watch for a literary symbol and the chance of an allegorical interpretation, every cultivated amateur is eager to spy out an adroitly placed anecdote or shaft of pictorial satire; only with great pains is any one induced to regard a picture as an independent creation of form.<sup>455</sup>

Analyser la peinture en termes littéraires revient à subordonner le champ pictural au champ littéraire. Il s'agit à la fois d'une confusion artistique, qui empêche d'analyser la forme picturale en elle-même, et d'un moyen pour une élite culturelle d'entretenir son monopole artistique : en effet, l'anecdote et l'interprétation allégorique sont le prolongement d'un rapport à la culture exclusif, destiné à distinguer les *happy few* susceptibles de comprendre allusions et références. Se libérer des références littéraires permet, d'après Bell, de libérer la création picturale et sa réception.

---

<sup>454</sup> Clive BELL, « Contemporary Art in England », *Pot-Boilers*, p. 220.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 221.

## 1.2. Hybridité : célébration de l'impureté littéraire et de l'assemblage

Tandis que la peinture aspire à une pureté formelle comparable à celle de la musique, une pureté qui libérerait de l'injonction narrative, la littérature reste un art fondamentalement hybride, mâtiné de plusieurs genres et plusieurs langages : comme l'écrit Bakhtine, « le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de 'langues'<sup>456</sup> ». Roger Fry souligne dans *Transformations* que toute la littérature ne relève pas de l'art :

It is a medium which admits the mixture of esthetic and non-esthetic treatment to an almost unlimited extent. Even in the novel, which as a rule has pretensions to being a work of art, the structure may be so loose, the esthetic effects may be produced by so vast an accumulation of items that the temptation for the artist to turn aside from his purpose and interpolate criticisms of life, of manners or moral, is very strong.<sup>457</sup>

L'impureté est déjà là, dans la définition d'un medium qui englobe art et mot imprimé ; de la même façon, Clive Bell affirme dans l'essai « Art and Life » que « Literature is never pure art.<sup>458</sup> »

Virginia Woolf elle-même écrit que « words are an impure medium; better far to have been born into the silent kingdom of paint.<sup>459</sup> » Au lieu de lire dans ce propos une simple rivalité entre sœurs, la peinture étant le domaine de Vanessa Bell, il s'agit aussi de conceptualiser la fiction et, au fond, d'en revendiquer l'impureté. Sa conversation avec l'œuvre de Walter Sickert l'amène à se pencher plus avant sur cette hybridité :

Among the many kinds of artists, it may be that there are some who are hybrid. Some, that is to say, bore deeper and deeper into the stuff of their own art; others are always making raids into the lands of others.<sup>460</sup>

---

456 Mikhail BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 88.

457 Roger FRY, *Transformations*, p. 6.

458 Clive BELL, *Art*, p. 152.

459 Virginia WOOLF, *Walter Sickert*, p. 13.

460 *Ibid.*, p. 27.

L'essai, le roman et la nouvelle se prêtent particulièrement bien à ces incursions « into the lands of others » : chez les romanciers E. M. Forster et Virginia Woolf, les références à la peinture sont multiples mais elles n'entachent pas l'écriture de cette lourdeur que Woolf semblait craindre en comparant fiction et peinture. Au contraire, elles servent le récit ou représentent une forme d'instantanéité enviable, voire de puissance métamorphique. Sous la plume de Virginia Woolf, les références à la peinture sont de fait non un aveu d'impuissance, mais bien une façon de louer un écrivain, dramaturge ou romancier.

All great writers are great colourists, just as they are musicians into the bargain; they always contrive to make their scenes glow and darken and change to the eye. Each of Shakespeare's plays has its dominant colour.<sup>461</sup>

En un sens, Virginia Woolf souscrit aux théories de Roger Fry et Clive Bell sur l'immédiateté de la peinture : les grands écrivains dotent leur œuvre d'une « couleur dominante », une qualité indicible qui rehausse l'écriture. Dans l'essai *Walter Sickert*, Virginia Woolf imagine que l'humanité a hérité, depuis le début de l'évolution, des qualités latentes de créatures animales, depuis la sauvagerie des bêtes fauves aux yeux hypertrophiés d'insectes gorgés de couleur,

...said still to be found in the primeval forests of South America, in whom the eye is so developed that they are all eye, the body a tuft of feather, serving merely to connect the two great chambers of vision. Somebody had met a man whose business it was to explore the wilder parts of the world [...]. [T]here was something moving to him in the sight of these little creatures drinking crimson until they became crimson; then flitting on to violet; then to a vivid green, and becoming for the moment the thing they saw—red, green, blue, whatever the colour of the flower might be.<sup>462</sup>

L'insecte nourri et saturé de couleurs donne corps au fantôme d'une communion parfaite avec l'œuvre : la métaphore de la couleur bue montre l'immédiateté prêtée à la peinture, qui envahit concrètement le corps qui la perçoit.<sup>463</sup>

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>463</sup> Claudia Tobin rappelle par ailleurs que les insectes sont un motif récurrent dans la nature morte peinte, pour leur symbolique (les mouches représentent la pourriture de la chair et la mort, le papillon de nuit, attiré

Virginia Woolf joue explicitement avec les couleurs dans le très court texte « Blue & Green » qui, s'il figure dans un recueil de nouvelles, est inclassable : dans l'espace d'à peine deux pages, Woolf façonne un objet littéraire en deux temps qui porte le nom de deux couleurs. Le bleu et le vert ne peuvent manquer de rappeler les paysages de Cézanne célébrés par Roger Fry. Pour Liliane Louvel, Woolf réinvente ici le tableau textuel, jouant sur l'épigone, le cadrage et le débord, laissant « l'aventure de la couleur » (ici deux de ses couleurs préférées, le bleu et le vert) gagner avec fluidité tout l'espace du texte, et le structurer comme un poème. Liliane Louvel parle de ce court texte comme d'un diptyque au sein duquel la couleur elle-même s'exprime : l'image d'une « cathédrale », topos de la peinture italienne, est repris ici pour faire signe vers la peinture mais aussi détournée, mise au service d'une forme de synesthésie plutôt qu'utilisée comme référence visuelle.<sup>464</sup> La répétition des mots connotant la couleur, bleu et vert, crée un effet de rythme textuel et visuel, à la suture du visible et du lisible. « Blue & Green » est un jeu entre peinture et littérature : thème et intrigue passent au second plan et la lueur verte projetée par le lustre joue le rôle de protagoniste dans la première partie, qui se termine sur sa sortie, comme une scène de théâtre (« The green's out.<sup>465</sup> »). Dans la seconde partie, le bleu donne sa solidité au monstre marin informe, « blunt » et « obtuse » (lointain héritier de celui de Tennyson ?). Les taches de lumière verte deviennent une forêt exotique ou des plumes de perroquet :

All day long the ten fingers of the lustre drop green upon the marble. The feathers of parakeet – their harsh cries – sharp blades of palm trees – green, too ; green needles glittering in the sun. But the hard glass drips on to the marble ; the pools hover above

---

par la lumière, la quête de vérité) mais aussi parce qu'ils suggèrent la vie sans être évidents au premier regard : ils représentent un mouvement qui apparaît progressivement à l'œil du spectateur. Voir Claudia TOBIN, « 'Quivering yet still' : Virginia Woolf, Roger Fry and the Aesthetics of Attention », *Modernism and Still Life*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2020, pp. 33-75.

<sup>464</sup> Liliane LOUVEL, « Telling 'by' Pictures : Virginia Woolf's Shorter Fiction », *Journal of the Short Story in English*, 50, Printemps 2008, consulté le 12/11/20, URL: <http://journals.openedition.org/jsse/699>

<sup>465</sup> Virginia WOOLF, « Blue & Green », *Monday or Tuesday*, Richmond, The Hogarth Press, 1921, pp. 66-67.

the desert sand ; the camels lurch through them ; the pools settle on the marble ;  
rushes edge them ; weeds clog them ; here and there a white blossom ; the frog flops  
over ; at night the stars are set there unbroken.<sup>466</sup>

Tandis que la luminosité du vert ouvre le texte vers des paysages désertiques et des nuits étoilées, le bleu, associé à l'épaisseur de la peau du monstre et au poids de l'eau, reste opaque.

Thrown upon the beach he lies, blunt, obtuse, shedding dry blue scales. Their  
metallic blue stains the rusty iron on the beach.<sup>467</sup>

Le monstre bleu de Woolf est une masse de couleur à la fois dense et mouvante, « heavy with water », gorgée de bleu. Roland Barthes parle de la « nature pulsionnelle de la couleur<sup>468</sup> », une « jouissance<sup>469</sup> » qui défait l'écriture de la peinture : le monstre de couleur de Woolf est lourd et à peine animé mais il « chante », comme repu de tout ce bleu. Comme le montre l'étiquette accolée aux « Fauves » parisiens, l'expérience de la couleur brute garde d'ailleurs toujours à l'époque quelque chose d'animal. Dans *Walter Sickert*, l'un des personnages s'inquiète de la disparition du « sens des couleurs », menacé par la vie moderne et son rythme effréné : les couleurs y deviennent de simples signes, comme avec les feux de signalisation qui apparaissent alors dans Londres. « Blue & Green » souligne au contraire l'ambivalence de la couleur qui peut ouvrir l'amorce d'une intrigue, d'un horizon littéraire, voire romanesques ou, au contraire, opposer au regard l'épaisseur muette du monstre inconnu : dans ce texte expérimental, la couleur n'est pas un symbole mis au service de la narration ; au contraire, ce sont les images littéraires qui permettent de dire le pouvoir et la versatilité de la couleur.

La brièveté de « Blue & Green » l'isole comme exercice d'écriture, comme expérience littéraire singulière, mais elle préfigure aussi l'instant où, dans *To the Lighthouse*, Mrs Ramsay

---

<sup>466</sup> *Ibid.*

<sup>467</sup> *Ibid.*

<sup>468</sup> Roland BARTHES, « Short ? », *L'Obvie et l'Obtus : essais critiques, III*, Paris, Seuil, p. 126.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 134.



enroule un châle vert autour du crâne (en psalmodiant, au rythme des répétitions, une histoire qu'elle invente pour Cam), ou le moment où Lily Briscoe, tout entière habitée par le rythme de la création, module les bleus et verts de son tableau, comme un contact direct avec la matière même de la couleur. On sent ici combien non seulement l'intimité avec Vanessa, mais aussi l'influence de Roger Fry nourrissent l'écriture de Woolf de façon profonde et durable. Comme l'a montré la célèbre étude d'Ann Banfield, *The Phantom Table*, la critique de Fry traduit la philosophie scientifique de Bertrand Russell en termes esthétiques pour Virginia Woolf : l'esthétique de Fry, tout comme celle de Woolf, est selon Banfield « a theory of knowledge », une recherche artistique directement liée au bouleversement représenté par des découvertes scientifiques qui mettent en évidence l'écart entre réalité scientifique et expérience sensible.<sup>470</sup> Ann Banfield souligne la proximité entre les métaphores utilisées par Roger Fry et Clive Bell pour évoquer la structure formelle de la peinture postimpressionniste (« Critics of the Impressionist age are vexed by the naked bones and muscles of Post-impressionist pictures<sup>471</sup> ») et les images d'ossements et de crânes de *To the Lighthouse*. Le crâne de mouton fixé au mur dans la chambre des enfants dérange, résiste aux tentatives de le déplacer et crée des querelles entre les enfants de la famille :

She had told Mildred to move it, but Mildred, of course, had forgotten, and now there was Cam wide awake, and James wide awake quarrelling when they ought to have been asleep hours ago. What had possessed Edward to send them this horrid skull? She had been so foolish as to let them nail it up there. It was nailed fast, Mildred said, and Cam couldn't go to sleep with it in the room, and James screamed if she touched it.<sup>472</sup>

---

<sup>470</sup> « The table is not what it seems. In 'the relation of the sense-data to the real table' (*The Problem of Philosophy*) revealed by the analysis of appearances, the common-sense table is conjured away, opening the gap between physics and senses. » Ann BANFIELD, *op. cit.*, p. 67.

<sup>471</sup> Clive BELL, *Art*, cité dans Ann BANFIELD, *op. cit.*, p. 276.

<sup>472</sup> Virginia WOOLF, *To the Lighthouse*, pp. 153-154.

Dans l'intermède « Time Passes », le châle dont Mrs Ramsay a enveloppé le crâne de mouton se déroule par saccades, comme si le temps dévoilait progressivement cette vérité laide et irritante pour la plupart des spectateurs : les « os nus » sont ceux de la mort et de la réalité, qui n'admettent pas les efforts de la « sympathie » de Mrs Ramsay pour les dissimuler aux regards, tout comme les romans de Virginia Woolf (*To the Lighthouse* mais aussi *The Voyage Out*) refusent de lisser l'évènement structurant de la mort en l'intégrant dans une intrigue qui lui donnerait un sens.

« Time Passes » présente des similarités thématiques avec une nouvelle antérieure, « A Haunted House ». Ce texte est inhabituel dans l'œuvre de Virginia Woolf dans la mesure où il frôle le fantastique, en ayant pour protagonistes « a ghostly couple » dont la présence est connue des habitants de la maison. La nouvelle se termine même par une rencontre et un moment de reconnaissance mutuelle. Virginia Woolf donne la forme de fantômes à un motif récurrent dans sa fiction, celui des émotions, des souvenirs, des événements quotidiens contenus par les pièces dans lesquelles ils ont eu lieu. Le motif des fantômes a un autre rôle esthétique : à défaut d'en être l'incarnation, c'est la représentation des multiples points de perspective de la théorie de Russell étudiée par Banfield. En effet, Russell émet l'hypothèse des *sensibilia*, « those objects which have the same metaphysical and physical status as sense-data, without necessarily being data to any mind<sup>473</sup> » : ces êtres fantômes ont été là avant la protagoniste, et leur existence symbolise toutes les sensations qui ont pu être éprouvées en ces mêmes lieux. De façon paradoxale, les sensations (qu'on pourrait *a priori* considérer comme éphémères) demeurent quand les points focaux (personnes, sujets percevants) transitent.

---

<sup>473</sup> Bertrand RUSSELL, *Mysticism and Logic*, cité dans Ann BANFIELD, *op. cit.*, p. 71

Dans l'écriture de Woolf, la théorie des *sensibilia* est étroitement liée à la théorie artistique de Roger Fry et certains passages de « A Haunted House » recréent en mots une véritable nature morte. La nature morte est un genre pictural qui se situe au croisement de plusieurs des motifs récurrents dans l'œuvre de Virginia Woolf : la nature morte est une évocation du monde sensible qui la fascine ; c'est un genre pictural mineur, humble<sup>474</sup>, qui a la faveur de Cézanne, l'artiste moderne le plus révérend par Roger Fry ; la nature morte est aussi un genre profondément lié à la conscience de la mort et la fascination de l'anonymat.<sup>475</sup> La description du salon insiste sur l'absence du couple désincarné :

Not that one could ever see them. The window panes reflected apples, reflected roses; all the leaves were green in the glass. If they moved in the drawing room, the apple only turned its yellow side. 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. The shadow of a thrush crossed the carpet; from the deepest wells of silence the wood pigeon drew its bubble of sound.<sup>476</sup>

Le rythme du passage (scandé par la symétrie - « reflected apples, reflected roses » -, les allitérations - « green in the glass » -, la succession de verbes simulant l'ombre ou le frisson d'air courant sur les murs) s'articule autour du point fixe, rayonnant, de la pomme (« the apple only turned its yellow side »). Ce passage fait référence à la fois aux sens à travers l'image des roses et la « bulle de son » produite par l'oiseau ; cependant, ces sensations sont mises à distance et traitées comme des illusions par les expressions « reflected apples » et « shadow of a thrush » ; la narratrice s'aperçoit que ses mains sont « vides », comme si l'image des fleurs et des pommes avait suffi pour la laisser espérer qu'elle pourrait les toucher. Le procédé à l'œuvre est le même que celui du tableau qui représente traditionnellement fruits

---

<sup>474</sup> Pierre REVERDY, *Note éternelle du présent* : « [...] La peinture s'est tournée vers ce qu'on pourrait appeler l'humble psychologie des choses. Et la nature morte est née. » Cité dans Gilbert PONS, *Choses feintes et objets peints – Les ambiguïtés de la nature morte*, Paris, Éditions Au Figuré, 1993, p. 29.

<sup>475</sup> Voir à ce sujet Peter SKIRA, *La Nature morte*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1980.

<sup>476</sup> Virginia WOOLF, « A Haunted House », *Monday or Tuesday*, pp. 9-10.

mûrs et bouteille de vin rubis de façon à les rendre aussi tentants que possible. La narratrice est comme frappée par « l'immobile stupeur entre rêve et matière<sup>477</sup> » instaurée par la temporalité particulière de la nature morte : Woolf écrit à la fois la fascination pour les choses et l'illusion de la représentation artistique. Le choix de la « pomme » renvoie bien sûr à la tradition picturale de la nature morte à la corbeille de fruits et, plus particulièrement, aux natures mortes résolument simples de Cézanne. Woolf retravaille le passage dans *To the Lighthouse*, au gré du rythme des verbes, virgules et points-virgules, lorsque la poussière blanchit la pomme. « Time Passes », cette partie que Woolf s'étonnait d'avoir rédigé si vite, garde donc aussi l'empreinte d'un dialogue commun avec Roger Fry, et la trace d'une intertextualité picturale, notamment avec Cézanne.

« What can 6 apples *not* be ? » écrit Woolf dans son journal après avoir eu l'occasion de contempler le fameux tableau de Cézanne acheté par Maynard Keynes en 1918, durant la Première Guerre mondiale (il avait été mandaté par Fry pour accompagner et conseiller Sir Charles Holmes, le directeur de la National Gallery, lors d'une vente de tableaux après le décès de Degas, et avait acquis pour lui-même le Cézanne). On voit ici combien l'aventure de l'art moderne prêchée par Fry tisse des liens, et combien le réseau Bloomsbury fait de l'art un bien commun, qui prime sur la guerre, et que l'on partage, lorsque Keynes arrive à Charleston, comme une vibrante source d'inspiration inter-disciplinaire, ainsi qu'en témoigne le pronom « we » (« We carried it into the next room ») :

There are 6 apples in the Cézanne pictures. What can 6 apples *not* be? I began to wonder. There's their relationship to each other, & their colour, & their solidity. To Roger & Nessa, moreover, it was a far more intricate question than this. It was a question of pure paint or mixed; if pure which colour: emerald or viridian; & then the laying out of the paint; & the time he'd spent, & how he'd altered it, & why, & when he'd painted it – We carried it into the next room, & Lord! how it showed up the

---

477 Peter SKIRA, *op. cit.*, p. 7.

pictures there, as if you put a real stone among sham ones; the canvas of the others seemed scraped with a thin layer of rather cheap paint. The apples positively got redder & rounder & greener. I suspect some very mysterious quality of potato [?] in the picture.<sup>478</sup>

Le pouvoir d'évocation et de fascination des pommes peintes par Cézanne est décrit dans des termes empruntés à la critique de Roger Fry, qui aurait lui aussi souligné leur « relation » les unes aux autres. Les commentaires techniques de Roger Fry et Vanessa Bell impliquent une part de compétences qui échappent à l'écrivain, mais la « solidité » des pommes et les sensations qu'elles provoquent sont évidentes. Ces pommes qui s'incarnent de plus en plus à mesure que s'intensifie la couleur étaient en fait sept, et non pas six, ce qui suggère que chez Woolf, d'emblée, le tableau se met en récit, se fictionnalise.

Paul CÉZANNE, *Nature morte aux pommes*, 1878, Fitzwilliam Museum, Cambridge

On pourrait citer maints exemples de ce dialogue entre les arts, stimulé par Fry. Dans « The Haunted House », ces pommes curieusement plus solides que les autres objets mentionnés (elles sont tangibles et en trois dimensions) détonnent dans un monde de reflets et de fantômes de sensations. Claudia Tobin examine les multiples images de « frémissements » (« quivering ») que l'on retrouve dans *Roger Fry, To the Lighthouse* ou encore *Walter Sickert*<sup>479</sup>: le frémissement dans l'immobilité caractérise la perception sensorielle écrite par Woolf, qui associe créativité et « shock-receiving capacity<sup>480</sup> ». L'« esthétique vibratoire<sup>481</sup> » dont parle Claudia Tobin suggère la force irrésistible de l'émotion artistique. Comme la nature morte en peinture, « The Haunted House » est à la fois un

<sup>478</sup> Virginia WOOLF, *Virginia Woolf's Diary*, éd. Anne Olivier Bell, Londres, Hogarth Press, vol. 1, p. 140.

<sup>479</sup> Claudia TOBIN, *op. cit.*, pp. 33-75.

<sup>480</sup> Virginia WOOLF, « A Sketch of the Past », *Moments of Being*, p. 72.

<sup>481</sup> Claudia TOBIN, *op. cit.*, p. 34.

exercice de style, une célébration de la sensation et une façon d' « arracher le temps à un cadre naturel<sup>482</sup> » : « A Haunted House » permet d'évoquer la force de sensations artistiques qui, bien que fondamentalement insaisissables, abolissent le temps et survivent même à ceux qui les ont éprouvées. La quête de cette « écriture vibratoire » se poursuit au fil de l'œuvre de Woolf, et on pourrait en citer maints exemples, comme le prisme des interludes de *The Waves*, entre tableaux et cellules rythmiques.

L'écriture d'E. M. Forster fait elle aussi, comme on l'a vu, de fréquentes références à la peinture, lorsque Giotto est un objet d'érudition pour les touristes des romans italiens ou que le narrateur préfère d'autres maîtres de la Renaissance italienne. L'essai « Not Looking at Pictures » mentionne Roger Fry, son formalisme et son humour, alors que Forster se présente comme un assez mauvais élève. Mais s'il évoque la peinture, c'est bien sûr avec la musique que la fiction de Forster dialogue le plus souvent. Nombre d'essais d'E. M. Forster font référence à la musique : « The Reason d'Être of Criticism » aborde la difficile question du goût artistique en parlant de musique ; « Not Listening to Music » et son contrepoint « Not Looking at Pictures » mettent en scène le parasitage d'un art par un autre dans l'esprit de l'auditeur ou du spectateur. Le chapitre d'*Aspects of the Novel* consacré au « motif » et au « rythme » emprunte au langage de la musique et à celui de la peinture pour étudier la forme romanesque ; cependant, le « motif » pictural permet de créer une forme théoriquement parfaite, mais froide :

That then is the disadvantage of a rigid pattern. It may externalize the atmosphere, spring naturally from the plot, but it shuts the doors of life and leaves the novelist doing exercises, generally in the drawing-room. Beauty has arrived, but in too tyrannous a guise.<sup>483</sup>

---

<sup>482</sup> Peter SKIRA, *op. cit.*, p. 7.

<sup>483</sup> E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, p. 112.

Le rythme emprunté à la musique, en revanche, confère à l'ensemble une unité organique, plus souple et difficile à isoler. Forster distingue deux types de rythme, l'un « facile », aisé à discerner, comme celui que l'on peut repérer en écoutant un morceau de musique, et l'autre plus « difficile » ou plus complexe, qui unit entre elles les différentes parties d'une symphonie.

But the symphony as a whole has also a rhythm – due mainly to the relation between its movements – which some people can hear but no one can tap to. This second sort of rhythm is difficult, and whether it is substantially the same as the first sort only a musician could tell us. What a literary man wants to say, though, is that the first kind of rhythm, the diddly dum, can be found in certain novels and may give them beauty.<sup>484</sup>

Le second type de rythme est plus rare ; Forster n'est pas certain d'avoir des exemples à citer et se refuse à en donner une définition stricte :

And the other rhythm, the difficult one – the rhythm of the Fifth Symphony as a whole – I cannot quote you any parallels for that in fiction, yet it may be present.<sup>485</sup>

Avec humilité, Forster se garde bien de citer en exemple sa propre quête d'une écriture aux prises avec la musique. Chez Forster en effet, les références à la musique sont multiples, que l'on songe à l'idéal formulé dans *Aspects of the Novel* ou au joyeux chaos de la cérémonie hindoue qui clôt *A Passage to India*. Ces deux représentations de la musique, a priori antithétiques, correspondent à deux aspects de la fiction forsterienne qui, bien que parfois concurrents, ne sont jamais tout à fait séparés. L'essai « Not Listening to Music » expose en effet deux façons d'écouter la musique, l'une associée à Wagner et l'autre à Beethoven. La musique wagnérienne invite à repérer le leitmotiv associé à l'épée, à l'anneau ou à Parsifal, et paraît donc chargée de significations visuelles. À travers l'opéra, Wagner espère créer un art total, où mots et musique s'assemblent parfaitement, comme l'explique Brad Bucknell :

---

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 113.

Music seems to be filled, and then in turn, to fill, completing itself in a moment or reference to language, and to the action which language has incited.<sup>486</sup>

Pour Forster, c'est comme si Wagner incitait à l'écoute synesthésique, au mélange des arts, ce que viennent confirmer la musique et la peinture impressionnistes :

When music reminded me of something which was not music, I supposed it was getting me somewhere. 'How like Monet !' I thought when listening to Debussy, and 'How like Debussy !' when looking at Monet. I translated sounds into colours, saw the piccolo as apple-green, and the trumpets as scarlet. The arts were to be enriched by taking in one another's washing.<sup>487</sup>

Chez Forster, de Wagner à Debussy, ce sont la musique et la peinture qui sont associées dans ce type d'écoute, plutôt que la musique et la littérature : dans la triade littérature-musique-peinture, le littéraire se voit attribuer le rôle de commentaire ou de relai entre les arts les plus purs et la discussion avec le lecteur.

La musique associée à Beethoven, en revanche, est la musique « en elle-même » (« music itself »), que les mots ne peuvent que restreindre et raidir, comme lorsque Forster apprend que Wagner avait accolé au *Coriolan* de Beethoven un programme, sorte de mise en récit intempestive :

I have lost my Coriolanus. Its largeness and freedom have gone. The exquisite sounds have been hardened like a road that has been tarred for traffic. One has to go somewhere down them [...].<sup>488</sup>

Le rapport de Forster à la musique s'annonce d'emblée comme complexe : l'immédiateté supposée de la musique est facilement entravée, que ce soit par les projections de l'auditeur ou par l'irruption d'une forme de mise en récit. J'y reviendrai plus loin, pour analyser la façon dont Forster intègre malgré tout la musique à son écriture, sans la « figer » comme le ferait un programme.

---

<sup>486</sup>Brad BUCKNELL, *Literary Modernism and Musical Aesthetics – Pater, Pound, Joyce and Stein*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 30.

<sup>487</sup>E. M. FORSTER, « Not Listening to Music », *Two Cheers for Democracy*, p. 123.

<sup>488</sup>E. M. FORSTER, *Howards End*, p. 124.



Clive Bell décrit une expérience musicale très similaire à celle que Forster associe à Wagner. Cependant, Bell y voit un défaut de sa propre sensibilité musicale, ces sentiments étant largement inférieurs à ceux qu'il éprouve face à la peinture :

I am not really musical. I do not understand music well. [...] Tired or perplexed, I let slip my sense of form, my aesthetic emotion collapses, and I begin weaving into the harmonies, that I cannot grasp, the ideas of life. Incapable of feeling the austere emotions of art, I begin to read into the musical forms human emotions of terror and mystery, love and hate, and spend the minutes, pleasantly enough, in a world of turbid and inferior feeling.<sup>489</sup>

Ces images provoquent « new trains of romantic feeling or heroic thought<sup>490</sup> », toutes choses que Clive Bell oppose à l'émotion esthétique de la forme artistique pure. Associer ces émotions « inférieures » à la musique permet, paradoxalement, d'affirmer l'universalité de l'approche formaliste : pour Bell, la beauté formelle ne tient pas à la nature de la musique, mais bien à la sensibilité de l'auditeur.

Forster, quant à lui, affirme l'existence de deux types de musique, et, ce faisant, admet l'ambivalence de cet art suprême et de sa réception potentielle, qu'il cherche à représenter ou à transposer dans son œuvre : si le « rythme difficile » de la symphonie garantit la cohérence esthétique d'une œuvre, le désordre et la polyphonie de certains passages musicaux sont l'occasion de révélations éthiques dans le roman. La scène de l'opéra de *Where Angels Fear to Tread* relève de ce désordre fertile : le décor est chargé et criard, les habitants de Monteriano sont des spectateurs bruyants et la cantatrice sort de son rôle pour répondre aux sollicitations galantes du public. Harriet, garante des bonnes manières et aussi insensible qu'un Charles Bovary, s'offusque en vain :

---

<sup>489</sup> Clive BELL, « The Aesthetic Hypothesis », *Art*, pp. 30-31.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 32.

The audience accompanied with tappings and drummings, swaying in the melody like corn in the wind. Harriet, though she did not care for music, knew how to listen to it. She uttered an acid 'Shish !'<sup>491</sup>

L'expression « how to listen to it » renvoie ici à l'éducation anglaise de Harriet et non à une quelconque compétence artistique ; son frère Philip, *l'Inglese italianato*, esthète italianophile, déplore l'intervention :

Her success annoyed him. He had grasped the principle of opera in Italy – it aims not at illusion but at entertainment – and he did not want this great evening-party to turn into a prayer meeting.<sup>492</sup>

Pour Philip, le silence imposé par Harriet rappelle l'attitude compassée d'un groupe de prière : la séparation claire entre art et vie, entre public et représentation ne vise pas à mieux apprécier le spectacle mais à imposer un point de vue moralisateur. Sous le ciel italien, cette distinction disparaît malgré les efforts de Harriet : les nouveaux arrivants se saluent entre frères, sœurs et cousins dans une grande fraternité ; Lucia, l'héroïne de l'opéra, est elle-même accueillie comme une visiteuse bienvenue. À Monteriano, nulle distance sacrée entre l'art et la vie : la « joie universelle » créée par la musique s'exprime et se partage dans un grand cri. La confusion entre art et vie culmine dans la scène de retrouvailles entre Gino et Philip, qui fait concurrence au spectacle :

The next moment he was swinging by his arms. The moment after he shot over the balustrade into the box. Then the conductor, seeing that the incident was over, raised his baton. The house was hushed, and Lucia di Lammermoor resumed her song of madness and death.<sup>493</sup>

Le tumulte de l'opéra s'oppose à la passivité de Santa Deodata, décrite au début du chapitre : l'harmonie créée par la musique de l'opéra est moins artistique qu'éthique ; tandis

---

491 E. M. FORSTER, *Where Angels Fear to Tread*, Londres, Edward Arnold, 1975 [1905], p. 94.

492 *Ibid.*

493 *Ibid.*, p. 97.

que l'opéra italien savoure son splendide « mauvais goût », il unit les spectateurs dans une liesse dépourvue de toute révérence pour la dimension sacrée de l'art.

Dans un essai au style visiblement très inspiré par celui d'E. M. Forster, Virginia Woolf évoque elle aussi le pouvoir libérateur de la musique et sa façon de remettre en cause les conventions sociales anglaises :

Street musicians are counted a nuisance by the candid dwellers in most London squares [...]. Artists of all kinds have invariably been looked on with disfavour, especially by English people, not solely because of the eccentricities of the artistic temperament, but because we have trained ourselves to such perfection of civilisation that expression of any kind has something almost indecent – certainly irreticent – about it. Few parents, we observe, are willing that their sons should become painters or poets or musicians, not only for wordly reasons, but because in their own hearts they consider that it is unmanly to give expression to the thoughts and emotions which the arts express and which it should be the endeavour of the good citizen to repress.<sup>494</sup>

Comme dans la scène de l'opéra chez Forster, la musique est évoquée dans sa forme populaire et les émotions qu'elle cause sont présentées comme directement opposées à l'éducation anglaise : chez Woolf comme chez Forster, la musique n'est pas uniquement l'art abstrait idéalisé auquel font référence Fry et Bell, mais aussi ce divertissement dont l'apparente légèreté défait un peu l'identité britannique.

Dans la fiction d'E. M. Forster, cette liesse populaire n'est possible qu'en Italie, patrie de l'opéra. Dans *Howards End*, la cinquième Symphonie de Beethoven est certes « the most sublime noise that has ever penetrated the ear of man<sup>495</sup> », mais la liste de réactions possibles qui ouvre le cinquième chapitre souligne, en même temps que l'attrait universel de Beethoven, la diversité des écoutes et des émotions qu'il provoque, dans un ensemble très

---

<sup>494</sup> Virginia WOOLF, « Street Music », *The Essays of Virginia Woolf*, Londres, The Hogarth Press, 6 vol., 1986-2011, vol. 1., pp. 27-28.

<sup>495</sup> E. M. FORSTER, *Howards End*, p. 29.

différent de la communion populaire opérée par *Lucia di Lammermoor* dans *Where Angels*

*Fear to Tread* :

All sorts and conditions are satisfied by it. Whether you are like Mrs. Munt, and tap surreptitiously when the tunes come — of course, not so as to disturb the others — or like Helen, who can see heroes and shipwrecks in the music's flood; or like Margaret, who can only see the music; or like Tibby, who is profoundly versed in counterpoint, and holds the full score open on his knee; or like their cousin, Fraulein Mosebach, who remembers all the time that Beethoven is echt Deutsch; or like Fraulein Mosebach's young man, who can remember nothing but Fraulein Mosebach: in any case, the passion of your life becomes more vivid, and you are bound to admit that such a noise is cheap at two shillings.<sup>496</sup>

L'expérience commune de la musique laisse à désirer. Incapable d'apprécier la musique, Mrs Munt ressent vaguement le rythme mais ne veut surtout pas déranger ses voisins, et comme Frieda, se soucie surtout de la nationalité du compositeur. Margaret semble tenir une position médiane entre la lecture technique de Tibby et les visions romanesques de Helen, qui voit naufrages et armées de gobelins dans les mouvements du morceau ; cependant, la narration ne se distancie pas du point de vue de Helen puisqu'elle reprend à son compte le « panic and emptiness ! » qui apparaît dans les pensées de Helen, et revient comme un leitmotiv au fil du roman.<sup>497</sup> Malgré leur dimension fantasque, les visions de cette dernière touchent au questionnement éthique qui se trouve au cœur du roman :

And the goblins — they had not really been there at all? They were only the phantoms of cowardice and unbelief? One healthy human impulse would dispel them? Men like the Wilcoxes, or ex-President Roosevelt, would say yes. Beethoven knew better. The goblins really had been there. They might return — and they did. [...] But the goblins were there. They could return. He had said so bravely, and that is why one can trust Beethoven when he says other things.<sup>498</sup>

Soudain, les visions romanesques de Helen et le monde réel se rejoignent dans un questionnement éthique et social, qui se trouve au cœur de tous les conflits de l'intrigue.

---

<sup>496</sup> *Ibid.*

<sup>497</sup> La relation entre Margaret et Helen Schlegel rappelle celle d'Elinor et Marianne Dashwood dans *Sense and Sensibility*.

<sup>498</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

L'intransigeance de Henry Wilcox le conduit à condamner Helen : « healthy » renvoie ici à ce que la société anglaise considère comme sain, c'est-à-dire conforme à la moralité anglaise, sainement viril comme les jeunes gens issus des *public schools* ; le combat contre les « gobelins » n'est pas sans ambivalence, ce qui rend d'autant plus nécessaire et difficile l'épigraphe du roman, « only connect... ». Helen ne serait sans doute pas une élève de Roger Fry, mais son imagination met au jour d'importantes tensions. Margaret est probablement une meilleure formaliste, au sens où un Roger Fry l'entendrait ; même si le point de vue de Helen n'est pas évacué comme absurde par la voix narrative, Margaret se fait l'écho des débats esthétiques de son temps : « What is the good of the Arts if they're interchangeable ? » demande Margaret. « The real villain is Wagner<sup>499</sup> », poursuit-elle, puisque le drame total de Wagner avait pour but d'unir tous les arts dans une même forme artistique. C'est moins la musique que Forster met en mots dans le roman que les multiples façons de la percevoir et son ambivalence.

L'influence des Esthètes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est sensible dans les écrits des auteurs du Bloomsbury Group : la place de la musique comme art idéal évoque notamment les essais de Walter Pater, auteur incontournable à l'époque, comme le rappelle Anne-Florence Gillard-Estrada<sup>500</sup> ; Clive Bell et Forster l'ont bien sûr lu. Mais déjà chez Pater, la perfection de la musique est faillible : Brad Bucknell a étudié la théorie artistique de Walter Pater pour montrer que ce dernier remet en question l'idéal synesthétique des Romantiques en introduisant une ambivalence centrale dans son analyse de la musique. Bucknell compare

---

499 *Ibid.*, pp. 36-37.

500 Voir notamment Anne-Florence GILLARD-ESTRADA, « The Greek body and the formalist quest across the divide: from Aestheticism to Bloomsbury painting », in *Beyond the Victorian / Modernist Divide: Remapping the Break in Literature, Culture and the Visual Arts*, dir. Anne Besnault-Levita et A.-F. Gillard-Estrada, New York, Routledge, 2018, pp. 115-129.

l'œuvre de Pater ou Mallarmé avec l'approche moderniste ; même si elle s'approche de l'idéal, la musique ne peut atteindre un absolu que les auteurs modernistes reconnaissent comme inaccessible : « The Paterian notion of music implicates the temporal in the ideal, fashioning an aesthetics of the provisional out of the necessary recognition of historical and epistemological limitations.<sup>501</sup> » Chaque art faisant appel à différents sens, écrit Pater, son attrait est « intraduisible » dans le langage d'un autre art ; l'idéal de la synesthésie romantique laisse place à la recherche « for a different kind of discourse, one with very little chance of completion<sup>502</sup> ».

L'idée que les arts sont intraduisibles entre eux renonce à l'idéal wagnérien d'une œuvre totale qui les unirait tous ; dans le même temps, elle nourrit la réflexion des écrivains du Bloomsbury Group sur leur art de prédilection. Ces réflexions sont d'ailleurs souvent menées de préférence dans l'essai, genre hybride par nature<sup>503</sup>, ou, chez Virginia Woolf en particulier, dans des nouvelles dont la composition fragmentaire constitue une innovation littéraire et, simultanément, déstabilise le lecteur de nouvelles. Dans les écrits de Virginia Woolf, E. M. Forster, Clive Bell et Roger Fry, le dialogue permanent entre les arts est une référence implicite aux débats communs, à la conversation entre amis et à la communauté intellectuelle qu'est le Bloomsbury Group, mais sous-entend aussi rivalités et distance ; auteurs et critiques d'art sont à la recherche d'une même « émotion esthétique » mais la différence fondamentale entre les media artistiques crée une hiérarchie apparente, au sommet de laquelle trône la musique. En peinture comme en littérature, l'abstraction est un idéal qui, s'il ne peut être tout à fait atteint, sert à réinventer les formes artistiques. C'est pourquoi leurs essais critiques reflètent

---

<sup>501</sup> Brad BUCKNELL, *op. cit.*, p. 49.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>503</sup> Voir Irène LANGLET, *L'Abeille et la Balance*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

l'hybridité fondamentale de la littérature et celle, soulignée et revendiquée par Fry, de la peinture, soit en faisant apparaître les limites logiques d'une théorie formaliste absolue (comme chez Forster ou Fry), soit que, pour l'éviter, un critique comme Clive Bell ne puisse que « jump for joy<sup>504</sup>» face à un tableau, qu'il lui serait impossible de décrire sans recourir à cette hybridité qu'il redoute. C'est, selon un paradoxe apparent, l'idéal de cette forme signifiante parfaite qui fait surgir un langage hybride sous la plume de nos auteurs.

---

504 Clive BELL, « Criticism », *Since Cézanne*, p. 158.

## 2. La question de la figuration

L'intersémiotité est donc l'une des étapes permettant de théoriser différemment l'œuvre d'art et la mimesis. Pour les modernistes, il faut en fait adopter aussi un rythme de lecture qui implique de s'ouvrir à l'œuvre, au lieu de s'adonner à la consommation passive. D'où l'attaque en règle contre le réalisme, sur laquelle il convient de revenir ici, parce qu'elle constitue l'un des outils opératoires permettant de modéliser l'en-commun de la lecture moderniste, qu'il s'agisse de littérature ou de peinture.

### 2.1. Mr Bennett and Sir Alma-Tadema

« We all agree now – by 'we' I mean intelligent people under sixty – that a work of art is like a rose. A rose is not beautiful because it is like something else. Neither is a work of art. <sup>505</sup>» C'est en ces termes moqueurs que Clive Bell prétend régler la question du réalisme en art dans les années vingt ou, du moins, la question de l'évaluation de l'art selon des critères réalistes. En 1910, au moment de la première Exposition postimpressionniste, la théorie formaliste de Roger Fry et Clive Bell est loin d'être communément admise : les toiles de Van Gogh, Cézanne ou encore Gauguin sont décriées pour leur usage inhabituel de la ligne et de la couleur, considéré comme la marque de leur incompétence. La crise de la critique, traversée en France quelques décennies plus tôt, se rejoue donc à Londres. Comme l'explique Bourdieu, on ne reproche pas (ou pas seulement) à Manet et ses héritiers d'avoir enfreint les codes de la

---

<sup>505</sup> Clive BELL, « Since Cézanne », *Since Cézanne*, p. 40.



bienséance et de la représentation académique : on leur reproche carrément de ne pas savoir peindre ; on met sur le compte de l'incompétence ce qui déroge radicalement aux codes dominants de la peinture académique.<sup>506</sup> J. B. Bullen rappelle qu'on les accuse de pornographie, de folie morbide et d'incompétence.<sup>507</sup> L'exactitude de la représentation est un critère d'évaluation de la peinture que mettent à mal les avant-gardes parisiennes : Roger Fry s'en prend à l'un des grands exemples de ce que la critique académique anglaise estime dans un article à l'ironie mordante, d'autant plus provocateur qu'il fut publié en 1913, lors du décès d'Alma-Tadema, lorsqu'on est donc, conformément à la tradition, censé faire l'éloge de l'homme et de l'œuvre :

His art, therefore, demands nothing from the spectator beyond the almost unavoidable knowledge that there was such a thing as the Roman Empire, whose people were very rich, very luxurious, and, in retrospect at least, agreeably wicked.<sup>508</sup>

Pour Fry, c'est ce type de toile qui est indécente, parce qu'elle banalise la culture antique en la prenant comme prétexte pour le nu, « agreeably wicked ». Il ne s'agit pas, chez Alma-Tadema, de forger cette communauté artistique, dialogique, qui se nourrit de la culture antique pour inventer l'art moderne, comme y invitait le voyage dans le chapitre précédent. Au contraire, l'art d'Alma-Tadema relève selon Fry d'une sorte d'imposture, projection fantasmée d'une culture antique édulcorée, figée, déformée plutôt que transmise ou réinventée. Tout est affaire de consommation passive, du tableau, du corps féminin comme de la culture classique. La peinture d'Alma-Tadema est lisse, invite le regard à glisser en une sorte de saponification de cet art bourgeois, pour reprendre la métaphore de Fry :

---

<sup>506</sup> Pierre BOURDIEU, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Seuil, 2013.

<sup>507</sup> Bullen explique qu'en février 1911, le docteur Theophilus Bulkeley Hyslop donne une conférence expliquant les paysages de Van Gogh comme des symptômes de sa maladie mentale. J. B. BULLEN, *Continental Crosscurrents, British Criticism and European Art 1810–1910*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 219.

<sup>508</sup> Roger FRY, *A Roger Fry Reader*, p. 148.

This culture finds its chief support among the half-educated members of the lower middle-class. Its appeal to them is irresistible, because it gives them in another 'line' precisely the kind of article which they are accustomed to buy and sell. Sir Lawrence's products are typical of the purely commercial ideals of the age in which he grew up. He does, however, add the information that all the people of that interesting and remote period, all their furniture, clothes, even their splendid marble divans, were made of highly-scented soap. He arrived at this conclusion, not as a result of his profound archeological researches, but again by reference to commercial customs.<sup>509</sup>

On retrouve ici le pendant du trafic d'artefacts dénoncé par Bell et Forster au chapitre précédent, avec cette image pour ainsi dire trafiquée, coupée de toute recherche archéologique. La commercialisation défait le commun, le rabaisse au plus petit dénominateur, le matérialisme clinquant, à paillettes de savon. Le fameux réquisitoire de Fry fait allusion au fait que la Pears Soap Company avait acheté le tableau *In the Tepidarium* pour en faire l'illustration d'une publicité mais s'était ravisée, de crainte de choquer ses clients avec une image érotisée. Anne-Florence Gillard-Estrada montre qu'Alma-Tadema, par le choix de ses sujets et le soin apporté au décor (typique du *Victorian clutter*), dialogue avec les sources littéraires antiques pour faire allusion à une sexualité débridée, tout en respectant le goût populaire pour séduire un public moins érudit.<sup>510</sup>

La peinture d'Alma-Tadema est l'exemple même de ce que Bell et Fry rejettent pour la peinture du XX<sup>e</sup> siècle : c'est une peinture nourrie de connaissances littéraires, qui évoque les anecdotes de l'histoire romaine pour le spectateur, et qui associe une composition très soignée à un soin du détail quasiment scientifique. Aucun de ces critères n'est recevable pour les formalistes que sont Fry et Bell. Ce dernier les rejette dos à dos dans *Art* :

The quarrel between Romance and Realism is the quarrel of people who cannot agree as to whether the history of Spain or the number of pips is the more important thing about an orange.<sup>511</sup>

---

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>510</sup> Anne-Florence GILLARD-ESTRADA, « Alma-Tadema's subversion of high culture », *Cahiers victoriens et édouardiens*, 71 Printemps | 2010, pp. 453-464.

<sup>511</sup> Clive BELL, « The Debt to Cézanne », *Art*, p. 212.

C'est le même type de servitude réaliste qu'évoque Virginia Woolf dans le célèbre essai *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Arnold Bennett, que Woolf choisit comme exemple d'écrivain édouardien, fait montre du même souci d'exactitude dans ses romans qu'un Alma-Tadema dans sa peinture. En cherchant à donner corps à Mrs. Brown, dont le nom dit l'indéfinition, Bennett, nous dit Woolf,

...would notice the advertisements ; the pictures of Swanage and Portsmouth ; the way in which the cushion bulged between the buttons ; how Mrs. Brown wore a brooch which had cost three-and-ten-three at Whitworth's bazaar ; and had mended both gloves – indeed the thumb of the left-hand glove had been replaced.<sup>512</sup>

Pour Woolf, tous ces détails sont autant de leurres qui décrivent la surface de l'être humain, plutôt que sa nature.

With all his powers of observation, which are marvellous, with all his sympathy and humanity, which are great, Mr. Bennett has never once looked at Mrs. Brown in her corner. [...] They [the Edwardians] have looked very powerfully, searchingly, and sympathetically out of the window ; at factories, at Utopias, even at the decoration and upholstery of the carriage ; but never at her, never at life, never at human nature.<sup>513</sup>

L'accumulation de détails tangibles et mesurables dans la description attribuée aux auteurs édouardiens rappelle le « nombre de pépins » que les réalistes veulent pouvoir compter dans une orange peinte, selon Clive Bell.

