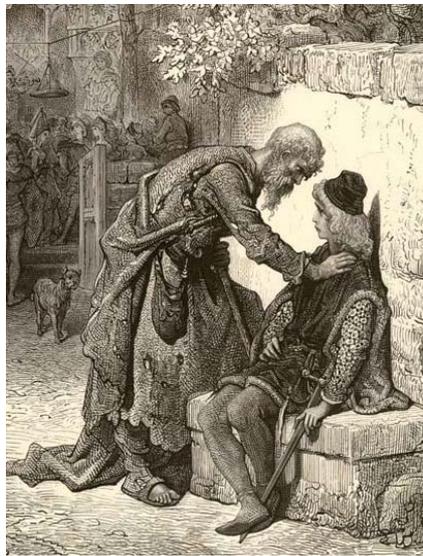


**CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES**

# **TROPISMES**

**N° 15**



## ***L'INTRIGUE***

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique  
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

**UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE**

**2008**

---

---

## ***Between the Acts* de Virginia Woolf : de l'intrigue parasitée à la parole**

---

---

Je voudrais dans cette étude reposer la question de l'intrigue et à travers elle de la narrativité dans un texte que, dès la lecture de la première page, on a du mal à qualifier de roman : récit d'une conversation dont le cours précaire est mis à mal par les interruptions et les reprises, entremêlement très mobile de la régie narrative et des voix, veine lyrique introduite avec l'apparition d'Isa, poétique du signifiant dans laquelle se fabrique la phrase woolfienne. On pourrait penser que l'affaire a déjà été entendue et s'en arrêter là. On n'aurait pas de mal à convoquer la fortune critique des citations de Virginia Woolf exprimant son refus des formes narratives romanesques soumises à l'intrigue, ainsi que le débat continu que Woolf entretient avec le nom de « roman ». On pourrait aussi convoquer la part absente de l'intrigue dans tous les essais qui témoignent de sa lecture : Virginia Woolf « does not read for the plot »<sup>1</sup> : ses objets de lecture sont la phrase, le personnage, les mots, les genres mais plus encore peut-être

<sup>1</sup> Je reprends le titre de l'ouvrage de Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, 1984.

ce que Miss La Trobe appelle « the cauldron »<sup>2</sup>, la fabrique de la création.

Au départ il y aurait donc l'évidence d'un trait négatif. Pourtant ainsi congédiés, le narratif et l'intrigue ne cessent de faire retour en deux lieux : dans la critique sur *Between the Acts* et dans *Between the Acts* mais d'une façon qui, me semble-t-il, demande à être interrogée. De façon symptomatique, elle fait retour dans deux lectures critiques qui réinsèrent Virginia Woolf dans une continuité : d'une part chez J. Hillis Miller qui prend le contrepied de la « rupture du modernisme » et réinsère Woolf dans une tradition réaliste et narrative<sup>3</sup> et d'autre part, chez Christine Froula dont l'approche historicisante replace les enjeux éthiques et politiques de l'écriture de Woolf dans le contexte d'un questionnement de la civilisation que partageait tout le groupe de Bloomsbury. C'est là l'enjeu de son étude du dernier roman « Between the Acts of Civilization's Masterplot », qui fait de la contribution du roman à ce questionnement un prolongement du *Enlightenment Project*<sup>4</sup>. La dimension éthique et politique se trouve alors réinsérée dans un des Grands Récits et l'enjeu de l'écriture de Woolf se voit également resitué dans un rapport dialogique, voire agonistique avec les essais anthropologiques de Freud, auxquels est donné le nom de « Freud's masterplot »<sup>5</sup>.

Or il me semble que le retour de la question de la narrativité dans *Between the Acts* ne peut se faire sur ce mode d'une réappropriation par le narratif ou par la continuité d'une

<sup>2</sup> Virginia Woolf, *Between the Acts*, (1941), Penguin Books, 2000.

<sup>3</sup> J. Hillis Miller, « *Between the Acts* : Repetition as Extrapolation » ; in *Fiction and Repetition*, Harvard University Press, 1982 : « Woolf's work may be seen as firmly committed to traditional principles of « realism » in the novel, in spite of its apparently experimental and expressionistic quality[...] The novel tells a straightforwardly mimetic story about a group of people in an English country house on a day when a village pageant is given to benefit the local church.[...] *Between the Acts*, finally, exploits throughout the basic technical resource of the English novel through more than three centuries, the omniscient narrator. »(208)

<sup>4</sup> Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde, War, Civilization, Modernity*, Columbia University Press, 2004.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 292-296.

herméneutique. Je dirais que dans les deux cas ce qui est résorbé, c'est en fait tout ce qui se trame dans les interruptions des actes, des séquences, des phrases, des mots que met en avant le titre *Between the Acts*. Que *Between the Acts* pose la question de l'intrigue est manifeste du seul fait de la mention de l'unité dramatique de l'acte dans le titre, du fait qu'il y aura des reprises de l'intrigue dans la mise en scène du « pageant » de Miss la Trobe, du fait que le roman, hanté par la question du temps, de l'histoire, pose la question de sa narrativité.

Dernière œuvre de Virginia Woolf, commencée en avril 1938 et inachevée (publiée de façon posthume sans les corrections que Virginia Woolf y aurait apportées), elle est tout entière placée sous le sceau de l'histoire. Le roman lui-même est placé dans le temps intervallaire de la hantise d'un temps à venir puisqu'il se déroule par une journée de juin 1939, quelques mois avant l'entrée en guerre de la Grande Bretagne. Le roman est ainsi écrit sous la menace du coup de l'histoire, qui se rappelle à la poétique woolfienne, en sa force d'effraction, d'interruption et de mort, dont les échos se diffusent dans tous les suspens du coup qui s'égrènent dans le temps de cette journée, alors même que l'histoire reste d'une certaine façon hors scène.

Pour construire le champ de mon interrogation, je partirai d'une phrase à propos de Miss La Trobe, figure de l'artiste, celle qui habitée par l'énergie créatrice, capte et façonne des visions et monte des scènes. C'est elle qui prend le risque d'exposer sa représentation aux aléas de l'extérieur, du temps, du sensible et du public : « to risk the engagement out of doors » (39). Comment *Between the Acts* formule-t-il l'engagement et le risque qu'il y a à sortir du cadre de l'intrigue, signifié par ce congé dans le roman : « Don't bother about the plot: the plot's nothing »? (56). Quel est l'enjeu de l'image qui lui est substituée, « the ply of human life » (57), image de matière enchevêtrée, plissée, feuilletée ?

Je ferai de cet énoncé une clé métatextuelle : pour interroger les formes que prennent l'inscription de l'histoire et le mode narratif du cours du temps dans cette journée ainsi que l'enjeu de la monstration de l'intrigue parasitée dans le pastiche. Je ferai également de l'articulation entre la monstration des temps par « the pageant » et le temps de la représentation un mode d'interruption de la scène

*Between the Acts* de Virginia Woolf: de l'intrigue parasitée à la parole

mythique. Enfin je me propose de lire le roman comme genèse d'une parole et comme écoute de l'*Epos* de la langue.

---

### **La chronique des temps présents :**

---

La question de l'intrigue dans *Between the Acts* est d'emblée reliée à celle de l'histoire, des modes d'inscription de l'histoire du temps présent dans ce texte car le fait que l'intrigue ne fasse retour que dans le deuxième temps, lors du déroulement de « the pageant » fait sens : comme si l'intrigue était là, se mettait en abyme, pour interroger la possibilité des figurations narratives du temps, ou plutôt, comme nous le verrons, énoncer à travers « the pageant » qui en rejoue les effets les conditions de son impossibilité, les raisons de son congé. On a souvent fait de *Between the Acts* un roman historique du fait de ses nombreuses dates, de la place centrale du spectacle et des innombrables convocations de l'histoire culturelle. *Between the Acts*, un monde bruissant de l'archive de l'histoire, soit, mais selon quel mode ?

Ce n'est qu'à travers le maillage discontinu de mentions, dans le filigrane du cours de cette glorieuse journée de juin, « on a day like this », que peu à peu on voit apparaître des modes d'inscription du temps historique. Des notations symptomatiques qui viennent incruster leurs marques parasitiques dans la gloire du sensible et des relations entre les personnages, inscrivant la façon dont l'histoire s'immisce dans la poétique woolfienne. C'est-à-dire qu'il faut d'emblée entendre l'insistance de l'image du « cesspool » (5) qui associe dès la première ligne progrès et archaïque.

Le premier mode du parasitage du cours du jour est en effet celui de la résurgence de l'archaïque. *Between the Acts* est comme enchâssé par les lectures de Lady Swithin qui reprend le soir sa lecture interrompue de *The Outline of History*, référence citationnelle feuilletée puisque Virginia Woolf y entremêle les textes de H. G. Wells et de Trevelyan. Par le biais de cette lecture de l'humanité à l'aune de l'espèce, Virginia Woolf ouvre le temps à la résurgence de l'archaïque : celui-ci n'est pas tant présent en filigrane qu'il ne vient plutôt se surimprimer sur la surface du temps urbain (« there were

rhododendrons in the Strand ; and mammoths in Piccadilly » 20), sur les rituels sociaux les plus ordinaires. Il fait jouer la friction entre les matières du temps lorsque la phrase juxtapose la porcelaine et les peaux de cuir : « Grace herself, with blue china on a tray » et « the leather-covered grunting monster » (8). Une fois introduit, l'archaïque ne cessera de faire retour, de disséminer ses marques, circulant de l'espèce à la scène privée, à la scène publique. Le paradigme woolfien qui informe sa lecture de la structure du patriarcat dans *Three Guineas* et *Between the Acts*, à savoir celui de l'analogie entre la scène domestique et la scène publique, entrecroise mais également déplace le schème de l'ontogenèse et de la philogenèse si centrale à l'épistémologie de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle chez Darwin et chez Freud. Paradigme et schème se rejoignent ici dans l'importance accordée à l'archaïque et à ses résonances qui lient psyché et histoire, le hors-temps du sujet et celui de l'histoire (« the out/line of history »). Les résonances de l'archaïque relient l'effraction d'un mauvais jeu de Sir Oliver (qui utilise le journal du jour pour se façonner un groin monstrueux) dans l'enfance de son petit-fils, à celle d'un viol commis par des « troopers » dans l'espace symbolique de Whitehall, creusant alors les coups du temps et la répétition des rites sociaux d'une autre résonance sourde : « the same chime followed the same chime, only this year beneath the chime she heard : 'the girl screamed and hit him about the face with a hammer' » (16). Elles vont jusqu'à s'accuser dans de nombreuses images de réversion du temps et dans les torsions temporelles ou spatiales qui en témoignent : ainsi l'image spatiale de « opened out of » (22) suggère un espace qui ouvre au dedans plutôt qu'un espace qui ouvre sur, et se creuse d'une crypte. Lorsqu'on emmène les visiteurs dans l'ancienne chapelle de la maison devenue garde-manger, ceux-ci remontent le temps à rebours, passent devant le rôti pour le lendemain, pour atteindre « the cellar that opened out of the larder and its carved arched » (22). L'espace figure alors un temps qui s'involue et remonte vers une crypte. Les réverbérations de l'archaïque viennent même contaminer les valeurs symboliques en les retournant sur elles mêmes : la « nursery » désignée comme « the cradle of our race » (...) fait entendre dans l'implication glorieuse du berceau des origines son revers du fait de la loi de l'espèce suscitée par le mot

« race ». Ou bien encore la torche de la raison ne vient pas éclairer la caverne platonicienne – « he would carry the torch of reason till it went out in the darkness of the cave » (122)– mais s'éteint sous le souffle de l'archaïque. De même, lors d'une conversation toute banale sur les dentistes et les fausses dents, l'image des dents cariées remonte jusqu'aux pharaons qui avaient déjà inventé les fausses dents pour redescendre le cours du temps (20-21) : le cours du progrès remonte à rebours alors que l'image de l'archaïque dévale le temps jusqu'à Sir Oliver qui se défend d'être dans une lignée marquée par la dégénérescence et l'endogamie.

Il arrive que le fil du temps trébuche, se décroche sur des figurations d'un temps étranglé. Lovée au centre du roman, une scène introduit l'image de « a barbaric stone ; a pre-historic » qui doit être « kicked to the goal » dans un jeu qui enfin vectoriserait le temps (61) mais qui en fait aboutit à la description suivante : « There, couched in the grass, curled in an olive green ring, was a snake. Dead? No; choked with a toad in its mouth. The snake was unable to swallow; the toad was unable to die » (61). Le serpent et le crapaud, appartenant au bestiaire de l'abject et faisant figurer ensemble le mythe du paradis et celui des marécages darwiniens, sont retenus dans l'étreinte mortifère d'un temps étranglé : les valeurs active, passive, d'incorporation et d'excorporation, de vie et de mort s'entremêlent dans un spasme obscène. C'est le suspens d'un temps qui ne peut ni vivre ni mourir, d'une diachronie retenue par le hors temps, ou par la synchronie de la mort : « a monstrous inversion ».

Ce temps étranglé donne la clé presque trop explicite du paradigme d'un temps enrayé : ainsi tous les marqueurs du progrès et de la modernité dans le texte, introduits dès la première ligne par « the cesspool » (dont le site sera sur une ancienne route romaine, comme si ce qui était voué à être dessous venait à la surface,) sont affectés d'un enrayement : les « carriages » s'embourbent, les retards des trains parasitent les codes sociaux, le gramophone aura pour rôle principal celui de l'enrayement. Ou bien le temps est contaminé par le motif de la décadence : celle-ci est associée à Sir Oliver, figure du patriarcat victorien qui applaudit la Raison à tout rompre lorsqu'elle hésite à faire son entrée sur scène, manifestée par l'endogamie, la décadence

artistique (l'effacement de la peinture dans la culture anglaise), la corruption du motif héroïque se prolonge dans le fils Giles, figure de la rage impuissante et du ressentiment. Le temps étranglé peut parfois naître de la juxtaposition de deux paragraphes qui viennent comme se surimprimer l'un sur l'autre: ainsi un paysage inchangé, témoignant d'une nature anhistorique et de la persistance de l'être qui défie la finitude, est ensuite réécrit pour être défiguré sous le coup de l'histoire, comme si montait à la surface un archaïque à venir qui avait été dénié : « old fogies who sat and looked at views over coffee and cream while the whole of Europe over there- was bristling like... » (34).