Ce n'est pas seulement cette science du détail, mais tout un point de vue sur la vie que rejette Virginia Woolf dans *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Sous sa plume, le réalisme est, comme le souligne Frédéric Regard,

[q]uelque chose comme une expérience optique de l'espace qui se préoccuperait d'embrasser le dehors dans un plan d'organisation, de survoler le monde sur le mode d'une continuité linéaire et progressive. De cette manière, au lieu de se tourner vers l'intérieur, entendez sur « la vraie vie », sur « la nature humaine », ce système

<sup>512</sup> Virginia WOOLF, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, Londres, The Hogarth Press, 1924, p. 13.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 16.

d'écriture abdiquerait en secret ses prétentions humanistes, pourtant revendiquées avec véhémence.<sup>514</sup>

Je reprendrai à Frédéric Regard deux idées : d'abord, le point de vue réaliste est, selon Virginia Woolf, « une expérience optique de l'espace », définition également applicable à la perspective classique qui ordonne, en peinture, l'espace d'un tableau ; en outre, ce point de vue qui « survole » le monde pour mieux étudier l'humain s'en détourne paradoxalement. Dans le domaine de la littérature comme dans celui de la peinture se pose le problème d'une nouvelle perspective, au sens technique de point théorique depuis lequel l'artiste ordonne son œuvre et le spectateur l'observe. Daniel Arasse l'a démontré, en s'intéressant en particulier à la peinture italienne qui fascine Roger Fry : la perspective traduit à la fois un point de vue, une façon d'ordonner le monde et un certain rapport au corps.<sup>515</sup> Les peintres français modernes que Roger Fry et Clive Bell veulent faire connaître en Angleterre savent, notamment grâce à l'exemple de Manet, que c'est dans la déconstruction de la perspective classique que se joue l'émergence d'une peinture moderne : Matisse parle de corps-à-corps avec la peinture pour décrire la manière dont sa peinture déjoue le regard du spectateur en lui refusant un point de vue unique depuis lequel regarder le tableau.

Dans *Vision and Design*, Roger Fry associe clairement la fin du réalisme en peinture, la remise en question de la perspective et l'affirmation du primat de la forme dans la peinture moderne, qui naît avec l'impressionnisme mais trouve vraiment son rythme avec le postimpressionnisme :

In this, 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. When once representation had been pushed to this point where further development

<sup>514</sup> Frédéric REGARD, *La Force du Féminin*, Paris, La Fabrique, 2002, p. 21.

<sup>515</sup> Voir en particulier Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010 [1999].

was impossible, it was inevitable that artists should turn round and question the validity of the fundamental assumption that art aimed at representation; and the moment the question was fairly posed it became clear that the pseudo-scientific assumption that fidelity to appearance was the measure of art had no logical foundation. [...] It was this revolution that Cézanne inaugurated and that Gauguin and van Gogh continued.<sup>516</sup>

Pour Roger Fry, la technique impressionniste, paradoxalement, ne fait que prolonger la volonté de réalisme de la peinture, même si elle abolit les stratégies de représentations classiques : au lieu de faire éclater la forme picturale, elle vise toujours « the totality of appearance », entreprise vouée à l'impasse. De la même façon, Clive Bell évoque « the bad science of Claude Monet » :

But science will neither make nor satisfy an artist: and perhaps Cézanne saw what the great Impressionists could not see, that though they were still painting exquisite pictures their theories had led art into a *cul de sac*. So while he was working away in his corner of Provence, shut off completely from the aestheticism of Paris, from Baudelairism and Whistlerism, Cézanne was always looking for something to replace the bad science of Claude Monet.<sup>517</sup>

Pour les modernistes, la « fidélité à l'apparence » n'est plus un critère d'évaluation de la peinture, tout comme les précisions méticuleuses d'Arnold Bennett sur le prix de la broche de Mrs Brown ou l'état de ses gants ne garantissent nullement sa capacité à écrire l'humain.

La méthode réaliste, en prétendant offrir une réalité complète au lecteur ou au spectateur, crée un discours-écran ; comme pour Woolf, pour Fry, l'objectivité est un leurre, puisqu'on ne sait rien des « choses en soi » :

But moreover the world-process is regarded as due not to the interaction of separate and self-contained objects, but of objects whose very nature lies in the relations to

---

<sup>516</sup> Roger FRY, *Vision and Design*, pp. 7-8. Il est à noter que les peintres italiens de la Renaissance, qui inventent la perspective linéaire, ne se contentent pas de « reproduire » le réel : la perspective est alors une entreprise scientifique qui les met aux prises avec la nature et le monde dans un mouvement d'exploration plutôt que d'imitation. « Perspective and anatomy were the two studies which promised to reveal to them the secrets of natural form. The study of anatomy exemplifies mainly the aspect of curiosity, though even in this the desire to find the underlying principles of appearance is evident—on the other hand perspective, to its first discoverers, appeared to promise far more than an aid to verisimilitude, it may have seemed a visual revelation of the structure of space and through that a key to the construction of pictorial space. », *ibid.*, p. 119.

<sup>517</sup> Clive BELL, *Art*, p. 208.

other things. And hence it follows that all our knowledge of the objects of external nature is not really a knowledge of those objects but only of the mutual interaction that takes place between them and ourselves. We are always partly responsible for any quality which we attribute to an external object, and it is only on such conditions that we know anything about the object. Hence we can never know anything about "things in themselves."<sup>518</sup>

Tout ce que nous connaissons du monde, c'est l'effet qu'il a sur nous : on retrouve là la théorie des *sensibilia* de Bertrand Russell, dont Ann Banfield étudie l'influence sur Fry et Woolf dans *The Phantom Table*. Mais plus que cette approche phénoménologique, ce qui importe à ce point de notre réflexion, c'est qu'en refusant pour la peinture des critères d'évaluation comme l'exactitude ou l'exhaustivité, qui se rapportent à un autre domaine que celui de l'art lui-même, Roger Fry ne prétend pas la couper du monde occupé par le spectateur : au contraire, il veut abolir ces critères extérieurs pour réduire la critique esthétique à la relation qu'entretient le spectateur avec l'œuvre. Chez Woolf comme chez Fry, le souci de réalisme s'interpose entre l'œuvre et l'humain, que ce dernier soit objet ou spectateur.<sup>519</sup> Comme l'écrit Frédéric Regard, dans le modernisme, au contraire, « le regard éthique est submergé par une débauche d'affects qui disloquent les connexions, abolissent la logique des glissements contextuels, décentrent le sujet.<sup>520</sup>» On retrouve ici l'idée de décentrement, de déstabilisation intime comme seule condition possible à la naissance d'une relation à l'autre : pour espérer écrire l'humain, l'auteur et l'artiste doivent se tourner vers la

---

<sup>518</sup> Roger FRY, « The philosophy of impressionism », *A Roger Fry Reader*, p. 13.

<sup>519</sup> « An Unwritten Novel » est un exemple parlant : la narratrice prétend y lire l'histoire d'une autre passagère dans son apparence et le texte retranscrit l'histoire ainsi imaginée. En réalité, les histoires successives qu'invente la narratrice ne font que l'éloigner de cette Minnie rencontrée par hasard ; si les descriptions d'une visite de famille un peu sinistres sont assez réalistes, on bascule assez rapidement dans le cliché romanesque avec l'idée d'une faute que Minnie aurait commise étant jeune et passerait sa vie à expier. Ces clichés servent d'indice au lecteur : l'imagination littéraire risque fort d'échouer à retracer le sens de la vie. La fin de la nouvelle signe d'ailleurs cet échec, puisque Minnie, la célibataire supposément pétrie de complexes face à sa matrone de belle-sœur, est en fait une mère qui rend visite à son fils. Ainsi tous les indices (de stérilité, avec la coquille d'œuf, de tristesse inexplicable) perdent leur sens ; ils ont été mal interprétés ou projetés. Minnie, associée à des images de vide, de creux, d'enveloppe (la coquille, le gant, la boîte), reprend soudain son épaisseur à la fin de la nouvelle - « mysterious figures ! ». Le seul moyen d'aborder la vie semble être une sorte d'accès de mysticisme qui conclut la nouvelle.

<sup>520</sup> Frédéric REGARD, *op. cit.*, p. 35.

vie intérieure, puisqu'ils ne sauraient décrire d'autre réalité que celle de leur rapport intime au monde.

La très courte nouvelle « Monday or Tuesday », de Virginia Woolf, nous montre la romancière attelée à sa tâche, « for ever desiring truth<sup>521</sup> ». Un héron incarne le point de vue qui balaie et surplombe le monde, si lointain que les contours du paysage en sont troublés, tout comme la syntaxe, elliptique, sorte de précipité poétique :

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—<sup>522</sup>

La perspective se défait : les sensations, déjà floues, ne constituent plus un tout cohérent. Au sol, la romancière est assaillie de sons et d'images qui lui parviennent en fragments ; les assembler est une tâche ardue, d'autant plus que la question « and truth ? » revient comme un refrain, sans trouver de réponse :

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?<sup>523</sup>

Reste à l'écrivaine la tâche de « recollect by the fireside<sup>524</sup> », unir ce point de vue idéal, uni, que représente l'oiseau et son indifférence, et les multiples sensations de la vie ordinaire. La répétition scande cette appréhension sur un mode délibérément pluriel, qui se substitue à la « vérité » d'un point de vue construit, englobant la scène, et l'écriture devient expérimentale, tend vers le rythme du discontinu ; or ce rythme se veut aussi un appel au

---

<sup>521</sup> Virginia WOOLF, « Monday or Tuesday », *Monday or Tuesday*, p. 36.

<sup>522</sup> *Ibid.*

<sup>523</sup> *Ibid.*

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 37.

lecteur, qui doit à la fois se plonger dans les sensations, capter les éclats visuels comme l'or des feuilles, ou les interférences sonores comme l'omnibus ou les cris qui fusent, pour contribuer à reconstruire le puzzle des éclats de vie, la polyphonie du moment.

On peut d'ailleurs voir ici à nouveau, comme le fait Ann Banfield, l'influence de l'épistémologie de Bertrand Russell, et de sa théorie des « sensibilia », « those objects which have the same metaphysical and physical status as sense-data, without necessarily being data to any mind<sup>525</sup> », permettant d'établir une multitude de points de vue potentiels détachés d'un sujet percevant ; Banfield rappelle que c'est par l'intermédiaire des travaux de Fry que Woolf y a accès : « Such is the meaning of Fry's *Transformations*, transforming sense-data into a picture that owes nothing to actual vision.<sup>526</sup> » Les travaux de Banfield éclairent l'usage de perspectives multiples ou changeantes dans la critique de Fry et l'écriture de Woolf :

The universe of Virginia Woolf is a monadology whose plurality of worlds includes private points of space and time unobserved, unoccupied by any subject. Its principle of unity is not a pre-established harmony conferred ahead of time by authorial intention.<sup>527</sup>

Ainsi le jeu sur la perspective se situe-t-il au croisement de préoccupations éthiques et esthétiques : d'une part, la déstabilisation du sujet constitue un rempart contre la multiplicité de discours qui empêchent la rencontre avec l'autre et avec l'humain ; d'autre part, le jeu sur les perspectives traduit dans l'art un rapport au monde informé par l'épistémologie de Russell.

Notons d'ailleurs que, même si on associe souvent les romans italiens de Forster à la picturalité, la stabilité de la perspective s'y trouve en fait aussi remise en question, bien que dans une moindre mesure, comme en témoigne la référence à Baldovinetti dans *A Room with a View*. Caroline Elam souligne l'influence que les conférences, l'enthousiasme et le charisme

---

<sup>525</sup> Ann BANFIELD, *op. cit.*, p. 71.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 1.



de Fry ont eue sur E. M. Forster, et l'ambivalence de Forster vis-à-vis des théories formalistes de Fry : comme le dit Fry lui-même, cité par Forster dans « Not looking at pictures », ils « ne parlent pas de la même chose » quand ils aiment tous deux un tableau.<sup>528</sup> Elle rappelle que Fry connaît très bien le style particulier de Baldovinetti, notamment pour avoir défendu l'attribution d'un des portraits de la National Gallery à cet artiste. Fry avait d'ailleurs servi de modèle au personnage de Rankin, qui apparaissait dans *Old Lucy*, mais qui a disparu dans la version finale du roman, de sorte que c'est Mr Eager qui hérite ironiquement du discours sur l'art, qui parodie Fry : « While Tancred and the Fry-like Rankin disappeared from later versions of the story, Baldovinetti remained for the sake of his now mislocated view and had to be attached to a different enthusiast.<sup>529</sup> ». Lorsque Mr Eager, le pasteur érudit, et Miss Lavish, la romancière volubile, profitent de cette excursion sur les hauteurs de Florence pour chercher le point de vue depuis lequel Baldovinetti a pu peindre l'un de ses paysages florentins<sup>530</sup>, la description de la colline est bien loin de l'ekphrasis : la hauteur n'a aucun trait particulièrement plaisant, et le peintre lui-même, un « maître » pour le moins « obscur », de seconde catégorie, a selon eux assez mal peint la vue de Florence, jouant maladroitement sur la perspective, « not very effectively » :

It was this promontory, uncultivated, wet, covered with bushes and occasional trees, which had caught the fancy of Alessio Baldovinetti nearly five hundred years before. He had ascended it, that diligent and rather obscure master, possibly with an eye to business, possibly for the joy of ascending. Standing there, he had seen that view of the Val d'Arno and distant Florence, which he afterwards had introduced not very effectively into his work.<sup>531</sup>

---

528 Caroline ELAM, « Baldovinetti's View without a Room : E. M. Forster and Roger Fry », *The Burlington Magazine*, vol. 149, n° 1246, pp. 23-31.

529 *Ibid.*, p. 28.

530 Caroline Elam rappelle cependant que leur entreprise est vaine, puisque les vues de Baldovinetti furent peintes depuis l'autre rive de l'Arno.

531 E. M. FORSTER, *A Room with a View*, Londres, Edward Arnold, 1992 [1908], p. 64.

Caroline Elam ajoute que le choix de Baldovinetti, ce nom méconnu du grand public, souligne l'érudition pointilleuse des personnages de Mr. Eager et Miss Lavish, qui dans un souci d'exactitude quasiment archéologique, se demandent :

But where exactly had he stood? That was the question which Mr. Eager hoped to solve now. And Miss Lavish, whose nature was attracted by anything problematical, had become equally enthusiastic.<sup>532</sup>

Le texte parodie allègrement l'obsession réaliste, incitant à voir différemment et le paysage italien, et l'œuvre d'art.

Quelques lignes plus loin, Lucy tombe dans les bras de George Emerson au milieu d'un flot de violettes : au moment précis où la « vue » apparaît enfin, le sol se dérobe, elle dévale la pente et entre littéralement dans ce paysage, qui n'a eu ce statut que le temps d'une ligne de texte.

The view was forming at last; she could discern the river, the golden plain, other hills. 'Eccolo!' he exclaimed. At the same moment the ground gave way, and with a cry she fell out of the wood. Light and beauty enveloped her. She had fallen on to a little open terrace, which was covered with violets from end to end.<sup>533</sup>

Isabelle Rannou évoque « le pouvoir aveuglant de la référence artistique<sup>534</sup> ». En établissant un contraste entre le nom propre de Baldovinetti, répété comme étant en lui-même signifiant par les personnages initiés, et le paysage sans forme qui s'offre au regard, E. M. Forster refuse pour le roman la perspective d'un peintre de la Renaissance : le point de vue

---

<sup>532</sup> *Ibid.*

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>534</sup> « Le phénomène de l'insertion de l'image picturale dans le texte littéraire fait clairement apparaître la tension et l'ambiguïté inhérentes à ce type d'écriture qui travaillerait avec une forme prétendument hétérogène. Il signale en outre que cette autre forme est nécessairement une altérité faussée ou simulée dans le roman où elle reste une production verbale. » Isabelle RANNOU, « L'espace étranger à l'épreuve de la convention picturale dans *A Room with a View* d'E. M. Forster », dans Yves CLAVARON (éd.), *E. M. Forster et l'étrange étranger*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, pp. 35-48.

parfait n'est nullement retrouvé et l'ambivalence du discours, entre jeu avec les références artistiques et recherche de la vie italienne, est résolument préservée.

L'écriture de Woolf est, on l'a vu, profondément visuelle : sous sa plume, la déconstruction de la perspective conduit à modifier la structure narrative. Virginia Woolf joue avec une perspective inattendue dans la nouvelle « Kew Gardens », où dialogues et intrigues amoureuses passent au second plan tandis que la narration s'ancre dans un parterre de fleurs, au ras du sol. La description qui ouvre la nouvelle observe de très près les fleurs et certaines précisions, comme la lumière qui révèle la fibre de la feuille « sous la surface », semble situer le regard en-dessous plutôt qu'au-dessus du massif.

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. [...] 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.<sup>535</sup>

L'effet de gros plan permet de montrer les jeux de lumière, qui constituent l'action de ces premiers paragraphes. Les premiers personnages humains de la nouvelle ne prennent forme, ou plutôt ne prennent voix, que lorsqu'ils s'approchent du massif de fleurs, comme 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. [...] The man kept this distance in front of the woman purposely, though perhaps unconsciously, for he wished to go on with his thoughts.  
'Fifteen years ago I came here with Lily,' he thought.<sup>536</sup>

---

<sup>535</sup> Virginia WOOLF, « Kew Gardens », *Monday or Tuesday*, p. 68.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 69.

Le mouvement de « zigzag » semble se communiquer des papillons aux passants ; les personnages apparaissent sans constituer un point focal assez solide pour que la narration s'attache à eux en priorité. Lorsqu'ils s'éloignent, le bruit de leur conversation ou de leurs pensées est progressivement étouffé :

They walked on the past the flower-bed, now walking four abreast, and soon diminished in size among the trees and looked half transparent as the sunlight and shade swam over their backs in large trembling irregular patches.<sup>537</sup>

Comme le montre Catherine Lanone, « l'unité de lieu (le massif) permet tout au plus de construire ce que Michel de Certeau appelle 'une scène pour des voix' ». <sup>538</sup> Dans cette nouvelle, Virginia Woolf est au plus loin du point de vue surplombant prêté à Arnold Bennett dans *Mr. Bennett and Mrs. Brown* : la recherche d'une perspective nouvelle, potentiellement surprenante, donne lieu à une description où forme et couleur l'emportent sur la nécessité de faire sens des perceptions. Quand Mr. Bennett voit dans un gant l'indication d'un souci ménager et dans un voyage en train l'indication de toute une géographie économique, Virginia Woolf décrit ici des couleurs vives, intenses, et des formes géométriques qui font davantage penser aux descriptions de Cézanne par Fry qu'à une vignette réaliste.

## 2.2. « Significant form »

Le formalisme de Roger Fry et Clive Bell s'affirme d'abord par le rejet de critères d'évaluation artistique extérieurs à la peinture (ou à la sculpture) : Bell et Fry refusent la hiérarchie académique, qui consacre la peinture d'histoire (genre qui fait inévitablement référence à la littérature), et le réalisme qui ferait de la peinture une imitation de la vie. Roger

---

<sup>537</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>538</sup> Catherine LANONE, « Le grain de bruit : l'impureté parasite chez Virginia Woolf » dans Christine REYNIER et Catherine BERNARD (éd.), *Virginia Woolf. Le pur et l'impur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 17-29

Fry et Clive Bell revendiquent tous deux ce que Bourdieu appellerait l'« autonomie du champ » pour la peinture :

La construction sociale de champs de production autonomes va de pair avec la construction de principes spécifiques de perception et d'appréciation du monde social et naturel (et des représentations littéraires et artistiques de ce monde), c'est-à-dire avec l'élaboration d'un mode de perception proprement esthétique qui situe le principe de la « création » dans la représentation et non dans la chose représentée et qui ne s'affirme jamais aussi pleinement que dans la capacité de constituer esthétiquement les objets bas ou vulgaires du monde moderne.<sup>539</sup>

Bourdieu poursuit en rappelant que Manet a instauré dans sa peinture « la pluralité des points de vue », traduction esthétique de la constitution d'un champ.

C'est précisément, quoiqu'en des termes nécessairement différents, ce que dit l'expression « significant form », créée par Clive Bell<sup>540</sup> et fréquemment utilisée pour faire référence aussi bien à ses écrits qu'à la théorie formaliste de Roger Fry : la forme seule crée l'émotion purement esthétique, une expérience propre à l'art, sans lien avec la valeur commerciale, une expérience qui affranchit des différences historiques et géographiques :

What quality is common to Sta. Sophia and the windows at Chartres, Mexican sculpture, a Persian bowl, Chinese carpets, Giotto's frescoes at Padua, and the masterpieces of Poussin, Piero della Francesca, and Cézanne? 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. These relations and combinations of lines and colours, these aesthetically moving forms, I call 'Significant Form'; and 'Significant Form' is the one quality common to all works of visual art.<sup>541</sup>

Les critères d'approche de la peinture sont réduits à un petit nombre et à leur plus simple expression (« lines and colours combined in a particular way »), en une dynamique à la fois exclusivement esthétique, et bien sûr ouverte au spectateur : la « significant form » est ce qui peut provoquer une émotion.

<sup>539</sup> Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'Art*, Paris, Seuil, 1998 [1992], p. 221.

<sup>540</sup> On trouve l'expression dans *Art*, publié pour la première fois en 1914. Si la définition que donne Clive Bell à l'expression semble devoir beaucoup aux idées de Roger Fry, ce dernier ne l'utilise que pour répondre explicitement à Clive Bell et ne l'adopte jamais lui-même.

<sup>541</sup> Clive BELL, *Art*, p. 8.

Cette forme est le moyen pour l'artiste d'exprimer un « état d'esprit », fruit d'une sensibilité exacerbée et singulière :

The artistic problem is the problem of making a match between an emotional experience and a form that has been conceived but not created. Evidently the conception of some sort of form accompanies, or closely follows, the creative impulse. The artist says, or rather feels, to himself: I should like to express that in words, or in lines and colours, or in notes. But to make anything out of his impulse he will need something more than this vague desire to express or to create. He will need a definite, fully conceived form into which his experience can be made to fit.<sup>542</sup>

L'expérience affective (« emotional experience », « impulse », « vague desire to express ») se trouve à l'origine de la création artistique ; cependant, Clive Bell souligne à plusieurs reprises la dimension intellectuelle du travail artistique (« conception », « fully conceived form »). L'expérience artistique est donc le processus par lequel une émotion, celle de l'artiste, est transmise par le biais d'une forme qui est une création intellectuelle, réfléchie, capable d'exprimer l'émotion ressentie pour le spectateur.

Beverly Twitchell a montré les points communs mais aussi les différences entre la théorie de Roger Fry et celle de Clive Bell : « Bell rested his work on significant form; he described its effects, noted its value, but he wrote *around* it more than *about* it<sup>543</sup> », écrit-elle, estimant que le travail d'explicitation et de vulgarisation de la notion revient largement à Roger Fry. Dans « An Essay in Aesthetics », Roger Fry définit les critères formalistes d'évaluation d'une peinture sous le nom d'« emotional elements of design », en établissant le même lien fondamental entre forme et émotion que Clive Bell ; cependant, sa définition est effectivement plus détaillée et didactique :

I will call the various methods by which this is effected, the emotional elements of design.  
The first element is that of the rhythm of the line with which the forms are delineated.

<sup>542</sup> Clive BELL, « Since Cézanne », *Since Cézanne*, p. 43.

<sup>543</sup> Beverly TWITCHELL, *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, p. 80.

The drawn line is the record of a gesture, and that gesture is modified by the artist's feeling which is thus communicated to us directly.

The second element is mass. When an object is so represented that we recognise it as having inertia we feel its power of resisting movement, or communicating its own movement to other bodies, and our imaginative reaction to such an image is governed by our experience of mass in actual life.

The third element is space. The same sized square on two pieces of paper can be made by very simple means to appear to represent either a cube two or three inches high, or a cube of hundreds of feet, and our reaction to it is proportionately changed.

The fourth element is that of light and shade. Our feelings towards the same object become totally different according as we see it strongly illuminated against a black background or dark against light.

A fifth element is that of colour. That this has a direct emotional effect is evident from such words as gay, dull, melancholy in relation to colour.

I would suggest the possibility of another element, though perhaps it is only a compound of mass and space: it is that of the inclination to the eye of a plane, whether it is impending over or leaning away from us.<sup>544</sup>

Là encore, on sent combien le débat est voisin du frayage de forme en littérature, combien il a pu l'influencer (et être influencé par lui). Ainsi, dans un article sur Virginia Woolf et l'art de la nouvelle, Christine Reynier étudie certains essais pour montrer que « [t]hrough her appraisal of Flaubert, Hemingway or Chekhov's short stories, Woolf indirectly defines her own theory of the genre and delineates a model for the short story as an impersonal art of proportion and emotion.<sup>545</sup> » Le lien entre forme et émotion, résumé dans l'expression « significant form » popularisée par Clive Bell, se retrouve ici encore.

La forme signifiante qui permettrait d'accéder directement à l'« émotion esthétique » grâce à des critères universels est évidemment un idéal : comme Fry le reconnaît lui-même, le pouvoir de la forme sur les émotions est plus grand lorsqu'il est associé à celui de la représentation, et en particulier à la représentation de la figure humaine.

If we represent these various elements in simple diagrammatic terms, this effect upon the emotions is, it must be confessed, very weak. Rhythm of line, for instance, is incomparably weaker in its stimulus of the muscular sense than is rhythm addressed to the ear in music, and such diagrams can at best arouse only faint ghost-like echoes of emotions of differing qualities; but when these emotional elements are combined

<sup>544</sup> Roger FRY, « An Essay in Aesthetics », *Vision & Design*, p. 22.

<sup>545</sup> Christine REYNIER, « Virginia Woolf's Ethics of the Short Story », *Études anglaises* 2007/1, vol. 60, p. 59.

with the presentation of natural appearances, above all with the appearance of the human body, we find that this effect is indefinitely heightened.<sup>546</sup>

Comme à regret (« it must be confessed »), Roger Fry se place du côté d'un « common viewer » plutôt que d'un théoricien et reconnaît à la figuration la capacité d'animer des critères abstraits, de doter la peinture d'un rythme, mais ce rythme sera toujours quelque part moins intense que celui d'un morceau de musique. (On pourra penser à E. M. Forster qui, dans *Aspects of the Novel*, reconnaît « Yes – oh dear yes – the novel tells a story<sup>547</sup> ».) Cette faiblesse perçue, commune à la peinture et son sujet et au roman et son intrigue, est absente de l'art auquel Fry fait référence : la musique est libre de la nécessité de représenter. Loin de l'injonction passive de la mimesis, c'est donc la dynamique du rythme et ses contradictions qu'il me faut maintenant étudier.

Pour Fry et Bell, la notion de rythme découle du modèle musical. Pour eux, l'expérience sensorielle de la cadence, la résonance et la vibration, peut se transposer à divers domaines de créativité et d'expérience, comme la picturalité ou l'architecture. Ainsi, l'idéal de la musique s'associe de façon fluide à l'architecture en ceci que ce sont des arts exempts par nature de la question de la figuration :

The idea of a special kind of experience, a special disposition of the mind, may seem plausible enough with regard to our experience of certain peculiarly abstract musical constructions or even of certain kinds of architecture. It becomes far less plausible the moment representation of actual forms comes in, as in painting or sculpture, still less when, as in poetry, the novel or the drama, the very stuff of which these are constructed, namely words, call up images and memories of things and emotions of actual life.<sup>548</sup>

Tout comme la musique, l'architecture est gouvernée par la recherche du rythme plutôt que de la représentation :

---

<sup>546</sup> Roger FRY, « An Essay in Aesthetics », *Vision & Design*, p. 23.

<sup>547</sup> E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, p. 17.

<sup>548</sup> Roger FRY, « Some Questions in Aesthetics », *Transformations*, p. 3.



This theory seeks to explain painting rather by its analogies with non-representational arts, such as music and architecture, and stresses the difference between painting and literature. It does not aim at absolute principles or at a metaphysical basis. It accepts as data the fact that our aesthetic sense finds satisfaction in music through a series of rhythmic and harmonious relations of notes and in architecture in the rhythmic and harmonious relations of volumes in space and it states that what is essential in painting is to be found also in systems of relations of volumes and spaces in a two-dimensional visual context and that, compared with this aspect of painting, any appeal to the associated ideas of the objects represented is negligible.<sup>549</sup>

La répétition de « in the rhythmic and harmonious relations » crée à son tour un rythme dans le texte : Fry montre par le style aussi bien que l'argumentation l'importance du rythme dans le plaisir du lecteur ou du spectateur. Il crée une correspondance entre le rythme des volumes en architecture, le rythme des volumes et couleurs en peinture, et le jeu sur les écarts entre les notes en musique. Cette théorie des arts bouleverse la conception de la représentation, en s'écartant à la fois de la fusion romantique des arts et de la mimesis : l'architecture, art en trois dimensions qui nous invite, par sa nature même, à habiter l'œuvre, est un intermédiaire fertile pour la théorie de Fry qui voit dans la perception de la peinture une expérience incarnée.

Ces concepts de rythme et de forme signifiante ont une influence déterminante sur la pensée du Bloomsbury Group. Ainsi, c'est en termes de rythme et d'architecture que Forster décrit l'œuvre de Virginia Woolf :

Virginia Woolf would do away with the sense of pacing. The pictures and windows may remain if they can – indeed the portraits must remain – but she wants to destroy the gallery in which they are embedded and in its place build – build what? Something more rhythmical. *Jacob's Room* suggests a spiral whirling down to a point, *Mrs Dalloway* a cathedral.<sup>550</sup>

Lui qui, parmi les membres du Bloomsbury Group, est sans doute celui qui fait montre de la plus grande réticence à l'idée de se défaire de l'intrigue traditionnelle dans le roman, admire

<sup>549</sup> Roger FRY, « The Double Nature of Painting », *A Roger Fry Reader*, p. 385.

<sup>550</sup> E. M. FORSTER, « The Early Novels of Virginia Woolf », *Abinger Harvest*, p. 110.

intensément la composition formelle de Woolf (la « spirale » et la « cathédrale » rappellent la forme en sablier parfaite, mais inhumaine, qu'il prête aux romans de Henry James dans *Aspects of the Novel*, pour suggérer à la fois quelque chose de plus dynamique dans *Jacob's Room*, et de plus parfait dans *Mrs. Dalloway*) mais l'on sent une trace de perplexité dans la question, face à la volonté qu'affiche Woolf de dynamiter l'édifice classique de la fiction. On pourrait donner maints exemples de la façon dont le concept forgé conjointement, en quelque sorte, par Bell et Fry influence le discours critique de Woolf et Forster, créant une forme de pensée de l'en-commun, une conception partagée de l'art et de la culture, malgré des divergences personnelles.

Si l'on revient à la définition que donnait Fry, la « disposition » idéale pour accéder à l'émotion esthétique est pensable si l'on prend pour modèle conceptuel la musique ou l'architecture, dont le fonctionnement esthétique autonome est indépendant des « things and emotions of actual life » : même si la peinture, la sculpture, le théâtre ou le roman sont irrémédiablement ramenés par la représentation aux idées et aux sentiments du quotidien, à des critères d'évaluation et de réception extérieurs à l'art, l'appréhension de chaque œuvre en termes de rythme et de volumes permet l'autonomie de l'art :

The theory that art appeals solely by the associated ideas of the natural objects it imitates is easily refuted when we consider music and architecture; in those at least the appeal to the spirit is made directly in a language which has no other use than that of conveying its own proper ideas and feelings.<sup>551</sup>

À la lecture de ces extraits, Roger Fry semble placer beaucoup d'espoir dans l'exemple de la musique et de l'abstraction dont elle est capable ; cependant, les écrits de Fry nous montrent qu'il se conçoit en passeur et en pédagogue plutôt qu'en théoricien, en ce sens qu'il a conscience de la nécessité de former le goût du public à ce nouveau langage pictural. La

---

551 Roger FRY, « Three Pictures in tempera by William Blake », *Vision & Design*, p. 143.

méthode incitant à percevoir un rythme visuel peut s'appliquer à divers types de peinture, même si elle tend vers un art plus abstrait ou géométrisé, chez Picasso par exemple :

The logical extreme of such a method would undoubtedly be the attempt to give up all resemblance to natural form, and to create a purely abstract language of form—a visual music; and the later works of Picasso show this clearly enough. They may or may not be successful in their attempt. It is too early to be dogmatic on the point, which can only be decided when our sensibilities to such abstract forms have been more practised than they are at present.<sup>552</sup>

L'exemple de la musique montre bien ce qu'entendent Roger Fry et Clive Bell avec la notion de « significant form » : il s'agit moins d'une construction intellectuelle que d'un accès direct qui lie l'œuvre à l'émotion du lecteur ou du spectateur ; la recherche d'une forme d'abstraction découle directement de l'espoir d'un langage appuyé exclusivement sur les perceptions sensibles, capable de transmettre une « émotion esthétique » indépendamment de toute pensée discursive.

Au-delà d'une simple assimilation du concept de Bell et Fry, l'œuvre de Forster et Woolf dialogue sans cesse avec lui. Comme l'indiquent les précautions de Fry et la restriction sous-entendue dans l'expression « certain peculiarly abstract musical constructions », la musique elle-même est facilement envahie d'images, qui viennent spontanément à l'esprit de celui qui l'écoute. Les essais de Roger Fry, Clive Bell, Virginia Woolf et E. M. Forster ont ceci en commun qu'ils envisagent toujours l'art sous l'angle de la réception aussi bien que sous celui de la création : or la musique et son abstraction ne suffisent pas nécessairement à déjouer l'imagination intempestive de l'auditeur. Le titre de l'essai d'E. M. Forster « Not Listening to Music » dit bien cette possibilité de divagation ou de distraction :

Listening to music is such a muddle that one scarcely knows how to describe it. The first point to get clear in my own case is that during the greater part of every performance I do not attend. The nice sounds make me think of something else. I wool-gather most of the time, and am surprised that others don't. Professional critics

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 157.

can listen to a piece as consistently and as steadily as if they were reading a chapter in a novel. [...] Probably they only achieve it through intellectual training; that is to say, they find in the music the equivalent of a plot; they are following the ground-bass or expecting the theme to re-enter in the dominant, and so on, and this keeps them on the rails.<sup>553</sup>

On l'a vu, Forster distingue ensuite deux types de musique : la musique qui lui « rappelle quelque chose », comme celle de Wagner, et celle qu'il apprécie « en elle-même », comme celle de Beethoven. Là où Fry et Bell affirmeraient la supériorité du deuxième type d'écoute, Forster refuse de trancher aussi nettement :

I still listen to some music this way. [...] Only a purist would condemn all visual parallels, all emotional labellings, all programmes.<sup>554</sup>

Virginia Woolf traite du même thème dans la nouvelle « The String Quartet » : un peu comme « Blue & Green » constituait l'exercice pictural par excellence de Woolf, « The String Quartet » est un exercice musical. Nous sommes à un concert et la nouvelle aborde la question de ce que la musique peut évoquer chez qui l'entend. Le langage est évidemment problématique, au sens où la musique se passe de représentation. D'abord, ce sont des images assez précises (« 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<sup>555</sup> ») qui surgissent, puis des émotions (« Sorrow, sorrow. Joy, joy. Woven together, like reeds in moonlight <sup>556</sup>») puis des objets simples, rassemblés par des correspondances inexplicables et des sons en commun (« the words are indistinguishable though the meaning is plain enough<sup>557</sup> »). À ce langage aventureux, qui gagne un sens nouveau dans cette recherche, s'oppose le langage convenu des interactions sociales,

---

553 E. M. FORSTER, « Not listening to music », *Two Cheers for Democracy*, Londres, Edward Arnold, 1972 [1951], p. 122.

554 *Ibid.*, p. 123.

555 Virginia WOOLF, « The String Quartet », *Monday or Tuesday*, p. 61.

556 *Ibid.*, p. 62.

557 *Ibid.*, p. 64.

dialogues insérés entre les passages consacrés à la musique. Ces dialogues sont mis à distance par leur isolation et dépourvus de sens en raison de leur disposition : les questions et les réponses, tout en étant reconnaissables et familières, ne fonctionnent pas ensemble.

Chez Roger Fry et Clive Bell, la musique est prise comme modèle de forme parfaitement abstraite ; E. M. Forster comme Virginia Woolf, en revanche, tendent à souligner la liberté qu'elle permet, y compris en utilisant des images qui semblent assez éloignées de la théorie de Fry et Bell. Dans *Aspects of the Novel*, E. M. Forster oppose « pattern » et « rhythm » : il emprunte le premier terme au vocabulaire de la peinture et le second à celui de la musique. Le « motif » confère ordre et beauté à l'œuvre, mais parfois au prix d'une trop grande rigidité, comme on l'a vu plus haut. Le rythme échappe obstinément à la description et Forster ne peut que citer l'exemple de la cinquième symphonie de Beethoven et de son « difficult rhythm ». Forster n'oppose pas exactement figuration et abstraction, mais forme close et forme ouverte ; la musique a une existence « double », à la fois narrative et complète, étirée dans le temps et unie :

Music, more than the other arts, postulates a double existence. It exists in time, and also exists outside time, instantaneously. With no philosophical training, I cannot put my belief clearly, but I can conceive myself hearing a piece as it goes by and also when it has finished. In the latter case I should hear it as an entity, as a piece of sound-architecture, not as a sound-sequence, not as something divisible into bars. Yet it would be organically connected with the concert-hall performance.<sup>558</sup>

Chez Roger Fry et Clive Bell, la forme musicale est la plus susceptible d'atteindre la « significant form » : cette définition de la musique comme idéal est évidemment façonnée par leur rejet de la figuration comme critère pour la peinture. Chez Forster et Woolf, moins sensibles à la nécessité de représenter qu'à la prépondérance de l'intrigue dans l'art de la

---

<sup>558</sup> E. M. FORSTER, « The Reason d'être of Criticism », *Two Cheers for Democracy*, p. 116.

fiction, la musique est aussi un art idéal en ce qu'elle s'affranchit d'une intrigue avec son début, son déroulement et, surtout, sa conclusion.

### 3. « That blessed word 'rhythm' » : le paradoxe du rythme, entre idéal et incarnation

Le rythme est une notion omniprésente chez nos auteurs : chez Roger Fry, le rythme est le critère d'analyse de l'expérience picturale qui est le plus étroitement associé à l'individu et à la « patte » de l'artiste ; Virginia Woolf écrit *The Waves* « to a rhythm not a plot » ; E. M. Forster oppose « pattern » et « rhythm » dans *Aspects of the Novel*, pour mieux souligner la supériorité du second. Clive Bell glisse dans *Art* une critique du terme de rythme, indulgente mais éloquente, en affirmant « I will never quarrel with that blessed word 'rhythm'<sup>559</sup> » : peut-être le terme en était-il venu à constituer le point de fuite de toutes les conversations sur l'art de ses amis « Bloomsberries » ?

D'emblée, la notion de rythme apparaît comme ambivalente : derrière ce terme se heurtent l'idée d'une forme d'universalité et d'immédiateté (opposée par Fry et Bell à la figuration et au contenu littéraire de la peinture, dont le déchiffrement fait écran entre le spectateur et l'œuvre) et celle de la dimension intime de la réception du rythme, qui se manifeste dans le corps de l'individu. Pour Henri Meschonnic, le rythme apparaît avec l'irrégularité, l'accélération ou le ralentissement par rapport à un mètre établi. Pour les formalistes que sont Fry et Bell, le rythme constitue une forme parfaite, puisqu'il confère à l'œuvre une cohérence interne qui lui permet de ne tirer sa signification que d'elle-même, mais cette notion d'irrégularité appelle celle d'individualité : c'est par son rythme singulier qu'un artiste se distingue et communique son émotion au spectateur. Fry et Bell privilégient la

---

<sup>559</sup> Clive BELL, « The Metaphysical Hypothesis », *Art*, p. 57.

forme d'une œuvre plutôt qu'un éventuel discours, aussi l'importance du rythme permet-elle de s'éloigner de la notion de représentation en rapprochant l'expérience artistique de l'abstraction de la musique. Cependant, en s'adressant directement au corps, le rythme peut aussi forcer le cadre de l'œuvre et l'ouvrir au spectateur. Dans le roman, le rythme peut rivaliser avec le contenu (c'est le phénomène de « *difficult rhythm* » que Michelle Fillion analyse chez E. M. Forster) ; lorsqu'il sert de procédé central, comme dans *The Waves*, il amène Virginia Woolf à faire disparaître la voix de la narratrice pour créer un texte fait de l'alternance des voix-personnages. Le rythme, mot sacré des auteurs du Bloomsbury selon Clive Bell, articule deux idées apparemment incompatibles et toutes deux fondamentales dans la pensée artistique du Bloomsbury Group : l'une, esthétique, est celle de l'autonomie de l'œuvre d'art, jalousement défendue face aux conventions de la peinture et du roman attribuées aux générations précédentes, marque du modernisme artistique ; l'autre, éthique, est celle de l'importance du rapport individuel à l'art et de la relation entre individus comme bien suprême à rechercher et cultiver dans l'expérience artistique comme dans la vie.

### **3.1. Le rythme : une définition difficile**

La notion de rythme et ses redéfinitions multiples sont caractéristiques de l'œuvre de plusieurs grands poètes et artistes de la modernité, qu'admirent les membres du Bloomsbury Group : la vie moderne (scandée par exemple par la circulation dans les villes) répond à des rythmes nouveaux et l'art qui prétend la dire ou la représenter doit lui aussi explorer de nouveaux rythmes. Pascal Michon rappelle que pendant plusieurs siècles, c'est une définition



mathématique, largement inspirée de Platon, qui est reconnue et utilisée dans le monde occidental :

La définition la plus générale du rythme présente celui-ci comme un retour périodique d'un ensemble de temps forts et de temps faibles. Est considéré comme rythmé, un flux dont l'écoulement n'est pas complètement lisse ou à l'inverse complètement chaotique. Est rythmé un flux dans lequel on perçoit une organisation grâce à une succession de points de repère qui reviennent régulièrement.<sup>560</sup>

Les poètes romantiques, Schiller en tête, contestent cette définition pour faire du rythme un principe formaliste unificateur ; ensuite ce sont Wagner, puis Debussy en musique, et Baudelaire puis Mallarmé en poésie qui font du rythme non plus l'un des traits formels de l'œuvre, mais la forme idéale à lui seul. Michon établit un lien entre cette quête artistique, reprise et poursuivie par les grands noms de la modernité poétique, et les recherches sociologiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : pour décrire les changements profonds induits par la vie citadine et ses nouveaux modes de collectivité, la mécanisation du travail et le processus d'individuation de la société, les sociologues parlent de « rythmes » nouveaux. C'est le besoin de décrire ces transformations qui fait dire à Mauss que « socialement et individuellement, l'homme est un animal rythmique<sup>561</sup> ». Ce sont les cadences de la modernité que l'on entend dans les « clipped words<sup>562</sup> » et les « formless sentences<sup>563</sup> » des citadins dans *Howards End*. Ces cadences s'emparent des corps qu'elles animent, voire les soumettent : la littérature moderniste va s'emparer de ce motif et en disséminer les échos, avec l'érotisme mécanique de la sténodactylo dans « The Waste Land » chez Eliot, ou dans *The Voyage Out*, les « young lady typists » qui risquent de s'impatienter si on les oblige à

---

<sup>560</sup> Pascal MICHON, « Notes éparses sur le rythme comme enjeu artistique, scientifique et philosophique depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Rhuthmos*, 9 novembre 2012, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article540> (consulté le 22/06/19).

<sup>561</sup> Marcel MAUSS, cité dans Pascal MICHON, *ibid.*

<sup>562</sup> E. M. FORSTER, *Howards End*, p. 107.

<sup>563</sup> *Ibid.*

ralentir le pas.<sup>564</sup> En réponse à ces rythmes saccadés, les deux maisons des sœurs Schlegel semblent obéir à, et préserver, un rythme plus fluide, résistant aux vagues de spéculation immobilière qui les menacent :

Their house was in Wickham Place, and fairly quiet, for a lofty promontory of buildings separated it from the main thoroughfare. One had the sense of a backwater, or rather of an estuary, whose waters flowed in from the invisible sea, and ebbed into a profound silence while the waves without were still beating.<sup>565</sup>

Howards End, en particulier, semble avoir un cœur et un pouls :

But it was the heart of the house beating, faintly at first, then loudly, martially. It dominated the rain.  
It is the starved imagination, not the well-nourished, that is afraid. Margaret flung open the door to the stairs. A noise as of drums seemed to deafen her.<sup>566</sup>

Les maisons des sœurs Schlegel sont des points d'ancrage spatial dans un monde de nomadisme forcé : cependant, là où Wickham Place n'est qu'un îlot protégé du rythme de la vie citadine moderne, Howards End a son propre pouls, son propre rythme régénérateur qui permet à Margaret de protéger sa sœur face à Henry Wilcox, pour donner au fils de Helen et de Leonard Bast une place et un legs.

Bien sûr, la manifestation la plus cruelle des rythmes de la modernité est incarnée par le personnage de Septimus, dans *Mrs. Dalloway* : la Première Guerre mondiale a amené avec elle des blessures d'une horreur nouvelle, dont l'obusite de soldats autrefois braves, et désormais condamnés à l'hypersensibilité et à un contretemps douloureux. Les passages consacrés à Septimus sont marqués par un décalage rythmique :

Everything had come to a standstill. The throb of the motor engines sounded like a pulse irregularly drumming through an entire body. The sun became extraordinarily

---

<sup>564</sup> « If you persist, lawyers' clerks will have to make flying leaps into the mud; young lady typists will have to fidget behind you. In the streets of London where beauty goes unregarded, eccentricity must pay the penalty, and it is better not to be very tall, to wear a long blue cloak, or to beat the air with your left hand. »  
Virginia WOOLF, *The Voyage Out*, p. 3.

<sup>565</sup> E. M. FORSTER, *Howards End*, p. 5.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 199.

hot because the motor car had stopped outside Mulberry's shop window; old ladies on the tops of omnibuses spread their black parasols; here a green, here a red parasol opened with a little pop. Mrs. Dalloway, coming to the window with her arms full of sweet peas, looked out with her little pink face pursed in enquiry. Every one 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, Septimus thought, and this gradual drawing together of everything to one centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames.<sup>567</sup>

Le pouls irrégulier que Septimus perçoit dans la vie londonienne le paralyse : il s'arrête alors qu'il devrait traverser la rue et, lorsque Rezia vient à son aide, sursaute violemment, comme si elle l'interrompait. Le contraste entre la cadence de la ville, matérialisée par les phrases courtes, et la paralysie représentée par la longue phrase (« and this gradual drawing together... terrified him ») matérialise la sidération et la sensation de malaise dans le texte. Clarissa Dalloway fait partie des passants intrigués par la scène. Le parallèle entre le traumatisme de Septimus, nié par le docteur Holmes dans le roman, et la sensibilité de Clarissa Dalloway dessine une expérience partagée entre ces deux personnages, unis par le rythme de Londres et de la vie moderne.

L'histoire très riche de la notion de rythme, et son importance dans les théories européennes de l'art au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, contribuent à expliquer la place qu'elle occupe dans les écrits de Roger Fry et Clive Bell : le rythme est à la fois une référence à la musique et le nom donné à une harmonie interne idéale, « fondamentale », « vitale » d'après Fry. Le concept de « rythme », ainsi doté d'un tel pouvoir d'évocation, gagne d'autant en versatilité, voire en ambivalence : en effet, on peut trouver dans les écrits de Roger Fry trois définitions du « rythme ». D'abord, le « rythme » renvoie au plaisir visuel éprouvé face à une œuvre, dès

---

<sup>567</sup> Virginia WOOLF, *Mrs Dalloway*, Oxford, Oxford University Press, 2009 [1925], p. 12.

le premier abord. Le terme est utilisé à la fois pour la peinture et pour décrire les qualités de certains arts décoratifs :

In this way there was developed a singularly easy and rhythmic manner of filling any given space with interlaced and confluent forms suited to the calligraphic character of Mohammedan design.<sup>568</sup>

Ce type de rythme, qui semble être un critère formel, ne garantit pas l'unité parfaite de l'œuvre, ni la sensibilité de l'artiste :

It cannot be denied that in course of time it pandered to the besetting sin of the oriental craftsman, his intolerable patience and thoughtless industry, and became in consequence as dead in its mere intricacy and complexity as the Græco-Roman original in its frigid correctness.<sup>569</sup>

Le motif d'abord inspiré par la créativité d'un artisan peut être figé et perdre ainsi de son inventivité distinctive : même lorsqu'il est entendu en ce sens, le terme « rythme » est lié à l'idée d'individualité, et les trois facettes du rythme que je cherche à dégager ici ne sont pas hermétiques. Le deuxième sens prêté au « rythme » dans les essais de Roger Fry est celui de la relation entre les plans, les formes, les lignes et les couleurs d'un tableau, qui crée une harmonie interne à l'œuvre : elle assure à la fois sa cohérence et son autonomie artistique, en ce sens qu'elle crée une forme artistique indépendamment du contenu ou du discours de l'œuvre. C'est cette qualité que Fry célèbre chez Paolo Uccello :

And out of the play of these almost abstract forms mainly rectangular, with a few elementary curves repeated again and again, Uccello has constructed the most perfect, the most amazingly subtle harmony. In Uccello's hands painting becomes almost as abstract, almost as pure an art as architecture. And as his feeling for the interplay of forms, the rhythmic disposition of planes, was of the rarest and finest, the most removed from anything trivial or merely decorative (in the vulgar sense), he passes by means of this power of formal organisation into a region of feeling entirely remote from that which is suggested if we regard his work as mere illustration. Judged as illustration the "S. George" is quaint, innocent and slightly childish; as design it must rank among the great masterpieces.<sup>570</sup>

---

568 Roger FRY, « The Munich exhibition of Mohammedan art », *Vision & Design*, p. 83.

569 *Ibid.*

570 Roger FRY, « The Jacquemard-André Collection », *Vision & Design*, p. 125.

Dans ce passage, Roger Fry oppose explicitement la « simple illustration » et le « design » (que l'on pourrait ici traduire par « composition », voire « conception », au sens où l'on « conçoit » un objet ou une machine, plutôt qu'un concept) : au regard de la première, le Saint Georges d'Uccello est naïf, mais c'est précisément parce qu'il a sacrifié exactitude et détail « trivial » au jeu des formes et à la « disposition rythmique des plans ». Cette définition du rythme est sans doute la mieux connue et la plus identifiable au formalisme associé aux noms de Roger Fry et Clive Bell. Dans un processus qui ressemble à ce que décrit Michon pour la poésie, le rythme passe d'élément formel à qualité formelle déterminante, qui ne caractérise pas *une* forme artistique parmi d'autres, mais permet à une création d'accéder au rang d'œuvre d'art :

And now I must train to explain what I understand by this idea of art addressing itself directly to the imagination through the senses. There is no immediately obvious reason why the artist should represent actual things at all, why he should not have a music of line and colour. Such a music he undoubtedly has, and it forms the most essential part of his appeal. [...] Rhythm is the fundamental and vital quality of painting, as of all the arts – representation is secondary to that, and must never encroach on the more ultimate and fundamental demands of rhythm.<sup>571</sup>

En ce sens, le rythme est ce qui qualifie l'art, c'est-à-dire une qualité abstraite, qui assure la cohérence de l'œuvre et la supériorité de la forme sur le contenu : le rythme permet de ressentir une émotion face à une œuvre culturellement éloignée ou différente, comme un tapis persan ou un artefact chinois ancien. Clive Bell préfère le terme de « forme signifiante » pour parler de la forme artistique idéale :

On the other hand, with those who judge it more exact to call these combinations and arrangements of form that provoke our aesthetic emotions, not "significant form," but "significant relations of form," and then try to make the best of two worlds, the aesthetic and the meta-physical, by calling these relations "rhythm," I have no quarrel whatever.<sup>572</sup>

---

571 Roger FRY, « Post-Impressionism », *A Roger Fry Reader*, p. 100.

572 Clive BELL, *Art*, p. 16.

Si Clive Bell prend ses distances avec le terme de « rythme » que préfère Roger Fry, c'est bien le même principe que recouvre son terme de « forme signifiante » : entre les « combinaisons » de forme qui provoquent l'« émotion esthétique » de Bell et le « jeu des formes » associé à la « disposition rythmique des plans » de Roger Fry, l'écart conceptuel est bien mince.

La troisième acception du terme « rythme » dans les essais de Roger Fry est à la fois la plus difficile à définir et la plus susceptible d'inspirer les autres membres du Bloomsbury Group et le lien particulier qu'ils établissent entre éthique et esthétique. En effet, Roger Fry évoque aussi le rythme distinctif de l'artiste, sa « vision créatrice », c'est-à-dire sa façon de voir le monde et d'ordonner cette vision en œuvre d'art :

The artist's main business in life, however, is carried on by means of yet a fourth kind of vision, which I will call the creative vision. [...] It demands the most complete detachment from any of the meanings and implications of appearances. Almost any turn of the kaleidoscope of nature may set up in the artist this detached and impassioned vision, and, as he contemplates the particular field of vision, the (aesthetically) chaotic and accidental conjunction of forms and colours begins 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 apprehends them no longer casually or merely curiously, but passionately, and these lines begin to be so stressed and stand out so clearly from the rest that he sees them far more distinctly than he did at first.<sup>573</sup>

Ici encore, le rythme est opposé à la représentation et détaché des « apparences » : il traduit l'harmonie perçue par l'artiste comme une sensation (« the rhythm which has been set up within him ») qui s'intensifie avec la contemplation. Si le rejet du réalisme correspond à une définition assez large du formalisme, l'insistance sur la dimension individuelle de cette expression formelle est caractéristique de Roger Fry (et des autres membres du Bloomsbury Group) : n'importe quel « tour de kaléidoscope de la nature » peut fournir la matière d'une

---

573 Roger FRY, « The Artist's Vision », *Vision & Design*, pp. 33-34.

œuvre d'art, du moment que formes et couleurs rencontrent un autre prisme, celui de la sensibilité singulière de l'artiste.

Dans les faits, ces trois définitions se rejoignent parfois : l'importance accordée au rythme « décoratif » participe de la défense de la forme par rapport au contenu ; la définition du rythme comme expression formelle d'une sensibilité individuelle dépend étroitement de la deuxième définition. La notion de rythme semble naviguer entre deux pôles : d'une part, le rythme comme critère fondamental d'une forme abstraite, indépendante de tout contenu, permet d'affirmer l'universalité de l'art ; d'autre part, l'individualité et le caractère unique du rythme ressenti par l'artiste et retranscrit dans son œuvre sont identifiables, mais inexplicables, et cette perception singulière semble être le fruit d'un heureux hasard. Dans l'étude du rythme se dessine ainsi la tension souterraine de toute la théorie artistique de Roger Fry, confronté à un cœur indicible dans l'émotion esthétique mais, dans le même temps, mû par le désir humaniste de rendre l'art universellement compréhensible.

Roger Fry n'est pas le seul écrivain de l'art moderne à associer rythme singulier et expression de la subjectivité. En littérature, Henri Meschonnic affirme que « le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours<sup>574</sup> » : or chez Fry, le rythme est pareillement utilisé en lien avec la perception d'un individu et contre le discours dans la peinture. En ce sens, *le* rythme représente dans les écrits de Fry un langage universel, au sein duquel *différents* rythmes constituent autant d'expressions de ce langage universel. Ces rythmes multiples évoquent le processus d'individuation lié à la vie moderne dont parle Pascal Michon. La création d'un nouveau rythme, l'écart par rapport à la cadence générale fait un artiste, un créateur plutôt qu'un imitateur :

---

<sup>574</sup> Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1992, p. 71.

By preference he turns to objects which make no strong æsthetic appeal in themselves. But he may like objects which attract by some oddity or peculiarity of form or colour, and thereby suggest to him new and intriguing rhythms. In his continual and restless preoccupation with appearance he is capable of looking at objects from which both æsthetic and even curious vision may turn instinctively, or which they may never notice, so little prospect of satisfaction do they hold out. But the artist may always find his satisfaction, the material for his picture, in the most unexpected quarters.<sup>575</sup>

On observe bien dans ce bref passage la labilité sémantique du terme « rhythm », qui recouvre à la fois la cohérence formelle (et la « satisfaction » qui l'accompagne) et l'idée d'une vision très personnelle. À propos des artistes baroques, Roger Fry se demande si c'est la recherche du rythme qui motive l'artiste à choisir certains sujets, ou si le rythme est l'émanation d'une émotion première :

Did the Baroque artists choose ecstatic subjects because they were excited about a certain kind of rhythm, or did they elaborate the rhythm to express a feeling for extreme emotional states?<sup>576</sup>

L'affirmation de l'individualité (« odd », « intriguing ») dans le processus créatif crée des « rythmes » distinctifs, alors même que le rythme est censé être un langage universel : rassembler ces acceptions dans un seul terme dénote l'espoir, chez le critique et humaniste Roger Fry, que l'émotion artistique soit communicable, tout en demeurant fondamentalement individuelle. On l'a vu, cependant, l'importance du silence dans les essais de Roger Fry et Clive Bell laisse entrevoir la difficulté de cette entreprise.

### **3.2. Le rythme, garant de l'harmonie interne de l'œuvre ?**

Dans sa définition la plus épineuse, le rythme est une façon d'unifier l'œuvre sans s'appuyer sur l'intrigue (en littérature) ou la dimension littéraire ou anecdotique d'une œuvre

---

<sup>575</sup> Roger FRY, *Vision & Design*, pp. 34-35.

<sup>576</sup> Roger FRY, « El Greco », *ibid.*, p. 137.



(en peinture). Comme en peinture, cette recherche formelle dans le roman diminue l'importance de l'intrigue classique pour ouvrir le discours à d'autres horizons humains et éthiques. Par conséquent, et en raison de la nature fondamentalement hybride du roman, cette recherche peut facilement avoir l'effet inverse de ce que prône Fry dans l'espoir d'une forme parfaitement unifiée : le roman ne pouvant se défaire tout à fait de la représentation et de l'intrigue, le rythme ne peut être qu'un idéal, ou un procédé rivalisant avec d'autres, nécessairement inachevé. Cette ambivalence permet à E. M. Forster et Virginia Woolf de montrer dans l'espace du roman une tension entre la réalité et sa perception, entre la matière nécessaire du roman qui mêle contexte social, mouvements de l'histoire et bouleversements politiques et un indicible, mystique chez Forster et psychologique chez Woolf. Chez Forster, la confrontation de plusieurs rythmes permet de matérialiser la différence entre des règles sociales inflexibles et une dimension ineffable, invisible (« the unseen ») qui permet (voire enjoint) de leur désobéir. Chez Virginia Woolf, le rythme sourd d'un certain rapport au corps et au moi, qui remplace le rapport du roman traditionnel entre monde extérieur et perception par un va-et-vient permanent entre intérieur et extérieur, entre des sensations faites tangibles et une réalité toujours susceptible de se défaire.

L'intrigue de *Howards End* s'articule autour de plusieurs lieux-clés : Howards End, le legs de Ruth Wilcox, est opposé à Wickham Place, la maison londonienne des sœurs Schlegel. Si cette dernière est un havre de paix dans la capitale (on se souvient de la métaphore qui en fait un promontoire, battu par les vagues de la circulation et de la spéculation, «[it] ebbed into a profound silence while the waves without were still beating<sup>577</sup> »), le reste de la ville est mû par un rythme effréné et machinal :

---

<sup>577</sup> E. M. FORSTER, *Howards End*, p. 5.

In the streets of the city she noted for the first time the architecture of hurry, and heard the language of hurry on the mouths of its inhabitants – clipped words, formless sentences, potted expressions of approval or disgust.<sup>578</sup>

La syntaxe mime cette précipitation. *Howards End*, en revanche, n'est ni soumis à la même cadence, ni un simple refuge ; la maison, même déserte, résonne d'une pulsation propre qui n'est en rapport avec aucune activité humaine :

She paced back into the hall, and as she did so the house reverberated.  
 'Is that you, Henry ?' she called.  
 There was no answer, but the house reverberated again.  
 'Henry, have you got in ?'  
 But it was the heart of the house, beating, faintly at first, then loudly, martially. It dominated the rain.  
 It is the starved imagination, not the well-nourished, that is afraid. Margaret flung open the door to the stairs. A noise as of drums seemed to deafen her.<sup>579</sup>

La répétition de « reverberated » ouvre le texte à la résonance, à cette cadence syncopée du ravissement que décrit Catherine Clément<sup>580</sup>, ce temps faible suivi d'un temps fort, c'est-à-dire ici du bruit de pas non identifié au roulement de tambour qui assourdit, fait presque défaillir, en lisière de révélation. La découverte de *Howards End* est une épreuve au sens sacré du terme pour Margaret, l'héritière de Ruth Wilcox : Miss Avery, la gardienne, avec sa rudesse et sa connaissance intime de la demeure, semble en être la prophétesse. Elle prédit à Margaret qu'elle viendra vivre à *Howards End* et, en l'identifiant avec Ruth Wilcox (le nom « Mrs. Wilcox » autorisant l'ambivalence), affirme son droit légitime à devenir la maîtresse du lieu. Les deux types de rythme, celui de la capitale cosmopolite contre celui de la campagne anglaise, signent l'opposition de deux pôles éthiques et culturels.

Le « rythme difficile » d'E. M. Forster, comme nous l'avons vu, celui qui ouvre le discours plutôt qu'il ne vient simplement l'illustrer, c'est, comme dans *Aspects of the Novel*, celui qu'il emprunte à Beethoven. Helen et Margaret Schlegel incarnent les deux façons

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 198-199.

<sup>580</sup> Catherine CLÉMENT, *La Syncope : philosophie du ravissement*, Paris, Grasset, 1990.

d'écouter la musique évoquées dans « Not Listening to Music » : Helen imagine des naufrages, des éléphants et des gobelins tandis que Margaret trouve saugrenu de prétendre traduire une œuvre musicale en images ou un tableau en musique. Margaret expose elle-même clairement son opinion, mais les images employées par Helen sont reprises par le narrateur tout au long du roman : le bruit de pas des gobelins que Helen entend dans la symphonie accompagne les dilemmes moraux des personnages, en particulier ceux que pose le surgissement de la « misère » (« squalor ») des Bast. Le texte se transforme ainsi en espace rythmique, invitant le lecteur à prêter l'oreille au retour du leitmotiv.

Y a-t-il, non seulement une esthétique, mais aussi une éthique du motif rythmique ? À la fois métaphore et métonymie, les gobelins ne sont pas prédateurs : leur simple présence représente la laideur du monde.

They were not aggressive creatures; it was that that made them so terrible to Helen. They merely observed in passing that there was no such thing as splendour or heroism in the world. After the interlude of elephants dancing, they returned and made the observation for the second time. Helen could not contradict them, for, once at all events, she had felt the same, and had seen the reliable walls of youth collapse. Panic and emptiness! Panic and emptiness! The goblins were right.<sup>581</sup>

Pour la voix narrative, sorte de caisse de résonance amplifiant le courant de conscience de Helen, l'apparition des gobelins est à porter au crédit du compositeur, qui montre ainsi sa lucidité et son honnêteté :

But the goblins were there. They could return. He had said so bravely, and that is why one can trust Beethoven when he says other things.<sup>582</sup>

Si admettre la présence du mal et de la laideur des gobelins fait la grandeur à la fois éthique et esthétique de Beethoven, la possibilité de cet inquiétant retour n'est pas seulement un ressort artistique, c'est un avertissement moral qui revient dans le roman à mesure que

---

<sup>581</sup> E. M. FORSTER, *Howards End*, pp. 30-31.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 32.

l'intrigue se resserre. Le rythme rappelle au lecteur que la conclusion bucolique n'exclut pas l'écho de l'abîme qui a englouti Leonard Bast et Jacky. La méfiance éprouvée par Leonard lorsque Helen quitte la salle de concert en emportant son parapluie, la pauvreté qui l'empêche de faire confiance à une famille inconnue, la maladresse de Helen sont autant d'incidents qui laissent deviner tout un monde, un abîme que les Schlegel ne voient pas depuis leur « island of money » :

For that little incident had impressed the three women more than might be supposed. It remained as a goblin footfall, as a hint that all is not for the best in the best of all possible worlds, and that beneath these superstructures of wealth and art there wanders an ill-fed boy, who has recovered his umbrella indeed, but who has left no address behind him, and no name.<sup>583</sup>

Jacky fait elle aussi résonner le « pas de gobelin » à Wickham Place, lorsqu'elle y fait irruption à la recherche de son compagnon :

‘Oh, my dears, what do you think? You’ll never guess. A woman’s been here asking me for her husband. ‘Her *what?*’ (Helen was fond of supplying her own surprise.) ‘Yes, for her husband, and it really is so.’<sup>584</sup>

Jacky apparaît dans ce chapitre comme un personnage grotesque, et le récit de Helen ressemble à un épisode de boulevard : Jacky soupçonne l'infidélité de Leonard et Helen l'invite à le chercher sous les meubles du salon. En tirant l'anecdote du registre de la farce, la référence à Beethoven interroge le rire confortable des Schlegel : Jacky est associée à l'« abîme » ou à un « volcan », images d'un monde souterrain redoutable et méconnu que le libéralisme bourgeois ignorerait volontiers. Le comique de « Mrs Lanoline » contraste avec les bonnes intentions des sœurs Schlegel, qui préparent justement une réunion de « discussion » philanthropique :

Then tea came, and after tea Helen went on preparing her speech, and Margaret prepared one, too, for they were going out to a discussion society on the morrow. But

---

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 110.

her thoughts were poisoned. Mrs. Lanoline had risen out of the abyss, like a faint smell, a goblin footfall, telling of a life where love and hatred had both decayed.<sup>585</sup>

Si la bonne volonté de Margaret permet une alliance fragile entre le camp cultivé, sensible et libéral des Schlegel et les robustes Wilcox à la morale victorienne et à la virilité exemplaire, il n'y a guère de place pour les Bast dans la conclusion du roman : Londres avance vers Howards End et les gobelins ne disparaissent jamais que momentanément. Le bruit des pas de gobelins laisse entendre cette vérité à la fois sociale et humaine, que le romancier se refuse à étouffer : Forster tisse dans son récit un motif susceptible de déstabiliser sa conclusion, de la rendre d'autant plus incertaine, et c'est bien là ce que Michelle Fillion appelle son « rythme difficile ».

Dans *The Voyage Out*, le travail sur le rythme inaugure tout un projet éthique et esthétique, ne serait-ce que parce que la mort soudaine de Rachel défait brutalement le roman sur le plan thématique, mais aussi dans le rythme du récit. On l'a vu, la coupure avec la tradition se veut nette : *The Voyage Out* fait référence au roman italien d'E. M. Forster pour mieux mettre à distance son dénouement satisfaisant et le contexte méditerranéen, déjà trop clairement inscrit dans le roman national britannique. Cette intrigue nouvelle appelle une écriture nouvelle. Chez Forster, l'ambivalence du rythme fait apparaître un invisible derrière le paysage social, un indicible derrière les discours ; chez Virginia Woolf, le rythme et ses variations font apparaître la renégociation dans le roman du rapport entre perception du monde et événements de la vie intérieure. Le roman est parcouru d'images de ralentissement ou d'accélération (qui rappellent la définition du rythme de Meschonnic) qui donnent son relief à la trajectoire apparemment simple de Rachel et à son écho chez les autres personnages.

---

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 112.

Dès l'abord, Rachel Vinrace est décrite comme une jeune fille maladroite, qui connaît mal sa place dans les rituels sociaux de la bonne société britannique. Le contraste avec d'autres personnages féminins, comme la gracieuse Helen Ambrose, se lit notamment dans leurs rapports aux personnages masculins. Rachel n'a pas les qualités d'une hôtesse accomplie et remplit mal le rôle laissé vacant par la mort de sa mère. À table, elle est trop immobile :

Only it struck Helen that Rachel was perhaps too still for a hostess, and that she might have done something with her hands.<sup>586</sup>

En revanche, Rachel est une musicienne (comme Lucy Honeychurch) et ses tantes craignent que sa pratique du piano, en musclant ses bras, l'empêche de se marier :

'I heard from Aunt Bessie not long ago,' Helen stated. 'She is afraid that you will spoil your arms if you insist upon so much practising.'  
'The muscles of the forearm – and then one won't marry ?'<sup>587</sup>

Cet avertissement met en lumière le lien entre le corps, le rythme musical et les contraintes imposées au corps féminin : celui-ci doit se conformer à une forme de ballet social mais le rythme impérieux de la musique est jugé dangereux. Le fait de suivre un autre rythme que celui qu'on cherche à lui imposer distingue Rachel, l'amour de la musique étant à la fois son refuge et son principal talent.

La mort de Rachel constitue l'événement capital du roman parce qu'il brise la forme du *Bildungsroman* en remettant en question son issue parfaite (le mariage entre un jeune homme et une jeune fille amoureux) ; cette catastrophe (au sens dramatique du terme) est encadrée par la mention de rythmes au sens où Meschonnic entend le terme, c'est-à-dire de cadences exceptionnellement ralenties ou accélérées :

---

<sup>586</sup> Virginia WOOLF, *The Voyage Out*, p. 12.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 15.

The afternoon was very hot, so hot that the breaking of the waves on the shore sounded like the repeated sigh of some exhausted creature [...].<sup>588</sup>

Les vagues atteignent le rivage à un rythme ralenti et la fièvre de Rachel semble intimement liée à cette torpeur, qui déforme le sens des mots :

...they sounded strange; they meant different things from what they usually meant. Rachel at any rate could not keep her attention fixed upon them, but went off upon curious trains of thought suggested by words such as 'curb' and 'Lochrine' and 'Brute', which brought unpleasant sights before her eyes, independently of their meaning.<sup>589</sup>

La maladie fatale de Rachel s'annonce comme une distorsion des mots qui constituent la grande littérature masculine qu'on a voulu lui faire absorber tout au long du roman. Alors que Rachel est de plus en plus atteinte par la maladie, les personnages masculins du roman, à commencer par le premier docteur consulté, sont sourds à ce changement de rythme fondamental :

'You need not be alarmed by that. It is the pulse we go by' (he tapped his own hairy wrist), 'and the pulse continues excellent.'<sup>590</sup>

Helen Ambrose perçoit la gravité de la situation et tente de prévenir Terence : ce dernier subit « a terrible shock » mais l'atténue « by reflecting that Helen was overwrought » ; le choc est à la fois métaphorique et littéral, comme une vibration physique. Le personnage masculin fuit la secousse provoquée par le personnage féminin et, de façon révélatrice, choisit de croire que Helen est « épuisée ». Les visites de Terence, le fiancé de Rachel, sont parfaitement réglées, ce qui semble fait pour le rassurer :

Twice every day he went in to sit with Rachel, and twice every day the same thing happened. On going into her room, which was not very dark, where the music was lying about as usual, and her books and letters, his spirits rose instantly. [...] She did not look very ill.<sup>591</sup>

---

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 387.

Parce que Terence instaure cette cadence régulière qui l'empêche de voir la vérité, le moment de la mort le surprend :

Once he held his breath and listened acutely; she was still breathing; he went on thinking for some time; they seemed to be thinking together; he seemed to be Rachel as well as himself; and then he listened again; no, she had ceased to breathe. So much the better — this was death.<sup>592</sup>

Les répétitions et les points virgules confèrent à cette longue phrase un rythme régulier, brutalement interrompu par le tiret qui vient en réalité après le moment de la mort : le battement entre la mort et sa perception montre la soudaineté de la catastrophe aux yeux du jeune homme.

Comme si les autres personnages féminins prenaient momentanément conscience de leur rôle, ils commencent à l'interroger : le monde est « étrangement vide » aux yeux de Mrs Thornbury, malgré sa foi ; Evelyn, qui rêve de voyages et de conquête plutôt que de mariage, refuse son prétendant. Dans le silence qui suit la mort de Rachel s'élève une « respiration » :

In this profound silence one sound only was audible, the sound of a slight but continuous breathing which never ceased, although it never rose and never fell. It continued after the birds had begun to flutter from branch to branch, and could be heard behind the first thin notes of their voices. It continued all through the hours when the east whitened, and grew red, and a faint blue tinged the sky, but when the sun rose it ceased, and gave place to other sounds.<sup>593</sup>

Cette respiration continue laisse entrevoir la possibilité d'une sorte de renaissance orphique dans une voix désincarnée, mais le lever du soleil dissipe ce son impossible. Ce n'est pas la mort de Rachel, mais la tempête qui sévit ensuite qui lève la tension suspendue au-dessus de la pension anglaise, qui est de nouveau « as square and spacious as usual.<sup>594</sup> » Les références à différents types de rythme conjuguent le lien entre corps féminin, sensation et bouleversement de l'intrigue traditionnelle.

---

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 431.



Le rapport au temps et à son écoulement chez Virginia Woolf a souvent été étudié, à commencer par le célèbre passage de *Temps et Récit* où Ricoeur montre comment les « longues séquences de pensées muettes » des personnages

...creusent du dedans l'instant de l'évènement de pensée, elles amplifient de l'intérieur les moments du temps raconté, de telle sorte que l'intervalle total du récit, malgré sa relative brièveté, paraît riche d'une immensité impliquée.<sup>595</sup>

L'analyse de Ricoeur est consacrée à la construction formelle de l'expérience temporelle dans l'écriture de Woolf ; depuis lors, la recherche historiciste a étudié le contenu historique et politique des romans de Virginia Woolf et de récents travaux ont fait le lien entre expérience du temps, écriture de la sensation et vulnérabilité (mentale et physique) dans l'écriture de Woolf. Michael F. Davis évoque « the use and abuse of history » de *Mrs Dalloway*, c'est-à-dire le jeu avec l'histoire, personnelle et publique, réelle et imaginée, vécue par les personnages, ainsi que les multiples interprétations critiques du roman.<sup>596</sup> Naomi Toth prend Orlando et sa métamorphose comme exemple de l'expérience intime de l'histoire dans la fiction de Woolf : le moment présent y est toujours double, à la fois réseau de perceptions sensorielles qui ramènent au « ici » et « maintenant » et « absent percepts and affects of the past that double it up as a lining<sup>597</sup> ». La forme multiple prise par l'histoire chez Woolf répond à l'ambivalence du rythme chez Roger Fry et E. M. Forster : le rythme, c'est-à-dire (pour reprendre les termes de Meschonnic) les accélérations et les ralentissements du temps, construit la subjectivité chez Woolf en constituant à la fois une sensation et une force ordonnatrice dans l'œuvre. Chez Roger Fry et Clive Bell, la recherche du rythme est la

---

<sup>595</sup> Paul RICEUR, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1991, vol. 2, p. 195.

<sup>596</sup> Michael F. DAVIS, « *Dating Mrs Dalloway : the Use and Abuse of History* » dans Claire DAVISON et Anne-Marie SMITH-DI BIASIO (éd.), *Contemporary Woolf / Woolf contemporaine*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014, pp. 101-115.

<sup>597</sup> Naomi TOTH, « *Enduring Time : Orlando and the present moment* », dans Claire DAVISON et Anne-Marie SMITH-DI BIASIO (éd.), *op. cit.*, pp. 87-99.

garantie de l'harmonie d'une œuvre d'art ; Forster partage cette définition, mais met en scène *plusieurs* types de rythme, qui reflètent un débat éthique insoluble et ouvrent le récit ; Woolf confronte le rythme et sa dimension profondément personnelle à l'implacable cadence de l'histoire pour montrer la façon dont la subjectivité reconfigure le temps public mesurable.

### 3.3. Rythme et corps

Déjà dans la critique artistique de Fry, la notion de rythme est directement liée au corps (puisque la ligne est « the record of a gesture<sup>598</sup> »), tout comme plusieurs des critères qu'il utilise (comme la « masse »).<sup>599</sup> C'est également le cas dans *Aspects of the Novel* puisque Forster définit le rythme « facile » comme « the rhythm [...] we can all hear and tap to<sup>600</sup> ».

Dans « Street Music », Virginia Woolf distingue rythme et mélodie :

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 any one is so coarsely organised as not to hear the rhythm of its own heart in words and music and movement.<sup>601</sup>

Dans le même texte, Virginia Woolf décrit un rythme quasiment baudelairien, émis par la nature sauvage :

In forests and solitary places an attentive ear can detect something very like a vast pulsation, and if our ears were educated we might hear the music also which accompanies this.<sup>602</sup>

---

598 Roger FRY, *Vision & Design*, p. 22

599 Roger Fry utilise aussi l'idée de rythme pour exprimer son amour dans les lettres qu'il écrit à Vanessa Bell. « I tried one rhythm after another to find the rhythm that should really tell of my love for you, but it never came quite clear only because I am not apt at such things. And then there is really a difficulty, the strangest that could happen in such a case – the difficulty of our so extraordinary intimacy which leaves nothing to be said, scarcely anything to take form in the mind. » Dans cette formulation très intime de ce que peut représenter l'idée de « rythme », on retrouve la dimension individuelle (un rythme singulier pour parler d'une relation singulière) mais aussi l'idée que le rythme est le dernier élément tangible avant l'indicible. Roger Fry, lettre 313 à Vanessa Bell, datée de 1911, *Letters*, p. 349.

600 E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, p. 113.

601 Virginia WOOLF, « Street Music », *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 1., p. 30.

602 *Ibid.*, p. 31.

Ce rythme naturel n'est pas sans rappeler la grande main verte dessinée par la vallée de « The Story of a Panic » : le rythme est à la fois très intime (« the pulse in the body ») et susceptible d'animer tout un paysage ; d'un point de vue thématique, cette correspondance fait du rythme la manifestation d'une force primitive partagée par chaque corps ; d'un point de vue éthique, c'est une connexion entre le corps et le monde ; d'un point de vue formel, le rythme vient brouiller les limites entre intériorité et extériorité, en particulier dans l'œuvre de Virginia Woolf.

Cette forme primitive du rythme s'incarne différemment dans *A Passage to India*, point d'orgue de la carrière littéraire de Forster. Michelle Fillion évoque son incompréhension face à la musique indienne, mais aussi sa fascination face au rythme étrange des râgas (the « bewildering rhythm that bespeaks the essential otherness of India to the uncomprehending Westerner<sup>603</sup> »).

*A Passage to India*, roman profondément nourri des observations de son auteur sur la situation politique en Inde, est tout entier articulé autour d'un événement central entouré de mystère, dans un lieu, les grottes de Marabar, qui n'est défini que par son ancienneté (« they are older than anything in the world<sup>604</sup> ») et l'absence de toute caractéristique attrayante :

The caves are readily described. [...] Having seen one such cave, having seen two, having seen three, four, fourteen, twenty-four, the visitor returns to Chandrapore uncertain whether he has had an interesting experience or a dull one or any experience at all.<sup>605</sup>

La description négative des grottes se heurte à cette absence de détail signifiant, et aucun discours ne semble pouvoir s'y attacher : l'hindouisme a tenté de s'y arrêter, en vain ; Bouddha « has left no legend of struggle or victory in the Marabar » ; le touriste « finds it difficult to

<sup>603</sup> Michelle FILLION, *Difficult Rhythm, Music and the Word in E. M. Forster*, op. cit., p. 141.

<sup>604</sup> E. M. FORSTER, *A Passage to India*, Londres, Hodder and Stoughton / Edward Arnold, 1991 [1924], p. 116.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 117.

discuss the caves » ; « nothing, nothing attaches to them, and their reputation – for they have one – does not depend upon human speech.<sup>606</sup> » L'écho du vide, du néant, scandé par la répétition, se matérialise en une pulsation rythmique qui absorbe signifié et signifiant, et la percussion sourde s'amplifie pour contaminer le récit, disséminant les images obsédantes qui ne cessent de faire retour, comme une forme de résurgence inconscience, traumatique. Dès le début de la section intitulée « Caves », les grottes sont le lieu de l'indescriptible, de l'indicible :

Whatever is said, the same monotonous noise replies, and quivers up and down the walls until it is absorbed into the roof. 'Boum' is the sound as far as the human alphabet can express it, or 'bou-oum', ou 'ou-boum' – utterly dull. Hope, politeness, the blowing of a nose, the squeak of a bot, all produce 'boum'.<sup>607</sup>

Mrs Moore trouve cet écho inarticulé « terrifiant » ; dans l'esprit d'Adela Quested, le mystérieux grondement, la fulgurance soudaine qui lui fait reconnaître qu'elle n'est pas amoureuse de son fiancé et la beauté d'Aziz se cristallisent dans un « choc » dont le sens est dicté par les multiples tensions sociales et culturelles qui affleurent dans le roman. La sensation est si violente qu'en termes légaux, elle devient une agression ; l'indicible des grottes de Marabar, l'élément primitif, la pulsion sexuelle, le mélange de crainte et d'attirance entre la femme britannique et le guide indien se traduisent dans le roman par cette pulsation première (le « boum ») qui instaure un lien entre la révélation inarticulée et le corps d'Adela Quested. Tant que cette dernière entretient l'illusion d'une agression aux limites claires, d'une situation moralement explicable et qui donnerait raison aux préjugés des Anglo-Indiens, son corps est littéralement parcouru de piqûres :

She had been touched by the sun, also hundreds of cactus spines had to be picked out of her flesh. [...] She lay passive beneath their fingers, which developed the shock that had begun in the cave. Hitherto she had not much minded whether she was touched

---

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>607</sup> *Ibid.*, pp. 138-139.

or not ; her senses were abnormally inert, and the only contact she anticipated was that of mind. Everything now was transferred to the surface of her body, which began to avenge itself, and feed unhealthily.<sup>608</sup>

En retour, la juste rébellion du peuple indien prend la forme d'un nom scandé, celui de Mrs Moore, qui a témoigné dans son sommeil de l'innocence d'Aziz. Le nom dépasse son simple sens et prend une force incantatoire qui en fait celui d'une « déesse hindoue » : étrange son flottant, « Esmis Esmoor » annonce le dénouement du procès en faveur d'Aziz. Le corps et l'esprit d'Adela sont le siège de conflits qui dépassent sa seule personne et le rythme impitoyable, fondamentalement incompréhensible issu des grottes de Marabar les met en évidence : les rythmes qui parcourent le corps d'Adela sont ce qui la relie au chaos du monde qui l'entoure, malgré elle.

*A Passage to India* s'ouvre sur une rencontre dans une mosquée qui laisse entrevoir les passages possibles entre le monde occidental et la culture musulmane ; mais la fin du roman et la cérémonie hindoue soulignent la résistance de l'Inde à la compréhension occidentale. Cette obscurité fondamentale est exprimée dans la musique et dans la multitude de rythmes qui traversent le roman et s'opposent à toute lecture littérale (comme lorsque le nom de Mrs Moore devient l'incantation « Esmis Esmoor »). Face aux rythmes indiens qui brouillent le sens des mots, la raison occidentale échoue, et avec elle le système intellectuel qui établit une hiérarchie entre l'art européen et le reste du monde.

Chez Virginia Woolf, le rythme fait l'objet d'une recherche formelle consciente, directement liée aux rythmes du corps. *The Waves* est écrit « to a rhythm not a plot » et se donne pour objet le rythme même du corps, dans toute son intensité biologique, neurologique, « Muscles, nerves, intestines, blood-vessels, all that makes the coil and spring

---

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 184.

of our being, the unconscious hum of the engine, as well as the dart and flicker of the tongue ». <sup>609</sup> Gillian Beer attire notre attention sur la sensualité de l'écriture de Woolf :

*The Waves* was conceived, brooded on, and written during a highly political phase in Woolf's career, when she was speaking at public and private meetings on issues of gender and class. This was the period, too, when her love-affair with Vita Sackville-West was at its most intense. Yet the work is often described as if it were the product of a secluded disembodied sensibility. It might more aptly be described as seeking out the rhythms of the body. <sup>610</sup>

Les monologues des voix de *The Waves* ne sont donc pas un raccourci fait pour taire le corps, mais au contraire une façon d'explorer des secrets anatomiques. Le rythme est le principe compositionnel de tout le roman : la narration disparaît au profit d'un discours direct, qui n'est pourtant pas tout à fait oral, ponctué par des intermèdes descriptifs qui explorent des moyens visuels de transcrire l'écoulement du temps, et font de la prose poétique un espace vibratoire, une pulsation pure :

Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually. <sup>611</sup>

Les divers courants de conscience participent aussi à cette construction rythmique. Une intrigue se devine au fil des discours, qui ne participe ni de la pensée ni du récit, mais elle est reléguée à un rang presque subalterne. Les six points de vue qui alternent sont autant de points focaux qui rappellent la « monadologie » étudiée par Ann Banfield : les points de vue se complètent sans se recouper tout à fait, soulignant à la fois les perceptions multiples d'un même événement et l'écart, toujours sous-entendu, entre ces perceptions. Meschonnic affirme que le rythme se situe entre vision et audition : les voix des personnages de *The Waves* se situent précisément entre oralité et écrit. L'absence de narration, le saut d'une voix à l'autre

<sup>609</sup> Virginia WOOLF, *Virginia Woolf's Diary*, cité dans Gillian BEER, *Virginia Woolf : The Common Ground*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1996, p. 74.

<sup>610</sup> Gillian BEER, *ibid.*, p. 74.

<sup>611</sup> Virginia WOOLF, *The Waves*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1931], p. 3.

et l'effort nécessaire au lecteur pour comprendre ces mouvements contribuent à effacer la différence entre intériorité et monde extérieur, puisque nous ne quittons un personnage que pour être immédiatement projeté dans les perceptions d'un autre. Le point de fuite de ces multiples perceptions n'est autre que le lecteur, seul sujet capable sinon d'assembler toutes ces facettes, du moins de percevoir leur constellation. Dans *The Waves*, la recherche rythmique est une façon d'ouvrir le récit en entretenant ce point de vue multiple ; dans l'ouverture, c'est le lecteur qu'on intègre en lui offrant des perceptions (des *sensibilia* ?), en ouvrant le récit sur son corps (puisque c'est le lieu privilégié de la perception du rythme), plutôt qu'en lui proposant une construction intellectuelle dont il se ferait le partenaire rationnel. Plus que les pas de Jacob qui résonnent dans les corridors de Cambridge, ou le bruit lancinant du gramophone rayé dans *Between the Acts*, ce sont les ondes sonores de *The Waves* qui représentent peut-être le mieux la quête rythmique de Woolf.

## Conclusion

Le dialogue entre les arts crée un jeu au double sens du mot : d'une part, le passage d'un langage à l'autre, d'un système sémiotique à l'autre, inspire nos auteurs et leur permet d'explorer de nouvelles voies dans leur genre de prédilection ; d'autre part, ce dialogue fait « jeu » au sens où il fait apparaître les écarts entre les arts. Impossible pour la littérature et la peinture, arts doubles, hybrides (entre narration et poésie pour la littérature, entre figuration et composition pure pour la peinture), d'espérer rivaliser avec cet art parfait qu'est la musique.

Mais l'hybridité est aussi fertile, source de dialogue et de déstabilisation novatrice. La musique prise comme idéal est-elle vraiment un modèle, ou une métaphore formaliste de la communion totale avec l'œuvre d'art ? L'impossibilité d'atteindre à la forme parfaite de la musique constitue-t-elle un regret véritable, ou sa mise en scène, destinée à prouver que la connexion avec le lecteur doit être recherchée par d'autres voies, plus obliques ? Cette communion est bien présentée comme impossible (même lorsqu'il s'agit d'une symphonie de Beethoven) mais, de la confrontation entre littérature, peinture et musique émerge la notion polyvalente de rythme, à la fois facteur d'unité totale, abstraite, et de jeu direct, incarné, avec le lecteur, l'auditeur ou le spectateur. Le dialogue entre les arts permet des emprunts et des greffes fertiles mais, surtout, il donne à voir ou entendre une forme d'écart et de décentrement qui ouvre l'œuvre d'art au dialogue avec l'autre.





## QUATRIÈME CHAPITRE

### RESPONSABILITÉ ÉTHIQUE ET ANONYMAT ESTHÉTIQUE : UNE NOUVELLE RELATION ENTRE AUTEUR ET LECTEUR

La comparaison entre les arts chez Clive Bell, Roger Fry, E. M. Forster et Virginia Woolf fait surgir la fascination pour le rythme ; à première vue, le rythme est synonyme de forme parfaite, capable de libérer l'art de la nécessité de représenter ; en réalité, le rythme est aussi le nom donné à l'émotion artistique qui se communique à l'auditeur, au spectateur ou au lecteur. Car c'est bien là l'ambition qu'entretiennent Fry, Bell, Forster et Woolf pour la forme artistique idéale ; il s'agit moins de constituer une unité close, isolée de la vie, que de trouver un moyen de communiquer une émotion esthétique qu'ils espèrent universelle. Cet espoir se situe au croisement de l'esthétique et du politique : alors qu'ils se méfient des langages de la sphère publique, trop rigides et programmatiques, l'art semble offrir moins un langage universel qu'un cadre d'expérience privilégiée où la connexion à l'autre puisse avoir lieu. C'est l'expérience de l'art qu'il faut ouvrir et répandre, toute médiation risquant de faire primer le discours sur le rapport direct à l'art.

Dans son examen du concept de modernisme et de la façon dont il est utilisé dans les traditions critiques européennes, Astradur Eysteinnsson distingue deux approches : l'une voit dans le modernisme le résultat de profonds bouleversements culturels ; l'autre en fait avant tout un projet esthétique. Eysteinnsson distingue ces deux pôles dans la « formal-ideological connection » qui constitue les définitions les plus générales du modernisme et souligne le paradoxe que crée leur rapprochement : le modernisme est doublement la cible de critiques (« attacked both for cult of form and formlessness<sup>612</sup> »), à la fois pour sa recherche d'une autonomie esthétique parfaite et pour sa tendance à la subversion culturelle qui désintègre les perceptions et le récit. Eysteinnsson plaide pour le dépassement de ce lieu commun, cette identification de la recherche d'autonomie formelle et des bouleversements culturels qui transforment la société européenne : or chez les auteurs du Bloomsbury Group, le lien entre ces deux pôles semble effectivement plus complexe. Le projet du Bloomsbury Group s'appuie largement sur une philosophie humaniste dans laquelle s'inscrit le langage formaliste, censé être universel. Cependant, le projet éthique des membres du Bloomsbury Group, celui d'un rapport individuel, personnel à l'œuvre d'art, est à la fois promis par le formalisme de l'art moderne et menacé par les mécanismes socio-économiques à l'œuvre au sein du marché de l'art du début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est dans ce contexte que doit être imaginée une nouvelle relation à l'autre et une nouvelle forme d'ouverture de l'art. Je chercherai à démontrer dans cette partie que le lien que recherche la petite communauté du Bloomsbury Group n'est en fait pas si coupé de la société qu'il le semblait au premier abord, bien au contraire.

Le retentissement des expositions postimpressionnistes de 1910 et 1912 tient autant au pouvoir novateur des œuvres exposées qu'à la rupture avec les conventions sociales (et

---

<sup>612</sup> Astradur EYSTEINSSON, *The Concept of Modernism*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, p. 16.

coloniales) que représentent des nus de femmes tahitiennes ou l'adoption de conventions « primitives ». J. B. Bullen a montré que la peinture de Cézanne, Matisse et Gauguin, jugée indécente et accusée d'incompétence, est aussi associée à la réputation qu'avait Paris d'être « a hotbed of anarchism<sup>613</sup> » ; ce danger venu du continent trouvait un redoutable écho dans les grèves des mineurs gallois et les manifestations des suffragettes. Jane Goldman évoque l'« explosion of colours<sup>614</sup> » que représentent les expositions et qu'elle rapproche des affiches et banderoles des suffragettes qui troublent l'ordre visuel des rues anglaises. Certes, Roger Fry prône une forme de détachement dans l'expérience esthétique, en privilégiant le langage formel à la dimension narrative d'un tableau ; cependant, il ne peut avoir ignoré les réactions conservatrices, plus ou moins scandalisées, que les mêmes artistes ont provoquées lors de leur première exposition à Paris à la fin du siècle précédent. Comme le souligne Anne-Pascale Bruneau-Rumsey, la place de la réception dans la théorie esthétique de Roger Fry montre qu'il est conscient de sa dimension sociale implicite (« the social inscription of his activity<sup>615</sup> »), même si sa théorie esthétique insiste sur le détachement face à l'œuvre : chez Fry, l'autonomie de l'œuvre d'art est une stratégie de résistance face aux normes imposées par une classe socialement et culturellement privilégiée.

De même, les travaux de Gillian Beer et Jane Goldman viennent réinscrire Virginia Woolf dans les crises culturelles et politiques de son époque. Dans *Virginia Woolf and the Common Ground*, Gillian Beer appelle à examiner Virginia Woolf autrement que « sequestered in Bloomsbury<sup>616</sup> », où « Bloomsbury » symboliserait pour Beer un groupe

<sup>613</sup> J. B. BULLEN, *Continental Crosscurrents, British Criticism and European Art 1810-1910*, op. cit., p. 201.

<sup>614</sup> Jane GOLDMAN, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf : Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

<sup>615</sup> Anne-Pascale BRUNEAU-RUMSEY, « Roger Fry on Art and Society : Autonomy as Commitment », *Autonomy and Commitment in Twentieth Century British Arts*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 50.

<sup>616</sup> Gillian BEER, *Virginia Woolf and the Common Ground*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1996, p. 3.

culturellement élitiste et socialement bourgeois, éloigné des préoccupations de la sphère publique : Beer parle au contraire de l'« omnivorousness<sup>617</sup> » de Virginia Woolf pour décrire son rapport au monde. Jane Goldman évoque de même « the politics of the visual<sup>618</sup> » dans l'œuvre de Virginia Woolf : Goldman rapproche le commentaire que fait Fry de Matisse, « deemed anarchist because one's maid could appreciate it easily<sup>619</sup> », et la figure de la cuisinière à l'époque géorgienne, « a creature of sunshine and fresh air<sup>620</sup> », que convoque Virginia Woolf dans *Mr. Bennett. and Mrs. Brown*. Ces images montrent que Fry et Woolf associent tous deux renouveau de l'art et transformations politiques ; si le parallèle entre l'esthétique de Fry et l'écriture de Woolf a été magistralement étudié par Ann Banfield, le fait que cette esthétique et leurs préoccupations politiques communes soient liées est rarement mis en lumière.

Fry et Bell voient dans le formalisme une approche universelle de l'art, capable d'aborder également la tapisserie persane, l'art de la Renaissance italienne et les natures mortes de Cézanne : le plaisir de la forme, parce qu'indépendant de la vie, n'exige aucune connaissance périphérique de l'œuvre et le rythme, qualité commune à la musique, à la peinture et à la littérature, transmet directement au spectateur, à l'auditeur ou au lecteur une émotion esthétique commune avec l'artiste. La forme représente donc l'espoir d'une forme de langage artistique universelle.

---

617 « She tastes and devours, nibbles Fry, licks, drinks, savours, sniffs: her relation to her daily surroundings, to the streets and conversations of London, to the books she reviews, the parties she records, to political events, and to philosophy, science, Dante, Montaigne are all equally appetitive. » *Ibid.*, p. 3.