Plus encore, c'est comme si ce temps étranglé réveillait les hantises de l'histoire, celles du passé ou celles du temps présent : les interruptions du dire, les mots oubliés sont autant de symptômes de la butée du temps contre les formes mortifères qui l'entravent. L'espace-temps de la maison se creuse d'une crypte dans laquelle se serait caché un homme et vraisemblablement un catholique, vu la mention de la Réforme, ce qui fait de la persécution du catholicisme comme un refoulé de l'histoire britannique. La phrase du journal qui mentionne le rôle de Daladier et à travers lui le traité de Munich et les compromissions avec Hitler, reste inachevée (11). Le rôle de l'empire comme arrière-cour de « our England » est suggéré par l'interruption d'une phrase sur « exported », l'hésitation entre « expatriated » and « exported » pour enfin buter sur un mot oublié « was more like it, but not the right word, which he had on the tip of his tongue but could not get at » (26). Les phrases de Giles butent sur l'homoérotisme de William Dodge, le renvoie du côté du monstrueux, « a toady, a lickspittle » (38) et seul un échange non prononcé, sur un mode télépathique, entre Isa et Giles viendra enchaîner sur cette phrase suspendue en soumettant la clôture de l'approche essentialisante au questionnement sur l'identité : « Well, was it wrong if he was that word? Why judge each other? Do we know each other ? »(39). Les butées et réserves du dire sont ainsi historicisées. Toute la page consacrée à Mrs Manresa, par le biais de rumeurs qui sont comme la voix chorique de ces hantises, y compris du stéréotype antisémite, se termine par une pirouette dont la force de déni pour une fois verrouille un paragraphe : « But surely with George the Sixth on the throne, it was old fashioned, dowdy, savoured of moth-

eaten furs, bugles, cameos and black-edged notepaper, to go ferreting into people's pasts?» (27). Les accidents de la phrase, les butées, les oublis dans ces contextes, sont des poches des revenances benjaminiennes, celles qui viennent hanter la date « June 1939 » que le temps présent voudrait mettre sous verrou.

Il n'est pas surprenant alors que le paradigme généalogique soit lui-même miné. Lorsqu'il est repris (« Butterfly catching, for generation after generation, began there : for Bartholomew and Lucy; for Giles; for George it had begun only the day before yesterday » 36), c'est uniquement pour figurer comme une innocence du cours du temps et de l'existence à travers la perpétuation d'un jeu avec le sensible. Le plus souvent, l'inscription de la descendance dans un texte qui va pourtant en démultiplier les marques ne parvient pas à nourrir le temps d'un sens. Il crée une profondeur de champ, atteste du passage du temps sur laquelle vient s'arc-bouter le présent mais comme une forme chronologique inerte où le lien métonymique est saturé par la continuité de l'histoire. Il est saisi dans le bloc très étranger à l'univers woolfien du nombre, du lieu fixe ou bien il est traversé de l'entrecroisement endogamique: « The Warings, the Elveys, The Mannerings or the Burnets: the old families who had all inter-married and lay in their deaths intertwined, like the ivy roots, beneath the churchyard wall » (7). Plus encore, au lieu de donner forme au temps, l'attestation des noms mène au cimetière, aux plaques tombales (« there were the graves in the churchyard to prove it » 5), à l'enchevêtrement des os et des racines, dont la valeur symptomale de dissonance vient faire retour dans un autre contexte lorsqu'il est écrit à propos d'arbres : « their roots broke the turf, and among their bones ». Le temps se remonte plus qu'il ne s'écoule et le rebours du temps généalogique jusqu'aux racines ne peut mener qu'à l'ossuaire comme si le temps et l'histoire ne charriaient que des forces de mort.

Les paradigmes herméneutiques du temps, continuité, transmission, progrès, décadence, schémas ataviques ou le temps un de la religion se trouvent disqualifiés : la scène dialogique du roman les renvoie à l'entrejeu de leurs écarts, à l'irrésolution d'une ligne asymptotique et l'histoire à la scène de son questionnement. Qu'est-ce que l'histoire à l'aune de la persistance d'un paysage, de l'aléatoire du

sensible, ou bien encore à l'aune du devenir qui décompose et recompose les formes sensibles ? Ou à l'inverse si la réflexion sur l'histoire se modèle sur les temps cycliques des espèces et se projette dans le futur, n'est-ce pas pour entendre alors le destin de sa répétition qui mine toute illusion de changement, d'émancipation, de libération, de progrès ? : « The swallows – or martins were they ? – the temple-haunting martins who come, have always come....Yes, perched on the wall, they seemed to foretell what after all *The Times* was saying yesterday. Homes will be built. Each flat with its refrigerator, in the crannied wall. Each of us a free man; plates washed by machinery; not an aeroplane to vex us; all liberated; made whole.... » (108). Qu'est-ce que l'histoire à l'aune de la nature humaine si ce n'est un habit que les acteurs endossent lorsqu'ils incarnent les différents âges ? L'image sartoriale vient d'ailleurs contaminer de façon peu woolfienne la représentation de la subjectivité lorsque le changement des expressions d'Isa lorsqu'elle perçoit son fils et son mari est figuré comme un changement de vêtement (65) comme si la multiplicité de l'être se trouvait freinée par le masque et la marque de l'histoire.

Sous la menace du coup de l'histoire, *Between the Acts* propose de celle-ci une vision tragique : l'histoire n'est que la succession de ses occasions manquées (les avions viennent sectionner le mot « opportunity » prononcé par le révérend 114) et de ses forces mortifères dont le colonel Mayhew réitère la loi implacable : « What's history without the army? »(94). Le temps de la filiation ne vient que réveiller les cicatrices de la génération précédente : dans la première page, on ne comprend pas le sens du mot « scars » associé aux marques laissées sur le sol par les conquêtes, puisqu'elle ne consonne pas avec l'idiome héroïque que fait apparaître le portrait de Sir Oliver. Mais c'est comme si ces marques de l'histoire passées étaient toujours déjà les cicatrices qu'elles seraient à nouveau dans l'évocation par Giles de la guerre à venir « [...] when the whole of Europe over there – was bristling like.... » (34). Elles viendront se répéter dans les marques symptomales des tirets et des points de suspension : ce que la phrase inscrit alors ce n'est pas un signe mais au contraire ce qui défait le lieu de la phrase, la laisse béante. Elle porte en elle la dynamique de ce qui résistera à toute prédication et à l'inscription dans le temps, ce qui demeurera hors

langage, hors temps. Les temps cycliques et leur force de renouvellement sont emportés dans le retour circulaire de l'aiguille du gramophone nous ramenant à cette image du gramophone dans *Three Guineas*<sup>6</sup> qui inclut « the bray of the gramophones » (241) lié au fascisme : « the old tune which human nature, like a gramophone whose needle has struck, is now grinding out with such disastrous unanimity »<sup>7</sup>.

Lorsque la poétique woolfienne prête ses *topoi* à la voix de l'histoire, c'est pour rassembler dans les poches de silence, où la faillite du sens s'abyme à la pulsion de mort, des marques qui s'appêtent à retourner l'histoire au temps de l'archaïque : « empty, empty, empty ; silent, silent, silent. The room was a shell, singing of what was before time ; a vase stood in the heart of the house, alabaster, smooth, cold, holding the still distilled essence of emptiness, silence » ( 24). La non-narrativité woolfienne ouvrant sur les évocations de l'absence et du silence s'y trouve parasitée et hantée par l'histoire.