618 Jane GOLDMAN, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf : Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

619 *Ibid.*, p. 120.

620 Virginia WOOLF, *Mr. Bennett. and Mrs. Brown*, p. 5.

Dans le même temps, la modernité revendique ce que Jacques Rancière appelle le régime esthétique des arts, où le sensible « soustrait à ses connexions ordinaires<sup>621</sup>» est « devenu étranger à lui-même<sup>622</sup> » : l'œuvre échappe à la maîtrise de son créateur, auquel cas il lui est impossible de constituer le lien, la connexion humaniste espérée entre auteur et lecteur ou spectateur. C'est d'ailleurs le pouvoir de « fracture » du littéraire selon Rancière :

[...] les énoncés s'emparent des corps et les détournent de leur destination dans la mesure où ils ne sont pas des corps, au sens d'organismes, mais des quasi-corps, des blocs de paroles circulant sans père légitime qui les accompagne vers un destinataire autorisé. Aussi ne produisent-ils pas des corps collectifs. Bien plutôt ils introduisent dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture, de désincorporation.<sup>623</sup>

La relation éthique exige une première et une deuxième personne, un « I » intègre, susceptible de se porter au-devant d'un autre identifié comme étranger ; l'écriture de Bell, Fry, Forster et Woolf mettent en scène ces rencontres et en explorent le dispositif. Forster se méfie de ceux qui ne peuvent dire « je », Fry affirme l'honnêteté et le courage comme qualités artistiques autant qu'éthiques ; Virginia Woolf explore la valeur du « je », tout en reconnaissant ce qu'il faut déconstruire textuellement dans une subjectivité qui est le fruit de multiples communautés imposées.

L'exploration de l'expérience artistique comme cadre éthique, comme moment de relation du moi à l'autre, provoque autant d'inquiétude et de vulnérabilité que de joie quand la connexion a lieu. La pensée du rapport à l'autre de Levinas nous aide ici à comprendre la complexité de ce processus que nos quatre auteurs font jouer dans l'art. Elena Bovo retrace l'évolution de la pensée de Levinas en rappelant que dans les premiers écrits du philosophe, la relation à l'autre prend le moi comme point de départ, un moi qui se laisse interpeler et inquiéter par un appel. *Totalité et Infini* « se présente comme une défense de la subjectivité » :

<sup>621</sup> Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 31.

<sup>622</sup> *Ibid.*,

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 63.

Il procédera en distinguant entre l'idée de totalité et l'idée d'infini et en affirmant le primat philosophique de l'idée de l'infini. Il va raconter comment l'infini se produit dans la relation du Même avec l'Autre et comment, indépassable, le particulier et le personnel magnétisent en quelque façon le champ même où cette production de l'infini se joue.<sup>624</sup>

Comme l'explique Elena Bovo, « l'intériorité cesse d'être l'espace propre du moi, espace privé dans lequel il est enveloppé, fermé à autrui. L'intériorité indique plutôt que ce qui est propre au moi ne lui appartient pas, et il n'en est pas non plus l'origine.<sup>625</sup>»

Bovo démontre que la pensée levinassienne évolue d'une conception du moi comme point de départ à la relation avec autrui à une conception de la subjectivité comme créée dans le mouvement qui me porte vers autrui. Dans *Autrement qu'être*, la relation à autrui devient « obsession », « non-réciprocité même [...] que ne soulage aucune possibilité de souffrir en commun<sup>626</sup> » : la rencontre avec l'autre est toujours différée, à contre-temps.

Dans « A Sketch of the Past », Virginia Woolf présente l'expérience du monde comme une succession de chocs :

[...] though I still have the peculiarity that I receive these sudden shocks, they are now always welcome; after the first surprise, I always feel instantly that they are particularly valuable. And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it. 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.<sup>627</sup>

Cette succession de chocs, cette capacité à laisser autrui et le monde l'envahir, nourrissent son écriture et lui donnent le sentiment d'un « motif » sous-jacent :

624 Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961, p. 11.

625 Elena BOVO, *Absence/Souvenir, la Relation à autrui chez Emmanuel Levinas et Jacques Derrida*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 73.

626 Emmanuel LEVINAS, *Autrement qu'être*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974, p. 106.

627 Virginia WOOLF, « A Sketch of the Past », *Moments of Being*, p. 72.

[...] that behind the cotton wool is hidden a pattern ; that we – I mean all human beings – are connected with this ; that the whole world is a work of art ; that we are parts of the work of art.<sup>628</sup>

Si le processus décrit ici atteint à l'unité, l'écriture de Woolf met plus souvent en scène la tension permanente, sans cesse renouvelée, entre le processus d'éclatement et la recherche d'unité : selon les termes d'Elena Bovo, l' « épreuve d'autrui » « ne se laisse pas vivre jusqu'au bout<sup>629</sup>». L'autre de l'art, c'est l'auditeur, le spectateur, le lecteur qui ne se laisse pas tout à fait connaître : Fry, Forster et Woolf montrent l'ouverture du texte à cet autre, cette tension permanente entre l'unité formelle et la vulnérabilité du geste artistique.

---

628 *Ibid.*

629 Elena BOVO, *op. cit.*, p. 77.



## 1. Du politique à l'éthique

Roger Fry, Clive Bell, Virginia Woolf et E. M. Forster sont tous sensibles à la dimension politique de leur écriture, qu'il s'agisse de son contenu, des débats auxquels elle se mêle, ou du milieu au sein duquel elle se positionne : Roger Fry et Clive Bell voient le milieu de l'art se transformer et ses forces se restructurer ; E. M. Forster devient le chantre paradoxal d'un certain humanisme, toujours attaché à ses valeurs mais dénonçant en même temps ses limites ; Virginia Woolf s'empare de questions socio-politiques directement et indirectement dans ses essais et ses romans. Pour autant, les injonctions politiques proprement dites sont rares dans leurs écrits, tandis que la discussion de certaines valeurs humaines est récurrente : ce décalage peut sembler paradoxal si l'on sépare ces questions du domaine esthétique. Les opinions politiques de nos quatre auteurs prennent corps dans la façon dont ils conçoivent et manipulent leur rôle de critiques et d'écrivains en rapport avec leur lecteur : ainsi le formalisme apparaît-il, paradoxalement, moins comme une cause artistique à défendre que comme une projection éthique et politique et la question de l'accès à l'art comme le lieu où se nouent ambitions esthétiques et espoirs humains.

### 1.1. Le formalisme et l'espoir d'un langage universel

Nous l'avons vu, l'admiration que partagent Roger Fry et E. M. Forster partagent pour la Renaissance italienne ne porte pas seulement sur les œuvres des grands maîtres de la peinture, mais aussi sur la libération morale et l'enthousiasme scientifique qu'ils prêtent aux

Italiens de cette période singulière. Forster évoque la libération intellectuelle et morale représentée par la Renaissance italienne, lecture que l'on retrouve dans son panthéon d'auteurs humanistes à travers les époques. Judith Scherer-Herz rappelle que dans ses lectures historiques, Forster se trouve des maîtres en les personnes de Montaigne et Voltaire<sup>630</sup> : Montaigne est « the civilised author », père fondateur d'une tradition humaniste qui refuse l'arbitraire et l'orthodoxie ; Voltaire est lui aussi « civilised », en ce qu'il croit en la raison, la pitié, et qu'il « prend le risque d'avoir tort ». Les auteurs humanistes que Forster prend pour maîtres associent raison et tolérance, modération et sensibilité ; Roger Fry célèbre lui aussi l'usage de la raison chez les grands maîtres italiens, et s'élève contre une conception romantique de l'inspiration artistique :

The « artistic temperament »—as used in the press and the police court, these words betray a general misunderstanding of the nature of art, and of the artist whenever he becomes fully conscious of its purpose. The idea of the artist as the plaything of whim and caprice, a hypersensitive and incoherent emotionalist, is, no doubt, true of a certain class of men, many of whom practise the arts; nothing could be further from a true account of those artists whose work has had the deepest influence on the tradition of art; nothing could be less true of the great artists of the Florentine School.<sup>631</sup>

Pour Fry le formaliste, la raison et la logique jouent un rôle primordial dans la conception de l'œuvre d'art : les grands maîtres de la Renaissance italienne associent réflexion scientifique et expression sensible. Dans l'essai « Art and Life », Fry se félicite de voir que « l'attitude scientifique est de plus en plus communément acceptée », tout en admettant que la science elle-même a ébranlé certaines certitudes auparavant perçues comme appuyées sur la raison :

The fact is that scepticism has turned on itself and has gone behind a great many of the axioms that seemed self-evident to the earlier rationalists. I do not see that it has at any point threatened the superstructure of the rationalist position, but it has led us to recognise the necessity of a continual revision and reconstruction of these data.

<sup>630</sup> Judith SCHERER-HERZ, *The Short Narratives of E. M. Forster*, New York, St Martin's Press, 1988.

<sup>631</sup> Roger FRY, « The Art of Florence », *Vision and Design*, p. 117.

Rationalism has become less arrogant and less narrow in its vision. And this is partly due also to the adventure of the scientific spirit into new regions.<sup>632</sup>

Fry revendique donc un rationalisme inspiré par la Renaissance, mais tempéré par les bouleversements scientifiques du XX<sup>e</sup> siècle ; on trouve chez Forster la même admiration pour la Renaissance et la même modulation concernant l'époque contemporaine, dans le domaine éthique. Judith Scherer-Herz commente la célèbre citation de Forster tirée de « What I believe », « If I had to choose between betraying my country and betraying my friend, I hope I should have the guts to betray my country », en faisant remarquer l'usage du terme « guts » plutôt que « courage »<sup>633</sup> : « guts » est plus terre-à-terre et moins théorique, plus propre à cette langue du XX<sup>e</sup> siècle qui ne peut se contenter de réemployer les grands termes si souvent invoqués par le discours patriotique.

Le formalisme de Roger Fry et Clive Bell, avec lequel dialoguent E. M. Forster et Virginia Woolf, mérite une définition propre ; en effet, le terme de « formalisme » employé dans le contexte du modernisme anglophone évoque immédiatement T. S. Eliot et sa théorie de l'« impersonnel » nécessaire à la création de l'œuvre d'art :

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality.<sup>634</sup>

Le formalisme de Roger Fry, tel qu'il l'expose dans « An Essay in Aesthetics » et l'affine dans les articles destinés à défendre les œuvres exposées à la galerie Grafton lors de la première Exposition postimpressionniste, n'oppose pas formalisme et « personnalité » mais formalisme et représentation mimétique : la révolution de l'art moderne réside dans le rejet de la mimesis en faveur de l'émotion esthétique comme but de l'art (« Art appreciates

<sup>632</sup> Roger FRY, « Art and Life », *op. cit.*, p. 9.

<sup>633</sup> Judith SCHERER-HERZ, *op. cit.*, p. 121.

<sup>634</sup> T. S. ELIOT, « Tradition and the Individual Talent », *The Sacred Wood*, New York, Alfred A. Knopf, 1921, pp. 52-53.

emotion in and for itself.<sup>635</sup> »). L'un des paradoxes de la théorie esthétique de Roger Fry se situe précisément dans la tension entre objectivité et subjectivité : Fry élabore une théorie de la réception fondée sur la conviction qu'un langage formel, objectif au sens où il est indépendant de toute connaissance extérieure, peut transmettre une émotion subjective, singulière à l'artiste et à son œuvre :

But in our reaction to a work of art there is something more—there is the consciousness of purpose, the consciousness of a peculiar relation of sympathy with the man who made this thing in order to arouse precisely the sensations we experience. And when we come to the higher works of art, where sensations are so arranged that they arouse in us deep emotions, this feeling of a special tie with the man who expressed them becomes very strong.<sup>636</sup>

La théorie de Fry ne convoque aucune valeur (ordre, beauté, Art avec un « A » majuscule) plus grande que la personnalité humaine et la relation d'homme (artiste) à homme (spectateur, auditeur) : c'est en cela que son formalisme est avant tout humaniste, au sens où il ne prend d'autre mesure que celle de l'homme et de la relation entre les hommes. Dans la théorie de Roger Fry, la forme n'est pas un moyen d'assujettir la personnalité à d'hypothétiques règles immuables de l'art, mais la médiation parfaite d'homme à homme, au-delà des barrières culturelles et historiques. Dans l'essai « Expression and Representation in the Graphic Arts », Fry présente d'ailleurs sa propre approche de l'art comme « a practical and empirical one<sup>637</sup> » :

I go about the world continually looking at works of art, endeavouring to train myself to appreciate them and using the faculty of appreciation thus developed to test their relative values. In carrying out this work of comparison I find myself obliged from time to time to sum up my results in a theory of aesthetic which I always regard as provisional and of the nature of a scientific hypothesis, to be held until some new phenomenon arises which demands that the terms of the theory shall be revised so as to include it.<sup>638</sup>

---

635 Roger FRY, « An Essay in Æsthetics », *Vision and Design*, p. 19.

636 *Ibid.*, p. 20.

637 Roger FRY, « Expression and Representation in the Graphic Arts », *A Roger Fry Reader, op. cit.*, p. 61.

638 *Ibid.*, p. 61.

Les essais de Fry constituent moins un programme théorique qu'un compte-rendu de ses expériences face à l'art, une exploration permanente du lien entre œuvre d'art et émotion. Le pronom « I » et les formules de précaution éloignent son écriture du ton prescriptif de nombre de manifestes modernistes ; Fry ne revendique nullement l'autorité d'un artiste (qu'il est pourtant) ou d'un juge, mais affirme la valeur de l'expérience individuelle de l'art. C'est d'ailleurs en ces termes que se dessine l'un des grands paradoxes de l'expérience artistique, que Fry s'efforce perpétuellement de résoudre : d'une part, il défend et explique inlassablement le pouvoir de la forme comme langage universel ; d'autre part, il reconnaît le caractère fondamentalement personnel et individuel de l'expérience de l'art et les dangers de l'uniformisation de la culture artistique :

On the contrary, the best critics have almost always agreed that the greatest art is singularly objective and impersonal. But none the less the odd thing about Art is that this objective reality can only be attained by the artist exploring completely his own sensibility. What the artist does is to contribute to the general fund the record of that aspect of reality which is discernible from the particular angle of his own spiritual situation.<sup>639</sup>

Chez Fry, la forme n'est pas le but de l'art, mais le langage universel qui permet de transmettre le point de vue singulier de l'artiste. Fry s'attarde peu sur la difficulté que cette tâche représente pour l'artiste : c'est surtout du point de vue du spectateur, et avec une mission d'interprète et de passeur, qu'il écrit.

C'est en raison de ce mouvement entre universel et singulier que Roger Fry établit une équivalence entre formalisme, classicisme et art universel. Pour Fry, les artistes postimpressionnistes français se distinguent par leur « esprit classique », ce qui ne signifie ni qu'ils adhèrent à la tradition académique, ni qu'ils tirent leurs sujets de l'histoire antique :

I do not mean by Classic, dull, pedantic, traditional, reserved, or any of those similar things which the word is often made to imply. Still less do I mean by calling them

---

639 Roger FRY, « Teaching Art », *A Roger Fry Reader*, op. cit., p. 271.

Classic that they paint 'Visits to Æsculapius' or 'Nero at the Colosseum'. I mean that they do not rely for their effect upon associated ideas, as I believe Romantic and Realistic artists invariably do.<sup>640</sup>

L'expression « esprit classique » désigne chez Fry une approche de l'art, indépendante de la période historique dans laquelle elle s'exprime, qui privilégie la forme plutôt qu'un discours auquel l'œuvre d'art ferait référence. Beverly Twitchell résume ce que Fry appelle l'« esprit classique » de Cézanne en trois mots évocateurs : « monumentality, plasticity, and colour.<sup>641</sup> »

Sous la plume de Fry, le « classicisme » fait rarement référence aux valeurs de simplicité et d'ordre que d'autres auteurs et artistes du début du XX<sup>e</sup> siècle lui associent<sup>642</sup> : Fry utilise sciemment le terme à revers, pour célébrer des artistes qui n'obéissent nullement aux catégories de la culture académique. Au contraire, leurs qualités classiques leur permettent de s'affranchir d'une culture qui exige du public une connaissance préalable pour comprendre le propos d'une œuvre. Pour Fry, est « classique » ce qui découle d'un rapport désintéressé à l'art, par opposition à l'utilitarisme de la culture anglaise. Il faut éduquer le public, se faire le relai de ce langage universel qui exige de désapprendre ce que la culture académique s'est jusqu'ici efforcée d'inculquer.

Proche de C. R. Ashbee, Fry se pose en pédagogue et s'interroge fréquemment sur les moyens d'enseigner l'art ; or l'enseignement au plus grand nombre du langage universel de la forme se heurte nécessairement à l'individualité fondamentale de la perception artistique :

The whole process of education is in fact antagonistic to this personal reaction. Education consists, indeed, in extending the individual experience by communicating the accumulated stores of human experience. In face of the wealth and richness of this second-hand experience, the individual tends to lose sight of his own immediate

<sup>640</sup> Roger FRY, « The French Postimpressionists », *Vision and Design*, op. cit., pp. 158-159.

<sup>641</sup> Beverly TWITCHELL, *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, op. cit., p. 63.

<sup>642</sup> Voir notamment Theodore ZIOLOWSKI, *The Classicism of the Twenties*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

contacts, so that it would be almost true to say that by maturity the average civilized man has replaced most of his sensations by opinions.<sup>643</sup>

Conscient de ce paradoxe, Fry met en place une méthode expérimentale plutôt que prescriptive et adopte la position du spectateur : entre le point de vue singulier de l'artiste, qui s'exprime dans l'œuvre, et l'expérience singulière du spectateur, l'expérience artistique constitue un moment d'universalité. La « forme signifiante », pour reprendre l'expression de Clive Bell, est à la fois ce qui concentre une sensibilité unique et ce qui la rend accessible au plus grand nombre.

Pour Bell, non seulement l'art ne peut être enseigné de façon académique, mais le système même de l'école d'art ne peut que promouvoir le réalisme comme critère principal d'évaluation artistique, puisque pour les chantres du réalisme et du figuratif, la précision de la mimesis est la seule qualité objectivement évaluable :

Art schools do nothing but harm, because they must do something. Art is not to be learned; at any rate it is not to be taught. All that the drawing-master can teach is the craft of imitation. In schools there must be a criterion of excellence and that criterion cannot be an artistic one; the drawing-master sets up the only criterion he is capable of using—fidelity to the model. No master can make a student into an artist; but all can, and most do, turn into impostors, maniacs, criminals, or just cretins, the unfortunate boys and girls who had been made artists by nature.<sup>644</sup>

Non seulement la mimesis comme critère ne crée pas d'artistes, mais son enseignement étouffe le don artistique spontané des apprentis-peintres.

L'esthétique de Fry et Bell, qui privilégie la fameuse « forme signifiante », a un pendant éthique explicite : ils conçoivent la forme comme universelle, c'est-à-dire comme moyen de communiquer l'émotion artistique directement, quelle que soit l'aire géographique ou temporelle dont elle est issue.

---

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>644</sup> Clive BELL, *Art*, p. 253.

## 1.2. La question de l'accès à l'art

L'autonomie de l'œuvre d'art, revendiquée par Roger Fry et Clive Bell dans leur théorie esthétique, a un pendant sociologique clairement visible dans la critique qu'ils font tous deux des institutions artistiques en place. La rupture avec les institutions établies et la recherche d'une forme d'autonomie pour les artistes relève du processus d'autonomisation d'un champ identifié par Pierre Bourdieu. À travers les figures de Manet en peinture et de Flaubert en littérature, Bourdieu met en lumière le lien entre esthétique formaliste et émergence d'un champ autonome : lorsque l'œuvre d'art est produite pour elle-même, sans sacrifier au goût « bourgeois », elle renonce à sa valeur commerciale.<sup>645</sup> Nous l'avons vu, l'esthétique de Bell et de Fry privilégie la forme à la signification, le pictural au littéraire ; Bourdieu repère précisément ce processus chez Manet, qu'il isole comme le grand précurseur de cette peinture moderne qui s'extrait à la fois de la littérature et du goût bourgeois :

Toutes les fautes relevées par les critiques [de l'œuvre de Manet] ont pour principe le décalage entre les attentes de l'œil académique, qui sont des demandes de signification, et les réalisations des nouveaux peintres, qui offrent plutôt des formes. [...] Le désarroi de l'œil académique atteint son comble devant les tableaux dramatiques comme *L'Exécution de Maximilien*, qui abolissent toute espèce de drame et font disparaître toute intention narrative, psychologique ou historique, toute relation entre les objets, et surtout les personnages qui sont liés plus par des rapports de couleur et de valeur que par des rapports de sens.<sup>646</sup>

S'extraire du goût bourgeois signifie revendiquer l'autonomie du champ artistique ; avec l'atelier Oméga, Fry donne à cette revendication une structure pragmatique. Le formalisme de

---

<sup>645</sup> « La révolution symbolique par laquelle les artistes s'affranchissent de la demande bourgeoise en refusant de reconnaître aucun autre maître que leur art a pour effet de faire disparaître le marché. Ils ne peuvent en effet triompher du « bourgeois » dans la lutte pour la maîtrise du sens et de la fonction de l'activité artistique sans l'annuler du même coup comme client potentiel. Au moment où ils affirment, avec Flaubert, qu' « une œuvre d'art [...] est inappréciable, n'a pas de valeur commerciale, ne peut se payer », qu'elle est *sans prix*, c'est-à-dire étrangère à la logique ordinaire de l'économie ordinaire, on découvre qu'elle est effectivement *sans valeur commerciale*, qu'elle n'a pas de marché. » Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'Art*, Paris, Seuil, 1998 [1992], p. 139.

<sup>646</sup> Pierre BOURDIEU, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Seuil, 2013, p. 224.



Fry et Bell et leur préoccupation pour les revenus des jeunes artistes ne sont pas des coïncidences, mais bien les deux aspects d'un même processus : d'une part, Fry et Bell célèbrent une peinture qui échappe aux considérations « narratives, psychologiques ou historiques » et, d'autre part, ils s'interrogent sur la valeur commerciale de l'œuvre d'art.

Roger Fry et Clive Bell critiquent tous deux la façon dont art officiel et bourgeoisie se valident mutuellement : l'art officiel répond au goût des couches aisées de la société, en servant une peinture où les références littéraires correspondent à leur éducation et la flattent, et la classe bourgeoise finance et célèbre cet art conservateur. Dans « Art and Socialism », Roger Fry peint au vitriol le portrait d'une « race new in the history of the world, a race of pseudo-artists » :

As the prostitute professes to sell love, so these gentlemen professed to sell beauty, and they and their patrons rollicked good-humouredly through the Victorian era. They adopted the name and something of the manner of artists; they intercepted not only the money, but the titles and fame and glory which were intended for those whom they had supplanted.<sup>647</sup>

La distinction que fait Roger Fry entre l'art et le « pseudo-art » correspond à ce que Bourdieu appelle « un monde économique à l'envers<sup>648</sup> » : à un pôle économiquement dominant, Roger Fry oppose un pôle économiquement dominé mais symboliquement dominant, celui des « véritables » artistes. À la différence de Bourdieu, cependant, Roger Fry ne distingue plus art « bourgeois » et art « populaire » :

I am speaking, of course, of present conditions, of a populace whose emotional life has been drugged by the sugared poison of pseudo-art, a populace saturated with snobbishness, and regarding art chiefly for its value as a symbol of social distinctions.<sup>649</sup>

---

<sup>647</sup> Roger FRY, « Art and Socialism », *Vision and Design*, p. 38.

<sup>648</sup> Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'Art*, op. cit., p. 139.

<sup>649</sup> Roger FRY, « Art and Socialism », *Vision and Design*, p. 43.

Le « pseudo-art » décrit par Roger Fry inclut les multiples bibelots associés à la mode victorienne et les tableaux des artistes en vue, ou, comme on l'a vu, dont les œuvres sont toujours portées aux nues, tel Alma-Tadema. Cet art-là devient une « monnaie symbolique » :

The fact is that the average man uses art entirely for its symbolic value. Art is in fact the symbolic currency of the world. The possession of rare and much coveted works of art is regarded as a sign of national greatness.<sup>650</sup>

Statut social et fierté nationale s'associent pour faire de l'art un bien plus ou moins prisé, plutôt qu'un moyen d'expression personnelle, contrairement à l'art plus libre que Fry appelle de ses vœux.

Clive Bell dénonce lui aussi l'utilisation de la peinture littéraire comme processus de distinction sociale. Dans *Art*, il distingue la culture qui favorise l'éclosion de la sensibilité et l'expression personnelle et « common culture », celle qui s'appuie avant tout sur des références partagées et toute une économie socio-culturelle :

Common culture, on the other hand, is bought and sold in open market. Cultivated society, in the ordinary sense of the word, is a congeries of persons who have been educated to appreciate *le beau et le bien*. A cultivated person is one on whom art has not impressed itself, but on whom it has been impressed—one who has not been overwhelmed by the significance of art, but who knows that the nicest people have a peculiar regard for it.<sup>651</sup>

L'expression « on whom it has been impressed » renvoie à ces autorités intermédiaires que Fry et Bell veulent voir disparaître : prôner un rapport immédiat à l'art, c'est à la fois affirmer la supériorité de la forme sur le discours et contourner tout l'appareil hiérarchique culturel qui fait de la compréhension de l'art un processus de reconnaissance sociale.

Roger Fry et Clive Bell imaginent tous deux des systèmes économiques qui permettraient de financer la vie artistique britannique sans reproduire les hiérarchies socio-

---

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>651</sup> Clive BELL, *Art, op. cit.*, pp. 267-268.

culturelles conservatrices auxquelles ils attribuent la stérilité de l'art public. L'intérêt de Roger Fry pour les arts appliqués est la première étape (et la plus réalisable) de ce projet :

But if we suppose a state in which all the ordinary objects of daily life—our chairs and tables, our carpets and pottery—expressed something of this reasonableness instead of a crazy and vapid fantasy, the artist as a pure creator might become, not indeed of less importance—rather more—but a less acute necessity to our general living than he is to-day. Something of the sanity and purposefulness of his attitude might conceivably become infused into the work of the ordinary craftsman, something, too, of his creative energy and delight in work. We must, therefore, turn for a moment from the abstractly creative artist to the applied arts and those who practise them.<sup>652</sup>

Clive Bell étend cette hypothèse à tout un chacun : d'après lui, l'amateurisme est la seule façon d'éduquer la population britannique à l'art sans institutions de pouvoir conservatrices et bourgeoises. Que chacun soit un peu artiste pour mieux comprendre la beauté de l'art, recommande-t-il :

Let everyone make himself an amateur, and lose the notion that art is something that lives in the museums understood by the learned alone. By practising an art it is possible that people will acquire sensibility; if they acquire the sensibility to appreciate, even to some extent, the greatest art they will have found the new religion for which they have been looking.<sup>653</sup>

Bell imagine même un État qui cesserait totalement de financer l'art pour que la profession d'artiste ne soit exercée que par « l'artiste » (ce terme profondément essentialisant désignant chez Bell les individus censés pratiquer l'art pour lui-même et non pour les honneurs ou le confort d'un métier en apparence facile) :

Let the artist be a beggar living on public charity. Give to the industrious practical workers the sort of things they like, big salaries, short hours, social consideration, expensive pleasures. Let the artist have just enough to eat, and the tools of his trade: ask nothing of him. Materially make the life of the artist sufficiently miserable to be unattractive, and no one will take to art save those in whom the divine daemon is absolute.<sup>654</sup>

---

652 Roger FRY, « Art and Socialism », *Vision and Design*, p. 43.

653 Clive BELL, « Art and Society », *Art, op. cit.*, p. 291.

654 *Ibid.*, p. 260.

L'expression « divine daemon » est typique de la théorie de Clive Bell (qui se défend d'être romantique mais emprunte fréquemment au romantisme son langage et ses images, comme ici, avec cette vision de l'artiste pauvre) et le distingue clairement de Roger Fry ; là où Roger Fry se contente de déplorer la mainmise de l'académisme sur le marché britannique, Clive Bell ajoute à la question une dimension morale, les « faux » artistes étant des usurpateurs.<sup>655</sup>

Ce que décrivent ces propositions plus ou moins utopiques, ce sont les moyens de constituer un champ socio-esthétique autonome, où l'indépendance matérielle des artistes garantirait la pureté de l'art créé. Roger Fry évoque un processus de « désinfection » de la nouveauté (le terme rappelle les angoisses de décadence qui transparaissent dans la critique de la peinture moderne) :

Before art can be 'consumed' the artistic idea must undergo a process of disinfection. It must have extracted and removed from it all, or nearly all, that makes it aesthetically valuable. What occurs when a great artist creates a new idea is somewhat as follows [...]. An artist attains to a new vision. He grasps this with such conviction that he is able to express it in his work. Those few people in his immediate surroundings who have the faculty of æsthetic perception become very much excited by the new vision. The average man, on the other hand, lacks this faculty and, moreover, instinctively protects the rounded perfection of his universe of thought and feeling from the intrusion of new experience; in consequence he becomes extremely irritated by the sight of works which appear to him completely unintelligible. The misunderstanding between this small minority and the public becomes violent.<sup>656</sup>

Roger Fry prend le parti de cet artiste moderne, porteur d'une « vision nouvelle », aussi sa façon d'écrire ne vise-t-elle nullement la neutralité :

Then some of the more intelligent writers on art recognise that the new idea is really related to past æsthetic expressions which have become recognised. Then a clever artist, without any individual vision of his own, sees the possibility of using a modification of the new idea, makes an ingenious compromise between it and the old, generally accepted notions of art. The public, which has been irritated by its incomprehension of the new idea, finding the compromise just intelligible, and

---

<sup>655</sup> Au sujet de la dimension morale de cette distinction entre « vrais » et « faux » artistes révolutionnaires, on peut consulter Nathalie HEINICH, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

<sup>656</sup> Roger FRY, *Vision and Design*, p. 46

delighted to find itself cleverer than it thought, acclaims the compromising intermediary as a genius.<sup>657</sup>

L'« intelligence » (« cleverness ») a remplacé la « vision » de l'artiste authentique, l'utilisation (« using a modification of the new idea ») a remplacé l'« expression » (« he is able to express [the vision] in his work ») : le style de Roger Fry manie d'une part des termes visionnaires, presque romantiques, et d'autre part le vocabulaire du métier d'artiste, avec son savoir-faire et son sens des modes.

The process of disinfection thus begun goes on with increasing energy and rapidity, and before long the travesty of the new idea is completely assimilable by the social organism. The public, after swallowing innumerable imitations of the new idea, may even at last reluctantly accept the original creator as a great man, but generally not until he has been dead for some time and has become a vague and mythical figure.<sup>658</sup>

La vision de l'artiste est devenue « a travesty ». En termes évidemment plus neutres, Bourdieu décrit le phénomène d'autonomisation de la production culturelle :

Cette antinomie de l'art moderne comme art pur se manifeste dans le fait que, à mesure que l'autonomie de la production culturelle s'accroît, on voit croître aussi l'intervalle de temps qui est nécessaire pour que les œuvres parviennent à imposer au public (la plupart du temps contre les critiques) les normes de leur propre perception, qu'elles apportent avec elles.<sup>659</sup>

Sans le théoriser aussi clairement, Roger Fry reconnaît le processus décrit bien plus tard par Pierre Bourdieu dans l'émergence d'un champ pictural moderne : tout en appelant de ses vœux l'autonomie esthétique de la peinture, il déplore le processus de dilution de l'innovation qui ne fait accepter la nouveauté qu'en la compromettant.

À la fin de sa carrière, Roger Fry, représenté (encore aujourd'hui) comme l'ambassadeur de la peinture postimpressionniste en Angleterre et théoricien du plus strict formalisme, est donc en réalité pris entre le constat de la rigidification des principes novateurs de l'avant-garde picturale et leur dilution dans une multitude de versions plus acceptables pour le

---

<sup>657</sup> *Ibid.*

<sup>658</sup> *Ibid.*

<sup>659</sup> Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'Art, op. cit.*, p. 140.

public. Ces deux phénomènes sont reconnus par Bourdieu comme symptomatiques de l'autonomisation du champ pictural ; en les regrettant et en s'en détournant, Roger Fry semble aller à rebours du sens historique. Au pire, il apparaît comme un réactionnaire qui aurait trahi sa propre cause ; au mieux, cette phase de sa carrière est atténuée ou passée sous silence par les critiques en faveur du Fry visionnaire des années 1910.

La critique de Clive Bell suit une voie bien différente, bien que son nom semble indissociable de celui de Roger Fry : souvent lue comme moins profonde et moins cohérente que celle de Fry (par Beverley Twitchell notamment), elle a néanmoins cet avantage précieux qu'elle sait jouer de la rhétorique typique de cette époque avide de manifestes. Au sein du Bloomsbury Group, Clive Bell occupe le rôle de héraut sarcastique de la modernité picturale : fin connaisseur de la scène parisienne<sup>660</sup>, il est aussi convaincu que Fry de la nécessité de faire connaître les peintres postimpressionnistes en Angleterre ; ses essais se distinguent par une verve plaisante, volontiers mordante à l'égard de ses compatriotes britanniques. Dans un essai sur les postimpressionnistes anglais, Clive Bell loue Cézanne pour sa capacité à se tenir à l'écart des querelles d'avant-garde :

It was not his fault if he flew in the face of party principles; he was an artist and he could not help it. [...] His theory quarrels with no vital school of art that has ever existed. He merely sifted the grain from the chaff, the relevant from the irrelevant.<sup>661</sup>

Tout comme Roger Fry, Clive Bell dénonce le processus de « dilution » qui transforme certains traits caractéristiques des maîtres postimpressionnistes en « fins en soi » ; les peintres anglais sélectionnent dans le style des postimpressionnistes parisiens des signes extérieurs de modernité :

<sup>660</sup> Comme le rappellent Mary Ann Caws et Sarah Bird Wright, Clive Bell entretenait des relations avec de nombreux artistes parisiens, parmi lesquels Henri Matisse, Charles Vildrac, André Dunoyer de Segonzac, André Derain et Pablo Picasso. Voir à ce sujet Mary Ann CAWS et Sarah BIRD WRIGHT, *Art and Friends*, op. cit., p. 75.

<sup>661</sup> Clive BELL, « English Postimpressionists », *Pot-Boilers*, op. cit., p. 180.

Here we have only a heterogeneous collection of young painters, diverse in talent and temper, all of whom have this in common, that they have swallowed, more or less whole, the formulas which French masters invented and which French masters are now developing and modifying. [...] Too many of the English Post-Impressionists are coming to regard certain simplifications, schematizations, and tricks of drawing, not as means of expression and creation, but as ends in themselves, not as instruments, but as party favours. [...] One is constantly confronted at the Doré Gallery by a form or a colour that is doing no æsthetic work at all; it is too busy making a profession of faith; it is shouting, 'I am advanced—I am advanced.'<sup>662</sup>

Clive Bell dénonce ici le processus par lequel les innovations des artistes parisiens deviennent une mode, une « formule » exploitée à des fins commerciales. Au lieu de l'authentique recherche formelle que Fry et Bell ont mis en lumière lors de l'exposition qu'ils ont organisée ensemble en 1912, ce sont les raccourcis (« simplifications », « tricks of drawing »), les ersatz de modernité qui se multiplient. Tout en prenant Cézanne et son indépendance comme exemple, Clive Bell s'inscrit clairement dans le contexte d'une bataille d'avant-garde. Il manie volontiers la rhétorique de la jeunesse, que Bourdieu identifie comme l'une des stratégies de l'avant-garde artistique<sup>663</sup> : « I think I never met so many old faces in a modern exhibition.<sup>664</sup> » Il appelle les jeunes artistes britanniques à innover... tout en prétendant ignorer les effets de mode, mentionnés dans le même souffle :

If I were older, I would advise Nevinson and the more intelligent of this company to shut themselves up for six months, and paint pictures that no one was ever going to see. They might catch themselves doing something more personal if less astonishing than what they are showing at the Doré Galleries. Artistic courage, that is what is wanted—courage to create the forms that express oneself instead of imitating those that express the people for whom one would gladly be mistaken.<sup>665</sup>

L'idée de « courage artistique » est typique des batailles artistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle : pour Bourdieu, déjà, Baudelaire et Flaubert se distinguent parce qu'ils résistent à l'attrait des

<sup>662</sup> *Ibid.*, pp. 184-185.

<sup>663</sup> Dans *Les Règles de l'Art*, Bourdieu distingue « âge social » et « âge biologique » : « Les différences selon le degré de consécration séparent en fait des générations artistiques, définies par l'intervalle, souvent très court, quelques années à peine parfois, entre des styles et des styles de vie qui s'opposent comme le 'nouveau' et l'ancien', l'original et le 'dépassé', dichotomies dérisoires, souvent presque vides, mais suffisantes pour classer et faire exister, au moindre coût, des groupes désignés – plutôt que définis – par des étiquettes destinées à produire les différences qu'elles prétendent énoncer. » Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'Art*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>664</sup> Clive BELL, « English Post-Impressionists », *Pot-Boilers*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 187.

honneurs ou du succès commercial, et contribuent par là à affirmer l'autonomie du champ littéraire<sup>666</sup> ; de la même façon, Bell, qui se défie notamment des Vorticistes dont les effets de manche font les gros titres, appelle la nouvelle génération de peintres britanniques à ignorer les effets de mode pour mieux rejoindre la révolution picturale qui a démarré à Paris. Il faut remettre ce langage dans le contexte socio-culturel de l'époque pour comprendre que l'appel à un art intemporel est en réalité profondément ancré dans la grande bataille de l'art moderne.

Le style même de Clive Bell contraste avec les précautions oratoires de Roger Fry, qui reconnaît à son comparse une « assurance denied to me<sup>667</sup> » ; volontiers rieur, tantôt mordant et sarcastique, tantôt emphatique et enthousiaste, Clive Bell s'inscrit beaucoup mieux que Roger Fry dans le langage du manifeste que Benedikt Hjartarson considère comme « a revolutionary rhetoric act<sup>668</sup> » pour les avant-gardes. Pour Hjartarson, le rôle de plus en plus important dévolu à l'interprétation des œuvres modernes fait du manifeste un acte subversif en lui-même, qui transcende la frontière entre l'action politique et le champ artistique. En assumant pleinement ce rôle, Bell adopte certes une posture apparemment moins subtile et nuancée que celle de Roger Fry, mais son ton et son sens de la formule (puisque c'est bien lui, et non Roger Fry, qui crée l'expression « significant form ») appartiennent à une époque de profonde transformation de l'art européen où l'essai, le manifeste et la polémique contribuent aussi à définir le champ de l'art moderne.

---

666 « Il ne fait pas de doute que l'indignation morale contre toutes les formes de soumission aux pouvoirs ou au marché, qu'il s'agisse de l'empressement carriériste qui porte certains littérateurs [...] à poursuivre les privilèges et les honneurs, ou de l'asservissement aux demandes de la presse et du journalisme qui précipite feuilletonistes et vaudevillistes dans une littérature sans exigences et sans écriture, a joué un rôle déterminant chez des personnages comme Baudelaire ou Flaubert, dans la résistance quotidienne qui a conduit à l'affirmation progressive de l'autonomie des écrivains ; et il est certain que, dans la phase héroïque de la conquête de l'autonomie, la rupture éthique est toujours, comme on le voit bien chez Baudelaire, une dimension fondamentale de toutes les ruptures esthétiques. » Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'Art*, op. cit., p. 106.

667 Roger FRY, « A New Theory of Art », *A Roger Fry Reader*, op. cit., p. 158.

668 Benedikt HJARTARSON, « Myths of Rupture : the Manifesto and the Concept of Avant-Garde », in Astradur EYSTEINSSON et Vivian LISKA (éd.), *Modernism*, op. cit., p. 175.



Le récit que fait Roger Fry de sa rencontre avec les Futuristes en 1912 porte la marque double du style de l'auteur : d'une part, les œuvres présentées à la Sackville Gallery sont analysées en termes formalistes et, d'autre part, Roger Fry emploie le ton pondéré d'un simple spectateur plutôt que de l'un des critiques d'art les plus reconnus de son époque. Le premier reproche que fait Roger Fry aux Futuristes réside dans leur retour au sujet du tableau, malgré l'apparente innovation, à leur « belief in psychological painting<sup>669</sup> » :

The idea of this is to paint not any particular external scene, but, turning the observation within, to paint the images which float across the *camera obscura* of the brain. And these images are to be made prominent in proportion to their significance, while their relations one to another have the spacelessness, the mere contiguity of mental visions.<sup>670</sup>

Conformément aux principes formalistes de Fry, cette méthode produit, selon lui, « more of a psychological or scientific curiosity than a work of art<sup>671</sup> ». Seul Severini trouve grâce aux yeux de Fry en raison de son usage singulier de la couleur (« genuine and personal feeling for colors and pattern<sup>672</sup> »). Les principes formalistes défendus par Fry sont aisément reconnaissables : les préoccupations « psychologiques » des futuristes les amènent à se fourvoyer, alors que seuls « the needs of pure design<sup>673</sup> » devraient guider la main du peintre. Les affirmations claires de Fry s'accompagnent toutefois de concessions : certaines sont faites à l'intégrité des artistes représentés (« admitting as one may the sincerity and courage of these artists<sup>674</sup>»), ainsi différenciés des artistes conventionnels qui adaptent leur peinture aux goûts d'une clientèle soit conservatrice, soit prête à s'enticher d'un art qui feint de transgresser pour mieux se vendre ; d'autres concessions mettent l'accent sur sa position de spectateur plutôt que de critique. Ce dernier point n'est pas seulement une précaution rhétorique, mais une

<sup>669</sup> Roger FRY, « The Futurists », *A Roger Fry Reader*, op. cit., p. 144.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 144.

façon de centrer le texte sur la réception de l'œuvre : Fry décrit la méthode des Futuristes, qui lui semble mauvaise, mais rapporte soigneusement ses propres réactions successives. L'expression de son jugement sur les Futuristes s'en trouve tempérée, voire ambivalente :

If once they give up preconceived ideas of what sort of totality a picture ought to represent, most people would, I think, admit the verisimilitude of several of these pictures – would own that they do correspond in a curiously exact way to certain conditions of consciousness.<sup>675</sup>

L'hypothèse (« if once they give up... »), l'expression de la probabilité (« most people would »), l'incise (« I think »), le tiret (« - would own that they... ») allongent la phrase et semblent noyer la conclusion de Roger Fry plutôt qu'exposer clairement ses principes formalistes : cependant, Fry met son texte au service de la communication de son émotion esthétique et de la recherche de cette émotion. Ce ne sont pas ses principes théoriques que Fry propose comme repères au lecteur, mais bien les méandres de sa propre réaction à l'art :

No amount of successful exposition of theory will make bad painting of any value, and, on the other hand, a good picture is none the worse because the artist thinks he painted it to prove a theory, only in that case the theory has served its turn before the picture was painted, and no one need be troubled with it again.<sup>676</sup>

Cette phrase, qui constitue à elle seule un paragraphe dans ce bref essai sur les peintres futuristes, montre bien la distance que prend Roger Fry par rapport aux débats théoriques qui façonnent le monde de l'art moderniste : au milieu d'une multiplicité de discours, le lecteur a pour repère cet individu qui lui parle et retranscrit fidèlement le chemin de sa pensée et de ses émotions esthétiques, leur subordonnant définitivement l'exposition de tout discours théorique.

L'émergence d'un nouveau champ artistique autonome, au sens bourdieusien du terme, est la grande transformation à la fois sociale et artistique à laquelle participent Roger Fry et

---

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 146.

Clive Bell. Si les deux critiques partagent une vision similaire du plaisir esthétique et de la prépondérance de la forme artistique, c'est sans doute par leur façon de se positionner dans ce nouveau champ qu'ils se distinguent, au sein des débats qui agitent les différents types d'avant-garde : là où Clive Bell s'empare volontiers du rôle-clé d'avocat et d'interprète de la peinture moderne, Roger Fry se défie d'une idée de l'art qui érigerait en principe la coupure entre artiste et spectateur.

L'expérience de l'Omega Workshop est peut-être le point culminant de cette recherche : la création de ce projet constitue à la fois un moyen de promouvoir les principes de l'esthétique postimpressionniste selon Fry et une façon de penser la place de l'artiste dans la société. Roger Fry crée l'Omega Workshop en 1912, avec l'aide de Vanessa Bell, Duncan Grant et Leonard Woolf.<sup>677</sup> Comme le rappellent Judith Collins et Christopher Reed<sup>678</sup>, l'Angleterre a une longue tradition d'arts appliqués : l'exemple de William Morris et du Arts & Crafts Movement est incontournable, d'autant plus que Roger Fry et C. R. Ashbee sont amis et que Fry a appartenu à la « Art-workers Guild » de 1900 à 1910. Plusieurs aspects du projet de Roger Fry rappellent la critique que fait William Morris de la culture de consommation victorienne ; cependant, Fry n'a pas les mêmes ambitions pour son atelier :

The artists who have associated themselves together to found the Omega Workshops, Ltd, are by nature predisposed to the study of pure design. Less ambitious than William Morris, they do not hope to solve the social problem of production at the same time as the artistic. [...] They take things as they find them and endeavour merely to discover a possible utility for real artistic invention in the things of daily life, convinced that whatever territory can be won back for creative talent from mere reproduction, mechanical or otherwise, is a gain both to the producer and the consumer.<sup>679</sup>

<sup>677</sup> Pour la collaboration avec Wyndham Lewis, puis la rupture en 1913, voir Christopher Reed, *Bloomsbury Rooms*, *op. cit.*, en particulier le chapitre « The Origins of the Omega », pp. 111-132.

<sup>678</sup> Judith COLLINS, *The Omega Workshops*, Londres, Martin Secker & Warburg, 1985 ; Christopher REED, *Bloomsbury Rooms*, *op. cit.*

<sup>679</sup> Roger FRY, « Prospectus for the Omega Workshops », *A Roger Fry Reader*, p. 198.

La grande différence avec Morris réside dans l'horreur de ce que Roger Fry appelle le « shop-finish » ; les artistes des ateliers Omega

refuse to spoil the expressive quality of their work by sand-papering it down to a shop finish, in the belief that the public has at last seen through the humbug of the machine-made imitation of works of art. They endeavour to satisfy practical necessities in a workmanlike manner, but not to flatter by the pretentious elegance of the machine-made article. They try to keep the spontaneous freshness of primitive or peasant work while satisfying the needs and expressing the feeling of the modern cultivated man.<sup>680</sup>

Si Roger Fry ne nourrit pas les mêmes ambitions que William Morris<sup>681</sup> pour l'artisanat de son atelier, il tient à s'inscrire dans une tradition anglaise (« I wish to develop a definitely English tradition<sup>682</sup> ») tout en s'inspirant de la nation qui incarne pour lui la modernité picturale par excellence, la France. En France, Paul Poiret crée l'école Martine où créativité et spontanéité prétendent être les maîtres-mots : les dessins de fillettes et de jeunes filles de milieux populaires, qu'aucune éducation artistique n'a formatées, sont utilisés pour créer motifs et imprimés. Poiret insiste sur la sensibilité naturelle d'esprits libres de toutes les traditions esthétiques qui dominent à l'Académie et dans les écoles de dessin.

Pour Roger Fry, l'expérience de l'atelier Omega constitue de même une façon de penser la place de l'artiste dans la société : non seulement l'atelier a pour objectif d'assurer une subsistance à de jeunes artistes anglais, mais également de diffuser le postimpressionnisme. De ce dernier, Fry retient les lignes audacieuses, les couleurs franches et la dimension décorative : les termes « freedom » et « spontaneity » s'opposent à la fois à la production industrielle et à l'expertise chérie par Morris. Le projet qui donne le jour à l'atelier associe

<sup>680</sup> Roger FRY, « Preface to the Omega Workshops Catalogue », *ibid.*, p. 201.

<sup>681</sup> Quentin Bell aborde la question dans son introduction aux travaux de Judith Collins : « I once asked Gropius whether he had had Ruskin in mind when he started the Bauhaus. He replied, with positively Irish exactitude, that 'he had him very much not in mind'. I think that the relationship between Fry and the Morris workshops was rather of that kind. Morris was trying to say something important about art and everyday life. Fry's 'message', if you can call it that, was not dissimilar, but he had no use for the language which Morris had used. » Introduction à Judith COLLINS, *The Omega Workshops*, *op. cit.*, p. ix.

<sup>682</sup> Roger FRY, « Omega Workshops Fundraising letter », *A Roger Fry Reader*, *op. cit.*, p. 196.

conception esthétique et réflexion socio-politique. Arthur S. Marks nous rappelle que pour un intellectuel de formation scientifique, comme Fry, le oméga est littéralement un symbole de résistance, puisque les « ohm », qui mesurent la résistance électrique, sont notés avec cette lettre grecque ; or l'enseigne de l'atelier peinte par Duncan Grant porte d'un côté un oméga, et de l'autre un lys, devenu emblème clandestin de la communauté homosexuelle grâce à Oscar Wilde.<sup>683</sup>

L'expérience menée par Fry s'inscrit aussi, plus intimement, dans toute la quête du Bloomsbury Group pour redéfinir l'espace domestique et l'intimité artistique. L'expérience de la modernité esthétique permet une forme de liberté morale : ce lien est perceptible dans les journaux de Virginia Stephen lorsqu'elle emménage avec sa sœur et qu'elles laissent entrer lumière et couleurs vives dans leur maison de Gordon Square ; c'est aussi cette association qui nourrit nombre des critiques qui associent modernisme pictural et dépravation morale lors des expositions postimpressionnistes de 1910 et 1912. Christopher Reed rappelle que tandis que le langage et les stratégies de l'avant-garde présentent le marché de l'art moderne comme un champ de bataille, avec ses hérauts, ses passes d'armes et ses assauts contre l'ordre établi, la plupart des membres du Bloomsbury Group se défient de cette rhétorique héroïque. D'une part, l'espace domestique échappe à ces codes ; d'autre part, la sphère intime est pour les membres du Bloomsbury le lieu où se nouent plusieurs des combats de la modernité humaine et sociale : assouplissement de la hiérarchie familiale, remise en cause des rôles genrés, libération de la sexualité. Loin de la scène où s'affrontent les avant-gardes et les manifestes, l'atelier Omega en offre un autre versant, et se propose de diffuser non pas la théorie, mais l'expérience des couleurs et des lignes de la peinture moderne. Le formalisme de Roger Fry se

---

<sup>683</sup> Voir Arthur S. MARKS, « A Sign and a Shop Sign : the Ω and Roger Fry's Omega Workshops », *The British Art Journal*, Vol. 13, No. 1 (Spring/Summer 2012), pp. 18-36.

distingue de ce que nous comprenons aujourd'hui comme le formalisme artistique<sup>684</sup> en ce qu'il a un pendant pratique et quotidien. Judith Collins montre comment Fry crée un motif pour l'atelier (« Amenophis ») à partir de l'une de ses natures mortes, *Still Life, Jug and Eggs*, inspirée par le style de Cézanne ; ce dernier est :

...distinguishable by its insistence upon significant contour and the ordered arrangement of masses. It was therefore, in his terms, most logical to adapt its structural essence for a piece of applied art.<sup>685</sup>

À travers les objets produits par l'atelier, ce sont les lignes et les couleurs du postimpressionnisme que Fry diffuse dans la société anglaise. L'enthousiasme et la spontanéité que Roger Fry cultive parmi les artistes de l'atelier fait partie des arguments publicitaires en faveur de l'entreprise :

The artists of the Omega Workshop, having practiced [sic] decorative design, are able to work together upon a roughly indicated plan with much greater freedom and certainty and are therefore able to carry out the painted decoration of a room, or a whole house, in a very short time.<sup>686</sup>

La dimension physique du travail des arts appliqués est à rapprocher de cet élément central de la théorie de Roger Fry qu'est le rythme, le geste de l'artiste directement transmis au spectateur : avec la création d'objets du quotidien, Fry cherche à transposer cette relation, déjà intime, à la sphère domestique.

---

684 Christopher Reed remarque chez Clement Greenberg, représentant majeur de la théorie formaliste au XX<sup>e</sup> siècle, une tendance à opposer domesticité et héroïsme artistique : « A well-known essay on Cézanne ends in anxiety over the domestic comforts enjoyed by the progenitor of cubism, finally concluding that his 'was a more heroic artist's life than Gauguin's or Van Gogh's for all its material ease.' » Christopher REED, *Bloomsbury Rooms*, op. cit., p. 3.

685 Judith COLLINS, *The Omega Workshops*, Londres, Martin Secker & Warburg, 1983, p. 45.

686 Roger FRY, « Prospectus for the Omega Workshops », *A Roger Fry Reader*, op. cit., p. 199.

### 1.3. De la communication universelle à la relation personnelle

Dans cette quête d'un nouveau type de relation, les essais de Roger Fry où il imagine une nouvelle renaissance artistique, et ceux où Forster célèbre la liberté d'esprit des humanistes italiens, perdent de cette apparente naïveté dénoncée par certains critiques aujourd'hui, s'ils sont lus dans le contexte de ce que George Dangerfield a appelé « la curieuse mort du libéralisme ». Ce qui m'importe ici, plus que l'image d'Épinal d' « Only connect... », c'est en fait non seulement cet appel, mais aussi la réflexion simultanée sur la difficulté de créer des liens et de démocratiser le savoir. David Medalie lie le « modernisme réticent<sup>687</sup> » d'E. M. Forster et les travaux de C. F. G. Masterman<sup>688</sup> : les inégalités et la déshumanisation de la société moderne heurtent les idéaux libéraux de liberté, de progrès social et de tolérance et au fil des années, il devient de plus en plus difficile pour le narrateur forsterien de garantir la résolution des « muddles » éthiques auxquels sont confrontés les personnages : le modernisme « fut fait de plusieurs désenchantements<sup>689</sup> ». Medalie rappelle que, paradoxalement, c'est précisément l'identité politique de Forster qui l'a longtemps fait classer à l'écart des auteurs modernistes par la critique ; dans un cortège d'auteurs modernistes tels que Pound, Lewis, voire Eliot, à l'esthétique tranchée et aux idées politiques peu recommandables, Forster a longtemps fait figure de « consolateur », par contraste :

Critics who were themselves of a liberal-humanist orientation were reluctant to include the beloved sage in a group which included fascists, calcified ideologues, misogynists and obscurantists.<sup>690</sup>

687 David MEDALIE, *E. M. Forster's Modernism*, New York, Palgrave, 2002, p. 1.

688 C. F. G. MASTERMAN, *The Condition of England*, Londres, Faber & Faber, 2012 [1909]

689 David MEDALIE, *op. cit.*, p. 1.

690 *Ibid.*, p. 2.

Medalie critique cette catégorisation et propose de lire le déclin des idées libérales comme un motif à part entière dans l'œuvre de Forster : ce dernier met en scène des dilemmes éthiques que les principes libéraux ne peuvent résoudre. Je reprends cette idée fondamentale dans notre approche de l'œuvre de Forster : plutôt que d'y lire une opposition entre recherche formelle et principes politiques, je vois, avec Medalie, le narrateur Forsterien et ses ambivalences comme « a new kind of articulation<sup>691</sup> », la représentation dans l'écriture d'une recherche éthique qui devient à la fois thème et motif formel du roman. *A Passage to India*, souvent considéré à la fois comme le chef-d'œuvre de de Forster et comme son roman le plus « moderniste », est précisément l'œuvre qui articule le plus étroitement et le plus visiblement des observations socio-politiques profondément ancrées dans le contexte contemporain avec une recherche formelle qui déstabilise le langage (avec le bruit inarticulé et indescriptible des grottes de Marabar) et trouble la communication entre les peuples mais aussi entre les individus.

L'incertitude revendiquée de Fry et Forster devient le repère paradoxal d'une écriture qui refuse toute systématisation et tout programme : chez Fry, l'essai critique témoigne d'une méthode empirique toujours modifiable et adaptable ; chez Forster, le deuil du libéralisme et de ses idéaux devient un thème romanesque (avec des personnages comme Leonard Bast) et un motif formel, le maintien dans l'écriture d'une forme d'ouverture qui signe à la fois l'absence de réponse prédéfinie et la recherche permanente d'une nouvelle éthique. Ainsi, *Howards End* expose de façon complexe les questionnements éthiques qui s'imposent aux sœurs Schlegel, passionnées d'art, intéressées par la politique mais juchées sur leur argent comme sur des « îles »<sup>692</sup> qui les mettent à l'abri de l'abîme qui guette le personnage de

---

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>692</sup> « You and I and the Wilcoxes stand upon money as upon islands. » E. M. FORSTER, *Howards End*, p. 58.



Leonard Bast. Ce dernier représente dans le récit les limites de l'art et de la culture, qui ne suffisent pas à l'inclure dans la communauté des Schlegel. Le projet libéral de la démocratie moderne (au sens de discours et de culture politique) échoue en ce qu'il fait miroiter une égalité qu'il ne peut réaliser : « His mind and his body had been alike underfed, because he was poor, and because he was modern they were always craving better food.<sup>693</sup> » De fait, Leonard Bast espère s'élever à travers l'Art et la Littérature (qui reçoivent une majuscule emphatique lorsqu'il les évoque), mais lorsqu'il tente de transposer les mots de John Ruskin à son intérieur londonien sordide, le résultat est plus comique que poétique :

Leonard was trying to form his style on Ruskin : he understood him to be the greatest master of English Prose. He read forward steadily, occasionally making a few notes.

'Let us consider a little each of these characters in succession, and first (for of the shafts enough has been said already), what is very peculiar to this church – its luminousness.'

Was there anything to be learnt from this fine sentence ? Could he adapt it to the needs of daily life ? Could he introduce it, with modifications, when he next wrote a letter to his brother, the lay-reader ? For example –

' Let us consider a little each of these characters in succession, and first (for of the absence of ventilation enough has been said already), what is very peculiar to this flat – its obscurity.'<sup>694</sup>

Ce passage célèbre joue sur la dissonance ; à la cadence désuète du style de Ruskin, censée véhiculer la beauté du style anglais par excellence, répond le rythme de la répétition, « dark as well as stuffy », ménageant le vide du désir et de l'impuissance, thème et motif formel à la fois. L'envie de Leonard face aux sœurs Schlegel, qui parlent si aisément de musique et ont des parents allemands, l'amène à identifier culture, classe sociale et confort matériel dans une vision verticale qui dessine un paradis inatteignable depuis son enfer souterrain :

---

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 47.

Then the thoughts grew sad and envious. There was the girl named Helen, who had pinched his umbrella, and the German girl who had smiled at him pleasantly, and Herr someone, and Aunt someone, and the brother - all, all with their hands on the ropes. They had all passed up that narrow, rich staircase at Wickham Place, to some ample room, whither he could never follow them, not if he read for ten hours a day.<sup>695</sup>

L'escalier incarne bien ici l'impuissance à acquérir le savoir, ou l'injustice du capital culturel selon Bourdieu. La confusion apparente entre richesse matérielle et capital culturel illustre le dilemme du libéralisme cultivé : art et littérature ne peuvent à eux seuls mener aux appartements élégants de Wickham Place ; le personnage de Leonard Bast, sa faillite et sa mort incarnent les échecs de l'idéalisme libéral face au pouvoir d'entrepreneurs capitalistes comme les Wilcox. Le dénouement fait pourtant de l'enfant illégitime de Leonard Bast et Helen Schlegel l'héritier de Howards End : Margaret impose la présence de sa sœur et de son neveu face à l'hypocrisie morale de Henry Wilcox et l'enfant du « bâtard » (comme le nom « Bast » le laisse entendre, Leonard est pris entre deux classes sociales, où ses aspirations à la culture, en quelque sorte illégitimes pour le système, le rendent vulnérable) Howards End.

Le personnage de Leonard Bast incarne la confrontation douloureuse entre les idéaux libéraux du narrateur forsterien et la réalité sociale qu'il se refuse à embellir. On pressent ici toute l'ironie de la fameuse ouverture du chapitre 6, « We are not concerned with the very poor », qui a suscité l'accusation d'élitisme, mais qui pose en fait délibérément le problème du « we », du statut social du narrateur, mais aussi de l'auteur et du lecteur, et d'un possible lieu commun. Lauren Goodlad ré-examine la célèbre déclaration d'E. M. Forster, fréquemment citée, selon laquelle il appartiendrait à « the fag-end of Victorian liberalism », et la lecture qu'en fait Lionel Trilling. Parce qu'il a été l'un des premiers et des plus fervents défenseurs de

---

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 52.

l'œuvre d'E. M. Forster, Trilling prête à Forster l'envergure d'un « porte-étendard<sup>696</sup> » du libéralisme selon Goodlad ; or les romans de Forster mettent aussi bien en scène l'urgence d'une réflexion sociale et la pertinence des questionnements libéraux que leur échec : le statut d'ambassadeur du libéralisme édouardien est « a misleading rubric for E. M. Forster, whose focus on embodiment flummoxes liberal categories up to and beyond the New Liberalism of the Edwardian years<sup>697</sup> ». En refusant de mettre la forme romanesque au service de ses idéaux politiques, Forster construit une esthétique du deuil, ce que David Medalie appelle « a legacy of loss<sup>698</sup> » :

The entire plot of *Howards End* may be seen in terms of this notion of « interruption », for it shows the way the world is going and then offers forms of escape or tenuous sanctuaries which stand in contradistinction to that seemingly irresistible movement.<sup>699</sup>

Lorsque Leonard Bast tente d'adapter Ruskin, son discours est constamment interrompu : au lieu de l'envol admiré, qui culmine dans le terme « luminousness », se succèdent des images d'enfermement et d'étroitesse (« that narrow, rich staircase ») qui ne forment pas vraiment de passage entre les deux mondes. Pour Medalie, c'est ce passage du politique à une esthétique capable d'inclure impasses et renoncement qui constitue le modernisme d'E. M. Forster :

Because modernity is seen as disrupting what ought to be preserved, the novel, in response, seeks to « interrupt » the course of modernity by refusing to sanction it, signalling it as a crisis (with potentially tragic ramifications) and, finally, veering away from it at the level of the plot.<sup>700</sup>

Forster fait de son questionnement éthique la marque de son modernisme : les hésitations, les renoncements et les difficultés de son narrateur inscrivent une impasse

696 Selon Goodlad, Trilling présente Forster comme « liberalism's literary standard bearer ». Lauren M. E. GOODLAD, *The Victorian Geopolitical Aesthetic*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 208.

697 *Ibid.*, p. 208.

698 David MEDALIE, *E. M. Forster's Modernism*, *op. cit.*, p. 4.

699 *Ibid.*, p. 7.

700 *Ibid.*, p. 7.

éthique dans un procédé littéraire. Le narrateur de Forster, doucement ironique ou volontiers autocritique, contribue largement à singulariser son écriture et il est tentant de l'associer à Forster lui-même, de faire correspondre cette voix distinctive et le discret humaniste devenu célèbre ; Trevor Harris nous met en garde contre cet écart de lecture, fruit de certains projets historiographiques : alors que ces derniers cherchent à s'organiser en « systèmes », nous avertit Harris,

Forster brings a stubbornly anti-systematic approach. The constant temptation on the part of many modern readers might be to see this as a refusal to commit, a frustrating indeterminacy, or a simple precautionary measure. Yet the more prepossessing side of Forster's method – though he would not have liked the word « method » - is the maintenance of an unending overture, something which can perhaps be assimilated to an English variant of Gidean disponibilité.<sup>701</sup>

Le ton personnel et l'art de refuser tout programme deviennent ainsi un projet esthétique autant qu'éthique : dans *Howards End*, l'irruption et le sort du personnage de Leonard Bast remettent en perspective et questionnent les certitudes des sœurs Schlegel sans les rendre ridicules et sans les remplacer par d'autres.

La conjonction entre questionnement éthique et recherche esthétique secoue l'appareil du roman tel qu'il est hérité des Victoriens : le récit ordonné vers une conclusion logique, le point de vue surplombant et global du narrateur et l'identité claire des personnages utilisés comme ressorts littéraires sont autant de structures ébranlées par E. M. Forster et que Virginia Woolf va délibérément déconstruire. Selon Schwarz, les romanciers du début du XX<sup>e</sup> siècle « despair at the possibility of communication<sup>702</sup> » et de ce « désespoir » que naissent les

---

<sup>701</sup> Trevor HARRIS, « 'Undeveloped hearts' : E. M. Forster's essays and the strangeness of being English », dans Yves CLAVARON (éd.), *E. M. Forster et l'étrange étranger*, op. cit., p. 138.

<sup>702</sup> Daniel R. SCHWARZ, *The Transformation of the English Novel, 1890-1930*, Londres, Macmillan, 1989, p. 9.

écritures expérimentales de Woolf et Forster : ce type d'écriture « tests, examines, discards<sup>703</sup> » sous le masque de « self-dramatizing narrators » (comme dans *Jacob's Room*, par exemple) qui entraînent le lecteur dans la recherche et l'examen de valeurs éthiques héritées d'un âge ou d'un autre. C'est dans ce cadre que Schwarz examine les personnages de *Mrs Dalloway* : les figures politiquement influentes, comme celles de Richard Dalloway et Lady Bruton, semblent coupées du monde et leur champ d'action limité à la sphère domestique. Lady Bruton, qui ressemble au général, son aïeul, plus qu'à une dame de la haute société, se pique de politique :

Lady Bruton had the reputation of being more interested in politics than people; of talking like a man; of having had a finger in some notorious intrigue of the eighties, which was now beginning to be mentioned in memoirs.<sup>704</sup>

Le temps d'une phrase, Lady Bruton semble avoir joué un rôle dans la grande histoire ; cependant, la preuve de sa participation à un événement historique est distante et incertaine, comme le prouvent l'accumulation des propositions et des compléments dans la phrase :

Certainly there was an alcove in her drawing-room, and a table in that alcove, and a photograph upon that table of General Sir Talbot Moore, now deceased, who had written there (one evening in the eighties) in Lady Bruton's presence, with her cognisance, perhaps advice, a telegram ordering the British troops to advance upon an historical occasion.<sup>705</sup>

L'imprécision du « one evening » et du conseil « possible » de Lady Bruton culmine dans l'expression « an historical occasion », l'article indéfini « an » contredisant précisément la dimension « historique » de l'évènement. En 1923, l'influence de Lady Bruton est mondaine plutôt que politique (sans doute Clarissa Dalloway, qui lit dans l'invitation destinée à Richard seul la fin de sa jeunesse et de ses attraits, est-elle la seule personne vraiment touchée par

---

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>704</sup> Virginia WOOLF, *Mrs Dalloway*, Oxford, Oxford University Press, 2009 [1925], pp. 89-90.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 90.

cette réunion) et ses talents d'hôtesse s'appuient sur l'invisibilisation, au sens de Guillaume Le Blanc<sup>706</sup>, du personnel et de la puissance de l'argent :

And so there began a soundless and exquisite passing to and fro through swing doors of aproned white-capped maids, handmaidens not of necessity, but adepts in a mystery or grand deception practised by hostesses in Mayfair from one-thirty to two, when, with a wave of the hand, the traffic ceases, and there rises instead this profound illusion in the first place about the food — how it is not paid for; and then that the table spreads itself voluntarily with glass and silver, little mats, saucers of red fruit; films of brown cream mask turbot; in casseroles severed chickens swim; coloured, undomestic, the fire burns; and with the wine and the coffee (not paid for) rise jocund visions before musing eyes; gently speculative eyes; eyes to whom life appears musical, mysterious [...].<sup>707</sup>

Chez Lady Bruton, la cuisinière n'a pas encore quitté les profondeurs de la maison victorienne pour l'air libre évoqué par Virginia Woolf dans *Mr. Bennett and Mrs. Brown* : le silence qui étouffe les bruits de Londres et l'illusion que la nourriture apparaît d'elle-même montrent l'indifférence des classes sociales supérieures aux changements que Woolf identifie ailleurs comme la marque de l'époque géorgienne. On retrouve ici l'illusion que Margaret Schlegel dénonçait ouvertement dans *Howards End*, à travers la célèbre métaphore des « îles d'argent » et de leur revenu sorti des flots. Reconnaître l'importance de ces relations de pouvoir et d'exclusion est nécessaire à la réalisation du « only connect... » de Forster : si la société demeure fragmentée en couches parfaitement imperméables, cet idéal est inatteignable ; ce constat âpre et, peut-être, inconvenant, est l'étape préliminaire indispensable à l'avènement de relations humaines sincères. À travers leur critique de l'invisibilisation des hiérarchies économiques, Woolf et Forster rejettent non seulement l'étiquette de l'époque victorienne, mais aussi le réseau de dominations qu'elle dissimule.

Entre la mention de l'invitation de Lady Bruton et la description du déjeuner chez cette dernière se trouve le célèbre passage où Clarissa se remémore son affection pour Sally, leurs

---

<sup>706</sup> Guillaume LE BLANC, *L'Invisibilité sociale*, Paris, PUF, 2009.

<sup>707</sup> Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, pp. 88-89.

conversations et leur baiser dans un jardin : Sally, jeune et spontanée, est l'opposée parfaite de Lady Bruton, et sa relation avec Clarissa échappe au type de ballet mondain qui se tient chez Lady Bruton. Alors que Lady Bruton se vante de son lien ténu avec l'histoire, le lien de la famille Seton avec la fin romanesque (plutôt que militaire) d'une famille aristocratique française est présenté dans un seul souffle :

Sally always said she had French blood in her veins, an ancestor had been with Marie Antoinette, had his head cut off, left a ruby ring.<sup>708</sup>

Lady Bruton exclut de ses déjeuners les épouses de ses invités, qui entravent leurs carrières en les empêchant de prendre un poste à l'étranger ou exigeant leur attention pendant les sessions du parlement ; l'affection mutuelle de Clarissa et Sally semble au contraire créer un îlot de résistance aux conventions sociales genrées qui régissent le comportement des jeunes filles. Sally s'assied sur le sol, fume et lit William Morris (dont les utopies inspirées du socialisme doivent être enveloppées de papier pour ne pas heurter tante Helena) ; elle ose évoquer les querelles de ses parents, éraflant les apparences convenables de la domesticité bourgeoise ; complètement « inconsciente », elle fait de la bicyclette pour se distraire et provoquer. Or la relation de Clarissa et Sally est « pure », « désintéressée », contrairement à la liaison hétérosexuelle qui conduit au mariage et porte en elle tant d'impératifs sociaux :

The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was not like one's feeling for a man. It was completely disinterested, and besides, it had a quality which could only exist between women, between women just grown up. It was protective, on her side; sprang from a sense of being in league together, a presentiment of something that was bound to part them (they spoke of marriage always as a catastrophe) [...].<sup>709</sup>

---

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 29.

Pour cet amour exclusivement féminin, le mariage est une « catastrophe » : il vient briser un équilibre aussi fragile que les fleurs que Sally a le don d'arranger en les faisant flotter sur de l'eau. En homme jaloux, Peter Walsh cherche instinctivement à les séparer :

'Star-gazing?' said Peter.  
It was like running one's face against a granite wall in the darkness! It was shocking; it was horrible! [...]  
She felt only how Sally was being mauled already, maltreated; she felt his hostility; his jealousy; his determination to break into their companionship.<sup>710</sup>

Le lien intime et mystérieux qui unit Clarissa et Sally met en lumière tout ce que la solidarité entre Margaret et Helen Schlegel ignore ou tait : dans *Howards End*, l'indignation partagée par les deux sœurs face au traitement que leur réserve la société patriarcale aboutit à la rébellion de Margaret face à Henry Wilcox et semble trouver raison dans la conclusion hors du temps qui relègue Henry Wilcox à l'intérieur de la maison. Cependant, tout comme Leonard Bast, l'apparition de Jacky Bast fait figure de pas de gobelin : elle retombe dans l'abîme d'où elle est sortie mais le lecteur se rappelle cette figure de femme que Henry Wilcox a contribué à perdre.<sup>711</sup> Margaret offre à sa sœur le refuge de Howards End : c'est leur statut social et leur solidarité familiale qui protège Helen, de sorte que la démocratisation de la transmission, qui redéfinit les relations à la fin du roman, n'est qu'en partie subversive. La sphère domestique à laquelle les femmes sont habituellement reléguées devient ici un refuge loin du monde des Wilcox et de leurs entreprises coloniales : la redéfinition des valeurs morales à l'œuvre chez E. M. Forster, selon laquelle l'intime l'emporte sur le politique, se traduit par cette remise en question de la hiérarchisation des valeurs genrées. Dans *Mrs Dalloway*, c'est sa propre importance sociale et politique que Lady Burton consacre en

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

<sup>711</sup> Incidemment, Virginia Woolf explicite un bouleversement similaire, en le poussant plus loin, dans *Three Guineas* : comme l'explique Christine Froula, les femmes jouent le rôle du bouc-émissaire dont l'exclusion « crée des liens entre les hommes » dans la société britannique et Virginia Woolf choisit de « faire le récit de la violence collective du point de vue de la victime. Voir Christine FROULA, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 264. Je traduis.



excluant les autres femmes de ses déjeuners : il ne s'agit pas là d'une excentricité, mais de l'affirmation suprême de son appartenance à la sphère masculine. En élevant au contraire l'amitié entre Clarissa et Sally en bastion de résistance, Woolf bouleverse la hiérarchie des sphères genrées : l'espace féminin n'est plus un espace confiné et contraint, mais un espace de liberté, et son exception devient objet de convoitise. L'irruption violente de Peter Walsh symbolise la violence symbolique de la domination masculine, c'est la réaction de celui qui voit s'ériger un bastion hors de portée. Comme à la lumière d'un éclair, Clarissa perçoit cette violence larvée :

All this she saw as one sees a landscape in a flash of lightning — and Sally (never had she admired her so much!) gallantly taking her way unvanquished.<sup>712</sup>

Sally demeure « invaincue », parce que la sphère féminine échappe aux codes martiaux qu'évoque l'attitude de Peter Walsh.

La force de la relation qui unit Sally et Clarissa leur permet de résister à l'intrusion des codes masculins ; en cela, elle rappelle la solidarité de Margaret et Helen Schlegel, qui leur permet de s'opposer à la volonté de Henry Wilcox. Cependant, la réaction de Margaret est humaniste, voire universaliste : la fameuse injonction « only connect ! », variation sur l'épigramme, réclame l'abolition des différences de lecture et de jugement qui empêchent Henry Wilcox d'exercer à l'égard de Helen la tolérance que lui-même attend de la société tout entière envers ses errements de jeunesse. La relation qui unit Sally et Clarissa ne prétend pas à l'universalité : au contraire, sa force réside précisément dans son identité exclusivement féminine et secrète.

---

<sup>712</sup> Virginia WOOLF, *Mrs Dalloway*, p. 31.

Ainsi se dessine, à ce stade, l'un des axes de symétrie classique de la lecture comparée de Forster et Woolf : le premier, héritier d'une culture européenne humaniste, rêverait d'un idéal dont l'universalité est le fruit d'une forme d'aveuglement politique ; la seconde, éduquée selon les mêmes hiérarchies culturelles (fille d'un célèbre homme de lettres, c'est une héritière au sens de Bourdieu) mais éternelle « outsider » du fait de son genre, appelle de ses vœux la constitution d'autres communautés, îlots de résistance depuis lesquels le cœur du pouvoir masculin est déstabilisé. Pour Rosenbaum, « pluralism », « criticism » ou encore « individualism » font partie des valeurs cardinales qui définissent l'éthique du Bloomsbury Group<sup>713</sup> ; cependant, je me garderai de réduire la lecture de l'œuvre de Forster aux leçons humanistes qu'elle porte à première vue. En effet, non seulement ce discours doit être modulé, si l'on considère le sort de certains personnages (comme Leonard Bast) ou la conclusion des derniers romans (*Howards End* et *A Passage to India*), mais la mise en scène du narrateur forsterien participe à la déstabilisation d'une voix unique qui traduirait les idées de l'auteur dans le récit. Selon Daniel R. Schwarz, les romanciers modernistes « despair at the possibility of communication<sup>714</sup> » mais tentent, par le moyen du roman, d'établir un procédé de recherche morale et esthétique<sup>715</sup> né à la fois d'un certain scepticisme quant à la possibilité de changer le monde et de l'espoir d'établir une forme de conversation sur le plan éthique. Cette préoccupation morale forme l'un des traits distinctifs de l'écriture forsterienne mais, selon Schwarz, on la trouve aussi chez Virginia Woolf : Schwarz évoque la quête de sens de personnages confrontés à un univers dépourvu d'ordre et d'harmonie, régi seulement par les lois de la mort et du temps. D'après Schwarz, c'est cette quête de sens qui guide la

---

<sup>713</sup> S. P. ROSENBAUM, *Victorian Bloomsbury*, op. cit., p. 198.

<sup>714</sup> Daniel R. SCHWARZ, *The Transformation of the English Novel 1890-1930*, op. cit., p. 9.

<sup>715</sup> « To read the novel is to participate in a process by which, through his characters, the novelist proposes, tests, examines, and discards moral and aesthetic values. » *Ibid.*, p. 11.

construction esthétique si distinctive de *Mrs Dalloway* : le roman est « lyrique » plutôt que « narratif », ordonné en « cercles concentriques » à partir de souvenirs centraux ; Woolf combine souvenirs et moment présent en une sorte de collage cubiste qui rompt résolument avec la structure et les valeurs qui fondent le roman victorien. Chez Virginia Woolf, les limites du personnage sont mouvantes et le jeu des points de vue conduit le lecteur à passer de l'un à l'autre et à reconstituer lui-même ce portrait constitué de pensées et de sensations. Le roman féminin éponyme, grande tradition du roman anglais, se trouve dès lors transformé ici : le personnage devient aussi le thème central du roman, exploré et ré-imaginé par l'écriture de Woolf. La recherche esthétique de cette dernière crée un lien entre lecteur, auteur et personnage en s'appuyant sur une dynamique perpétuelle d'un objet à l'autre et d'un moment à l'autre. Chez Woolf, la préoccupation éthique se situe moins dans des valeurs défendues explicitement que dans ce procédé dynamique qui invite à une nouvelle forme d'intimité en déstabilisant la structure du roman.

Si l'on cherche cette alliance entre déstabilisation structurelle délibérée et mise en relation éthique chez Forster, c'est sans doute vers *A Passage to India* qu'il convient de se tourner. Alejandro Carbajal parle précisément de « procedure<sup>716</sup> » pour décrire le libéralisme d'E. M. Forster dans *A Passage to India* : la narration de Forster ouvre des brèches dans le récit colonial mais évite toute prescription. Une lecture exclusivement politique du roman nous entraînerait cependant dans le même travers que celui que George Piggford décèle chez Quentin Bell, l'un des premiers biographes du Bloomsbury Group : Bell exclut Forster du cœur du Bloomsbury Group au nom de son « optimisme » et de son sens du sacré mais, comme le rappelle Piggford, cette catégorisation néglige la « queerness » qui se trouve elle

---

716 Alejandro CARBAJAL, *Compromise and Resistance in Postcolonial Writing*, Londres, Macmillan, 2014, p. 12.

aussi au centre de l'identité du Bloomsbury Group. Chez Forster, « the encounter with an erotic other, at once threatening and appealing<sup>717</sup> » double et enrichit le rapport entre personnage de colon et personnage colonisé, et entre auteur britannique et peuple étranger : la rationalité humaniste qui permettrait d'envisager une issue politique au dilemme éthique exposé par Forster est mise à mal par cette tension érotique et le danger qu'elle représente, largement créé par la relation de domination elle-même.

Même chez Fry, la relation à l'autre, qui semblait au départ si évidente, se complexifie. Nous l'avons vu, Roger Fry se pose volontiers en pédagogue : il veut à la fois éduquer le public anglais et l'aider à passer outre à l'étrangeté apparente de la peinture postimpressionniste, mais il veut aussi promouvoir une approche formaliste de la peinture qui permette à ses compatriotes de voir la beauté d'une peinture affranchie du discours littéraire. On se souvient que la grande exposition de 1910 débute avec Manet avant de guider vers le postimpressionnisme, et que pour Bourdieu, la révolution inaugurée par Manet établit un champ pictural, c'est-à-dire un espace occupé par plusieurs autorités et hiérarchies concurrentes<sup>718</sup> ; pour Roger Fry, cependant, la part nécessairement croissante dévolue aux intermédiaires susceptibles de rendre la modernité accessible au grand public va à l'encontre du grand idéal de sa carrière critique, la relation immédiate à l'art par le langage formel.

Dans « Picasso », Roger Fry emploie plusieurs précautions rhétoriques qui manifestent moins une modestie soudaine que de profonds doutes critiques sur la valeur de l'abstraction en peinture. L'essai est écrit à l'occasion d'une exposition consacrée à Picasso aux Leicester

---

<sup>717</sup> George PIGGFORD, *Queer Forster*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 4.

<sup>718</sup> « C'est dans et par la lutte contre un appareil hiérarchisé que s'est institué peu à peu un *champ* de concurrence pour le monopole de la légitimité artistique : nul ne peut désormais se poser en détenteur absolu du *nomos*, point de vue ou principe de vision et de division légitime, même si tous y prétendent. La constitution d'un champ est, au sens vrai, une institutionnalisation de l'anomie. » Pierre BOURDIEU, *Manet, une révolution symbolique*, *op. cit.*, p. 635.

Galleries en 1921, exposition qui consacre définitivement l'artiste comme l'un des grands maîtres de la peinture moderne ; Roger Fry saisit cette opportunité pour examiner la portée historique et artistique de son œuvre, mais demeure soigneusement évasif :

In fact, to say what I think about Picasso is a task from which I shrink, simply because I find it so hard to know what exactly I do think. [...] When we attempt the impossible feat of estimating the value of a contemporary artist, we generally take as a measure the case of some similar artist in the past familiar to us, the full trajectory of whose career time has enabled us to trace. But where in the past are we to find the likeness to Pablo Picasso ?<sup>719</sup>

La place de Picasso est d'autant plus difficile à estimer que les artistes qu'il a inspirés n'ont pas son envergure. Roger Fry compare l'œuvre de Picasso aux œuvres cubistes exposées au même moment à la galerie de Léonce Rosenberg et observe plusieurs styles personnels, esthétiquement novateurs, mais regrette leur manque d'expressivité ou d'attrait. La révolution annoncée a eu lieu, mais elle doit avant tout s'évaluer à l'aune de l'influence que peut avoir cette mutation artistique radicale :

Many years ago, when first these abstract paintings were brought to our notice, I said that it would be impossible to judge at once how far they would succeed ; that we must wait to see how much our response to such abstract appeals to the visual sense could be developed.<sup>720</sup>

Cependant, ses conséquences sont décevantes et Roger Fry semble hésiter sur le sens de l'histoire : la grande expérience de l'abstraction, qui devait constituer le chapitre suivant dans l'histoire de la peinture européenne, se heurte aux limitations du médium. Fry compare la peinture à l'architecture, seul art capable de susciter l'émotion sans avoir recours à la représentation, et s'avoue « déçu » :

This shows, then, that there is nothing inherently impossible in the venture to create expressive form out of the minimum of representation possible, but when we come to consider the quality of what is thus expressed I confess that personally I feel some disappointment. [...] We are intrigued, pleased, charmed, but hardly ever as deeply moved as we are by pictures in which representation plays a larger part. This may

---

<sup>719</sup> Roger FRY, « Picasso », *A Roger Fry Reader*, p. 343.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 345.

merely mean that the language of abstract form has not been sufficiently developed or that our response to it is still inadequate, or that no artist of sufficient emotional momentum has hitherto employed that medium.<sup>721</sup>

Roger Fry laisse encore une place à la possibilité de développements ultérieurs, mais l'essai se conclut clairement sur l'idée que la représentation ne peut être abandonnée entièrement.

La théorie formaliste de Roger Fry aspire à une forme parfaite et une émotion esthétique détachée des émotions ordinaires ; son écriture, en revanche, admet tensions et modifications. Mais cette hésitation, ces oscillations inattendues servent d'autant plus le dialogue au sein du Bloomsbury Group, et permettent de tisser le rapport à l'autre. Ainsi, l'évolution de la théorie de Roger Fry, d'un formalisme absolu aspirant au détachement de la représentation et de la vie quotidienne (tout en aspirant, simultanément, avec l'atelier Oméga, à réinjecter de l'art dans le quotidien) vers une théorie de la peinture hybride, laisse son empreinte chez Virginia Woolf : en effet, c'est lorsque Roger Fry adapte ses théories formalistes aux différents arts et cherche à y intégrer le sujet de la représentation que Virginia Woolf s'empare à son tour des recherches formalistes.

Dans un article consacré au rapport de Virginia Woolf avec les grandes théories esthétiques élaborées par les membres du Bloomsbury Group, Christopher Reed se penche sur le moment où Roger Fry se détourne de l'avant-gardisme après la première guerre mondiale (tendance que déplore Clive Bell) pour explorer le langage et la notion de représentation :

By 1917 Clive Bell and others were complaining of Fry's waning interest in avant-garde art, and it was around this time that Fry became interested in the aesthetics of poetry and began what would become a lifelong project translating Mallarmé.

---

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 345.

Having opened itself to issues of language and representation, formalism in its second incarnation began to attract Woolf's interest.<sup>722</sup>

Chez Fry, la tension entre théorie formaliste et idéaux humanistes se traduit par l'assouplissement de la doctrine formaliste : à la théorie exclusive, Fry préfère quelques principes de réflexion dont la fertilité se révèle au contact de multiples formes d'art. « Kew Gardens » est profondément façonné par l'influence de la peinture, à la fois dans la narration qui associe des fragments de couleur vues en si gros plan qu'elles obnubilent le regard, et dans la création de l'ouvrage, entreprise partagée avec Vanessa Bell : les illustrations de cette dernière offrent au regard du lecteur des formes pleines qui viennent envahir et jouer avec le texte, contribuant à le situer dans son époque artistique.

Faut-il donc lire l'évolution de Fry comme un revirement conservateur, ou comme la quête d'une relation, qui se poursuit selon des modalités contradictoires ? Roger Fry est en effet surtout connu comme l'ambassadeur du formalisme en Angleterre : il est systématiquement associé à l'expression « significant form » (pourtant due à Clive Bell). Cependant, la carrière de critique de Fry commence bien avant les expositions de 1910 et 1912, d'une part, et d'autre part il ne cesse jamais de modifier ses théories qui évoluent considérablement jusqu'à sa mort en 1934. Sylvia Stevenson souligne à raison que ces trois périodes de la carrière de Roger Fry suscitent une attention très inégale.<sup>723</sup> Stevenson étudie particulièrement l'idée que la nature de la peinture est « double » selon Fry : nous avons déjà insisté sur le fait qu'à la fin de sa carrière, Fry semble renoncer à l'aspect de sa théorie le plus connu :

---

<sup>722</sup> Christopher REED, « Through Formalism : Feminism and Virginia Woolf's Relation to Bloomsbury Aesthetics », *Twentieth Century Literature*, vol. 38, n° 1, Spring 1992, pp. 20-43.

<sup>723</sup> Sylvia STEVENSON, « Roger Fry and his Aesthetic », dans Hugh LEE (éd.), *A Cézanne in the Hedge and other memories of Charleston and Bloomsbury*, London, Collins & Brown, 1992, p. 42.

I revert to my idea that in spite of attempts at abstraction, painting has always been, and probably will remain for the great part, a representational art.<sup>724</sup>

Il semble impossible, précise-t-il, de construire volume et espace sur une toile sans avoir recours à la représentation. Si Roger Fry cite tout de même Picasso comme référence de l'art « pur », c'est-à-dire d'un art qui ne s'appuie aucunement sur la dimension littéraire de la peinture, il donne aussi en exemple Rembrandt et Giorgione, qui ont réussi à associer forme et récit.

Or pour Virginia Woolf, loin d'un renoncement, il s'agit là d'une évolution fertile dans la carrière de Roger Fry : dans sa biographie, elle présente l'intérêt de Roger Fry pour la littérature, et pour Mallarmé en particulier, comme le prolongement de ses ambitions formalistes. Pour nombre de jeunes critiques et artistes enthousiasmés par ses théories formalistes, cependant, le revirement théorique de Roger Fry constitua au mieux une déception, au pire une trahison : après avoir essuyé sans faillir les attaques de l'*establishment* académique, Fry modérait sa propre théorie esthétique en admettant que la dimension figurative était inévitable. On trouve pourtant certains signes de cette apparente concession dès *Vision and Design*, où Roger Fry précise que le rythme, qualité essentiellement abstraite, voit son effet amplifié lorsqu'il est associé à « the presentation of natural appearances, above all with the appearance of the human body<sup>725</sup> ». Roger Fry évoque donc la « nature double » de la peinture dès 1909 (année de première parution de ce célèbre essai). De même, dans *Transformations*, Fry distinguait « drama » et « representation » :

But though all drama in pictures is due to representation, all representation is not dramatic. Since the painter realises his vision on a flat surface he is bound to have recourse to representation in order to create any three-dimensional volume, and a

<sup>724</sup> Roger FRY, « The double nature of painting », cité dans Sylvia STEVENSON, *op. cit.*, p. 45.

<sup>725</sup> Roger FRY, « An Essay in Aesthetics », *Vision and Design*, p. 23.



great deal of very precise and detailed representation may yet envisage purely plastic and spatial expression.<sup>726</sup>

Le passage d'une théorie principalement formaliste à l'affirmation de la « nature double » prédominante de la peinture n'est donc pas une soudaine métamorphose mais plutôt un changement d'accent, un renversement hiérarchique : Roger Fry a toujours conçu la peinture comme « double » mais les essais de la fin de sa carrière renoncent à lutter pour affirmer la supériorité des qualités abstraites de la peinture. Après avoir œuvré pour une révolution picturale, Roger Fry semble en saisir la dimension potentiellement élitiste. Comme le souligne Christopher Reed dans son introduction à un chapitre consacré aux derniers essais de Roger Fry, sa carrière prend fin dans une période qui embarrasse les historiens du modernisme qui voudraient tracer une généalogie nette entre l'expressionnisme de Cézanne, le cubisme et l'expressionnisme abstrait et le minimalisme qui font la gloire de New York, nouvelle capitale mondiale de l'art moderne après la Deuxième Guerre mondiale.<sup>727</sup> Reed met l'accent sur le lien entre le traumatisme de la Première Guerre mondiale et le « retour à l'ordre » en peinture : la foi en l'innovation et en un formalisme universel a été mise à mal en même temps que les espoirs humanistes des premières années du siècle. Le terme « postimpressionist » lui-même disparaît peu à peu des écrits de Roger Fry. Deux essais en particulier, tous deux publiés peu après la fin de la Grande Guerre, témoignent des évolutions de la pensée de Fry et de ses doutes sur le pouvoir de l'abstraction picturale : dans « Line as a Means of Expression », en 1918, Roger Fry distingue deux types de plaisirs formels concurrents, tous deux appuyés sur sa théorie formaliste initiale ; dans « Picasso », en 1921,

---

<sup>726</sup> Roger FRY, « Some questions in aesthetics », *Transformations*, p. 10.

<sup>727</sup> « The oft-told story of modernism that culminates with the triumph of Abstract Expressionism and Minimalism in America from the 1940s through the 1960s deals awkwardly with the years between the world wars. [...] Taken together, they [Fry's later essays] offer a new perspective on one of modernism's central figure – one that leaves little doubt why this period was unattractive to those who believed in an evolutionary model of twentieth-century art. » Christopher REED, *A Roger Fry Reader*, op. cit., p. 305.

comme nous venons de le voir, Fry exprime sa « déception » face aux œuvres abstraites que les travaux de maîtres comme Picasso ont inspirées ; ces deux essais méritent une relecture, pour percevoir une logique de la pensée, autant qu'une rupture.

Dans « Line as a Means of Expression », Roger Fry reprend l'exemple de Matisse pour examiner ce qu'il appelle la beauté « calligraphique » de son style. La méthode de Matisse allie une vision complexe et une très grande liberté de trait :

[...] certain aspects of a rather complex vision are recorded in a few lines which have the appearance of being, as it were, scribbled with great rapidity and extreme freedom.<sup>728</sup>

La liberté de l'artiste est communiquée au spectateur, qui ressent « exhalation » et « excitement<sup>729</sup> » à la vue de ces lignes dont le dessin sur la toile est une source de plaisir en lui-même. Fry rapproche ce plaisir, qu'il appelle « calligraphique », de celui que procure l'art décoratif des Persans ou celui des Chinois. (On retrouve ici la façon qu'a Fry de faire jouer les références artistiques de cultures extra-européennes contre l'académisme européen.) L'irruption du terme « calligraphique » dans cet essai matérialise le dédoublement de l'idée de plaisir esthétique, qui était pourtant le point focal des premiers essais de Roger Fry sur le postimpressionnisme :

The calligraphic line is the record of a gesture, and is, in fact, so pure and complete a record of that gesture that we can follow it with the same kind of pleasure as we follow the movements of a dancer. It tends more than any other quality of design to express the temperamental and subjective aspect of the idea, whereas in structural line the artist shows himself as more or less completely absorbed in the objective realisation of form.<sup>730</sup>

La distinction entre la ligne « calligraphique » et la ligne « structurelle » reprend les critères formels exposés par Fry dans « An Essay in Æsthetics », où « the drawn line » apparaît

---

<sup>728</sup> Roger FRY, « Line as a Means of Expression », *A Roger Fry Reader*, p. 327.

<sup>729</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 335.

déjà comme « the record of a gesture », tandis que la ligne « structurelle » reprend les critères de « masse », d'« espace » et d'« inclinaison du plan<sup>731</sup> ». Cependant, dans « An Essay in *Æsthetics* », publié en 1909, ces différents critères sont associés pour constituer le plaisir esthétique ; dix ans plus tard, dans « Line as a Means of Expression », ces deux aspects sont devenus deux sources de plaisir esthétiques distinctes, voire concurrentes. Fry renonce en effet à les hiérarchiser lorsqu'il étudie une esquisse de Walter Sickert :

Now it would be absurd to reject the extraordinary beauties of Sickert's drawing. [...] Sickert's drawing has many beauties which are deliberately sacrificed by the more modern artist in the search for a more rigorous order. It would be useless to decide between them, they are different modes of expression, and all I am concerned with is to make clear the distinction.<sup>732</sup>

Alors que les artistes qu'il a le premier défendus sur le sol britannique sont devenus des « valeurs sûres », en bonne place dans les expositions et estimées sur le marché de l'art, Fry déconstruit lui-même la théorie avec laquelle il est associé.