Si maintenant on essaie d'appréhender la forme temporelle de cette journée dans sa scansion plus large, ce n'est pas celle du cours du temps qui paraît pertinente parce qu'elle gomme toutes les discontinuités, mais celle de la chronique : une figure du chroniqueur apparaît mais sous les traits parodiques du « reporter » dans le roman, le bien-nommé Mr Page. Il se borne au relevé des noms du public, se hasarde à des interprétations dérisoires, bute sur un nom lié à l'histoire, celui de « the League of Nat... » (108). Néanmoins, c'est à la chronique (mais à la condition de la définir) qu'emprunte le récit du cours de cette journée : tout d'abord du fait des vignettes discontinues, mais aussi parce que les deux paradigmes sous lesquels est le plus souvent inscrit le temps sont ceux de l'enregistrement méticuleux de la datation qui s'attache aux objets les plus ordinaires, une tasse, des meubles (44) ainsi que celui, répétitif, obsessionnel, du changement : changements économiques, sociaux, technologiques, précisions quant à ce qui a changé ou ce qui n'a pas changé (34) à l'aune d'un siècle ou d'une vie. Parfois la chronique du temps présent fait jouer les échelles :

<sup>6</sup> Virginia Woolf, *Three Guineas*, (1938), Vintage Classics, 2001.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 157

à l'aune de trois siècles, les comportements sociaux ; perdurent et renvoient au continu des codes sociaux, à l'aune du présent, ils témoignent de changements et de fractures sociales qui se répercutent jusque dans le nom du chat qui se voit doté de deux noms, celui de la cuisine et celui du salon. Mais d'une part, le changement est plus une attestation du temps qu'une interprétation de celui-ci, et d'autre part, le plus souvent, un changement est attesté pour voir ensuite sa valeur annulée : l'espace fossilisé de la demeure victorienne est révolu mais le changement bute sur l'énoncé des conditions matérielles de la maison moderne et sur l'illusion du progrès qui y serait associée (108).

C'est à la chronique du temps présent que l'on peut également rapporter les passages où le texte se fait « machine à parler » le temps présent : tel un gramophone, il efface tout effet de profondeur, toute médiation, enregistre les voix éparpillées du temps, où affleurent sans être prises en charge les mentions de l'histoire. Le régime paratactique de la chronique, redoublé par le caractère épars des notations dans le corps du texte, c'est le degré zéro des codes proaïrétique et herméneutique<sup>8</sup>. La disqualification du code herméneutique s'entend lorsque la syntaxe juxtapose ironiquement le changement d'une religion à celui du nom du chat (22) et lorsqu'on viendra visiter « the larder, cellar, chapel », les murs ne rendront que « a hollow sound, a reverberation »(22).

Ce n'est pas avec la chronique qu'on fait parler l'histoire, on la « présentifie »<sup>9</sup>. L'entremêlement des différences échelles, l'écrasement de l'herméneutique à son articulation la plus simple qui s'approche d'une idiotie du réel pourraient paraître témoigner d'une faillite de l'interprétation dont le reporter parodique serait la figure jusque dans l'interruption du nom « the league of ... » (108). Toutefois sa non-interprétation est peut-être la chance qui est donnée à la forme temporelle de la chronique. Il y aurait à prendre en compte une autre dimension que l'on peut éclairer à la lumière de la réflexion de Walter Benjamin sur l'histoire. Walter Benjamin fait de la chronique un mode

<sup>8</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Editions du Seuil, 1970, p. 25.

<sup>9</sup> Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps, le temps historique chez Benjamin*, Paris, Les Editions du Cerf, 1994, p. 174.

historiographique : « le chroniqueur est le narrateur de l'histoire »<sup>10</sup> en ce qu'il représente justement les faits tels que le temps les présente, en les juxtaposant ou en les superposant dans un espace donné : ici Pointz Hall et sa terrasse en laquelle convergent tous les points du temps (Points all), car le temps pour la « chronique est espace »<sup>11</sup>. Il reprend ainsi à son compte la définition aristotélicienne de la chronique : « les chroniques sont l'exposé non d'une action une, mais d'une époque unique avec tous les événements qui se sont produits dans son cours, affectant un ou plusieurs hommes et entretenant les uns avec les autres des relations contingentes »<sup>12</sup>. A propos de la réflexion de Walter Benjamin sur la chronique, Françoise Proust poursuit : la chronique n'est pas une forme préhistorique du récit, mais une forme posthistorique : « le chroniqueur ne convoque pas « une histoire sacrée et encore moins par un dépassement historique » : il permet seul au lecteur de juger si l'histoire a tenu ou est susceptible de tenir ses promesses »<sup>13</sup>. L'appréhension de la temporalité dans *Between the Acts* sous le régime de la chronique permet de réconcilier cette double vision que sollicite souvent l'œuvre : la chronique est le mode du temps parasitée par la menace du coup de l'histoire mais elle recèle en elle également un possible. Elle intrigue le temps non pas sur le régime séquentiel mais selon le régime feuilleté de la latence. De la friction entre le personnage incarnant l'histoire et le présent de l'acteur qui le joue naît un écart auquel Mrs Swithin donnera le nom de « unacted part » (92) que l'on peut entendre aussi dans son sens historique.

<sup>10</sup> Walter Benjamin, « Le Narrateur » in Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps*, p. 179.

<sup>11</sup> Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps*, p. 174.

<sup>12</sup> Aristote, *La Poétique*, XXIII, Paris, Editions du Seuil, 1980, 59a 18-24, p.119.

<sup>13</sup> Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps*, p. 180.

---

### **L'intrigue parasitée :**

---

Lorsque l'intrigue apparaît dans « the pageant », c'est sous une forme parasitée par le pastiche. Sa mise en abyme vient alors éclairer le temps étranglé non pas pour y répondre mais pour en exposer la fabrique. « To risk the engagement out of doors », sortir des cadres de l'intrigue passe par toutes les formes de la monstration qui font littéralement sortir l'intrigue de ses gonds en la saturant à l'excès, selon un régime grotesque et outrancier dont il faut mesurer les enjeux

L'engorgement en passe par la multiplication des inscriptions de l'intrigue : à plusieurs reprises, les spectateurs prennent connaissance de l'intrigue par le biais des scripts qu'ils se lisent à voix haute. L'enjeu est double : d'une part, c'est comme si Virginia Woolf prenait ludiquement l'intrigue à son jeu ; puisque l'intrigue est une causalité compressible du temps, le script en rend compte autant que la représentation. Selon le pastiche, l'intrigue est la redondance du temps, le temps répétable que soulignent les échos entre les différents âges, mais aussi sa réitération entre le script, la mise en scène et la représentation, dont Virginia Woolf exploite tous les ressorts ludiques. Les coupes ne l'altèrent pas : on s'y repère/reperd tout autant, comme les personnages eux mêmes qui invitent à « cut the matter short » (79). D'autre part, l'autre enjeu de la lecture des scripts est d'exposer les ressorts de l'intrigue mais pour en brouiller l'articulation causale : « '[...] and Carinthia - that's the duke's daughter, only she's been lost in a cave - falls in love with Fernando who had been put into a basket as a baby by an aged crone. And they marry. That's what I think happens,' she said » (55). Les lois transcendantes qui soutiennent l'intrigue (loi divine, ou destin) s'effondrent et les conflits sont retournés à une seule nature humaine qui ne s'y retrouve pas. Les causalités sont rendues arbitraires comme si l'intrigue était lue à travers le filtre de la contingence woolfienne. Lors de l'âge élizabéthain, l'intrigue devient l'objet déceptif d'une quête, « a will of the wisp »<sup>14</sup> insaisissable, qu'il

<sup>14</sup> Virginia Woolf, Mr Bennett and Mrs Brown.(1924), *The Captain's Death Bed and Other Essays* (1950), Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 94.

faut capter à travers les parasitages sonores, qui disparaît puis revient, un objet woolfien par excellence.

C'est dans le pastiche de la représentation de la restauration<sup>15</sup>, mis sous le sceau de la polysémie du titre « where there is a Will, there is a Way »(79) et placé sous le regard indifférent de l'allégorie de la raison, que l'enjeu de la reprise de l'intrigue apparaît de la façon la plus marquée. Le programme apprendra aux spectateurs qu'ils ont à combler les trous de l'intrigue : celle-ci est alors prise en charge par le personnage lui-même qui sort de « the grandfather's clock » dont il s'était fait le pendule, et qui au lieu d'agir l'intrigue la dévoile. La machine du temps patrilinéaire est habitée par un « jack-in-the-box » (87) qui prend la place du *Deus ex machina* et de toute figure démiurge. Les brouillages métaeptiques (le personnage se substitue à l'auteur qui raconterait son script à l'autre personnage), dignes de Tristram Shandy que Virginia Woolf admirait, détraque la machine narrative à faire le temps. C'est là tout l'enjeu du pastiche de faire du temps mis en intrigue un temps détraqué. Les marqueurs temporels nombreux, redoublés selon les conventions théâtrales par les décors attestent d'une machinerie mimétique qui fonctionne à vide : « seven he said, and there's the clock's word for it » (82). L'horloge du temps intrigué, porté par l'agir, le dire, le vouloir, redondants dans le pastiche, parle donc un temps identique, un temps vide. Il peut être sept heures moins trois à l'horloge, ou sept heures sur scène et dix minutes plus tard neuf heures, cela ne fait pas de différence : Virginia Woolf détourne les conventions théâtrales mimétiques pour en faire une logique mortifère.

Dans les scènes de la restauration, vouloir, faire, et avoir s'écrasent l'un sur l'autre : réification et fétichisation contaminent situations et langage dans un régime à la fois cocasse et féroce. Si le temps se met sous le sceau de l'histoire « honest time pieces that have never missed a second since King Charles's day » (86) (roi dont le destin marquera pourtant un temps dans l'histoire), il se réitérera à l'identique

<sup>15</sup> Résumons les ressorts alambiqués de cette intrigue : il s'agit de l'héritage d'une nièce que compte détourner une tante avec celui qui s'apprête à le lui dérober et dont pourtant pense hériter la nièce parce qu'elle n'a pas lu le testament jusqu'au bout : héritage dont au bout du compte n'hériterait personne.

sous l'époque victorienne : « the laws of God and man [...] Go to Church on Sunday ; on Monday nine sharp, catch the City Bus. On Tuesday it may be [...] » (97). L'histoire ne serait qu'un simulacre du temps qui passe et que l'intrigue imite pour l'éviter. Les personnages n'y sont que les effectivités matérielles du temps mais sur le mode du pantin : l'amoureux qui s'était installé dans « the grandfather's clock » est désigné comme « the entrails of a time-piece, the mere pendulum of a grandfather's clock » (87). L'intrigue, selon le pastiche, est la forme mortifère du temps, la machinerie où se fabriquent l'archaïque et la pulsion de mort : les rebondissements ne sont que l'étirement d'un temps vide, et lorsque « the plot is out » (87), il n'en arrête pas la mécanique qui continue à s'affoler. Ce sont des vierges qui hériteront du legs du temps, et elles auront fort à faire, nous dit on, pour racheter son âme. Ou pour le dire encore autrement, l'intrigue ce serait cette forme mortifère du temps que l'on ne peut que fuir comme les amoureux qui se sont échappés à Gretna Green : « All gone. Following the wind. He's gone; she's gone; and the old clock that the rascal made himself into a pendulum for is the only one of t'em all to stop »(88). L'intrigue et la langue, véritable monnaie de singe, y sont boursouflées à la mesure de ce néant d'être qui ronge la fétichisation et que reconnaît un personnage lorsqu'il s'exclame « all that fuss about nothing » (84), moment de gloire pour Miss La Trobe. L'intrigue de la restauration déploie ainsi les forces mortifères qui sont la fabrique de l'archaïque de l'histoire.

Lors de l'âge victorien, allégorisé par «the Constable», joué par Mr Budge, le temps et l'intrigue sont retenus par la métaphorisation de l'espace victorien : le désir des amoureux est de s'émanciper de la maison victorienne pour convertir les païens, et l'objet retenant le discours de Mrs Hardcastle est l'énigme d'un « tea cosy » du jeune révérend qui laisserait à penser qu'il est marié alors qu'il y a tant de jeunes filles de la maison à caser. Le temps s'annule dans la représentation d'espaces qui sont isomorphes de « home » : le cœur de la mère, la maison fossilisée et l'empire à conquérir sont à l'image du « tea cosy ». Le discours de la mère énonce ce principe mortifère qui gouverne l'intrigue lorsqu'à propos des hommes qui débattent de l'histoire, elle dit : « but it's nice for gentlemen to have a hobby, though

they do gather the dust – those skulls and things » (100). L'efficace des pastiches qui déclenche à la fois des rires dans l'auditoire mais aussi certains échos peut s'éclairer à la lumière de l'analyse de Walter Benjamin sur la comédie. Elle est pour lui le théâtre même parce qu'elle mime le monde<sup>16</sup>. Le rire fait imploser la scène du monde ainsi exposée, et parasite le cadre de l'histoire. Le registre bouffon court-circuite l'enjeu herméneutique car le rire et le pastiche rient de leur propre rire.

La question que je voudrais poursuivre toutefois est de savoir comment l'intrigue du désir ainsi ravagée par le pastiche nous renvoie à la poétique woolfienne du désir mais aussi peut-être comment elle vient l'interroger.

La mise en abyme de l'intrigue amoureuse à travers les âges culturels est en effet enchâssée par le récit d'un désir, entre Isa et Rupert Haines, qui quitte la scène théâtrale, sa temporalisation et l'espace du dialogue pour investir celle de la subjectivité et de la langue. Le désir qui s'y exprime n'a lieu que de son écart avec son inscription dans la réalité, dans l'espace et le temps, lesquels doublent fantomatiquement la scène imaginaire qui, elle, se déploie. Il en passe par la langue de l'imaginaire (« in his ravaged face she always felt mystery ; in his silence passion » 6) ou par des images parfois prosaïques mais pour les ouvrir à l'indétermination comme si c'était dans ce manque-à-dire que se logeait le désir : « and thus lie between them like a wire, tingling, tangling, vibrating – she groped in the depths of the looking-glass for a word to fit [...] » (12). La langue du désir trouve son lieu à érotiser la phrase, à parasiter la signification, la détermination. Le désir ne s'intrigue pas, il s'intrique à la phrase, à la langue. Celles-ci déportent le temps puisque la temporalisation de la phrase n'est que le déploiement du suspens du désir. L'érotisation de la langue emprunte au rythme qui transforme l'intervalle entre les temps en lieu de tension entre anticipation et après-coup. « Cupid's arrow », pour reprendre l'un des clichés du pastiche se confond à l'arc de la phrase, se loge dans le graphe de la pulsion érotique, sollicite l'indistinction du dire et du dit. *Between the Acts* est tout entier sous

<sup>16</sup> Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps*, p. 160.

tendu par cet arc du désir qui se substitue à toute forme de récit. Au milieu du texte, il se concentre dans l'écho à la fois ludique et ironique donné par Isa à une apostrophe archaïque : la scène du désir se cristallise dans celle d'une apostrophe, celle des noms qui le nomment, fussent-ils noms propres ou son propre nom : « 'Hail, Sweet Carinthia. My love. My life'. 'My love; my Lord' » (64). Haines, lui, reste invisible, objet improbable d'un regard dont les autres personnages perçoivent de façon réitérée la tension. L'arc du désir à la démesure d'un récit entier (même si ce n'est qu'une journée) congédie l'intrigue. Haines ne réapparaîtra dans les dernières pages que pour inscrire le temps du désir dans une torsion rétrospective : « she sought the face that all day long she had been seeking » (123). L'intrigant du désir est ainsi congédié de sa forme narrative, à moins qu'il ne soit réduit à sa forme essentielle, une tension maintenue jusque dans l'inaccompli : certains critiques en font un symptôme de l'avortement du temps présent ; on peut y entendre au contraire le choix d'une poétique singulière du différé puis de l'irréalisé qui ne s'inscrit pas dans l'actuel.