Le phénomène d'émergence d'un champ artistique autonome se situe au croisement des dynamiques socio-culturelles du tournant du siècle et des questionnements esthétiques du Bloomsbury Group : la sphère de l'art devient un espace au potentiel polyphonique, qui n'est plus strictement régi par une hiérarchie unifiée. Le propre des modernismes réside à la fois dans leur conscience historique, mais aussi dans cette polyphonie désordonnée, voire revendiquée : dans les termes de Paul Valéry, « une époque, peut-être, se sent 'moderne', quand elle trouve en soi, également admises, coexistantes et agissantes dans les mêmes individus, quantité de doctrines, de tendances, de 'vérités' fort différentes, sinon tout à fait contradictoires<sup>733</sup> ». Cette polyphonie apparaît clairement dans les écrits des membres du

---

<sup>731</sup> Roger FRY, « An Essay in Aesthetics », *Vision and Design*, p. 22.

<sup>732</sup> Roger FRY, « Line as a Means of Expression », *A Roger Fry Reader*, p. 335.

<sup>733</sup> Paul VALÉRY, « Triomphe de Manet », *Pièces sur l'art*, dans *Œuvres*, éd. Michel Jarrety, Paris, Le Livre de Poche, 2016, tome 1, pp. 1353-1354.

Bloomsbury Group, notamment parce qu'ils refusent de taire ou d'effacer les dilemmes éthiques du champ esthétique. En d'autres termes, au moment où l'art affirme son indépendance de toute valeur extérieure à son propre champ, les auteurs du Bloomsbury applaudissent cette mutation dans la mesure où elle rejette les hiérarchies moraliste et impérialiste de l'âge victorien, mais la questionnent et lui résistent également en y introduisant leurs propres questionnements éthiques. (Il me semble que c'est ce tiraillement volontairement entretenu qui fera passer Roger Fry pour un réactionnaire et exclura d'abord E. M. Forster des rangs modernistes aux yeux de la critique.)

## 2. La communauté et l'anonymat

Fry, Bell, Forster et Woolf retiennent des bouleversements de la vie et de la vie artistique modernes le parallèle entre abolition des hiérarchies artistiques et abolition des hiérarchies sociales, interrogeant, comme le fait Jacques Rancière dans *Le Partage du Sensible*, « [c]ette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage<sup>734</sup> ». Cette égalité théorique crée une nouvelle urgence, en particulier chez Virginia Woolf, celle d'écouter et de donner à entendre les voix ordinairement tues (celles des femmes, notamment) : la voix unique du narrateur omniscient, le « I » aux contours nettement définis, est traditionnellement masculine et l'irruption de nouvelles voix change la structure du roman en même temps qu'elle remet en question les hiérarchies sociales. La relation personnelle signifie la responsabilité envers l'autre : comment l'anonymat, condition négative, absence de nom et d'identité, peut-il devenir le vecteur de la connexion personnelle ? Comment un « I » qui se défait progressivement peut-il assurer cette responsabilité et en témoigner ?

### 2.1. The body of the people

Comme le rappelle Gillian Beer dans son étude devenue classique, *Virginia Woolf : The Common Ground*, l'exploration de la communauté chez Virginia Woolf devient rapidement

---

<sup>734</sup> Entretien avec Jacques Rancière, « Le Partage du Sensible », *Multitudes*, [www.multitudes.net/le-partage-du-sensible/](http://www.multitudes.net/le-partage-du-sensible/), consulté le 13/11/20.

l'exploration de la vie en commun, non pas expérience délibérée et organisée en fonction de valeurs ou inclinations communes, mais moment partagé bon gré mal gré dans une station touristique (comme à la fin de *The Voyage Out*) ou dans une rue de Londres (comme dans certains passages de *The Years*, ou de *Mrs Dalloway*, où ce partage de la rue se fait parfois à l'insu des personnages, qui ne se connaissent pas, mais composent néanmoins une forme d'être-avec). « 'We' is an elastic pronoun<sup>735</sup> » chez Virginia Woolf, qui risque de passer sous silence les voix dissidentes en les incluant de force, comme dans les discours nationalistes qui se multiplient à la radio dans les années trente<sup>736</sup>, mais « we » peut aussi donner la parole à une communauté silencieuse, celle des « outsiders » qui ne peuvent accéder qu'à un pronom collectif, parce leurs voix individuelles sont négligées<sup>737</sup>. Pourtant, c'est l'expérience commune à plusieurs individus et plusieurs groupes que Virginia Woolf cherche à représenter en prose lorsqu'elle cherche comment évoquer « the common life which is the real life<sup>738</sup> », le réseau fragile de connexions changeantes et inattendues qui unit, par moments, des groupes disparates.

C'est le dernier roman qui offre peut-être la réflexion la plus fascinante sur cette notion d'expérience et de biens communs. *Between the Acts* est structuré autour d'un moment de « vie en commun », une pièce de théâtre amateur, qui réunit sur scène et dans le public des personnages d'horizons sociaux et d'âges divers, dont les points de vue croisés constituent la structure du texte. Le spectacle lui-même est fait de bric et de broc et décousu dans son

---

<sup>735</sup> Gillian BEER, *Virginia Woolf : The Common Ground*, op. cit., p. 50.

<sup>736</sup> Voir à ce sujet Alice WOOD, *Virginia Woolf's Late Cultural Criticism*, Londres, Bloomsbury, 2013.

<sup>737</sup> Le dernier paragraphe de *A Room of One's Own* allie la première et la deuxième personne, « She [Judith Shakespeare] lives in you and me », pour devenir le « we » de la société des « outsiders » : « For my belief is that if we live another century or so – I am talking of the common life which is the real life and not of the little separate lives which we live as individuals – and have five hundred a year each of us and rooms of our own [...]. » Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, p. 149.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 148.

déroulement ; les spectateurs sont réticents, distraits et font des commentaires à haute voix ; les conventions qui président à ce moment de sociabilité rurale l'emportent nettement sur la passion de l'art. Virginia Woolf ne met pas en scène un moment d'unité parfaite autour d'une pièce de théâtre, œuvre d'art par définition chorale, mais, au contraire, une expérience partagée parcourue par de multiples mouvements centrifuges : seul le texte, le contour du récit, opère une forme d'unité en rassemblant des fragments d'expérience.

Le spectacle mis sur pied par Miss La Trobe, un « pageant », offre à ses spectateurs un aperçu de l'histoire de la nation britannique (sujet qui célèbre en lui-même une communauté) mais n'est décrit qu'à travers les perceptions décousues des spectateurs :

*Gentles and simples, I address you all...*

So it was the play then. Or was it the prologue ?

*Come hither for our festival (she continued)*

*This is a pageant, all may see*

*Drawn from our island history*

*England am I...*

'She's England,' they whispered. 'It's begun.' 'The prologue,' they added, looking down at the programme.

'*England am I*,' she piped again; and stopped.

She had forgotten her lines.

'Hear! Hear!' said an old man in a white waistcoat briskly. 'Bravo! Bravo!'

'Blast 'em!' cursed Miss La Trobe, hidden behind the tree.<sup>739</sup>

« All may see », comme une évidence, que le spectacle traite de « our island history » ; pour autant, les commentaires des spectateurs au discours indirect libre et les interjections qui donnent au passage un rythme heurté montrent que le récit le plus évident est sujet aux incidents et aux distorsions. Lors de l'entracte, le refrain « dispersed are we » semble se lamenter sur ce perpétuel mouvement centrifuge et les imprécations de Miss La Trobe font d'un moment de désordre un échec perpétuel :

---

<sup>739</sup> Virginia WOOLF, *Between the Acts*, p. 70-71.

It was a failure, another damned failure! As usual. Her vision escaped her.<sup>740</sup>

Si la représentation et la réaction du public n'atteignent pas l'unité espérée par Miss La Trobe dans le récit, le texte de *Between the Acts* est structuré autour des moments de la représentation, qui représente autant de passages d'unité paradoxale. Frank Kermode analyse le « little language<sup>741</sup> » (« Wet or fine ?<sup>742</sup> ») qui crée un réseau d'échos sonores dans le texte. Le fil narratif de la représentation, balisé par le programme dans l'esprit des spectateurs scrupuleux, importe peu :

Did the plot matter? She shifted and looked over her right shoulder. 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. Perhaps Miss La Trobe meant that when she cut this knot in the centre?

Don't bother about the plot: the plot's nothing.<sup>743</sup>

Avec *Between the Acts*, Virginia Woolf prend pour objet le moment de la représentation elle-même et la communauté éphémère qu'elle instaure. « The plot's nothing », l'intrigue de la pièce disparaît au profit de l'expérience commune entre acteurs et spectateurs : c'est le moment de la représentation qui représente dans le texte le plus long moment ininterrompu, tandis que les points de vue se multiplient et s'éloignent avant et après la représentation. Paradoxalement, l'impression de morcellement à la lecture du roman est plus prégnante avant et après la pièce, centre de gravité du texte. On ne peut sans doute aussi penser ce tissu de voix expérimental qu'à la lumière d'une des mutations technologiques les plus populaires des années vingt.

L'intérêt de Virginia Woolf pour la radio, objet de plusieurs études récentes, montre bien comment une transformation technologique et culturelle peut coïncider de façon fertile avec

---

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>741</sup> Voir l'introduction de Frank Kermode, *Between the Acts*, *op. cit.*, p. xviii.

<sup>742</sup> Virginia WOOLF, *Between the Acts*, p. 28.

<sup>743</sup> Virginia WOOLF, *Between, the Acts*, p. 82.



une réflexion esthétique. Comme le rappelle Pamela L. Caughie, « thinking about modernist writing in terms of sounds<sup>744</sup> » est à la fois un défi et une tâche nécessaire pour rendre compte d'une nouvelle esthétique de l'écoute, typique de notre époque moderne et si neuve dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>745</sup> Comme le rappelle Todd Avery, presque tous les membres du Bloomsbury sont intervenus sur la BBC, dès les premières années de sa création : E. M. Forster est une voix familière, Clive Bell<sup>746</sup> et Roger Fry<sup>747</sup> y parlent d'art et de littérature ; Virginia Woolf elle-même ne se prête à l'exercice que trois fois<sup>748</sup> et la radio est fréquemment associée sous sa plume aux mensonges d'État de la propagande de guerre qui font intrusion dans l'espace domestique par l'intermédiaire du poste. Dans l'essai « Poetry, Fiction and the Future », Woolf s'interroge sur la possibilité d'exprimer en poésie les sentiments propres aux mutations radicales du début du siècle :

The mind is full of monstrous, hybrid, unmanageable emotions. That the age of the earth is 3, 000, 000, 000 years ; that human life lasts but a second ; that the capacity of the human mind is nevertheless boundless ; that life is infinitely beautiful yet repulsive ; that one's fellow creatures are adorable but disgusting ; that science and religion have between them destroyed belief ; that all bonds of union seem broken, yet some control must exist – it is in this atmosphere of doubt and conflict that writers have now to create, and the fine fabric of a lyric is no more fitted to contain this point of view than a rose leaf to envelop the rigged immensity of a rock.<sup>749</sup>

744 Todd AVERY, *Radio Modernism : Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*, Burlington, Ashgate, 2006.

745 Pamela L. CAUGHIE, « Virginia Woolf : Radio, Gramophone, Broadcasting », dans Maggie HUMM (éd.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2010, pp. 332-348.

746 On notera en particulier « Art and Life », avec Desmond MacCarthy, diffusé le 07 décembre 1928 (<https://genome.ch.bbc.co.uk/c6c481c05c644773a67b4be93b3925f4>, consulté le 13/07/20) et « What's the Point of Pictures ? », diffusé le 23 avril 1945 (<https://genome.ch.bbc.co.uk/55499ea5ecfe47b59b2c816c7802eb48>, consulté le 13/07/20).

747 Entre 1929 et 1934, Roger Fry donne sur la BBC une série de conférences radiophoniques rassemblées sous le nom *The Meaning of Pictures*. Voir <https://genome.ch.bbc.co.uk/ce269618fec14c1e96fec20f8a2c9f5b> (consulté le 13/07/20).

748 Il y eut d'abord une discussion avec Leonard Woolf, intitulée « Are Too Many Books Written and Published », diffusée le 15 juillet 1927, puis une discussion sur Beau Brummel et, enfin, le fameux « Craftmanship », diffusé le 29 avril 1937, duquel est tiré le seul enregistrement de la voix de Virginia Woolf qui nous soit resté. (Voir <http://www.virginiawoolfsociety.org.uk/resources/virginia-woolfs-broadcasts-and-her-recorded-voice/>, consulté le 13/07/20).

749 Virginia WOOLF, « Poetry, Fiction and the Future », *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, éd. Andrew McNeillie, *op. cit.*, pp. 429-430.

Le dramaturge contemporain, explique Woolf, met en scène la Thessalie plutôt que Charing Cross Road : l'auteur est « at an angle<sup>750</sup> », incapable de mettre en mots la vie telle qu'elle se déroule dans l'Angleterre du XX<sup>e</sup> siècle. La réponse est suggérée par l'architecture urbaine :

The long avenue of brick is cut up into boxes, each of which is inhabited by a different human being who has put locks on his doors and bolts on his windows to ensure some privacy, yet is linked to his fellows by wires which pass overhead, by waves of sound which pour through the roof and speak aloud to him of battles and murders and strikes and revolutions all over the world.<sup>751</sup>

La vie moderne isole les êtres (« into boxes ») tandis que les technologies les plus récentes les unit dans un réseau évoquant « battles and murders » : la radio et ses discours guerriers font intrusion dans un espace domestique déjà exigü. Cependant, la possibilité de diffuser voix et idée laisse son empreinte dans l'écriture de Woolf à travers son auralité<sup>752</sup> et un nouvel imaginaire de la communauté. Melba Cuddy-Keane propose le concept d'« auscultation » d'un texte pour analyser la focalisation des sons dans un texte : l'omniprésence de la radio dans les foyers britanniques et son importance dans la culture collective appellent un autre rapport au son, devenu une expérience potentiellement partagée, comme les coups sonnés par Big Ben dans *Mrs Dalloway*, qui lient plusieurs scènes et le point de vue (point d'ouïe ?) de plusieurs personnages.

Si la vie contemporaine et le programme national (voire nationaliste en temps de guerre) de la BBC sont susceptibles d'isoler un peu plus, comme le craignent certains dans les années vingt, en incitant à rester chez soi, pour la majorité des auditeurs cette attention renouvelée au son comme perception partagée crée une forme d'expérience commune.

---

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>752</sup> Pour le concept d'auralité, on pourra se référer à Jean-Marie PRIVAT, « Oralité/Auralité », *Pratiques* [En ligne], 183-184 | 2019, mis en ligne le 30 décembre 2019, consulté le 13 novembre 2020. <http://journals.openedition.org/pratiques/6777>

Pamela Caughie évoque « the self-effacing and private listener, a new cultural entity in the 1920s and 1930s<sup>753</sup> » : chez Virginia Woolf, la voix aux limites souples devient le cœur de *The Waves*, roman au nom évocateur, où, j'y reviendrai, la frontière entre narration et discours des personnages disparaît pour laisser place à un texte polyphonique où alternent six voix.

## 2.2. La relation personnelle et l'anonymat

Investir l'art et le processus de sa réception d'une dimension éthique implique d'étudier le dispositif de communication à l'œuvre entre artiste et spectateur ou lecteur ; les deux parties se retrouvent investies d'une responsabilité l'une envers l'autre. Cependant, les membres du Bloomsbury Group ayant en commun le rejet de tout contenu explicitement moral pour l'art, cette dimension éthique est bien réservée au domaine esthétique, avec l'idée que la relation artistique elle-même revêt une dimension éthique, indépendamment des *personnes* que sont l'artiste et le spectateur ou le lecteur. Cette indépendance est abordée dans les écrits de Bell, Fry, Forster et Woolf sous la question de la nomenclature et de l'anonymat : d'un côté, le nom, l'appartenance à une école et l'expertise factuelle constituent paradoxalement un obstacle à l'appréciation directe de l'œuvre ; de l'autre, l'expérience de l'anonymat permet d'écrire d'une façon nouvelle.

La question de la nomenclature et de la valeur d'un nom se présente de façon tangible sur le marché de l'art : Roger Fry et Clive Bell célèbrent l'expérience personnelle de l'art et la sensibilité individuelle, mais refusent l'obsession du nom et de l'authentification de l'artiste remplace l'expérience artistique véritable. Dans « The classical Renaissance and its diseases »,

---

<sup>753</sup> Pamela CAUGHIE, « Virginia Woolf : Radio, Gramophone, Broadcasting », *op. cit.*, p. 332.

Clive Bell attribue à la Renaissance l'émergence d'un art individuel, par opposition avec l'art anonyme du Moyen-âge :

The mediaeval lord in his castle and the mediaeval hind in his hut were spiritual equals who thought and felt alike, held the same hopes and fears, and shared, to a surprising extent, the pains and pleasures of a simple and rather cruel society. [...] In great ages, though we may not all be geniuses, many of us are artists, and where there are many artists art tends to become anonymous.<sup>754</sup>

Une part d'idéalisation entre assurément dans la vision que nous offre Clive Bell du Moyen-âge ; cependant, si l'on considère cette lecture historique comme un support à sa réflexion sur l'art, on retrouve la ligne de fracture entre privé et public, envisagée sous un angle inattendu pour Clive Bell. Alors que le Bloomsbury Group semble ériger l'espace privé en refuge de la relation individuelle par opposition au marché public de l'art, où se jouent réputations et luttes symboliques, Clive Bell célèbre ici une époque où l'art était absolument collectif, œuvre de tous et pour tous, et donc fondamentalement anonyme. D'après Bell, la Renaissance a amené avec elle un régime de « ploutocrates » soucieux de se distinguer du commun : « The patrons of the Renaissance wanted plenty of beauty of the kind dear to the impressionable stock-jobber.<sup>755</sup> » L'art s'est isolé physiquement, dans de nouveaux palais et, avec la frénésie de plaisirs matériels qui caractérise la période selon Bell, « these pictures had got to stimulate the emotions of life, first; æsthetic emotion was a secondary matter.<sup>756</sup> » En conséquence, le réalisme devient le critère principal de l'évaluation de l'art :

The Renaissance was a re-birth of other things besides a taste for round limbs and the science of representing them; we begin to hear again of two diseases, endemic in imperial Rome, from which a lively and vigorous society keeps itself tolerably free—Rarity-hunting and Expertise.<sup>757</sup>

---

754 Clive BELL, « The Classical Renaissance and its diseases », *Art, op. cit.*, p. 160.

755 *Ibid.*, p. 162.

756 *Ibid.*, p. 163.

757 *Ibid.*, p. 165.

Sous ces généralisations historiques se retrouvent les thèmes chers à Clive Bell et en partie communs avec Roger Fry : la figuration n'est ni le but de l'art, ni un critère d'évaluation artistique ; l'obsession pour le nom et l'authentification d'une œuvre sont moins une façon de faire l'expérience de l'art que de le transformer en capital symbolique, que l'on peut aussi chiffrer et évaluer financièrement ; évaluer l'art en fonction de sa faculté de représenter la vie, et l'œuvre en fonction de son histoire matérielle, cela n'a aucun rapport avec l'émotion esthétique et, en réalité, ferme l'œuvre d'art au monde en élevant de multiples obstacles entre l'art et le spectateur. « Rarity-hunting and expertise » raffinent et compliquent le rapport à l'art au lieu d'œuvrer à le rendre plus direct ; la figure du collectionneur et celle de l'expert s'emparent du marché de l'art :

At artistic evidence he [the collector] laughs noisily in half-crown periodicals and five-guinea tomes. Documentary evidence is what he prefers; but, failing that, he will put up with a cunning concoction of dates and watermarks, cabalistic signatures, craquelure, patina, chemical properties of paint and medium, paper and canvas, all sorts of collateral evidence, historical and biographical, and racy tricks of brush or pen. It is to adduce and discuss this sort of evidence that the Collector calls in the Expert.<sup>758</sup>

L'accumulation de signes de « collateral evidence » montre le vertige de détails dans lesquels le collectionneur et l'expert noient l'expérience artistique : le terme « collateral » montre bien la futilité de ces « preuves » qui ne disent rien de l'expérience artistique ni de l'émotion esthétique qu'elle est censée produire d'après Bell. Le collectionneur se pose une multitude de questions sur l'œuvre :

By whom was it made? For whom was it made? When was it made? Where was it made? Is it all the work of one hand? Who paid for it? How much did he pay? Through what collections has it passed? What are the names of the figures portrayed? What are their histories? What the style and cut of their coats, breeches, and beards? How much will it fetch at Christie's?<sup>759</sup>

---

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 170.

Ces questions conduisent inévitablement des considérations matérielles, comme les conditions de fabrication, à des précisions historiques, comme les noms des personnes représentées, et enfin à des estimations financières. Chez Clive Bell, l'art anonyme est un art accessible à tous, créé par la collectivité pour la collectivité, et qui échappe à l'obsession de l'authentification et de l'évaluation.

E. M. Forster aborde lui aussi la question de l'identification d'un auteur et de l'anonymat dans un essai intitulé « Anonymity : an Enquiry », au sujet de la littérature ; mais là où Bell parle globalement de l'art de la peinture sans préciser clairement s'il établit une différence entre objets du quotidien, artisanat et art pictural, Forster adjoint à la question de l'attribution celle de la variété de la « matière imprimée », ce qui met également en évidence la variété des responsabilités éthiques à l'œuvre. Forster distingue les deux fonctions que l'on peut attribuer aux mots : « they give information or they create atmosphere<sup>760</sup> ». Les deux fonctions, nous dit Forster, « ne sont pas incompatibles », et de nombreux textes se situent entre les deux pôles que sont, d'une part, l'indication « STOP » devant une ligne de tramway et, d'autre part, le monde créé par la poésie, que l'on peut définir au mieux « by negations<sup>761</sup> » : « It is not this world, its laws are not the laws of science or logic, its conclusions are not those of common sense.<sup>762</sup> » Forster place les textes journalistiques dans la première catégorie (« they give information ») et nous rappelle que, de toute évidence, la transmission d'information revêt une dimension éthique fondamentale. Il nous faut d'une part pouvoir faire confiance à l'émetteur de ces informations, et d'autre part le tenir pour responsable s'il nous induit en erreur. À l'autre pôle, la poésie lyrique étant parfaitement inutile (« absolutely no use »), la précision de la source n'a aucune importance :

<sup>760</sup> E. M. FORSTER, « Anonymity : an Enquiry », *Two Cheers for Democracy*, op. cit., p. 77.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 81.

So we come to the conclusion, firstly, that what is information ought to be signed; and, secondly, that what it not information need not be signed.<sup>763</sup>

Le roman puise dans les deux fonctions des mots ; en revanche, la poésie lyrique n'apporte aucune information extérieure à elle-même ; « a poem is true of it hangs together<sup>764</sup> ». Forster attribue à l'époque moderne l'accent mis sur la personnalité de l'auteur. (Comme Clive Bell désigne l'art médiéval comme idéal d'art anonyme, Forster prend l'exemple des auteurs de l'œuvre que nous attribuons à Homère.) Comme Roger Fry et Clive Bell avec la peinture, Forster estime que « a signature merely distracts us from their true significance<sup>765</sup> ». Tout comme les mots ont deux fonctions, les auteurs ont deux personnalités :

Just as words have two functions – information and creation – so each human mind has two personalities, one on the surface, one deeper down. The upper personality has a name. It is called S. T. Coleridge, or William Shakespeare, or Mrs Humphry Ward. It is conscious and alert, it does things like dining out, answering letters, etc, and it differs vividly and amusingly from other personalities. The lower personality is a very queer affair. In many ways it is a perfect fool, but without it there is no literature, because unless a man dips a bucket into it occasionally he cannot produce first-class work. [...] It has something in common with all other deeper personalities, and the mystic will assert that the common quality is God, and that here, in the obscure recesses of our being, we near the gates of the Divine. It is in any case the force that makes for anonymity. As it came from the depths, so it soars to the heights, out of local questionings ; as it is general to all men, so the works it inspires have something general about them, namely beauty.<sup>766</sup>

Toutes les informations biographiques relèvent de « the upper personality » et individualisent l'auteur ; « the lower personality » relève d'une humanité commune, universelle (la métaphore du seau qui puise dans une profondeur obscure connote l'inconscient), qui fait la vérité du poème et dont le biographique nous détourne. La création poétique appartient à un moment hors du temps et hors du monde, projetée vers l'autre anonyme qu'est le lecteur :

---

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>766</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

The poet wrote the poem, no doubt, but he forgot himself while he wrote it, and we forget him while we read. What is so wonderful about great literature is that it transforms the man who reads it towards the condition of the man who wrote, and brings to birth in us also the creative impulse. Lost in the beauty where he was lost, we find more than we ever threw away, we reach what seems to be our spiritual home, and remember that it was not the speaker who was in the beginning but the Word.<sup>767</sup>

Dans cette façon de représenter l'expérience poétique, il n'y a plus d'auteur et de lecteur mais « the man who wrote » et « the man who reads » : l'expérience partagée prime sur les caractéristiques individuelles et le parallélisme de structure montre que les rôles sont déterminées par l'action du moment plus que par des qualités intrinsèques. L'expérience ainsi partagée a d'ailleurs pour effet de faire naître « the creative impulse » chez le lecteur. Forster ne célèbre pas l'art anonyme idéalisé d'une époque distante, comme le fait Clive Bell ; cependant, il a en commun avec Clive Bell de considérer que les informations « collatérales » ne sont qu'un frein à l'expérience de la poésie. L'expérience poétique relève d'un moment détaché de la vie, qui permet une identification parfaite entre auteur et lecteur en tant qu'ils exercent ces fonctions, et non en tant qu'individus à l'identité définie. Sous la plume de Forster, cet état anonyme devient la condition de l'expérience artistique.

Virginia Woolf traite l'anonymat de façon plus clairement politique : de situation contrainte imposée à la majorité des voix féminines, l'anonymat devient un lieu depuis lequel penser une forme de ré-agencement des valeurs sociales et de libération des valeurs patriarcales. « The Lives of the Obscure », le quotidien des femmes de toutes les époques qui précèdent le XVIII<sup>e</sup> siècle, demeure *terra incognita* puisqu'elles n'ont pas eu la liberté d'écrire, accaparées par les tâches quotidiennes<sup>768</sup> ; l'indépendance matérielle des femmes leur permettrait la création :

---

<sup>767</sup> *Ibid.*

<sup>768</sup> Et ceci jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le montrent les exemples choisis par Woolf. J'envisage ce titre dans une acception métaphorique, et comprends le titre « the lives of the obscure » comme désignant toutes les vies de femmes éloignées de la sphère publique et de ses ambitions.



The great change that has crept into women's writing is, it would seem, a change of attitude. The woman writer is no longer bitter. She is no longer angry. She is no longer pleading and protesting as she writes. We are approaching, if we have not yet reached, the time when her writing will have little or no foreign influence to disturb it. She will be able to concentrate upon her vision without distraction from outside. The aloofness that was once within the reach of genius and originality is only now coming within the reach of ordinary women.<sup>769</sup>

Cependant, leur point de vue radicalement différent sur la société permet aussi, lorsque l'écriture est enfin possible pour les femmes, d'inverser les hiérarchies de valeur existantes :

It is probable, however, that both in life and in art the values of a woman are not the values of a man. Thus, when a woman comes to write a novel, she will find that she is perpetually wishing to alter the established values – to make serious what appears insignificant to a man, and trivial what is to him important.<sup>770</sup>

L'écriture féminine idéale « is not bitter », « does not insist upon its femininity », mais diffère fondamentalement de l'écriture masculine. Une fois atteint ce détachement, l'anonymat de la vie féminine devient un atout, une sorte de raccourci vers l'impersonnalité universelle de l'« esprit poétique » :

The greater impersonality of women's lives will encourage the poetic spirit, and it is in poetry that women's fiction is still weakest. [...] They will look beyond the personal and political relationships to the wider questions which the poet tries to solve – of our destiny and the meaning of life.<sup>771</sup>

Sous la plume de Virginia Woolf, l'anonymat est donc une notion complexe : il s'agit d'abord d'une situation imposée par la position sociale dépendante des femmes, puis d'un point de départ pour le renversement des hiérarchies esthétiques, renversement scandé par les structures connotant l'ouverture (du tiret à « beyond » ou au comparatif, « wider »), pour tisser cette mise en relation heuristique signée par « our » (« of our destiny »). Woolf élabore une théorie de l'écriture féminine qui accorde de la valeur à sa dimension socio-politique,

---

<sup>769</sup> Virginia WOOLF, « Women and Fiction », *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt, Brace & Co. 1958, p. 80.

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 83.

puisque la voix des femmes permet d'envisager un pan de l'existence humaine que l'écriture masculine néglige ou ignore, tout en affirmant l'universalité qui fait la poésie lyrique.

Frédéric Regard appelle « leurre woolfien<sup>772</sup> » l'illusion d'optique qui conduit le lecteur à croire que le commentaire politique éloigne de la réflexion esthétique et, à l'inverse, que la pensée théorique brouille ou distend l'ancrage dans le monde. C'est en cela que Woolf se distingue radicalement des autres écrivains du Bloomsbury Group, puisque c'est le « féminin » qui lui permet de s'abstraire des termes ordinaires du dialogue politique. Là où E. M. Forster met en scène le délitement d'idéaux libéraux qui semblent ne plus correspondre au monde contemporain, Virginia Woolf cherche à imaginer une société parallèle, une société d'« outsiders » dans *Three Guineas* ; or Forster qualifie cet essai de « cantankerous<sup>773</sup> » : outre les échos misogynes de l'adjectif lui-même, cette critique s'attarde sur ce que Virginia Woolf rejette sans considérer le projet utopique qu'il contient également et les valeurs (« poverty, chastity, derision » et « freedom from unreal loyalties ») que Woolf propose aux femmes qui écrivent. *Three Guineas* est un essai ouvertement politique, qui associe radicalement le féminisme à l'anti-fascisme, mais aussi profondément à l'esthétique :

By poverty is meant enough money to live upon. That is, you must earn enough to be independent of any other human being and to buy that modicum of health, leisure, knowledge and so on that is needed for the full development of body and mind. But no more. Not a penny more.<sup>774</sup>

C'est en ce sens qu'elle redéfinit les notions de pauvreté et de chasteté. L'ambition mondaine et financière ne doit pas guider l'ambition féminine. Woolf a conscience de la violence que

---

<sup>772</sup> « Le leurre woolfien est à double détente : plus l'interrogation s'élargit, plus la réflexion gagne en profondeur : plus la pensée devient abstraite, plus la posture woolfienne se précise ; plus le fracas des armes semble divertir l'esprit de ses préoccupations esthétiques, plus la force du féminin se définit. » Frédéric REGARD, *La Force du féminin*, Paris, La Fabrique éditions, 2002, p. 84.

<sup>773</sup> Cité notamment dans Naomi BLACK, *Virginia Woolf as Feminist*, Ithaca, Cornell University Press, 2004, p. 12.

<sup>774</sup> Virginia WOOLF, *Three Guineas*, p. 270.

l'appât du gain peut déchaîner, notamment parce qu'elle aide Leonard Woolf à dénoncer l'entreprise coloniale qui autorise la violence pour faire des profits<sup>775</sup>, mais cette recommandation a aussi une portée littéraire, au sens où elle invite les femmes à ne pas dépendre des schémas d'ambitions sociales et financières nécessairement gouvernés par les hommes. Cette injonction, couplée à l'appel de Woolf pour une littérature scientifique et historique féminine dans *A Room of One's Own*, revient à demander la constitution d'un champ littéraire féminin.

By chastity is meant that when you have made enough to live on by your profession you must refuse to sell your brain for the sake of money. That is you must cease to practise your profession, or practise it for the sake of research and experiment; or, if you are an artist, for the sake of the art; or give the knowledge acquired professionally to those who need it for nothing. But directly the mulberry tree begins to make you circle, break off. Pelt the tree with laughter.<sup>776</sup>

La chasteté consiste donc à refuser la prostitution intellectuelle, plus que la sensualité. Ici, Virginia Woolf propose de vider le travail de sa valeur monétaire (au-delà du strict besoin). Là encore, s'abstraire des structures d'ambition et de pouvoir établies par les hommes est nécessaire d'un point de vue politique, mais semble également ouvrir des horizons facilement applicables à l'art : « practise it for the sake of research and experiment », nous recommande Woolf, associant ainsi expérimentation et gratuité. La distinction entre le travail nécessaire à la subsistance et l'expression plus libre rappelle le projet de Roger Fry pour l'atelier Oméga : il ne s'agissait que d'assurer un revenu aux artistes, pour leur permettre ensuite toute l'innovation que les structures officielles (écoles d'art, Royal Academy) n'admettait pas.

By derision – a bad word, but once again the English language is much in need of new words – is meant that you must refuse all methods of advertising merit, and hold that

<sup>775</sup> Voir à ce sujet la façon dont Virginia Woolf aide Leonard à étudier l'exploitation de territoires américains par les Européens et les conflits avec les populations locales dans Patricia NOVILLO-CORVALÁN, *Modernism and Latin America : Transnational Networks of Literary Exchange*, New York, Routledge, 2018.

<sup>776</sup> Virginia WOOLF, *Three Guineas*, p. 270.

ridicule, obscurity and censure are preferable, for psychological reasons, to fame and praise. Directly badges, orders, or degrees are offered you, fling them back in the giver's face.<sup>777</sup>

« Badges, orders or degrees » sont des signes de reconnaissance officielle, qui valident à la fois la personne qui les reçoit et les structures de reconnaissance elles-mêmes.

By freedom from unreal loyalties is meant that you must rid yourself of pride and nationality in the first place ; also of religious pride, college pride, school pride, family pride, sex pride and those unreal loyalties that spring from them. Directly the seducers come with their seductions to bribe you into captivity, tear up the parchments; refuse to fill up the forms.<sup>778</sup>

Les « unreal loyalties » citées par Woolf sont celles qui constituent le tissu social d'une société anglaise conservatrice : l'appartenance à un groupe religieux, à une université, à une famille sont des performances qui « emprisonnent » (« captivity »). Les termes successifs choisis par Woolf pour constituer l'éthique de sa société d'« outsiders » sont en réalité définis en termes négatifs : il s'agit de refuser, de ne pas céder, d'identifier toutes les injonctions auxquelles résister. Le projet de Woolf semble appeler à créer un champ littéraire autonome, qui se refuse à obéir aux valeurs déjà établies ; cependant, sa façon de définir ce champ joue sur ce que Frédéric Regard appelle l'« inassignable » en se déroband à toutes les étiquettes susceptibles de la figer dans une position.

Le thème de l'anonymat dans les écrits de Bell, Forster et Woolf permet d'une part de distinguer ce que Clive Bell désigne sous le nom d'« expertise » de l'expérience esthétique, et d'autre part de présenter l'idéal d'impersonnalité propre aux auteurs du Bloomsbury Group : la relation personnelle entre auditeur, spectateur ou lecteur et œuvre d'art n'est pas celle qui unit à son public la personne de l'artiste, mais la figure de l'artiste projetée dans son œuvre. L'éthique artistique ne réside en aucune façon dans un discours moral tenu à travers l'œuvre,

---

<sup>777</sup> *Ibid.*, pp. 270-271.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 271

mais dans une « honnêteté » qui conduit l'artiste à privilégier absolument la forme à tout discours concurrent. L'artiste qui établit une connexion avec le spectateur ou le lecteur n'est pas une personne, mais un « fellow-human » anonyme, seulement identifié par son geste artistique.

### 2.3. Subjectivité à déconstruire : le « I » en question

Dans les essais de Roger Fry, la voix individuelle fait office de repère dans le feu croisé des polémiques artistiques : cette entité personnelle, qui s'autorise concessions et changements d'opinion, représente une façon de faire primer l'expression individuelle et la relation entre auteur et lecteur sur la défense de certaines théories. Dans la fiction de Virginia Woolf, la recherche du soi, de cette voix personnelle labile et qui échappe aux tentatives de circonscription, est au croisement de l'éthique et de l'esthétique. Woolf met en scène des personnages en « lambeaux<sup>779</sup> » parce que la conception du personnage comme une entité entièrement définie par le récit lui semble relever du réalisme facile des Édouardiens, mais en vient à se demander : « do I write essays about myself ?<sup>780</sup> ». Dans les termes de Jane Goldman, Woolf élabore une « conception moderne de la subjectivité », qui tient davantage du processus que d'une forme fixe que le récit présuppose : « Woolf opens up a new sense of self somewhere between these contradictory models of subjectivity, while still keeping both in play.<sup>781</sup> » Non seulement l'expression de la subjectivité chez Woolf est un processus, mais elle est partagée entre les différents points focaux que sont les personnages, ce qui contribue à

779 « [...] Character is dissipated into shreds now. » Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 2, p. 248.

780 *Ibid.*

781 Jane GOLDMAN, « Virginia Woolf and Modernist Æsthetics », dans Maggie HUMM (éd.), *Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2010, p. 36.

la fois à dématérialiser les voix et à créer une polyphonie dont les frontières internes sont perméables.

La position générale qu'adopte Fry dans ses écrits, tout comme celle de Bell, est moins souvent celle d'un juge que celle d'un pédagogue : s'il n'hésite pas à se montrer sarcastique envers les artistes et les critiques qu'il considère comme l'*establishment*, Fry ne cherche pas à rivaliser avec eux en imposant son propre nom comme autorité. En effet, Fry comme Bell conçoivent la position de critique comme un intermédiaire entre l'œuvre d'art et le public. Clive Bell parle du critique comme « sign-post » :

Primarily, a critic is a sign-post. He points to a work of art and says — 'Stop! Look!' To do that he must have the sensibility that distinguishes works of art from rubbish, and, amongst works of art, the excellent from the mediocre.<sup>782</sup>

Certes, la formule diminutive utilisée par Bell contraste avec le ton péremptoire des distinctions qu'il établit entre « works of art » et « rubbish » ; pour autant, la brièveté du discours du critique (« Stop ! Look ! ») met en lumière la tension entre la mission du critique et l'impossibilité de s'immiscer dans l'expérience essentiellement individuelle de la réception d'une œuvre d'art. Le même paradoxe structure les écrits de Roger Fry sur l'éducation artistique :

The whole process of education is in fact antagonistic to this personal reaction. Education consists, indeed, in extending the individual experience by communicating the accumulated stores of human experience. In face of the wealth and richness of this second-hand experience, the individual tends to lose sight of his own immediate contacts, so that it would be almost true to say that by maturity the average civilized man has replaced most of his sensations by opinions.<sup>783</sup>

L'expérience artistique est profondément individuelle et relève du domaine de l'ineffable : comment initier tout un nouveau public, isolé des innovations artistiques du continent ? Comment *enseigner* l'art sans établir de système, de règle ou de programme ? À ce

<sup>782</sup> Clive BELL, « Criticism », *Since Cézanne*, Londres, Chatto & Windus, 1923, p. 155.

<sup>783</sup> Roger FRY, « Teaching art », *A Roger Fry Reader*, *op. cit.*, p. 272.

premier paradoxe s'en ajoute un second : le point de vue de l'artiste et la réception de l'œuvre d'art sont des expériences profondément personnelles, tandis que Fry affirme l'universalité du langage formel. La difficulté de résoudre ces paradoxes sous-tend tous les essais de Fry sur l'éducation à l'art :

One can teach conventions like the conventions of language; one can teach facts like the dates of historical events or the results of scientific experiments; one cannot teach a thing which does not exist. [...] On the contrary, the best critics have almost always agreed that the greatest art is singularly objective and impersonal. But none the less the odd thing about Art is that this objective reality can only be attained by the artist exploring completely his own sensibility. What the artist does is to contribute to the general fund the record of that aspect of reality which is discernible from the particular angle of his own spiritual situation.<sup>784</sup>

L'écriture de Roger Fry est traversée par cette tension entre le langage de la forme artistique, qu'il espère universel, et la singularité de la sensibilité artistique, qui seule permet de créer « the objective reality » formelle ; à ce paradoxe fondamental s'ajoute la difficile tâche du critique, qui doit permettre au lecteur et au spectateur d'accéder à ce langage formel sans lui imposer de lecture de l'œuvre et sans la résumer à un « message » que l'on pourrait en extraire. (« Facts » et « conventions », phénomènes extérieurs à la forme de l'œuvre, peuvent être enseignés, mais l'essentiel de l'activité critique de Roger Fry consiste précisément à les distinguer de ce qui provoque l'émotion esthétique.) L'entreprise délicate de Roger Fry repose sur la mise en place d'une structure rhétorique qui dépend à la fois de la croyance en l'universalité du langage formel et de la relation instaurée entre critique et lecteur ou spectateur : puisque l'art ne s'enseigne pas et que le discours critique menace sans cesse de s'interposer entre l'œuvre picturale et le spectateur, il faut au lecteur-spectateur une confiance solide en l'intégrité de ce « je » qui s'exprime dans le texte, qui doit à la fois convaincre le lecteur de l'importance et de la beauté des œuvres modernes, retranscrire au mieux sa propre

---

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 271.

émotion esthétique et donner à voir les limites de son autorité. Ainsi les précautions de Roger Fry mettent-elles en lumière ce dispositif de communication et sa dimension éthique implicite.

La valeur du « I » dans le texte de Roger Fry fait partie d'un dispositif que je qualifie d'éthique, au sens où il relève de la responsabilité envers cet autre qu'est le lecteur. Ce questionnement sur l'adresse à l'autre est-il transposable au domaine du roman, qui ne semble s'adresser à l'autre qu'au travers d'un récit, avec ses personnages, son point de vue et son déroulement chronologique, clairement isolés du monde extra-diégétique ? C'est précisément la limite que Virginia Woolf trouve au roman et qu'elle formule en rejetant le terme de « novel » en faveur de celui d'« elegy » : « A new – by Virginia Woolf. But what ? Elegy ?<sup>785</sup> » Cette recherche apparaît dès 1925, avec l'écriture de *To the Lighthouse*, mais l'exploration de la première personne et de son point de vue devient plus crucial encore dans *The Waves* : la narration ordinaire du roman, hétérodiégétique et au passé, est limitée aux sections intermédiaires du texte, qui décrivent les jeux de la lumière sur les vagues et la façade d'une maison, et aux mentions « he said » et « she said » au fil du texte. Après la première section consacrée à la maison, les six voix sont présentées en succession rapprochée, au discours direct, puis l'alternance ralentit à mesure que les personnages vieillissent et que leurs discours croît et se raffine. Woolf crée dans le discours un espace entre écrit et oral, que la prose, le développement des personnalités et l'usage de guillemets placent du côté du roman, tandis que la première personne et le présent simple évoquent le discours lyrique. Ce dispositif narratif atteint un tournant au moment où Bernard s'adresse à un « you » mal identifié et quitte ce moment hors du temps que désigne le présent lyrique :

---

<sup>785</sup> Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 3, p. 34.



'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. 'In the beginning, there was the nursery, with windows opening on to a garden, and beyond that the sea.'<sup>786</sup>

Bernard réordonne le récit en réécrivant ce qui est de fait le début du texte pour le lecteur ; il raconte à la fois la joie d'être soi (« 'I am myself, not Neville', a wonderful discovery<sup>787</sup> ») et le déchirement premier entre ces six corps :

Louis was disgusted by the nature of human flesh; Rhoda by our cruelty; Susan could not share; Neville wanted order; Jinny love; and so on. We suffered terribly as we became separate bodies.<sup>788</sup>

« Separate bodies », et non « separate individuals », comme si Woolf récrivait ici le mythe platonicien de l'hermaphrodite, en le passant au prisme de la variété psychologique qu'autorise la forme du roman et qu'exige la complexité de la vie moderne. Le passage du journal de Virginia Woolf sur l'élégie a nourri de nombreuses réflexions sur le rapport de son écriture à ce genre poétique par excellence : Marie Laniel a montré comment Virginia Woolf s'inspire de l'élégie pastorale pour créer des paysages élégiaques, des « milieux » traversés de perceptions et d'affects plutôt qu'un discours élégiaque que l'on pourrait attribuer à un personnage ou un point de vue fixe.<sup>789</sup> La thématique élégiaque de la perte et du deuil est fondamentale dans l'œuvre de Virginia Woolf, mais c'est le dispositif lyrique qui m'intéresse ici, dans la mesure où il répond à des préoccupations communes avec celles de Roger Fry. Le dispositif narratif particulier de *The Waves* présente plusieurs caractéristiques de ce que Jonathan Culler identifie comme le lyrique : je retiendrai en particulier l'idée d'« effects of

<sup>786</sup> Virginia WOOLF, *The Waves*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>788</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>789</sup> Marie LANIEL, « 'A tear formed, a tear fell' : Virginia Woolf's Elegiac Landscapes », *Études britanniques contemporaines*, [en ligne], 55 | 2018, consulté le 20/08/20. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/4553>  
L'article de Marie Laniel porte principalement sur *To the Lighthouse*, mais la notion de paysage élégiaque me semble pouvoir être adaptée à l'étude de *The Waves*.

voicing » et d'apostrophe.<sup>790</sup> La théorie du lyrique de Jonathan Culler n'analyse pas le lyrique principalement comme expression de soi ou des sentiments personnels, mais avant tout comme mode d'adresse, résolument ancré dans le « here and now » de l'énonciation et de la lecture d'un poème. Le présent simple est ainsi identifié comme le temps lyrique par excellence, relevant d'un moment présent intemporel (par opposition au présent continu que la langue anglaise utilise plus fréquemment au quotidien). Or les personnages de *The Waves* utilisent fréquemment ce présent simple qui contribue à brouiller la limite entre roman et poème en prose : dans le passage consacré au sermon donné dans la chapelle, le présent simple permet d'hésiter entre la description d'un événement ponctuel et l'habitude. Dans les premières phrases de Louis, le « now » semble indiquer l'adéquation entre le moment de l'énonciation et le moment de l'action, tandis que « I like » et « We put off... » pourraient relever de l'habitude :

'Now we march, two by two,' said Louis, 'orderly, processional, into chapel. I like the dimness that falls as we enter the sacred building. I like the orderly progress. We file in; we seat ourselves.'<sup>791</sup>

Ce présent simple tire la parole de Louis, Neville et Bernard du récit vers le présent lyrique, une dynamique encore accentuée par le vœu de Louis :

'Now let me try,' said Louis, 'before we rise, before we go to tea, to fix the moment in one effort of supreme endeavour. This shall endure. We are parting; some to tea; some to the nets; I to show my essay to Mr Barker. This will endure. From discord, from hatred (I despise dabblers in imagery - I resent the power of Percival intensely) my shattered mind is pieced together by some sudden perception. I take the trees, the clouds, to be witnesses of my complete integration. I, Louis, I, who shall walk the earth these seventy years, am born entire, out of hatred, out of discord.'<sup>792</sup>

« This shall endure » approche de la valeur performative du langage : par ces quelques lignes, Louis consacre le pouvoir formateur des souvenirs relatés et annonce sa propre naissance en

<sup>790</sup> Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, p. 35.

<sup>791</sup> Virginia WOOLF, *The Waves*, p. 25.

<sup>792</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

répétant le pronom « I ». Ce « I » profondément lyrique, qui prend à témoin « the trees, the clouds » comme dans la poésie lyrique classique, est encore possible avant la mort dévastatrice de Percival, le héros aussi splendide qu'un « mediaeval commander<sup>793</sup> ».