Mais cela serait sans prendre en compte les intrications qui se jouent au cœur même du non lieu de l'intrigue dans les fils qui relient entre eux les personnages d'Isa, de Giles et de William, qui apparaissent selon une alternance quasi systématique. Or ce qui se joue dans cette intrication des notations discontinues qui empruntent aux feux croisés des perceptions woolfiennes, c'est pourtant un retour de la question du temps, de l'histoire et de la possibilité d'inscrire le lien à l'autre dans l'actuel. A travers les deux couples Isa et William et Isa et Giles, se construit un jeu de miroirs inversés où chaque couple devient figure d'une inscription temporelle de l'altérité.

Dans la première figure, l'altérité est le lieu d'un possible dévoilement, d'un déchiffrement de l'autre et de soi à travers le jeu des reflets. Peu à peu se construit l'intimité partagée de deux âmes sœurs « the seekers of hidden faces », dont les échantent empruntent au mi-dire, au « lipreading » : les mots sont à peine murmurés qu'ils sont déjà entendus. C'est une figure de l'intimité partagée à deux voix, ou de l'énonciation par les mots de l'autre selon un régime écotique. L'acmé figural de cette scène de l'altérité prend la forme d'une scène d'auto-nomination, d'auto-engendrement qui s'émanciperait du déterminisme

historique et de la contingence sexuelle pour rencontrer dans l'autre une nudité première sous les valeurs paradoxales du semblable et du singulier : « 'I'm William,' he said, taking the furry leaf and pressing between thumb and finger. 'I'm Isa,' she answered. Then they talked as if they had known each other all their lives » (69). L'altérité ainsi esquissée prend la valeur d'une figure anhistorique ou peut-être posthistorique au sens de Benjamin si l'on entend dans cette rencontre une potentialité en attente de son heure, ouvrant sur le paradigme de la communauté plutôt que sur celui de l'histoire. Toutefois au moment même où sous le sceau de cet auto-engendrement le temps de l'intime partagé semble s'ouvrir, il est barré, interdit par l'ombre du futur prédictible qui a raison de ce moment, de ce possible post-historique : « the future shadowed their present, like the sun coming through the many-veined transparent vine leaf; a criss-cross of lines making no pattern » (70).

A la figure post-historique de l'altérité s'oppose celle, historique qui caractérise le couple Isa/Giles. Les marquages sociaux, sexuels, vouent la relation au piétinement de l'ambivalence haine-amour dans laquelle affleurent des rémanences du motif préhistorique faisant écho aux intrigues des pastiches. La poétique woolfienne des reflets, des réverbérations y est hantée par la rémanence de l'intrigue romanesque ainsi qu'en témoigne la mention métatextuelle du roman –« their relations, as he had noted at lunch, were as people say in novels 'strained' »(65)–, ou du théâtral lorsque la scène imaginaire de la jalousie d'Isa lui emprunte son vocabulaire et sa gestuelle (69). Elle y est également retenue par l'herméneutique d'une nature humaine inchangée et universelle : « He had known human nature in the East. It was the same in the West [...] and observed the little game of the woman following the man to the table in the West as in the East » (67). La dernière page est toute entière traversée de cette tension, entre un temps voué à l'arrêt et la possibilité de le prolonger, entre la tension de l'ambivalence et son franchissement. Le franchissement se fera mais par-delà les limites du livre : « Before they slept, they must fight; after they had fought, they would embrace. From that embrace another life might be born » (129).

A l'intrigue, se substitue donc une figuration du lien à l'autre selon trois formes temporelles : le différé du désir, le possible du post-historique, la latence de l'archaïque. A la forme temporelle de l'intrigue, dont elle réécrit le pastiche, laquelle fait entendre ses butées, et dont elle démultiplie les figures, la poétique woolfienne substitue une spéculation sur les formes narratives du temps : « la raison de la souffrance moderne est donc le temps », écrit Françoise Proust à propos de Benjamin, « le temps immobile, gelé, glacé....arrêté dans son cours, médusé, le temps ricane et grimace »<sup>17</sup>.

---

### **L'interruption du mythe :**

---

La mise en abyme de l'intrigue fait retour à l'intérieur de cette forme singulière du théâtre qui est celle du « pageant ». En ses formes traditionnelles, la grande fresque du temps qu'il convoque s'y trouve retenue par le verrouillage de l'herméneutique allégorique. Celle-ci est dans les deux cas médiation du mythe, soit dans sa dimension religieuse dans le cas des « morality plays », soit dans sa dimension idéologique et politique dans le cas des « Empire Day pageants ». La réappropriation de la forme du pageant par Miss La Trobe, subversive, iconoclaste, ainsi que son insertion dans le récit de la journée fait littéralement implorer le verrou herméneutique. C'est comme si, à l'intérieur de cette forme, Virginia Woolf avait placé un dispositif spéculaire propre à sa poétique de diffractions pour en subvertir les effets traditionnels. Une des origines du mot « pageant », c'est le mot « pagina », page : au cœur du pageant victorien une page woolfienne qui dynamise le feuilletage du temps.

C'est ici qu'un renversement s'opère : on pouvait avoir l'impression que l'exploration woolfienne de l'identité venait se heurter à la convocation de l'histoire, ne serait-ce que parce que la première est mise en crise continue de l'inscription dans le temps et désitue l'instance sujet dans les jeux de miroir alors que la deuxième présuppose une identité qui peut répondre de son inscription dans le

<sup>17</sup> Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps*.

temps. Dans certaines phrases d'ailleurs, on entend ce heurt comme lorsqu'il est écrit à propos d'Isa: « She looked what she was: Sir Richard's daughter, and the niece of the two old ladies who were so proud, being O'Neils of their descent from the Kings of Ireland » (12) : l'inscription de l'identité sous le paradigme de la généalogie semble ironiquement figer celle-ci.

Et pourtant la diffraction de la subjectivité est en quelque sorte mise au service de l'interrogation de l'histoire par le biais de Miss La Trobe : « the pageant » est l'occasion d'une mise en crise de l'identité moins du sujet que de la communauté des spectateurs et acteurs qui s'apprêtait au début à répondre « adsum »(47) à la convocation de leur noms dans l'histoire et à s'y reconnaître, « this is England », « Merry England »(51). Là où ils s'apprêtent à perpétuer leur identité et celle de leur communauté par une scène qui les refonderaient, ils en sont délogés, si bien que ce que performe Miss La Trobe, c'est l'interruption de la scène mythique. Elle le fait en assignant au Révérend Streatfield la place de préposé au gramophone, caché dans les buissons : pas de logos divin mais une machine qui dans son enrayement fait entendre la voix de sa propre condition matérielle. Puis tout tient à un renversement radical ; le code allégorique n'est pas mis au service de la construction mythique mais de la monstration des mythes construits par les âges dont les prologues et les intrigues sont les instruments : mythe héroïque du prologue élisabéthain, mythe de l'empire et de « home », mythe de la nation. L'interruption sera la cheville ouvrière de l'exposition à la monstration des mythes : l'interruption des entractes par exemple les expose à l'ennui, l'anticipation, la frustration qui les renvoient à eux-mêmes plutôt qu'à une scène communelle. Ils sont délogés de la continuité de l'histoire ainsi que du confort de l'ipséité. Lorsque plus tard dans sa mise en scène du présent, elle les douche de réalité en les exposant à des miroirs mobiles traversés de leurs reflets, elle soustrait le temps présent de l'écoulement permanent de l'histoire, ouvre le temps lui-même à un espacement, et diffracte la scène et de leur identité et de leurs manière d'être actuellement dans l'histoire en d'innombrables éclats. Elle leur permet ainsi de se présenter et de se représenter comme ayant l'histoire en commun.

Miss la Trobe les enlève à la répétition de l'histoire, au gel du temps en les exposant également au sensible : celui-ci exhause l'illusion des décors, leurs couleurs comme si pour Woolf le sensible et l'illusion créatrice partageaient un appel à être. Il est le plus souvent aléa qui, pour être providentiel, n'est jamais que l'accident d'une félicité, d'un sens possible, d'une émotion passagère. L'aléa est un advenir dont on ne peut ni faire discours, ni se glorifier et s'il est providentiel, c'est par la grâce d'une singularité qui vient faire effraction : c'est là le risque encouru par Miss La Trobe. La participation pathique de la nature, qui parfois occupe ludiquement la place des didascalies sur la page, n'est pas une occasion lyrique mais une traversée des puissances de vie, de l'affirmation de l'être, une ouverture à l'imprédictible.

Il se joue ainsi à travers la représentation de « the pageant » une double temporalité dont on peut approcher les enjeux par le biais de l'étude que propose Giorgio Agamben dans *Enfance et Histoire*<sup>18</sup> sur la différence entre le rite et le jeu. La représentation de « the pageant » met en jeu l'histoire parce qu'elle met en jeu l'opposition entre synchronie et diachronie qui caractérise selon Giorgio Agamben toute société humaine et partant l'histoire. « The pageant » a à la fois une dimension de rite (laquelle tend à rabattre la diachronie sur la synchronie) et une dimension de jeu (laquelle transforme les signifiants de la synchronie en signifiants de la diachronie). En tant que rite, il semble tomber sous le coup de la loi du même dont les personnages les plus âgés, Sir Bartholomew et Lady Swithin, sont les gardiens. Les acteurs réincarnent les valeurs mythiques et les intrigues réifiantes semblent saisir le temps dans une sinistre répétition de ses forces mortifères. Mais « the pageant » est aussi traversé d'interruptions et d'écarts (que Miss La Trobe tout d'abord redoute – « Here was her downfall, here was the Interval » - 78) mais qui redonnent du jeu au temps. Il y retrouve une plasticité sous l'effet de l'attente, tantôt dilatation de son plaisir ou tension de son agacement, de l'ennui qui vient l'ankyloser et éteindre les investissements, des multiples désirs éphémères qui démultiplient le temps collectif (42) et s'effritent contre les codes sociaux, de la

<sup>18</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Payot, 1978, 35.

frustration qui renvoie au manque, de l'illusion à laquelle on cède ou on résiste. Dans tous ces moments l'écart entre la synchronie du rite et la diachronie du vivant bouge, est mis en tension. Tantôt l'exposition de l'illusion sert la fonction du rite : les spectateurs se réjouissent alors de reconnaître les temps, leurs valeurs mythiques et de s'y reconnaître. La tentation mythique ne cessera de traverser leurs propos, lorsqu'ils en regrettent le rituel (« unless of course she was going to end with a Grand Ensemble. Army; Navy; Union Jack; and behind them perhaps [...] the Church »106), ou lorsque, le révérend prenant la parole, les corps recomposent spontanément la communauté communiale et les mains se croisent. Tantôt elle sert la fonction du jeu : les personnages apparaissent sous le masque de l'acteur, les singularités et incongruités s'affirment, le temps redevient plastique. Mais « the pageant » sert aussi de mise au miroir des forces archaïques et signifiants synchroniques qui traversent la vie des spectateurs : asservissement au patriarcat, héroïsmes inversés en rage impuissante, pulsions de mort qui hante les subjectivités. De ce fait, ce n'est pas tant que « the pageant » performe l'histoire – il en révèle plutôt la structure mortifère qui chez Virginia Woolf s'identifie à celle du patriarcat – mais c'est qu'en tant que mise en jeu de cette interaction continue entre les signifiants diachroniques et les signifiants synchroniques, dont les personnages/acteurs sont les pivots, entre le rite et le jeu qui peuvent se conjuguer tant au passé qu'au présent, la représentation de Miss La Trobe est figure de la société humaine dans sa condition historique. Plus encore, l'ouverture au sensible et à l'imprédictible qui lui est associé, le bonheur réitéré de son spectacle y définissent comme la condition d'une autre vision de l'histoire où se rassemblent le possible, le devenir et le bonheur. Celle-ci n'est pas figure de l'utopie, mais une autre vision de l'histoire si, ainsi que le suggère Giorgio Agamben, on oppose « au temps chronologique de la pseudo-histoire le temps kairologique de l'histoire authentique »<sup>19</sup>, laquelle ne peut s'appréhender que comme interruption de la chronologie : l'aléatoire du sensible, lorsqu'il est l'occasion d'une félicité, serait la figure emblématique de ce temps kairologique, promesse d'une forme historique à venir.

<sup>19</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, 130.

Les habitants du village et les spectateurs sont ainsi exposés à cette condition de la communauté que Jean-Luc Nancy appelle la communauté désœuvrée<sup>20</sup> : celle qui ne se reconnaît pas dans l'oeuvre qui viendrait la fonder, et par laquelle elle s'accomplirait, Famille, Peuple, Nation, Eglise, Culture. A la place de la communauté mythique qui présuppose une essence de la communauté, elle leur propose toutefois la possibilité de se représenter comme communauté, communauté de l'existence vouée à l'intermittence des moments « unity, dispersity » qui rythme la succession des moments et dont la scène précaire de la conversation est le paradigme : n'ayant forme que de bribes de paroles, dont les échos, les ricochets et les suspensions font à la fois l'événement (sur le mode d'un présent d'énonciation discontinu) et le sens mais en le risquant parfois à l'insignifiance et à la seule dimension phatique.

La mise en abyme des âges et la scène woolfienne des diffractions se rejoignent ainsi dans l'interrogation de l'identité de la communauté ; la poétique woolfienne n'est pas défaite par l'histoire, par le constat de sa réitération mais elle est l'occasion de lui faire répondre de l'exister, des formes de l'être, de solliciter l'entrejeu entre deux formes de la communauté, et *in fine* de proposer deux visions de l'histoire.

---

### **Genèse d'une parole :**

---

La création de Miss La Trobe est associée à des images qui reprennent peu à peu, progressivement, les images associées au temps de la hantise et de l'immémorial. Comme si elle retraversait les mêmes sèmes pour les associer à la gestation d'une oeuvre, du temps. Elle resémotise ainsi le mot « roots » qui avait été associé à l'ossuaire : « she splashed into the fine mesh like a great stone into the lily pool. The criss-cross was shattered. Only the roots beneath water were of use to her » (41). Elle est celle pour qui le temps est toujours latence d'un temps à venir, « for another play always lay behind the play she had just written » (40). Peu à peu la langue de l'archaïque se retrempe à

<sup>20</sup> Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, 1999

Between the Acts de Virginia Woolf: de l'intrigue parasitée à la parole

celle de la gestation, de la création : l'archaïque devient l'informe qui prélude à la genèse de la création.