Cependant, à la fin du roman, lorsque Bernard devient narrateur en commençant par « now, to sum up<sup>794</sup> », ce « I » lyrique hérité de l'élegie classique n'a plus le même pouvoir :

For I changed and changed; was Hamlet, was Shelley, was the hero, whose name I now forget, of a novel by Dostoevsky; was for a whole term, incredibly, Napoleon; but was Byron chiefly. For many weeks at a time it was my part to stride into rooms and fling gloves and coat on the back of chairs, scowling slightly. I was always going to the bookcase for another sip of the divine specific. Therefore, I let fly my tremendous battery of phrases upon somebody quite inappropriate - a girl now married, now buried; every book, every window-seat was littered with the sheets of my unfinished letters to the woman who made me Byron. For it is difficult to finish a letter in somebody else's style.<sup>795</sup>

La voix de Bernard est labile, nourrie des mots de Shakespeare, Shelley ou Byron : incarnation du dialogisme du roman, elle nous signale que « here again there should be music<sup>796</sup> », signalant par là même son impuissance à se rassembler elle-même (« now there is the being eviscerated – drawn out, spun like a spider's web and twisted in agony round a thorn<sup>797</sup> »). Pour autant, l'« effect of voicing » est bien là, avec le présent simple, le discours direct et l'adresse au lecteur : « now to explain to you the meaning of my life ». Jonathan Culler analyse la forme lyrique comme un « speech event », caractérisé par la ré-actualisation permanente de son discours.<sup>798</sup> Le « je » de Bernard est moins défini par son récit que réalisé dans le moment d'apostrophe :

'Now to sum up,' said Bernard. 'Now to explain to you the meaning of my life. Since we do not know each other (though I met you once, I think, on board a ship going to Africa), we can talk freely. The illusion is upon me that something adheres for a moment, has roundness, weight, depth, is completed. This, for the moment, seems to

---

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>795</sup> *Ibid.*, pp. 208-209.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>797</sup> *Ibid.*

<sup>798</sup> Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, *op. cit.*, p. 35.

be my life. If it were possible, I would hand it to you entire. I would break it off as one breaks off a bunch of grapes. I would say, "Take it. This is my life."<sup>799</sup>

Woolf mêle ici le dispositif de communication lyrique et ce qu'elle identifie comme l'objet du genre romanesque, la vie elle-même ; le thème de la perte, hérité de l'épigramme classique, devient le regret de la distance entre la vision de Bernard et ce que peut percevoir le lecteur :

But unfortunately, what I see (this globe, full of figures) you do not see. You see me, sitting at a table opposite you, a rather heavy, elderly man, grey at the temples. You see me take my napkin and unfold it. You see me pour myself out a glass of wine. And you see behind me the door opening, and people passing. But in 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.<sup>800</sup>

Rhoda, Jinny, Susan, Neville, Louis et Bernard sont des voix plutôt que des personnages, c'est-à-dire des dispositifs d'adresse lyrique plutôt que des ressorts romanesques. À travers le déploiement de ces six voix, Woolf explore une nouvelle valeur de la première personne, qui existe en relation avec d'autres premières personnes (l'intrigue est structurée par l'alternance entre les six points de vue) et, enfin, dans l'adresse lyrique à un « you » dont l'irruption exige la mise en récit. Or le récit de Bernard est précisément celui de la tension entre conscience de soi (« I rose and walked away – I, I, I; not Byron, Shelley, Dostoevsky, but I, Bernard. I even repeated my own name once or twice.<sup>801</sup> ») et sensations crues, sans sujet percevant, entre phrases écrites et parole lyrique, ce faisceau de tensions étant mis au jour par la présence d'une deuxième personne, d'un interlocuteur anonyme (« since we do not know each other ») :

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

<sup>799</sup> Virginia WOOLF, *The Waves*, p. 199.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 212.

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.<sup>802</sup>

La première personne de Bernard aspire à se dissoudre dans un langage purement musical mais, comme Roger Fry en peinture et E. M. Forster dans *Aspects of the Novel*, Woolf admet dans son texte la nécessité de représenter, de raconter une histoire ; cette tension est insoluble mais le dispositif lyrique d'adresse, à travers les six voix de *The Waves*, la subordonne à l'évènement poétique sans cesse réalisé entre œuvre et lecteur.

Virginia Woolf aborde explicitement la vulnérabilité exigée et provoquée par la littérature dans « How should one read a book » : elle constate la multiplication des livres, leur variété, et les imagine dans une pièce ouverte sur « all the ordinary processes of life » plutôt qu'isolés dans une bibliothèque. Pour Woolf, la fiction rend le lecteur vulnérable :

To go from Jane Austen to Hardy, from Peacock to Trollope, from Scott to Meredith, from Richardson to Kipling, is to be wrenched and distorted, thrown this way and that.<sup>803</sup>

Tout comme la responsabilité envers le lecteur déstabilise et défait la première personne de l'essai ou la narration romanesque, la responsabilité envers l'auteur exige une vulnérabilité exprimée en termes physiquement violents. On retrouve là la douleur de l'obsession de l'autre décrite par Levinas, ainsi que ce mouvement réciproque de l'un vers l'autre qui se mue en douleur dans l'expérience d'une rencontre jamais achevée. Woolf distingue le moment de l'analyse, où la rationalité doit guider l'esprit, et le moment de la lecture, qui exige un lâcher-prise plus difficile que la réflexion à laquelle invitent l'histoire ou la biographie.

---

<sup>802</sup> *Ibid.*, pp. 199-200.

<sup>803</sup> Virginia WOOLF, « How should one read a book ? », *The Common Reader Second Series*, éd. Andrew McNeillie Londres, Vintage, p. 260.

### 3. Transmission, réception, distraction : la nouvelle place du lecteur

Ouvrir le texte aux errements et aux hésitations de la première personne étire et peut ébranler la structure du roman ; elle tire l'essai, son cadre naturel, vers une forme de dialogue où l'auteur se corrige par souci d'honnêteté face au lecteur, envers qui Roger Fry en particulier ressent une forme de responsabilité. Eve C. Sorum parle de « rhythms of sympathy » pour désigner la façon dont l'écriture de certains auteurs modernistes est structurée ou volontairement déstructurée par le sentiment :

This book does not claim that by feeling for others, or by feeling for art, we become more altruistic. Instead, it explores a form of sympathy which is driven by a determination to be true to what it is to feel. [...] It suggests how feeling might be something of a disruptive element, so that feeling for another person might not easily preserve and respect the type of autonomy called for in a Kantian ethics.<sup>804</sup>

La déstabilisation possible du sujet par la sympathie, l'idée que son « autonomie » puisse être compromise par la force du rapport à l'autre et que l'honnêteté soit nécessaire face à ce phénomène potentiellement inquiétant me semble relever du choc levinassien : dans *Autrement qu'être*, Levinas admet que l'obsession de l'autre puisse ébranler, voire précéder la subjectivité ; l'obsession de l'autre peut devenir douleur puisque le geste vers l'autre, la responsabilité envers l'autre, s'élançant dans une rencontre toujours imparfaite. C'est un phénomène de cette nature qui se joue dans les essais et les explorations génériques de Fry, Bell, Forster et Woolf : la recherche d'une connexion personnelle avec l'autre les conduit à faire une place dans leur écriture à la figure du lecteur. Cet autre de l'écriture est aussi

---

<sup>804</sup>Eve C. SORUM, *Modernist Empathy, Geography, Elegy, and the Uncanny*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 2.

inaccessible que celui dont parle Levinas : montrer la difficulté de la transmission et la distraction du lecteur fragilise symboliquement l'autorité de l'artiste, mais permet de libérer la connexion personnelle en faisant une place à l'autre dans le texte.

### 3.1. The constructed reader

Le dialogue entre les arts, outre qu'il permet à la fois de définir (par exemple en rejetant la composante littéraire de la peinture pour Fry et Bell) et d'explorer les genres (en reprenant à la musique l'idéal du rythme, comme le font Woolf et Forster), offre aussi à nos auteurs la possibilité de se placer en spectateurs ou en amateurs dans le texte. Lorsqu'ils rendent hommage à Roger Fry, Virginia Woolf comme E. M. Forster se placent en amateurs, en affirmant d'emblée leur incompetence :

When I was asked to open this exhibition of Roger Fry's pictures my first instinct I admit was to refuse [...].<sup>805</sup>

Woolf accepte finalement d'inaugurer l'exposition, non pas parce qu'elle reconnaît la valeur de son jugement, mais par amitié pour Fry et enthousiasme pour la peinture :

[...] for it seemed to me that an exhibition of Roger Fry's pictures, might fitly be opened by someone who is not a painter or a critic because Roger Fry did more than anyone to make such people – such outsiders – enjoy looking at pictures.<sup>806</sup>

Le terme « outsider » est lourd de sens, chez Virginia Woolf en particulier : il évoque tout un système de hiérarchisation socio-culturelle que Roger Fry a tâché de déjouer. Woolf décrit l'activité de Roger Fry comme l'ouverture d'un débat, d'une discussion infinie là où le

---

805 Virginia WOOLF, « Roger Fry », *The Moment and Other Essays*, éd. Leonard Woolf, Orlando, Harvest/HBJ Books, 1975 [1948], p. 99.

806 *Ibid.*

discours académique, doctement délivré à sens unique, prétendait résumer une œuvre par des catégories académiques et les éléments qui permettaient son authentification :

Pictures were to many of us – if I may generalise – things that hung upon walls ; silent inscrutable patterns ; treasure houses with locked doors in front of which learned people would stop ; and about which they would lecture, saying that they were of this period or of that, of this school or of that, probably by this master, but perhaps on the other hand by one of his disciples. And we would trail behind them, silent, servile, and bored. Then all of a sudden those dim pictures began to flash with light and colour ; and our guides, those respectable professors, began to argue and to quarrel, called each other – if I remember rightly – liars and cheats, and altogether began to behave like living people arguing about something of vital importance. [...] That is many years ago. The dust of that conflict has died down. But all the same pictures have never gone back to their walls. They are no longer silent, decorous, and dull. They are things we live with, and laugh at, love and discuss.<sup>807</sup>

Le propos tenu ici par Virginia Woolf doit être mis en perspective : il s'agit d'un hommage public à son ami Roger Fry (Clive Bell n'étant mentionné à aucun moment) et l'idée que le discours académique n'ait donné lieu à aucun débat avant les expositions des Grafton Galleries est évidemment excessive. En revanche, la sensation d'un débat plus général et qui échappe à la sphère académique rejoint le phénomène d'émergence d'un champ décrit par Bourdieu. Ce que me semble particulièrement révélateur dans cet hommage rendu à Roger Fry par Virginia Woolf, c'est que la dimension pédagogique est le premier aspect retenu par Woolf : or il s'agit bien de la position éthique de Roger Fry. Woolf met moins en avant la théorie de Roger Fry, avec sa profondeur et sa cohérence, que sa relation avec le spectateur.

### 3.2. Transmission et réception impossibles

Virginia Woolf célèbre-t-elle le talent pour la pédagogie de Roger Fry par nostalgie, quand la transmission d'idées et d'émotions semble être une question de plus en plus complexe à l'approche de la seconde guerre mondiale ? Dans *The Years* et *Between the Acts*, la

---

<sup>807</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.



question de la transmission, de l'identification et de la communauté sont complexifiées par la conscience de plus en plus aiguë des bouleversements de la modernité et l'urgence politique : avec les idéologies nationalistes et fascistes des années trente, l'idée de communauté devient aussi de plus en plus insidieuse et suspecte à mesure qu'elle est façonnée par le discours politique et martelée par la propagande militariste ; cependant, dans l'écriture de Woolf, l'émotion est de moins en moins clairement associée à un personnage, un point focal subjectif, et relève de plus en plus d'un mouvement potentiel qui se transmet d'un sujet à un autre en brouillant les limites de la subjectivité individuelle.

La position de Woolf, auto-définie comme celle d'« outsider », tend à ajouter aux problématiques éthiques qu'elle partage avec Bell, Fry et Forster l'épaisseur et la complexité des questions de genre. Dès *A Room of One's Own*, Woolf écrit la dislocation du discours littéraire traditionnel par la conscience d'une présence absolument « autre », celle d'une femme ordinaire désignée par le nom, volontairement vide de référent précis, de Mary Carmichael. Cette dernière n'est pas un type littéraire, plutôt une sorte de personnage conceptuel : elle appartient à cette majorité de femmes qui ne sont ni une chose ni une autre, « neither harlots nor courtesans ; nor do they sit clasping pug dogs to dusty velvet all through the summer afternoon<sup>808</sup> ». Les « vies obscures », « unrecorded », des semblables de Mary Carmichael désordonnent l'arsenal ordinaire de la romancière, qui ne peut utiliser à son sujet les phrases habituelles :

She had broken up Jane Austen's sentence, and thus given me no chance of pluming myself upon my impeccable taste, my fastidious ear. [...] Therefore I could not plume myself either upon the depths of my feelings and my profound knowledge of the human heart. For whenever I was about to feel the usual things in the usual places, about love, about death, the annoying creature twitched me away, as if the important point were just a little further on. And thus she made it impossible for me to roll out my sonorous phrases about 'elemental feelings', the 'common stuff of humanity', 'the

---

808 Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, p. 115.

depths of the human heart', and all those other phrases which support us in our belief that, however clever we may be on top, we are very serious, very profound and very humane underneath.<sup>809</sup>

Mary Carmichael, issue de la vaste masse silencieuse des femmes qui ne sont ni Jane Austen ni l'une des sœurs Brontë, oblige Woolf à abandonner les généralisations sur « the common stuff of humanity » : l'autre fait irruption dans le texte, vidant les formules d'usage de leur sens et complexifiant d'autant la tâche de la romancière qui chercherait à rendre compte des mouvements de l'âme humaine. Ce passage sous-entend également que la commune humanité à laquelle la littérature prétend s'adresser est un leurre : la littérature n'assure plus cette cohésion et le prétendre serait « mentir inévitablement », comme le font les romans.

*The Years*, grâce à sa temporalité qui embrasse plusieurs décennies et plusieurs générations, aborde la question de la communication croisée avec celle de l'histoire. Chantal Delourme analyse la « précarité de la transmission » dans les derniers chapitres du roman, alors que les personnages ressentent et expriment l'impossibilité de connaître l'autre :

He sat down on the chair she had pushed out for him, and she curled up opposite with her foot under her. He remembered the attitude; she came back in sections; first the voice; then the attitude; but something remained unknown.

'You've not changed,' he said – the face he meant. [...]

'And you –' she said, looking at him. It was as if she were trying to put two different versions of him together; the one on the telephone perhaps and the one on the chair. Or was there some other? This half knowing people, this half being known, this feeling of the eye on the flesh, like a fly crawling – how uncomfortable it was, he thought; but inevitable, after all these years.<sup>810</sup>

La mémoire morcèle le souvenir de l'autre, même familial, mais elle n'est pas le seul obstacle : quelque chose reste « inconnu », qui ne peut pas être connu malgré la familiarité et le mouvement de sympathie réciproque qui cherche sincèrement à saisir l'autre (« as if she were trying to put two different versions of him together »). Delourme rappelle que dans le

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

<sup>810</sup> Virginia WOOLF, *The Years*, *op. cit.*, pp. 296-297.

contexte d'une seconde guerre mondiale imminente, ces moments de reconnaissance incomplète et d'adieux étouffés par les bruits de moteur font « basculer le vif de la vie en une possible menace du spectral »<sup>811</sup>.

L'inconfort physique (« like a fly crawling ») de cette communion impossible rappelle le petit geste involontaire de la passagère de « An Unwritten Novel », geste répété et communiqué à la narratrice :

My skin, too, felt like the damp chicken's skin in the poulterer's shop-window; one spot between the shoulders itched and irritated, felt clammy, felt raw. Could I reach it? Surreptitiously I tried. She saw me. A smile of infinite irony, infinite sorrow, flitted and faded from her face. But she had communicated, shared her secret, passed her poison; she would speak no more.<sup>812</sup>

L'endroit impossible à atteindre rappelle à son tour la petite portion à l'arrière de leur crâne que les hommes ne verront jamais tant qu'une femme ne l'aura pas écrit. Quelque chose a été communiqué (« she had [...] passed her poison »), mais ce quelque chose ne se laisse pas écrire et à peine connaître : le tressaillement vient signaler ce que Delourme appelle l'« aporie épistémologique que le roman situe à la croisée du subjectif et du collectif ». L'impossibilité de connaître autrui s'étend aux figures historiques et, par là, à leurs actes politiques et aux institutions sociales qu'elles ont instaurées ou dirigées :

'We were considering the psychology of great men,' he said, 'by the light of modern science,' he added with a little laugh. She wished the argument had been more within her reach.  
'That's very interesting,' she said shyly.  
'Yes – if we knew anything about it,' he said.  
'If we knew anything about it...' she repeated. There was a pause. She felt numb all over – not only her hands, but her brain.  
'The psychology of great men –' she said, for she did not wish him to think her a fool, '... was that what you were discussing?'<sup>813</sup>

---

811 Chantal DELOURME, « La transmission inquiétée dans *The Years* de Virginia Woolf », *L'Atelier*, n° 6.2, 2014, p. 48.

812 Virginia WOOLF, « An Unwritten Novel », *Monday or Tuesday*, pp. 42-43.

813 Virginia WOOLF, *The Years*, pp. 267-268.

La « psychologie des grands hommes » apparaît comme un objet mystérieux en soi ; Eleanor se laisse impressionner par le nom de Napoléon et l'expression « great men », qui laisse croire à première vue que la psychologie des grands hommes serait une matière particulière, distincte de la psychologie des gens du commun.

'I was saying,' he went on, 'I was saying we do not know ourselves, ordinary people ; and if we do not know ourselves, how then can we make religions, laws, that -' he used his hands as people do who find language obdurate, that -' [...]  
 'That fit - that fit,' she said, supplying him with a word that was shorter, she felt sure, than the dictionary word that foreigners always used.  
 '- that fit, that fit,' he said, taking the word and repeating it as if he were grateful for her help.  
 '... that fit,' she repeated. She had no idea what they were talking about. Then suddenly, as she bent to warm her hands over the fire words floated together in her mind and made one intelligible sentence. It seemed to her that what he had said was, 'We cannot make laws and religions that fit because we do not know ourselves.'<sup>814</sup>

En réalité, c'est la psychologie humaine qui constitue un mystère impénétrable, une aporie que Delourme analyse comme susceptible d' « entrebâiller les discours » de façon inquiétante, en révélant l'illégitimité de nos structures sociales, réponses collectives au mystère de la connaissance subjective et inter-subjective. Cependant, la façon dont Eleanor parvient à comprendre ce qui lui a été communiqué dans un anglais hésitant crée, sinon une solution politique, du moins un moment d'entente profonde avec l'étranger qu'elle vient tout juste de rencontrer.

Le motif de l'inconfort et de la démangeaison pour dire l'impossibilité de connaître ou de comprendre tout à fait l'autre, que l'on retrouve dans plusieurs textes de Woolf de genres différents, a été interprété par David Wanczyk comme le signe d'un rapport à la communauté problématique dans *Between the Acts*.<sup>815</sup> Les personnages s'agitent, « fidget », avant et pendant la représentation, réaction plus ou moins consciente à l'imposition d'une certaine

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>815</sup> David WANCZYK, « 'So they fidgeted' : the modernist twitch of *Between the Acts* », *Woolf Studies Annual*, vol. 17, 2011, pp. 108-125.

forme de communauté. Wanczyk décrit le spectacle de Miss La Trobe comme « sometimes alienating, sometimes unifying » : l'expérience d'une communauté nationale semble plus contrainte que rassurante à l'aube d'un second conflit mondial ; en outre, la méthode martiale de Miss La Trobe appelle les tressaillements involontaires qui deviennent, d'après Wanczyk, une façon de résister : « people fidget *against* collectivism, against identification ». Le roman met en scène plusieurs types de communauté et de moments partagés : d'un côté, la célébration nationale écrite par Miss La Trobe appelle les spectateurs à s'identifier à un récit historique national, écho des discours officiels qui se multiplient dans ce contexte historique ; de l'autre, la représentation artistique et sa culmination déstabilisante, avec la présentation de leurs propres reflets aux spectateurs, constitue une expérience certes partagée, mais à la signification ambivalente ; enfin, la rencontre de Mr Dodge et Mrs Swithin offre le contraste d'une communion privée en opposition directe avec « the public alienation the audience feels and fidgets through. » Avant la représentation, l'imminence et la fragilité de cette expérience commune rendent les membres du public nerveux :

They were silent. 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, doing nothing, in company. Their minds and bodies were too close, yet not close enough. We aren't free, each one of them felt separately, to feel or think separately, nor yet to fall asleep. We're too close; but not close enough. So they fidgeted.<sup>816</sup>

La distance à la fois trop grande et trop mince entre les spectateurs dit bien cette communauté à la fois désirée et gênante dans l'expérience artistique. De la même façon, lorsqu'on leur indique qu'ils doivent s'identifier, se reconnaître ou se glorifier dans les grandes époques de l'histoire anglaise qui défilent sur scène, le public laisse de nouveau paraître sa nervosité :

---

816 Virginia WOOLF, *Between the Acts*, p. 60.

All their nerves were on edge. 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. Isa fidgeted; glancing to right and to left over her shoulder.<sup>817</sup>

Le « tick, tick, tick » du phonographe reproduit dans le texte cette irritation. Pour reprendre les termes de Wanczyk, « people fidget *against* collectivism, against identification » : « [this] symptom of modernist anxiety » « represents the characters' productive suspicion of both rabid individualism and collective consciousness, of both being yoked to history and split from it<sup>818</sup> ». Mentionner les moments où revient le signifiant « fidget », où les personnages ne se tiennent pas immobiles, est une façon de représenter le spectateur dans son corps et sa distraction possible : le rythme poétique, qui selon Attridge « tends to regularity », est brisé par ces mouvements involontaires, répétitifs sans être réguliers et révélateurs sans être signifiants. La régularité imposée par Miss La Trobe avec ses allures militaires et le « chuff chuff » mécanique de la machine imposent une communauté ordonnée, autoritaire, à laquelle le tressaillement ou le geste désordonné résistent. Le lecteur lui-même est amené à « fidget » à la lecture de *Between the Acts* : la multiplication de phrases courtes, heurtées, interrompues par des interjections et des onomatopées, de discours direct et indirect libres et de points de vue entre lesquels il faut circuler interrompt sans cesse le déroulement du récit et rend difficile l'appréhension de son unité.

### 3.3. L'adieu au lecteur idéal : la distraction et le lecteur réel

Nous l'avons vu, les références croisées à la peinture, la littérature et la musique sont multiples dans l'œuvre de Clive Bell, Roger Fry, E. M. Forster et Virginia Woolf : la

<sup>817</sup> Virginia WOOLF, *Between the Acts*, pp. 159-160.

<sup>818</sup> David WANCZYK, *op. cit.*, p 110.

comparaison entre les arts nourrit leurs explorations formelles et leur permet d'instaurer une nouvelle relation à la représentation et à l'intrigue. Ces réflexions sont menées par des spécialistes de leur art, curieux d'en explorer les limites et les ressources ; cependant, Roger Fry, E. M. Forster et Virginia Woolf créent aussi des ponts entre les arts en se plaçant du côté des lecteurs, spectateurs et auditeurs : en convoquant le vocabulaire d'un art au sujet d'un autre, ils mettent en scène la façon dont le dispositif artistique est polyvalent et aisément déstabilisé. Fry, Forster et Woolf imaginent des spectateurs et auditeurs distraits, qui associent des images à la musique ou des récits littéraires à un tableau ; il ne s'agit pas là de la synesthésie des Esthètes ou d'un langage véritablement hybride, comme l'art total dont rêverait Wagner : ces références croisées, lorsqu'elle sont résolument ancrées dans le point de vue d'un amateur, font au contraire apparaître les écarts entre les arts et la labilité de leurs langages. Cette distraction fertile, même si elle brouille la communication artistique et semble faire écran entre le spectateur ou l'auditeur et l'œuvre d'art qui lui est présentée, est traitée comme faisant partie intégrante de l'expérience artistique et nourrit la dimension essayiste de l'écriture de Forster, Fry et Woolf.

Inclure la distraction du spectateur dans la représentation de l'expérience artistique signifie la mise en avant du moment d'appréhension de l'œuvre d'art et la forme de communauté inattendue, voire involontaire qu'il occasionne. La sensation, à la fois vectrice d'émotion et source de distraction, occasionne des effets de rencontre qui réalisent l'espoir éthique d'une rencontre avec l'autre en échappant au contrôle voulu par le dispositif artistique.

S'agit-il d'une façon de décliner le choc lévinassien dans l'œuvre d'art ? La structure artistique est distendue, voire disloquée par un faisceau de perceptions incontrôlables : ainsi

cet « autre » fondamental qu'est le lecteur ou le spectateur est inclus dans le texte dont il déforme la trame. En représentant des spectateurs ou auditeurs amateurs, Woolf, Fry et Forster ouvrent la relation entre l'œuvre et le public : le triangle œuvre – écriture – spectateur ou auditeur n'est pas la forme finale de l'évènement artistique, mais le début d'une multitude d'échos potentiels.

### *Le langage de la distraction artistique*

On se souvient qu'en 1939, E. M. Forster publie deux essais aux allures de diptyque, « Not listening to music » et « Not looking at pictures ». Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, ces deux essais traitent moins de la réception d'une œuvre d'art que des réactions parasites qui détournent l'attention de l'auditeur ou du spectateur imparfait. Dans « Not listening to music », Forster emploie délibérément un langage par moments naïf (« nice sounds ») malgré son excellente éducation musicale : la création de ce narrateur distrait est l'objet de l'essai, au moins autant que le commentaire sur la musique qu'il contient. Les deux rapports à la musique que Forster expose dans cet essai ont trait au lien entre musique et images associées, et incarnent par là même deux approches du dispositif artistique ; le projet d'un art total espéré par Wagner le conduit à maîtriser au maximum le contenu de son œuvre, dictant non seulement la musique mais aussi sa perception, en associant clairement un thème reconnaissable à chaque personnage ou chaque élément de l'intrigue :

With Wagner I always knew where I was; he never let the fancy roam; he ordained that one phrase should recall the ring, another the sword, another the blameless fool and so on [...].<sup>819</sup>

Paradoxalement, chez Forster, c'est cette dimension narrative qui invite l'auditeur à la rêverie :

---

<sup>819</sup> E. M. FORSTER, « Not listening to music », *Two Cheers for Democracy*, Londres, Edward Arnold, 1972 [1951], p. 122.



Yet there is a danger. Music that reminds does open the door to that imp of the concert-hall, inattention.<sup>820</sup>

Les associations voulues par Wagner en appellent d'autres : Forster ne traite pas l'œuvre comme une unité formelle, clairement isolée du monde, mais comme un mode d'imagination ; or le mode proposé par Wagner, fortement littéraire, libère effectivement l'imagination mais pas l'émotion esthétique. Dans *Aspects of the Novel*, Forster célèbre la façon dont les notes sont « libérées » à la fin d'une symphonie de Beethoven ; selon « Not listening to music », *Coriolan* se distingue par « its largeness and freedom ». Forster célèbre ainsi une approche plus formelle (« music itself ») de la musique parce qu'elle permet l'accès direct à une forme d'émotion et parce qu'elle autorise une ouverture qui n'est pas la distraction de l'auditeur incité à traduire la musique en intrigue.

À la lecture de « Not listening to music », la position d'E. M. Forster semble claire : son rapport à Beethoven témoigne d'une plus grande maturité, et concerne « music itself ». Cependant, ces deux attitudes ont de célèbres incarnations, Margaret et Helen Schlegel : à la sortie du fameux concert où l'on a donné la cinquième symphonie de Beethoven, les deux sœurs reprennent une discussion récurrente :

'Do you agree?' asked Margaret. 'Do you think music is so different to pictures?'  
 'I – I should have thought so, kind of,' he said.  
 'So should I. Now, my sister declares they're just the same. We have great arguments over it. She says I'm dense; I say she's sloppy.' Getting under way, she cried: 'Now, doesn't it seem absurd to you? What is the good of the Arts if they are interchangeable? What is the good of the ear if it tells you the same as the eye? Helen's one aim is to translate tunes into the language of painting, and pictures into the language of music. It's very ingenious, and she says several pretty things in the process, but what's gained, I'd like to know? Oh, it's all rubbish, radically false. If Monet's really Debussy, and Debussy's really Monet, neither gentleman is worth his salt – that's my opinion.'<sup>821</sup>

---

<sup>820</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>821</sup> E. M. FORSTER, *Howards End*, p. 36.

Margaret défend l'opinion formaliste qui correspond à l'expérience que fait Forster de la musique de Beethoven, tandis que Helen, à l'écoute plus wagnérienne, se plaît à créer des équivalences entre peinture et musique. Dans « Not listening to music », Forster affirme, comme on vient de le répéter, que la première approche est la « plus mûre » ; cependant, la narration de *Howards End* brouille cette hiérarchie en utilisant les images créées par Helen tout au long du récit. Les « pas de gobelins » qu'elle entend dans la symphonie de Beethoven résonnent dans tout le roman : l'irruption de Leonard Bast et le rappel d'un monde où la pauvreté empêche de se consacrer à l'art « remained as a goblin football, as a hint that all is not for the best in the best of all possible worlds<sup>822</sup> ». Tout comme « Not listening to music » n'est pas une dénonciation véhémement de la conception wagnérienne de la musique, *Howards End* ne délégitime pas la sensibilité de Helen : Forster utilise les genres du roman et de l'essai, souples par excellence, pour abriter ces conceptions opposées et aborder la question de la réception multiple que peut rencontrer une œuvre d'art. On retient de la discussion entre Helen et Margaret le vertige de Leonard Bast, dépassé par le débat, et le moment singulier du concert à Queen's Hall avec son faisceau de points de vue et de perceptions auditives. Ce passage, que j'ai déjà abordé, s'impose à nouveau ici, puisqu'il propose un débat métafictionnel sur le lien exaltant et fragile, troublant et risqué, à l'art et à l'autre.

La façon dont Forster ouvre son écriture à une multitude d'approches et de sensibilités face à la musique fait écho aux essais de Roger Fry dans lesquels ce dernier admet plusieurs approches de la peinture malgré sa propre position formaliste. Dans « Not looking at pictures », Forster se trouve de nouveau confronté à la distraction qui détourne de l'œuvre :

Pictures are not easy to look at. They generate private fantasies, they furnish material for jokes, they recall scraps of historical knowledge, they show landscapes where one

---

<sup>822</sup> *Ibid.*, p. 42.

would like to wander and human beings whom one would like to resemble or adore, but looking at them is another matter, yet they must have been painted to be looked at.<sup>823</sup>

Présenter les « bribes de connaissances historiques » et l'envie de se plonger dans les paysages peints comme un obstacle à l'appréhension du tableau relève assurément d'une approche formaliste semblable à celle de Roger Fry, dont Forster admet d'ailleurs qu'il a été son meilleur enseignant dans ce domaine<sup>824</sup> : Forster présente l'approche formaliste de la peinture comme son expérience directe, les élans de l'imagination étant opposés à la simplicité de « look at », mais pas comme son approche spontanée. Tout en admettant la supériorité de la théorie de son ami Roger Fry, Forster écrit les mouvements et détours de l'esprit face à l'œuvre d'art ; de la même façon, Roger Fry tend à inclure dans ses essais la possibilité de la distraction lorsqu'il tire un récit de *Le Départ du Train* ou lorsqu'il admet le plaisir qu'il prend à contempler un intérieur de Walter Sickert, plus figuratif que formaliste.

La place accordée à la sensation première dans la critique de Roger Fry doit beaucoup à Mallarmé et sa conception paradoxale d'une œuvre d'art absolue, impossible à connaître. Pour Mallarmé, comme pour Roger Fry, la musique est un art parfait parce que forme et fond y sont par essence indissociables ; cependant, Mallarmé ne fait pas montre de la même foi humaniste en le pouvoir de l'art que Roger Fry et sa conception paradoxale de l'art a pour idéal une œuvre absolue, si parfaite qu'elle serait impossible à connaître.<sup>825</sup> L'analyse intellectuelle comme mode d'appréhension de l'œuvre d'art étant exclue, l'expérience sensuelle de l'œuvre devient non seulement un point d'accès, mais toute l'expérience de l'art. Ainsi le seul discours possible sur l'art, c'est moins l'érudition que le récit de la réaction individuelle à l'œuvre d'art,

---

<sup>823</sup> E. M. FORSTER, « Not looking at pictures », *Two Cheers for Democracy*, op. cit., p. 126.

<sup>824</sup> *Ibid.*

<sup>825</sup> Je m'appuie ici sur l'analyse de Bradley BUCKNELL, *Literary Modernism and Musical Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

qui devient clairement ce qui *arrive au* spectateur ou à l'auditeur. C'est pourquoi Forster et Fry ouvrent de larges pans de texte à la réception, même erratique, de la musique et de la peinture : si la communication instaurée par la création d'une œuvre d'art semble de plus en plus fragile, il reste la fertilité des réactions sensuelles, individuelles, et la possibilité d'évoquer ce qui se produit entre l'œuvre d'art et l'auditeur ou le spectateur. En ce sens, ils devinent les contours de ce qui fera l'objet de l'« affect theory » : Gregg et Seigworth parle d'« effets de rencontre » pour décrire cette expérience artistique, qui tient de la sensation et de l'émotion, et qui n'appartient pleinement ni au corps du spectateur ou de l'auditeur, ni à l'œuvre elle-même. La fascination pour la notion polymorphe de « rythme », qui se dessine dans la comparaison entre les arts chez Fry, Forster, Bell et Woolf, montre l'importance du corps dans le rapport à l'œuvre d'art : la pulsation qui est éprouvée par le spectateur, l'auditeur ou le lecteur dit à la fois la communication sensuelle et le vertige des échos difficilement maîtrisables et potentiellement infinis, la souplesse de cet espace d'entre-deux que crée l'expérience artistique.

### ***Le moment partagé de l'expérience de l'art***

Si la réception de l'œuvre d'art varie, non pas seulement en raison de biais académistes ou réalistes extérieurs à l'art, mais en raison de la labilité du dispositif artistique lui-même, l'espoir humaniste d'un langage formel universel n'est-il pas irrémédiablement vain ? La position éthique de Roger Fry et E. M. Forster dans leurs essais les conduit à sacrifier la cohérence d'une théorie formelle à l'ouverture du texte au facteur dés-ordonnateur du spectateur, de l'auditeur et du lecteur. Dans la fiction de Forster et Woolf, les révélations humaines peuvent être tissées de références artistiques (comme lorsque le jeune Emerson lui

apparaît avec la beauté et la vigueur d'un Michel-Ange à Santa Croce) ou même prendre corps grâce à l'art, comme lorsque la vision de Lily Briscoe clôt *To the Lighthouse* ; cependant, lorsque plusieurs personnages font l'expérience d'une œuvre d'art, la multiplication des points de vue (et d'audition) diffracte la réception et l'œuvre d'art elle-même semble échapper tout à fait à l'écriture. La valeur de l'expérience artistique n'est pas niée pour autant, mais l'accent est mis sur le moment de cette expérience plutôt que sur le pouvoir ordonnateur ou unificateur de l'art.

Chez E. M. Forster, le motif de l'opéra ou du concert, que l'on retrouve dans les scènes centrales de *Where Angels Fear to Tread* et *Howards End*, constitue le moment saillant d'un récit : ces instants mettent en lumière les personnages et la musique, mais, surtout, créent une respiration où le récit semble perméable au ton de l'essai et à l'interpellation du lecteur. Dans *Where Angels Fear to Tread*, la scène de l'opéra est incongrue à ce moment de l'intrigue, alors que Philip s'apprête à rencontrer Gino pour tâcher de le convaincre de laisser son fils aux mains des Herriton ; les personnages eux-mêmes éprouvent cette étrangeté :

So this strenuous day of resolutions, plans, alarms, battles, victories, defeats, truces, ended at the opera. Miss Abbott and Harriet were both a little shame-faced. They thought of their friends at Sawston, who were supposing them to be now tilting against the powers of evil. What would Mrs. Herriton, or Irma, or the curates at the Back Kitchen say if they could see the rescue party at a place of amusement on the very first day of its mission? Philip, too, marvelled at his wish to go.<sup>826</sup>

Durant la représentation, les limites entre art et vie sont abolies : les spectateurs interpellent la cantatrice, l'orchestre s'interrompt pour les retrouvailles de Gino et Philip et « Lucia » est accueillie comme une touriste en visite à Monteriano. Harriet, « fretful and insular », espère suivre l'intrigue de Walter Scott, qui est mise à distance par le peu de sérieux (et la très grande joie) du public italien. Les multiples remarques sur l'artificialité du décor et l'incongruité de

---

826 E. M. FORSTER, *Where Angels Fear to Tread*, pp. 92-93.

cet événement dans le déroulement de l'intrigue accentuent l'impression d'une joyeuse cacophonie ; l'intrigue de l'opéra se dilue et devient objet de jeu, tandis que l'enthousiasme des spectateurs est tangible :

Harriet, like M. Bovary on a more famous occasion, was trying to follow the plot. Occasionally she nudged her companions, and asked them what had become of Walter Scott. She looked round grimly. The audience sounded drunk, and even Caroline, who never took a drop, was swaying oddly. Violent waves of excitement, all arising from very little, went sweeping round the theatre.<sup>827</sup>

L'événement de ce passage, c'est bien la rencontre avec Gino et le changement d'opinion de Philip et Miss Abbott, qui se laissent aller au bonheur italien. Ce n'est pas un commentaire sur l'opéra italien qui nous reste après ce chapitre, mais bien sur l'expérience débridée de l'art et de l'autre que l'opéra offre sous le ciel italien.

Si l'écart entre la conception de l'œuvre et sa réception n'ont ici rien d'inquiétant ou de déstabilisant (sauf pour la malheureuse et rigide Harriett), c'est parce que la scène se déroule dans l'Italie idéalisée des premiers romans de Forster. Dans *Howards End*, la scène à Queen's Hall est colorée par un commentaire social qui est absent de la scène de l'opéra dans *Where Angels Fear to Tread*. L'ouverture du cinquième chapitre invite rhétoriquement le spectateur à comparer sa propre réaction à celle des personnages du roman :

Whether you are like Mrs. Munt, and tap surreptitiously when the tunes come--of course, not so as to disturb the others--; or like Helen, who can see heroes and shipwrecks in the music's flood; or like Margaret, who can only see the music; or like Tibby, who is profoundly versed in counterpoint, and holds the full score open on his knee; or like their cousin, Fräulein Mosebach, who remembers all the time that Beethoven is "echt Deutsch"; or like Fräulein Mosebach's young man, who can remember nothing but Fräulein Mosebach: in any case, the passion of your life becomes more vivid, and you are bound to admit that such a noise is cheap at two shillings.<sup>828</sup>

La traduction française, que je mentionne ici parce qu'elle est le fait de Charles Mauron, ami proche de Forster et fin interprète de son œuvre, ajoute même une série de questions directes

---

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>828</sup> E. M. FORSTER, *Howards End*, p. 29.

au lecteur :

Lecteur, pareil à Mrs. Munt, tapotez-vous sournoisement les thèmes pour saluer leur arrivée (sans gêner personne bien sûr) ? Dans le flot musical, voyez-vous héros et naufrages comme Hélène, ou comme Margaret rien que la musique ? Versé en contrepoint à l'égal de Tibby, déchiffrez-vous la partition grande ouverte sur vos genoux ? N'oubliez-vous jamais, comme Fräulein Mosebach, leur cousine, que Beethoven est echt Deutsch ?<sup>829</sup>

E. M. Forster précise le prix de la place de concert et Michelle Fillion rappelle que la cinquième symphonie de Beethoven était l'un des morceaux récurrents des « Sunday concerts »<sup>830</sup>, une série de concerts qui se destinait au plus grand nombre. La description des réactions très différentes des personnages du roman montre à la fois que la musique de Beethoven a de multiples attraits et que chacun cherche dans la musique un plaisir différent, qu'il s'agisse des réactions imagées de Helen, de l'approche intellectualisée de Tibby ou de la fierté patriotique de Fräulein Mosebach. Une autre réaction est passée sous silence, celle de Leonard Bast, qui n'a pas encore rencontré les sœurs Schlegel; lorsqu'il discute de musique avec Margaret, sa classe sociale et les conditions matérielles de son expérience influent sur son rapport à la musique. Il n'a pas les moyens de s'offrir les mêmes places que Margaret à Covent Garden et hésite à prononcer Tannhauser de peur de trahir son manque d'éducation. Comme l'indique la mention d'un bruit de pas ou « pas de gobelin » à la fin, l'unité du chapitre est constituée non pas par le concert, mais par toute l'expérience sociale qui s'articule autour de l'évènement ; la gêne de Leonard Bast, née de son sentiment d'infériorité face à la vivacité et à l'aisance des sœurs Schlegel dans le monde de la culture, fendille l'universalité de l'amour de Beethoven qui ouvre le chapitre ; le lecteur, qui a d'abord été invité à se comparer aux personnages, ressent le même inconfort que les sœurs Schlegel face à ce personnage qui

829 E. M. FORSTER., *Howards End : le legs de Mrs Wilcox*, Paris, Le Bruit du Temps, 2015., p. 65.

830 Michelle FILLION, *Difficult Rhythm. Music and the Word in E. M. Forster*, Urbana, University of Illinois Press, 2010, p. 80.

frôle « l'abîme » et y retourne bien vite après la fin du concert. La façon dont Forster représente la réception de Beethoven met en lumière à la fois la multiplicité des approches possibles et la fragilité de l'espoir d'universalité que Forster lui-même place dans la musique ; l'ouverture du texte au début du chapitre inclut le lecteur, tout en le prenant potentiellement en défaut, en lui montrant que lui non plus n'a pas vu ou imaginé les difficultés d'un Leonard Bast dans son rapport à la musique de Beethoven.

Le croisement entre préoccupations éthiques et questionnements sur la valeur de l'expérience artistique me fait revenir à *Between the Acts* et aux tentatives de Miss La Trobe pour ouvrir le spectacle au monde et aux spectateurs. Cette dernière ménage dans la représentation des temps de pause pour les « arroser » de réalité :

Miss La Trobe stood there with her eye on her script. 'After Vic.' she had written, 'try ten mins. of present time. Swallows, cows etc.' She wanted to expose them, as it were, to douche them, with present-time reality.<sup>831</sup>

Miss La Trobe joue avec les frontières de l'art : elle abandonne temporairement sa propre autorité pour laisser l'environnement agir sur les spectateurs.

But something was going wrong with the experiment. 'Reality too strong,' she muttered. 'Curse 'em!' She felt everything they felt. Audiences were the devil. O to write a play without an audience—the play. But here she was fronting her audience. Every second they were slipping the noose. Her little game had gone wrong. If only she'd a back-cloth to hang between the trees—to shut out cows, swallows, present time! But she had nothing. She had forbidden music. Grating her fingers in the bark, she damned the audience. Panic seized her. Blood seemed to pour from her shoes. This is death, death, death, she noted in the margin of her mind; when illusion fails. Unable to lift her hand, she stood facing the audience.<sup>832</sup>

La violence de la réaction de Miss La Trobe met en lumière la vulnérabilité inhérente à la tentative de communication artistique : elle jure et panique face à ce public qui échappe au piège qu'elle a tendu pour lui. S'agirait-il là d'une parabole de l'art moderne ? Impossible de

---

<sup>831</sup> Virginia WOOLF, *Between the Acts*, p. 161.

<sup>832</sup> *Ibid.*, pp. 161-162.



maîtriser la vie, d'attraper le public dans ses filets : la liberté de ce dernier triomphe aisément de la structure de la pièce (la pièce idéale dont rêve Miss La Trobe, cette œuvre complète et inattaquable, n'a pas de public).

La dernière trouvaille de Miss La Trobe est un dispositif théâtral singulier, destiné à mettre en scène la dernière période historique de sa pièce :

'Ourselves...' They returned to the programme. 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... Cobbet of Cobbs Corner; the Major; old Bartholomew; Mrs. Swithin—them, perhaps. But she won't get me—no, not me. The audience fidgeted. Sounds of laughter came from the bushes. But nothing whatsoever appeared on the stage.<sup>833</sup>

« But she won't get me », se rassurent les spectateurs qui se retrouvent soudain objets de la pièce : la formule de défiance répond bien au piège, ou « noose », que leur destine Miss La Trobe. Être identifié est insupportable et, de nouveau, l'expression « the audience fidgeted » revient, en signe d'inconfort et de résistance. Les acteurs présentent alors au public un assemblage d'objets assez brillants pour les refléter :

It was the cheval glass that proved too heavy. Young Bonthorp for all his muscle couldn't lug the damned thing about any longer. He stopped. So did they all—hand glasses, tin cans, scraps of scullery glass, harness room glass, and heavily embossed silver mirrors—all stopped. And the audience saw themselves, not whole by any means, but at any rate sitting still. The hands of the clock had stopped at the present moment. It was now. Ourselves.<sup>834</sup>

Pour Wanczyk, Miss La Trobe « *wants to make the audience feel unified in their discomfort*<sup>835</sup> » et, en effet, la plupart des spectateurs réagit de la même façon :

So that was her little game! To show us up, as we are, here and how. All shifted, preened, minced; hands were raised, legs shifted. Even Bart, even Lucy, turned away. All evaded or shaded themselves—save Mrs. Manresa who, facing herself in the glass, used it as a glass; had out her mirror; powdered her nose; and moved one curl, disturbed by the breeze, to its place.<sup>836</sup>

<sup>833</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 166-167.

<sup>835</sup> David WANCZYK, *op. cit.*, p. 117

<sup>836</sup> Virginia WOOLF, *Between the Acts*, p. 167.

« To show us up, as we are, here and now » : le présent et l'ambivalence du discours indirect libre incluent le lecteur dans ce « us, as we are ». Les spectateurs sont à la fois découpés (« hands were raised, legs shifted ») et regroupés ; leur unité fragile, limitée au moment de la représentation, est un sentiment partagé, mal identifié et qui n'est ancré dans aucun point de vue distinct :

Like quicksilver sliding, filings magnetized, the distracted united. The tune began; the first note meant a second; the second a third. Then down beneath a force was born in opposition; then another. On different levels they diverged. On different levels ourselves went forward; flower gathering some on the surface; others descending to wrestle with the meaning; but all comprehending; all enlisted. The whole population of the mind's immeasurable profundity came flocking; from the unprotected, the unskinned; and dawn rose; and azure; from chaos and cacophony measure; but not the melody of surface sound alone controlled it; but also the warring battle-plumed warriors straining asunder: To part? No. Compelled from the ends of the horizon; recalled from the edge of appalling crevasses; they crashed; solved; united. And some relaxed their fingers; and others uncrossed their legs.<sup>837</sup>

Kirsty Martin définit la sympathie qui sert de structure éthique à l'écriture de Woolf comme « a sensory entanglement » : « such sensuous sympathetic entanglement not only collapses autonomy, but can also collapse a sense of the difference between people.<sup>838</sup> » La fin de la représentation dans *Between the Acts*, avec une unité de spectateurs « distracted », aussi fluide et labile que du mercure (« like quicksilver sliding ») est à la fois lyrique et impersonnelle : des « forces » naissent, se meuvent ; l'image d'esprits « unskinned » évoque une vulnérabilité émotionnelle à travers une expression violemment incarnée ; l'ordre émerge « from chaos and cacophony ». Ces émotions mouvantes « crashed ; solved ; united », et la nervosité qui les conduisait à ce « fidgeting » disparaît enfin. Tout ce moment évoque en termes poétiques une rencontre forcée avec l'autre qui semble très proche du choc lévinassien : le dés-ordre artistique, le détissage volontaire de l'unité dans la représentation,

---

<sup>837</sup> *Ibid.*, pp. 169-170.

<sup>838</sup> Kirsty MARTIN, *Modernism and the Rhythms of Sympathy : Vernon Lee, Virginia Woolf, D. H. Lawrence*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 8.

amène de force un moment de communion émotionnelle, irrationnelle, qui échappe à sa créatrice. Cette dernière a essayé à toute force de « piéger » son public et ce dernier d'échapper à l'identification imposée: au final, l'œuvre (c'est-à-dire ce qui est réalisé par l'art) échappe à sa créatrice et surprend son public ; c'est uniquement dans ce moment de déstabilisation mutuelle que la véritable communauté des esprits prend corps. Chez Lévinas, aller vers l'autre signifie nécessairement manquer toute synchronie, toute coïncidence avec ce dernier ; la subjectivité éthique ne se constitue que dans ce geste et cette rencontre manquée : « L'obsession comme la non-réciprocité même et que ne soulage aucune possibilité de souffrir en commun se noue en moi se disant à la première personne.<sup>839</sup> » La fin de la pièce interrompt ce moment suspendu mais ses échos continuent à résonner :

Was that the end? The actors were reluctant to go. They lingered; they mingled. [...] 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.* O let us, the audience echoed (stooping, peering, fumbling), keep together. For there is joy, sweet joy, in company.<sup>840</sup>

---

<sup>839</sup> Emmanuel LEVINAS, *Autrement qu'être*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974, p. 106.

<sup>840</sup> Virginia WOOLF, *Between the Acts*, p. 176-177.

## CONCLUSION

Cette étude a interrogé le sens que donnent Roger Fry, Clive Bell, E. M. Forster et Virginia Woolf à la notion de communauté : j'ai cherché à montrer comment la comparaison entre ces quatre auteurs fait apparaître des ponts jetés entre des communautés idéales mais aussi entre les arts, et comment cette écriture de l'en-commun se mue en une réflexion sur la relation entre œuvre d'art et lecteur ou spectateur. En me penchant sur l'œuvre du Bloomsbury Group, j'ai aussi rencontré de multiples déclinaisons de cette communauté fondamentale.

Ainsi, la communauté idéale de Moore, un cercle d'égaux rassemblés autour d'une libre recherche de vérité, s'oppose aux communautés imposées ou héritées que sont la classe sociale, la famille, le cercle genré... La confrontation des idéaux de G. E. Moore, tels qu'exposés dans *Principia Ethica*<sup>841</sup>, et de la vie moderne structure les questionnements éthiques qui prennent forme dans le « Only connect<sup>842</sup>» de Forster, dans la question du rapport entre art et vie humaine chez Fry et Bell, et dans les interrogations de Woolf sur le sens de la communauté. De même, l'ailleurs s'offre et se dérobe. La véritable rencontre avec la Grèce, ou avec ce que Forster appelle « la vie italienne<sup>843</sup>», remet en cause cette hiérarchie et, avec elle, le récit historique qui fait de l'Angleterre l'héritière légitime de la plus noble tradition européenne. Cette rencontre avec l'autre d'une autre nation ou d'une autre culture

---

841 G. E. MOORE, *Principia Ethica*, Cambridge, Cambridge University Press, 1903.

842 E. M. FORSTER, épigraphe de *Howards End*, Londres, Edward Arnold, 1973 [1910].

843 « 'One doesn't come to Italy for niceness,' was the retort; 'one comes for life.' » E. M. FORSTER, *A Room with a View*, p. 16.

crystallise plusieurs thèmes et plusieurs tensions propres aux dilemmes éthiques et esthétiques du Bloomsbury Group : les références de la culture académique, la fascination héritée des Esthètes et le discours touristique se superposent, se heurtent, et sont tous défaits par la rencontre avec l'autre. Le tourisme, avec sa grille de lecture et son industrie, fige l'autre dans son rôle exotique : pour espérer saisir la vérité de cette rencontre avec l'autre, il faut accepter de déconstruire l'identité britannique qui lui a attribué son rôle. C'est ainsi que le récit du Grand Tour lui-même, qui servait de cadre à cette exploration de l'art et de l'altérité, est battu en brèche à son tour : l'horizon de la culture anglaise s'élargit symboliquement avec *The Voyage Out* de Virginia Woolf (le titre dit déjà l'éloignement des chemins habituels), l'Inde de Forster et l'intérêt que portent Fry et Bell aux arts africains et asiatiques.

Naviguer entre ces héritages artistiques et le lieu en commun symbolique que constitue la conversation continue du Bloomsbury Group donne lieu à un dialogue entre les arts remarquablement fertile. Entre un langage hybride et leur admiration pour l'abstraction, entre la discussion sur le devenir des arts et le jeu des références inter-génériques émerge la notion de rythme, qui constitue à elle seule un idéal : le rythme tient de l'abstraction de la musique et de sa perfection formelle ; il tisse la cohérence interne d'une œuvre en même temps qu'il l'ouvre en établissant un lien incarné avec cet autre de la littérature qu'est le lecteur. Ériger le rythme en principe artistique central est un processus profondément révélateur de l'association entre éthique et art propre à nos quatre auteurs : c'est un motif interne, souple, qui relève de la recherche formelle mais inclut directement le corps du lecteur dans le processus de réception. En admirant les échos libérés par une symphonie de Beethoven, Forster nous demande « Why can't the novel be like that ? » Fry veut répandre les couleurs postimpressionnistes dans les foyers anglais ; Bell, paradoxalement, rêve de

débarrasser entièrement le domaine de la peinture de ses discours et de ses institutions ; Forster souhaiterait libérer les mots comme les notes d'un morceau de musique ; Woolf écartèle la forme romanesque en y multipliant les voix jusqu'à rendre perméables les limites de la narration, de la subjectivité et même des sensations : les changements de points de vue que *The Waves* et *Between the Acts* imposent font de la perception du lecteur le point de fuite du récit.

L'une des questions qui se posent dans cette étude est celle de la place de chacun de nos auteurs. Qu'est-ce qu'écrire au sein d'un groupe ? Et quelle conséquence sur la perception posthume des auteurs ? Les recherches les plus récentes, citées dans cette étude, ont montré la dimension politique de l'œuvre de Virginia Woolf et la façon dont elle s'ancre dans un contexte social et culturel en plein bouleversement. Le statut d'E. M. Forster commence à être réexaminé, notamment par le biais de son influence sur des auteurs très contemporains, qui le revendiquent à nouveau. Roger Fry est cité dans toutes les histoires du modernisme pictural, mais son rôle y est strictement limité à sa défense du postimpressionnisme en Angleterre ; c'est une contribution certes remarquable, mais qui efface la sophistication de sa théorie, entre formalisme et préoccupations éthiques. Je lis chez Roger Fry l'intuition d'un processus à l'œuvre dans le monde artistique, plus tard théorisé par Bourdieu, dont certains aspects allaient à l'encontre de ses espoirs humanistes pour l'art : cette approche me semble non pas invalidée, mais au contraire dotée d'une nouvelle dimension par l'explosion de la culture populaire et la définition de plus en plus complexe de ce qui constitue une œuvre d'art. Le nom de Clive Bell, d'abord systématiquement amarré à celui de Roger Fry, pâlit désormais : plusieurs critiques soulignent volontiers les contradictions entre son idée d'un formalisme universel et sa conception de la sensibilité artistique, qui semble réserver

l'expérience de l'art à quelques *happy few*. Mais ce n'est sans doute pas par hasard que, lorsqu'on cherche à résumer la théorie de Fry, c'est la formule de Bell (« significant form ») qui vient immédiatement à l'esprit ; ce n'est pas non plus une coïncidence si, lorsqu'on doit parler du Bloomsbury Group (et que l'on cherche à se concilier son auditoire), c'est souvent une formule de Bell qui s'impose naturellement. Dans le contexte culturel du début du XX<sup>e</sup> siècle, celui d'une bataille artistique où il s'agit non seulement de penser et de créer, mais aussi de convaincre, le talent de Bell peut briller. Hors de ce contexte, maintenant que le triomphe des artistes modernes qui furent rassemblés sous le nom de « postimpressionnistes » nous semble aller dans le sens de l'histoire, cette contribution semble peut-être moins cruciale ; mais l'identité du Bloomsbury réside aussi dans cet esprit, ardent, à l'humour ou la formule trop rapides, mais qui faisait le plaisir de la conversation.

Naturellement, les monographies (celles qui sont consacrées à Woolf sont extrêmement nombreuses) soulignent les singularités de chacun de ces auteurs ; il me semble cependant que les envisager ensemble conduit à considérer l'angle éthique de leur œuvre, et à lire précisément, derrière les œuvres et les théories individuelles, la conversation en cours. On trouve bien la relation humaine derrière la recherche formelle, qui nourrit cette dernière et, à certains titres, la complexifie et l'enrichit.

The first time I met Mr. Fry, in a railway carriage plying between Cambridge and London, we fell into talk about contemporary art and its relation to all other art; it seems to me sometimes that we have been talking about the same thing ever since, but my friends assure me that it is not quite so bad as that.

Peut-être la meilleure définition de ce que le Bloomsbury Group représente pour les lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle nous est-elle donnée ici par Clive Bell : une longue conversation sur l'art pictural et tous les autres arts, commencée quelque part entre Cambridge et Londres, et

qui n'appelait pas de fin. En filigrane dans ce travail de recherche, j'ai cherché à comprendre ce que nos quatre auteurs, non seulement individuellement mais en tant que groupe, ont apporté à cette constellation de modernismes qui change le visage artistique de l'Europe au tournant du siècle : ils inventent à plusieurs une forme et un langage artistiques qui affirment la force de l'intime.

Au fil du parcours, d'autres microcosmes, relations intenses ou formes de communauté et d'échange, sont venus faire signe et scintiller à distance. D'autres pôles apparaissent au sein même du Bloomsbury Group : ainsi Roger Fry forme-t-il avec Vanessa Bell et Duncan Grant un trio uni par des liens personnels autant qu'artistiques. En 1911, 1912 et 1913, ils se rendent en France et dans le nord de l'Italie pour admirer ensemble les paysages et l'œuvre des maîtres et, surtout, peindre ensemble, comme si le sens de la communauté prenait sa place jusque dans la relation de l'artiste à sa toile.

J'espère avoir montré aussi que ce sens de la communauté ne s'arrête pas aux frontières (d'ailleurs difficiles à définir) du Bloomsbury Group, mais, au contraire, permet de chercher, de construire l'en-commun par-delà les frontières et même les langues. Chacun des auteurs que j'ai étudiés tisse un réseau de relations qui mêle intérêt artistique et affinités personnelles. Clive Bell entretient une correspondance régulière avec les plus grands artistes parisiens, tel Henri Matisse, un réseau qui facilite grandement l'organisation de la grande exposition de 1912<sup>844</sup> ; la Hogarth Press des Woolf publie des ouvrages modernistes comme *The Waste Land* de T. S. Eliot et *Paris* de Hope Mirrlees<sup>845</sup> ; l'atelier Oméga rassemble des

---

<sup>844</sup> Voir à ce sujet Mary Ann CAWS et Sarah BIRD WRIGHT, *Bloomsbury and France : Art and Friends*, New York, Oxford University Press, 2000.

<sup>845</sup> À ce sujet, on peut consulter *Leonard and Virginia Woolf, the Hogarth Press and the Networks of Modernism*, éd. Helen Southworth, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2010 et *Virginia Woolf and the Literary Marketplace*, éd. Jeanne Dubino, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.



artistes qui n'appartiennent pas au Bloomsbury Group, comme Wyndham Lewis, qui rompt ensuite avec Fry de façon spectaculaire, ou la remarquable Nina Hammet<sup>846</sup> ; Roger Fry participe aux Décades de Pontigny, peint en Provence avec Henri Doucet et rencontre Charles et Marie Mauron, avec qui il noue une longue amitié, tout comme E. M. Forster ; la rencontre de ce dernier avec Constantin Cavafy lui ouvre un autre cercle et les portes d'une Alexandrie cosmopolite rêvée.

La communauté du Bloomsbury Group mène à une constellation d'autres communautés qui unissent intellectuels et artistes et traversent les langues : on l'a vu, la traduction que fait Charles Mauron de *Howards End* est si fine qu'elle en éclaire même la lecture en langue originale, tandis que les Mauron aident Roger Fry à traduire Mallarmé. Claire Davison a montré la richesse de cette translation linguistique chez Virginia Woolf et la façon dont elle peut nourrir son écriture, en explorant les liens qui se tissent entre Woolf, Mansfield et Koteliansky.<sup>847</sup> Le Bloomsbury Group est bien une matrice qui permet l'apprentissage de la communauté, plutôt qu'une communauté finie, et ouvre la voie vers une multitude d'autres réseaux qui sont autant de déclinaisons prismatiques de la recherche fondamentale d'une relation nouvelle à l'autre (auxquelles on pourrait même ajouter la Société des Nations).

La question de la traduction, qui intéresse au premier chef plusieurs membres du Bloomsbury Group, me semble particulièrement fertile parce qu'elle met en jeu les deux aspects de la relation à l'autre telle qu'envisagée par Levinas : au geste vers l'autre et à la rencontre toujours manquée que constitue la tentative de traduire le texte littéraire écrit dans

---

<sup>846</sup>Voir Jane GOLDMAN, « Cross-Channel Modernisms and the Vicissitudes of a Laughing Torso : Nina Hammet, Artist, Bohemian and Writer in London and Paris », *Cross-Channel Modernisms*, éd. Claire Davison, Derek Ryan et Jane Goldman, 2020, pp. 96-119

<sup>847</sup>Claire Davison, *Translation as Collaboration : Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S. S. Koteliansky*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014.

une autre langue répond la vulnérabilité nécessaire, c'est-à-dire accepter que la langue d'arrivée soit en quelque sorte modifiée, déstabilisée par la langue qu'elle veut traduire. Mon travail aboutit à voir le formalisme singulier du Bloomsbury Group comme mise en forme esthétique du geste éthique vers l'autre ; l'idée de vulnérabilité est l'autre facette de ce mouvement et, si je l'ai abordée en tâchant de montrer comment Fry, Bell, Woolf et Forster ouvrent leur texte à l'autre, c'est-à-dire au lecteur, elle pourrait m'amener vers d'autres travaux.

Chez Levinas, la vulnérabilité est la condition absolue de la subjectivité. Nous l'avons vu, l'espace domestique créé par la fiction et l'art du Bloomsbury Group est une construction hétérotopique, un lieu de liberté qui permet précisément cette vulnérabilité. Le projet de Roger Fry pour l'atelier Oméga, que j'ai évoqué, a pour but de répandre les formes et les couleurs, en un mot la liberté postimpressionniste dans les maisons anglaises ; cette entreprise appelle en retour notre propre curiosité universitaire, voire notre intrusion dans des espaces domestiques qui nous fascinent. Les « Bloomsbury Rooms » qu'étudie Christopher Reed matérialisent la vulnérabilité considérée comme nécessaire à l'expérience de l'en-commun moderniste : ce sont autant d'espaces définis qui sont en même temps des œuvres au sein desquelles ces artistes modernistes nous permettent d'entrer. On a vu l'importance de Cambridge pour Fry, Bell et Forster et du 46, Gordon Square comme premier lieu de libération pour les sœurs Stephen, mais l'histoire du Bloomsbury Group s'articule aussi autour d'autres maisons, la plus symbolique étant peut-être celle de Vanessa Bell, Charleston.

L'histoire de Charleston comme foyer (« home ») du Bloomsbury Group commence sous de tristes auspices : c'est un refuge de guerre, d'abord censé abriter Vanessa Bell, ses enfants,

et ceux de ses amis, objecteurs de conscience, qui cherchent à échapper à la prison en devenant travailleurs agricoles. Dans une lettre à Virginia Woolf, elle distingue comme l'une des qualités majeures de la maison la hauteur du mur qui ceint le jardin et le nombre d'arbres fruitiers, décrivant une sorte de *locus amoenus* bien à l'écart de circonstances troublées.<sup>848</sup> Avec les années, Charleston devient une demeure plus confortable et murs et meubles se couvrent de motifs aux lignes et aux couleurs franches, principalement de la main de Vanessa Bell et Duncan Grant. Une fois encore, Vanessa Bell est l'hôtesse du Bloomsbury, figure omniprésente et jusqu'à récemment négligée par la critique ; or il me semble que son œuvre et sa position au sein du Bloomsbury Group gagneraient à être étudiées sous l'angle de cette vulnérabilité qui fait la subjectivité selon Levinas. C'est seulement en 2017 qu'une exposition fut consacrée à Vanessa Bell pour la première fois à Londres (Dulwich Picture Gallery, du 08/02/17 au 04/06/17) ; Claudia Tobin voit dans sa peinture « [a] tension between intimacy and estrangement<sup>849</sup> ». Si l'on s'intéresse en particulier aux portraits que fait Vanessa Bell de son entourage, on y retrouve en effet cette question de l'intimité qui anime aussi les écrivains du Bloomsbury Group. Dans plusieurs portraits de Virginia Woolf, le visage de l'écrivaine est brouillé, comme sous le coup d'un éblouissement, comme si l'intimité extrême entre les deux sœurs était trop grande pour être couchée sur la toile. La position du modèle et sa silhouette lui confèrent tout de même une identité reconnaissable, mais le pinceau hésite face aux traits du visage, dont le dévoilement est « plus nu que la nudité<sup>850</sup> » selon Levinas. L'artiste semble

---

848 « [...] a walled garden quite as big or bigger than the Asheham one and a wall nearly as high, fruit trees trained against it all round – a bee hive ! » Vanessa BELL, lettre à Duncan Grant citée dans Christopher REED, *Bloomsbury Rooms, Modernism, Subculture and Domesticity*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 182.

849 Claudia TOBIN, « Vanessa Bell », *Miranda* [en ligne], 14 | 2017, consulté le 14/11/20. <http://journals.openedition.org/miranda/10070>

850 Emmanuel LEVINAS, *Autrement qu'être*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974, p. 112.

frappée du vertige de la relation, intime à l'extrême, et la peinture porte la marque de cette vulnérabilité en incluant l'imperfection au sens premier d'inachèvement.



*Virginia Woolf, Vanessa Bell (1912)*



*Virginia Woolf in a Deckchair, Vanessa Bell (1912)*

Parfois, au contraire, la peinture de Vanessa Bell semble faite pour représenter cet art de la conversation qui caractérise le Bloomsbury Group : c'est même le nom qu'elle donne à l'un de ses tableaux, représentant trois femmes visiblement plongées dans une conversation qu'on imagine facilement intime.



*A Conversation*, Vanessa Bell (1916)

Pour les autres membres du Bloomsbury Group, on l'a vu, Vanessa Bell est une figure centrale, magnétique : entre Clive Bell, Roger Fry, Duncan Grant et Virginia Woolf, elle est l'objet de toutes les affections et de toutes les jalousies. Pourquoi, dans ce cas, a-t-elle été aussi longtemps reléguée au second plan de l'historiographie du Bloomsbury Group ? Sans doute en partie parce que tel a été le sort de nombreuses femmes peintres du début du XXe siècle (même si Clive Bell appelle de ses vœux une exposition sur les femmes peintres depuis 1917<sup>851</sup>),

---

851 « Today there are at least three [women painters] – Marie Laurencin, Goncharova, and Vanessa Bell – whose claim to take rank amongst the best of their generation will have to be answered very carefully by those who wish to disallow it. [...] It would be interesting to see how and how much they differ from men. » Clive Bell, « The Mansard Gallery »[1917], *Pot-Boilers*, 1918, pp. 207-208.

mais peut-être aussi parce que son style ne correspond en rien aux clichés longtemps véhiculés sur le Bloomsbury Group : il n'est ni éthéré, ni maniéré, et, en accord avec les idéaux formalistes de Roger Fry et Clive Bell, ne se prête pas facilement au discours ; au contraire, il est souvent composé de formes très simples (suivant les leçons de Cézanne) et de couleurs franches, avec une prédilection pour les couleurs primaires. Peut-être fallait-il que le processus consistant à défaire la conception du Bloomsbury Group comme un cercle de grands bourgeois entretenant une vision exclusivement intellectuelle du monde aboutisse pour que l'on voie vraiment la peinture de Vanessa Bell, qui correspond si peu à ce récit ; simultanément, peut-être l'art de Vanessa Bell est-il la meilleure preuve de la sensualité que permet le formalisme du Bloomsbury Group, et c'est sans doute cette voie qu'il faudrait explorer à l'avenir.

En effet, Bell peint à l'envi ces intérieurs du Bloomsbury Group qui sont des lieux à la fois réels et symboliques : dans *The Other Room*, par exemple, les blocs de couleur qui structurent la pièce et les meubles sont mis sur le même plan que les trois personnages. Sorte d'antithèse de *The Conversation*, ce tableau montre une scène intime qui ne relie pas les personnages entre eux par une action commune, et ne met même pas ces personnages en avant par la composition : Vanessa Bell nous donne à voir un lieu habité, partagé, mais pas une scène. Le titre même, *The Other Room*, semble nous dire que nous ne voyons encore que de loin, que nous venons peut-être d'entrer, ou encore que nous n'avons rien à faire ici ; peut-être est-ce aussi un acte de décentrement volontaire, une façon de proclamer non pas l'importance de l'artiste en train de peindre, mais de ce qui se passe dans la pièce voisine, où on ne lui prête guère attention, comme si l'artiste se rendait anonyme dans son tableau. Cette représentation singulière de l'espace privé, profondément structurée par les principes adaptés

des postimpressionnistes français, est à la fois un exemple typique du style si caractéristique de Vanessa Bell, un hommage aux références artistiques du Bloomsbury Group, et une autre façon de montrer l'intimité.



*The Other Room*, Vanessa Bell (1935)



## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Sources primaires

Corpus : Clive Bell, Roger Fry, E. M. Forster, Virginia Woolf

BELL Clive, *Art*, Londres, Chatto & Windus, 1931 [1914].

— *Old Friends*, Londres, Chatto & Windus, 1956.

— *Pot-Boilers*, Londres, Chatto & Windus, 1918.

— *Since Cézanne*, Londres, Chatto & Windus, 1923 [1922].

— *The French Impressionists*, Londres, Phaidon, 1951.

FORSTER E. M., *Abinger Harvest*, éd. Elizabeth Heine, Londres, André Deutsch Ltd, 1996 [1936].

— *A Passage to India*, Londres, Hodder and Stoughton / Edward Arnold, 1991 [1924].

— *A Room with a View*, Londres, Edward Arnold, 1992 [1908].

— *Aspects of the Novel*, Londres, Edward Arnold, 1974 [1927].

— *Commonplace Book*, éd. Philip Gardner, Stanford, Stanford University Press, 1985 [1978].

— *Goldsworthy Lowes Dickinson*, Londres, Edward Arnold, 1947 [1934].



— *Howards End*, Londres, Edward Arnold, 1973 [1910]. Traduction française par Charles Mauron, *Howards End : le legs de Mrs. Wilcox*, Paris, Le Bruit du Temps, 2015.

— *Maurice*, Londres, Edward Arnold, 1971.

— *Selected Letters of E. M. Forster*, éd. Mary Lago et P. N. Furbank, Londres, Collins, 1985.

— *The Hill of Devi*, éd. Elizabeth Heine, Londres, Edward Arnold, 1983 [1953].

— *The Life to Come*, Londres, Edward Arnold, 1972.

— *The Longest Journey*, Londres, Edward Arnold, 1984 [1907].

— *The New Collected Short Stories*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1985.

— *Two Cheers for Democracy*, éd. Oliver Stallybrass, Londres, Edward Arnold, 1972 [1951].

— *Where Angels Fear to Tread*, Londres, Edward Arnold, 1975 [1905].

FRY Roger, *A Roger Fry Reader*, éd. Christopher Reed, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

— *Letters of Roger Fry*, éd. Denys Sutton, Londres, Chatto & Windus, 2 vol., 1972.

— *Transformations*, Londres, Chatto & Windus, 1926.

— *Vision and Design*, Londres, Chatto & Windus, 1920.

WOOLF Virginia, *A Passionate Apprentice, The Early Journals, 1897-1909*, éd. Mitchell A. Leaska, Londres, The Hogarth Press, 1990.

- *A Room of One's Own*, éd. Morag Schiach, Oxford, Oxford University Press, 1992 [1929].
- *Between the Acts*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1941].
- *Granite and Rainbow*, éd. Leonard Woolf, New York, Harcourt, Brace & Co., 1958.
- *Jacob's Room*, Oxford, Oxford University Press, 1992 [1922].
- *Moments of Being*, éd. Jeanne Schulkind, Londres, Harvest/HBJ Books, 1985 [1976].
- *Monday or Tuesday*, Richmond, The Hogarth Press, 1921.
- *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, Londres, The Hogarth Press, 1924.
- *Mrs Dalloway*, Oxford, Oxford University Press, 2009 [1925].
- *Night and Day*, Oxford, Oxford University Press, 1992 [1919].
- *Orlando*, Oxford, Oxford University Press, 1992 [1928].
- *Roger Fry : A Biography*, éd. Diane F. Gillespie, Oxford, Blackwell, 1995 [1940].
- *Selected Essays*, éd. David Bradshaw, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- *The Common Reader First Series*, Londres, HBJ, 1925.
- *The Common Reader Second Series*, Londres, The Hogarth Press, 1932.
- *The Death of the Moth*, Londres, HBJ, 1970 [1942].
- *The Diary of Virginia Woolf*, éd. Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie, Londres, The Hogarth Press, 5 vol., 1977-1984.

— *The Essays of Virginia Woolf*, éd. Andrew McNeillie et Stuart N. Clarke, Londres, The Hogarth Press, 6 vol., 1986-2011.

— *The Letters of Virginia Woolf*, éd. Nigel Nicolson, Londres, The Hogarth Press, 6 vol., 1975-1980.

— *The Moment and Other Essays*, éd. Leonard Woolf, Orlando, Harvest/HBJ Books, 1975 [1948].

— *The Voyage Out*, Oxford, Oxford University Press, 1992 [1915].

— *The Waves*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1931].

— *The Years*, Oxford, Oxford University Press, 2009 [1937].

— *Three Guineas*, éd. Morag Schiach, Oxford, Oxford University Press, 1992 [1938].

— *To the Lighthouse*, Oxford, Oxford University Press, 2006 [1927].

— *Walter Sickert, A Conversation*, Londres, The Hogarth Press, 1934.

### Autres sources primaires

BERENSON Bernard, *North Italian painters of the Renaissance*, New York, G. P. Putnam, 1907.

DICKINSON Goldsworthy Lowes, *A Modern Symposium*, Londres, Brimley Johnson & Inc, 1905.

ELIOT T. S., *The Sacred Wood*, New York, Alfred A. Knopf, 1921 [1920].

MASTERMAN C. F. G., *The Condition of England*, Londres, Faber & Faber, 2012 [1909].

MOORE G. E., *Principia Ethica*, Cambridge, Cambridge University Press, 1903.

PATER Walter, *Greek Studies*, Londres, Macmillan, 1914 [1895].

— *Marius the Epicurean*, Oxford, Oxford University Press, 1986 [1885].

— *The Renaissance, Studies in Art and Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1980 [1893].

RUSKIN John, *The Stones of Venice*, Londres, Smith, Elder & Co., 1867.

STRACHEY Lytton, *Eminent Victorians*, Londres, Chatto & Windus, 1918.

SYMONDS John Addington, *A Problem in Greek Ethics*, Londres, éditeur inconnu, 1901.

— *A Problem in Modern Ethics*, Londres, éditeur inconnu, 1896.

## 2. Sources secondaires

### Ouvrages et articles sur le Bloomsbury Group et ses membres

ADAIR Robin et MARTIN Ann, « A Driving Bloomsbury », *Wolf Studies Annual*, vol. 24, 2018, pp. 75-100.

BANFIELD Ann, *The Phantom Table : Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

BARRETT Michèle, « Virginia Woolf's Research for *Empire and Commerce in Africa* (Leonard Woolf, 1920) », *Wolf Studies Annual*, vol. 19, 2013, pp. 83-122.

BEER Gillian, *Virginia Woolf : the Common Ground*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1996.

BELL Quentin, *The Bloomsbury Group*, Londres, Futura, 1976.

BESNAULT-LEVITA Anne, « 'Je' et 'nous' : quatre essais de Virginia Woolf sur l'essai comme genre », *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 38 | 2010, consulté le 22 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/2836>

BLACK Naomi, *Virginia Woolf as a Feminist*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

BRADSHAW Tony (éd.), *A Bloomsbury Canvas*, Londres, Lund Humphries, 2001.

BRUNEAU-RUMSEY Anne-Pascale, « Roger Fry on Art and Society : Autonomy as Commitment », *Autonomy and Commitment in Twentieth Century British Arts*, éd. Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012, pp. 49-60.

CASSIGNEUL Adèle, *Voir, observer, penser : Virginia Woolf et la photo-cinématographie*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2018.

CAUGHIE Pamela L., *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, New York, Garland Publishing, 2000.

CAWS Mary-Ann et BIRD WRIGHT Sarah, *Bloomsbury and France : Art and Friends*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

CLAVARON Yves (éd.), *E. M. Forster et l'étrange étranger*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

COLLINS Judith, *The Omega Workshops*, Londres, Martin Secker & Warburg, 1985.

DALGARNO Emily, *Virginia Woolf and the Migrations of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

- DAVISON Claire, *Translation as Collaboration : Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S. S. Kotliansky*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014.
- DAVISON Claire et Anne-Marie SMITH-DI BIASIO (éd.), *Contemporary Woolf / Woolf contemporaine*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014.
- DELOURME Chantal, « La transmission inquiétée dans *The Years* de Virginia Woolf », *L'Atelier*, n° 6.2, 2014, pp. 45-66.
- ELAM Caroline, « Baldovinetti's View without a Room : E. M. Forster and Roger Fry », *The Burlington Magazine*, vol. 149, n° 1246, pp. 23-31.
- *Roger Fry and Italian Art*, Londres, Paul Holberton, 2019.
- FILLION Michelle, *Difficult Rhythm : Music and the Word in E. M. Forster*, Urbana, University of Illinois Press, 2010.
- FROULA Christine, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde*, New York, Columbia University Press, 2005.
- FURBANK P. N., *E. M. Forster : A Life*, Oxford, Oxford University Press, 1978 [1977].
- GILLARD-ESTRADA Anne-Florence, « The Greek body and the formalist quest across the divide: from Aestheticism to Bloomsbury painting », *Beyond the Victorian / Modernist Divide: Remapping the Break in Literature, Culture and the Visual Arts*, éd. Anne Besnault-Levita et A.-F. Gillard-Estrada, New York, Routledge, 2018, pp. 115-129.
- GILLESPIE Diane F., *The Sisters' Art : The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, New York, Syracuse University Press, 1988.

GOLDMAN Jane, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

— « Virginia Woolf and Modernist Æsthetics », dans HUMM Maggie (éd.), *Edinburgh Companion to the Arts*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2010, pp. 35-56.

GOLDMAN Mark, « Virginia Woolf and E. M. Forster: A Critical Dialogue », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 7, n° 4, 1966, pp. 387-400.

HARRIS Trevor, « 'Undeveloped hearts' : E. M. Forster's essays and the strangeness of being English », *E. M. Forster et l'étrange étranger*, éd. Yves CLAVARON, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2010, pp. 135-146.

HUMM Maggie, *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2010.

— *Modernist Women and Visual Cultures : Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2002.

HUSSEY Mark, *Virginia Woolf and War : Fiction, Reality, and Myth*, Syracuse, Syracuse University Press, 1992.

LANIEL Marie, « 'A tear formed, a tear fell' : Virginia Woolf's Elegiac Landscapes », *Études britanniques contemporaines*, [en ligne], 55 | 2018, consulté le 20/08/20. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/4553>

— « Généalogies de l'essai : de Leslie Stephen à Virginia Woolf », *L'Atelier*, n°2.2, 2010, pp. 18-36.

LANONE Catherine, *E. M. Forster : Odyssée d'une écriture*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

— « Le grain de bruit : l'impureté parasite chez Virginia Woolf » dans Christine REYNIER et Catherine BERNARD (éd.), *Virginia Woolf. Le pur et l'impur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 17-29.

LEE Hermione, *Virginia Woolf*, Londres, Vintage Books, 1997 [1996].

LOUVEL Liliane, « Telling 'by' Pictures : Virginia Woolf's Shorter Fiction », *Journal of the Short Story in English*, 50, Printemps 2008, consulté le 12/11/20, URL: <http://journals.openedition.org/jsse/699>

MARKS Arthur S., « A Sign and a Shop Sign : the  $\Omega$  and Roger Fry's Omega Workshops », *The British Art Journal*, Vol. 13, No. 1 (Spring/Summer 2012), pp. 18-36.

MARTIN Kirsty, *Modernism and the Rhythms of Sympathy : Vernon Lee, Virginia Woolf, D. H. Lawrence*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

MARTIN Robert K. et PIGGFORD George, *Queer Forster*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

MEDALIE David, *E. M. Forster's Modernism*, New York, Palgrave, 2002.

MELLET Laurent, *L'oeil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012.

NAGEL Rebecca, « Virginia Woolf on Reading Greek », *The Classical World*, vol. 96, n° 1, 2002, pp. 61-75.



POLLENTIER Caroline, « Virginia Woolf and the Middlebrow Market of the Familiar Essay », *Virginia Woolf and the Literary Marketplace*, éd. Jeanne Dubino, New York, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 137-149.

REED Christopher, *Bloomsbury Rooms : Modernism, Subculture and Domesticity*, New Haven, Yale University Press, 2004.

— « The Mouse that Roared : Creating a Queer Forster », in MARTIN Robert K. et PIGGFORD George (éd.), *Queer Forster*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, pp. 75-88

— « Through Formalism : Feminism and Virginia Woolf's Relation to Bloomsbury Aesthetics », *Twentieth Century Literature*, vol. 38, n° 1, Spring 1992, pp. 20-43.

REGARD Frédéric, *La Force du féminin*, Paris, La Fabrique éditions, 2002.

REYNIER Christine, « Virginia Woolf's Ethics and Victorian Moral Philosophy », *Philosophy and Literature*, John Hopkins University Press, Vol. 38, Number 1, avril 2014, pp. 128-141.

— *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

— « Virginia Woolf's Ethics of the Short Story », *Études anglaises*, 2007/1, vol. 60, pp. 55-65.

Christine REYNIER et Catherine BERNARD (éd.), *Virginia Woolf. Le pur et l'impur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

ROSENBAUM S. P., *The Bloomsbury Group : A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism*, éd. S. P. Rosenbaum, Toronto, University of Toronto Press, 1995.

— *The Bloomsbury Memoir Club*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014.

— *Victorian Bloomsbury. The Early Literary History of the Bloomsbury Group*, Londres, Palgrave Macmillan, 1987.

RYAN Derek, « Virginia Woolf and Contemporary Philosophy », in RANDALL Bryony et GOLDMAN Jane (éd.), *Virginia Woolf in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 362-375.

SCHERER-HERZ Judith, *The Short Narratives of E. M. Forster*, New York, St Martin's Press, 1988

SILVER Brenda R., *Virginia Woolf Icon*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

SMITH Graham, « The Past in the Present ; Photographs of Classical Art in the Writings of E. M. Forster », *Arion : a Journal of Humanities and the Classics*, 11: 3, Spring-Summer 2003, pp. 71-102.

SMITH-DI BIASIO Anne-Marie, *Virginia Woolf, la hantise de l'écriture*, Paris, Indigo, 2010.

— « 'Weaving a veil through which nothing is seen in its actual shape' ; au pays de l'étrangement poétique », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], 48 | 2015, consulté le 02/08/19. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/2252>

SNAITH Anna, « *The exhibition is in ruins* », Southport, Virginia Woolf Society of Great Britain, 2005.

SPALDING Frances, *The Bloomsbury Group*, Londres, National Portrait Gallery Publications, 2013 [1997].

SPIROPOULOU Angeliki, « 'On Not Knowing English' : Woolfian Encounters With the Other », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], 48 | 2015, consulté le 16 novembre 2020. URL : <https://journals.openedition.org/ebc/2217>

— « 'On not knowing Greek : Virginia Woolf's Spatial Critique of Authority », *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 4., n° 1, 2002, pp. 1-19.

STEVENSON Sylvia, « Roger Fry and his aesthetic », in LEE Hugh (éd.), *A Cézanne in the Hedge*, Londres, Collins & Browns Ltd, 1992, pp. 41-47.

TOTH Naomi, « Enduring Time : *Orlando* and the present moment », *Contemporary Woolf*, éd. Claire DAVISON et Anne-Marie SMITH-DI BIASIO, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014, pp. 87-99.

TRILLING Lionel, *E. M. Forster*, Londres, The Hogarth Press, 1951.

TWITCHELL Beverly H., *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1987.

STONE Wilfred, *The Cave and the Mountain*, Stanford, Stanford University Press, 1966.

WANCZYK David, « 'So they fidgeted' : the modernist twitch of *Between the Acts* », *Woolf Studies Annual*, vol. 17, 2011, pp. 108-125.

WOLFE Jesse, *Bloomsbury, Modernism and the Reinvention of Intimacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

WOOD Alice, *Virginia Woolf's Late Cultural Criticism*, Londres, Bloomsbury, 2013.

### Critique artistique et littéraire

BAKHTINE Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le Plaisir du texte, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 54-59.

— *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.

— *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992.

— *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

— *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1984.

BOVO Elena, *Absence/Souvenir. La Relation à autrui chez Emmanuel Levinas et Jacques Derrida*, Turnhout, Brepols, 2005.

CARBAJAL Alejandro, *Compromise and Resistance in Postcolonial Writing*, Londres, Macmillan, 2014.

CAUQUELIN Anne, *L'Art du lieu commun*, Paris, Seuil, 1999.

CLÉMENT Catherine, *La Syncope : philosophie du ravissement*, Paris, Grasset, 1990.

CULLER Jonathan, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'Image*, Paris, Minuit, 2016.

FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits*, éd. Daniel Defert et François Ewald, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994.

GLAUDES Pierre et LOUETTE Jean-François, *L'Essai*, Paris, Hachette supérieur, 1999.

KIMMID Michael, *Modernity, Metatheory, and the Temporal-Spatial Divide*, New York, Routledge, 2015.

LANGLET Irène, *L'Abeille et la Balance*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

LEVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.

— *Totalité et Infini*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961.

MADELÉNAT Daniel, *La Biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1992.

MICHON Pascal, « Notes éparses sur le rythme comme enjeu artistique, scientifique et philosophique depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Rhuthmos*, novembre 2012, consulté le 22 juin 2019. URL : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article540>

NANCY Jean-Luc, « Être-avec et démocratie », *Po&sie*, vol. 135, no. 1, 2011, pp. 38-45.

— *La Communauté désavouée*, Paris, Galilée, 2014.

— *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

PONS Gilbert, *Choses feintes et objets peints, les ambiguïtés de la nature morte*, Paris, Au Figuré, 1993.

PRIVAT Jean-Marie, « Oralité/Auralité », *Pratiques* [En ligne], 183-184 | 2019, consulté le 13 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/6777>

RANCIÈRE Jacques, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005.

— *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

REGARD Frédéric (éd.), *La Biographie littéraire en Angleterre (XVII<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècles)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999.

RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1991.

ROGER Alain, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 2017.

SKIRA Peter, *La Nature morte*, Genève, Albert Skira, 1980.

TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989.

#### Ouvrages et articles sur le modernisme et la période moderniste

AVERY Todd, *Radio Modernism : Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*, Burlington, Ashgate, 2006.

BONIKOWSKI Wyatt, *Shell Shock and the Modernist Imagination : the Death Drive in post World War I British Fiction*, Farnham, Ashgate, 2013.

BUCKNELL Brad, *Literary Modernism and Musical Aesthetics – Pater, Pound, Joyce and Stein*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

BULLEN J. B., *Continental Crosscurrents, British Criticism and European Art 1810-1910*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

BUTLER Christopher, *Early Modernism*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

CORBETT D. P., *The Modernity of English Art*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

DIBATTISTA Maria (éd.), *High and Low Moderns : Literature and Culture, 1889-1939*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

EYSTEINSSON Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

EYSTEINSSON Astradur et LISKA Vivian (éd.), *Modernism*, Philadelphie, John Benjamins, 2007.

FELDMAN Matthew, TONNING Erik et MEAD Henry (éd.), *Broadcasting in the Modernist Era*, Londres, Bloomsbury Academic, 2016.

Jane GOLDMAN, *Modernism, 1910-1945 : Image to Apocalypse*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.

HJARTARSON Benedikt, « Myths of rupture : The Manifesto and the Concept of Avant-Garde », in EYSTEINSSON Astradur et LISKA Vivian (éd.), *Modernism*, Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2007, pp. 173-194.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les Avant-gardes artistiques 1848-1918*, Paris, Gallimard, 2015.

LEWIS Wyndham, *Wyndham Lewis, The Artist : From Blast to Burlington House*, New York, Haskell House, 1971.

MCCONKEY Kennet, *The New English*, Londres, Royal Academy of Arts, 2006.

NOVILLO-CORVALÁN Patricia, *Modernism and Latin America : Transnational Networks of Literary Exchange*, New York, Routledge, 2018.

SCHWARZ Daniel R., *The Transformation of the English Novel 1890-1930*, Londres, The Macmillan Press, 1989.

TOBIN Claudia, *Modernism and Still Life*, en particulier le chapitre « ‘Quivering yet still’ : Virginia Woolf, Roger Fry and the Aesthetics of Attention », Édimbourg, Edinburgh University Press, 2020.

ZIOLOWSKI Theodore, *The Classicism of the Twenties*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

Histoire et sciences sociales

ARASSE DANIEL, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010 [1999].

BLACK Jeremy, *The British and the Grand Tour*, New Haven, Yale University Press, 2003.

BOURDIEU Pierre, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Seuil, 2013.

— *La Reproduction*, Paris, Minuit, 1987.

— *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998 [1992].

BRILLI Attilio, *Le Voyage d'Italie*, trad. Sabine Valici-Bosio, Paris, Flammarion, 1989.

BUZARD James, *The Beaten Track, European Tourism, Literature and the Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

CHAUBET François, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

EDWARDS Catherine (éd), *Roman Presences, Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

GOODLAD Lauren M. E., *The Victorian Geopolitical Aesthetic*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

HUTCHINSON Brian, *G. E. Moore's Ethical Theory : Resistance and Reconciliation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.



JOCKEY Philippe, *Le Mythe de la Grèce blanche*, Paris, Belin, 2013.

LE BLANC Guillaume, *L'Invisibilité sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

LEVY Paul, *G. E. Moore and the Cambridge Apostles*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1979.

LUBENOW W. C., *The Cambridge Apostles, 1820-1914 : Liberalism, Imagination, Friendship in British Intellectual and Professional Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

MANTRANT Sophie, « Pagan Revenants in Arthur Machen's Supernatural Tales of the Nineties », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 80, 2014, consulté le 14 septembre 2019, URL: <https://cve.revues.org/1466>

MOON Hee-Jeong, « L'école Martine de Paul Poiret », *Une émergence du design. France 20e siècle*, éd. Stéphane Laurent [en ligne], pp. 69-85, consulté le 15/11/20.

REGAN Tom, *Bloomsbury's Prophet*, Philadelphie, Temple University Press, 1986.

RIBEYROL Charlotte, *Étrangeté, Passion, Couleur : l'Hellénisme de Swinburne, Symonds et Pater*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013.

SOULAGES François, « Barthes et la folle empreinte », in Daniel Bougnoux (éd.), *Empreintes de Roland Barthes*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, pp. 203-221.

VALÉRY Paul, « Triomphe de Manet », *Pièces sur l'art*, dans *Œuvres*, éd. Michel Jarrety, Paris, Le Livre de Poche, 2016, tome 1, pp. 1353-1354.



## **Éthique et esthétique du Bloomsbury Group : la communauté à l'œuvre chez Roger Fry, Clive Bell, E. M. Forster et Virginia Woolf**

### **Résumé**

Cette thèse examine la relation entre les recherches esthétiques du Bloomsbury Group, pour lesquelles ses auteurs sont connues, et ses questionnements éthiques, que l'historiographie littéraire a moins explorés. Fry est connu pour avoir fait la promotion des postimpressionnistes en Angleterre, mais la subtilité de sa théorie est souvent ignorée ; Bell est toujours associé à Fry mais négligé parce que sa théorie semble de prime abord moins cohérente ; le modernisme Forster est en ce moment ré-examiné, notamment parce qu'il est cité en exemple par de grands auteurs contemporains ; la recherche la plus récente a exploré l'engagement social et politique de Woolf et l'a mis en rapport avec son esthétique. Les œuvres de ces auteurs doivent être étudiées ensemble, notamment parce que leur comparaison fait apparaître leurs références éthiques et esthétiques communes et la recherche de nouvelles formes de communauté à travers l'art.

Ces recherches les mènent sur les traces d'une histoire réelle et fantasmée, d'Athènes à Florence puis Paris, mais ce récit de Grand Tour moderne doit être défait pour laisser place à l'autre et à la rencontre. La friction entre époques, systèmes de pensées et mondes langagiers inspire les arts et leur comparaison ; littérature, peinture et musique s'inspirent l'une l'autre mais font également signe vers un écart dans l'expérience artistique. La référence à l'art idéal de la musique renvoie par contraste à l'impossibilité de communier parfaitement avec l'œuvre d'art littéraire ou picturale. Fry, Bell, Forster et Woolf créent cet écart dans leur écriture pour faire geste vers cet autre de la littérature qu'est le lecteur.

Mots-clé : Fry ; Bell ; Forster ; Woolf ; Bloomsbury Group ; modernisme ; communauté.

## **Ethics and aesthetics of the Bloomsbury Group : community at work in Roger Fry, Clive Bell, E. M. Forster and Virginia Woolf**

### **Summary**

This PhD thesis examines the relationship between the Bloomsbury Group's well-known aesthetic research and its less studied ethical concerns. Roger Fry is famous for his defense of Post-Impressionism in England, but the nuances of his theory are often overlooked ; Clive Bell is always associated with Roger Fry, but also seen as second-rank because of his apparently less cohesive theory ; Forster's modernism is often challenged yet recurrently mentioned as a reference by contemporary authors ; most recent works about Woolf tend to study her social and political ideas and link it with her aesthetic theory. The comparison between their works shows their common ethical and artistic references and their search for new forms of community through art, as well as their ongoing dialogic reflexion.

This quest leads them towards Athens, Florence and Paris in search of real or imagined history, but this modern Grand Tour narrative must be undone to open the text to encounters of the Other. The contacts between historical periods, systems of thought and linguistic spheres inspire the arts and their comparison : literature, painting and music borrow ideas and images from one another but at the same time, the comparison points toward a gap in the artistic experience. The reference to the ideal art of music shows, by contrast, that perfect communion with a work of art is impossible. Fry, Bell, Forster and Woolf open up this space in their writing as a gesture towards the other, the reader.

Keywords : Fry ; Bell ; Woolf ; Bloomsbury Group ; modernism ; community.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE**

**ÉCOLE DOCTORALE :**

ED 625 – Monde anglophone, germanophone, indien, iranien et études européennes

Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 Paris, France

**DISCIPLINE : Études anglophones**