Or ce que propose *Between The Acts*, c'est la genèse d'une parole : en effet le roman commence sur un acte de langage, –« they were talking »(5)–, et se termine sur un autre : « Then the curtain rose. They spoke » (130). Le contexte de ce dernier est celui d'une genèse qui se joue à l'articulation de l'histoire et de l'archaïque : « It was the night that dwellers in caves had watched from some high place among rocks » (130). La mention du rideau, dans un plissement métaleptique, suggère que ce sont là les premiers mots de la prochaine création de Miss La Trobe. Le parcours du roman serait celui de la genèse d'une parole dont je voudrais interroger l'enjeu.

Au cœur du roman deux pages très singulières nous proposent comme une sorte de scène primitive associée à une « nursery rhyme », dans laquelle le texte met en abyme la genèse de la parole en la faisant sourdre de la musique :

*They had left the green house door open, and now music came through it. A.B.C., A.B.C., A.B.C., - someone was practising scales. C.A.T. C.A.T. C.A.T....Then the separate letters made one word 'Cat'. Other words followed. It was a simple tune, like a nursery rhyme. [...]*

*They listened. Another voice, a third voice, was saying something simple. And they sat on in the greenhouse, on the plank with the wine over them, listening to Miss La Trobe or whoever it was, practising her scales (70).*

Le fil narratif de la séquence, reprise par deux fois, est celui de l'engendrement d'un air, d'une phrase musicale : depuis le son vocalisé à la genèse du mot à celle d'un air « like a nursery rhyme » qui serait comme la fabrique, la matrice d'un idiome, l'archi-phono/gramme de la poétique woolfienne. L'intrigue qui se joue dans cette genèse du phono/gramme, c'est celle du mode de l'articulation entre phoné et gramme. La continuité narrative qui lisse le parcours du texte est traversée de décrochements qui se jouent précisément à la disjonction de *phoné* et *grammein*. La musique y est écrite par les mots qui la désignent puis par les lettres qui en codifient les valeurs sonores lesquelles ne seront audibles que d'être chantées voire même

vocalisées. Plus que toute autre, la lettre musicale ne se soutient que de l'évocation spectrale du son, ici du chant ; visible, c'est une lettre morte, syllabisée c'est un son muet (dans le cas où on lit les notes). Le tiret, graphème a-signifiant devient le lieu de cette résonance spectrale. Des lettres vocalisées naissent d'autres lettres d'écriture desquelles le signe semble sourdre à la faveur d'une ambiguïté, ou d'un parasitage spéculaire dans le statut de l'alphabet, à la fois alphabet musical, phonétique et lettre, qui se voudrait alphabet phono-grammatique, otographie. Mais cet engendrement se fait au prix de narrativisations impossibles, de propositions impossibles dont la scène est les points de suspension. En effet, « T » n'appartient pas aux conventions d'écriture musicale : il introduit le régime de la lettre muette et rend rétroactivement impossible l'énoncé narratif « someone was practising scales ». Soit on en accepte la fiction référentielle musicale mais dans ce cas là, c'est la successivité narrative qui est rendue impossible, étrangement appuyée dans l'idiome woolfien « then » : « then the separate letters made one word 'Cat' ». L'hésitation suscite une forme fantôme qui circule entre les régimes du son et de la lettre. Les points de suspension sont le lieu de cette forme fantôme, point de dis/conjonction entre la musique et l'écrit, de l'hétérogénéité des deux alphabets, du phono/gramme.

Le récit des voix à la suite de cette matrice intraduisible semble prendre en charge les différents temps de cette genèse mais sans que l'on puisse rapporter quoi à qui. Les voix oscillent entre les vocalises, le chant et la parole et sont renvoyées à l'indémaillable de cette matrice. Cette voix, au milieu des autres, qui dit quelque chose de simple, « another voice, a third voice was saying something simple » (70) est emblématique du régime de la parole dans l'ensemble du roman, qui se retournerait ici sur la fable mélodique de sa condition. Le régime de la parole dans le roman fait d'une multitude de voix entremêlées relève moins d'une « meta-voix » comme le suggère Christine Froula<sup>21</sup> qu'il ne vient s'entrelacer à différents réseaux, ici à une partition musicale qui le double.

<sup>21</sup> Christine Froula, « The play in the Sky of the Mind; Dialogue, « the Tchekov method » and *Between the Acts* », in *Conversation in Virginia Woolf's Works*, *Etudes Britanniques Contemporaines*, automne 2004, p. 187.

On pourrait également lire cette page comme un miroir de la condition du *poïen* woolfien, de cette part spectrale de la voix qui fait retour dans ce que Garrett Stewart dans *Reading Voices*<sup>22</sup> appelle l'intrusion du phonique dans le scriptural et qui est inséparable de l'engendrement de la phrase, lieu de son frayage. De ce frayage, il fait un mode de « textural resistance », « a thickening or impedance of syntax, an ill-locutionary mode of textual processing dependent on a slowed phonic pulse »<sup>23</sup>. La scène narrativise la résistance de la phrase woolfienne à la narrativité, son engendrement à cela même qui ne passe pas sous la barre de la signification, la logique acoustique qui la traverse en particulier dans la grande phrase lyrique d'Isa.

Mais retourner la genèse de cette parole sur la scène de sa propre genèse me semblerait manquer une autre dimension du texte. En effet la scène spéculaire, le régime d'une parole doublée de figures de l'autre, fait retour sur le mode du dédoublement de la parole de Miss La Trobe : lorsqu'elle s'adresse aux spectateurs, elle commence par énoncer la condition de sa parole : « let's talk in words of one syllable, without larding, stuffing, or cant. Let's break the rhythm and forget the rhyme » (111), alors même qu'elle parle en mots de plus d'une syllabe, que la scansion du rythme ponctuera ses propos et que la rime fera parfois retour : « All the same here I change (by way of the rhyme mark ye) to a loftier strain »(111). Comme si sa parole se doublait d'une autre parole, en inscrivant la présence spectrale et s'en faisait l'hôte. Ces mots d'une syllabe ont déjà été associés à la langue du sensible, au bruissement des arbres « their many-tongued syllabbling » (73), lui-même mêlé aux oiseaux auxquels ils empruntent une puissance d'affirmation de l'être :

*A whizz, a buzz rose from the bird-buzzing, bird-vibrant, bird-blackened tree. Then came a rhapsody, a quivering cacophony, a whizz and vibrant rapture, branches leaves, birds syllabbling discordantly life, life, life. (124)*

<sup>22</sup> Garrett Stewart, *Reading Voices: Literature and the Phonotext*, University of California Press, 1990.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 261.

Dans cette voix lyrique du monde sensible, se joue une puissance d'affirmation déliée, bruissante, informe entre rhapsodie et cacophonie. Elle fait écho à cette forme fluide du chant de l'être, non organique, associé au rythme des hirondelles qui elle aussi serait la figure d'une matrice potentielle que croiserait cette parole : « a place where swallows darting seemed, by the regularity of the trees, to make a pattern, dancing, like the Russians, not only to music, but to the unheard rhythm of their own wild hearts » (41). Plus tard dans les dernières pages, les mots d'une syllabe, unité élémentaire phonique et métrique, seront associés à une scène de genèse où l'archaïque est à nouveau lié à la création : « Words of one syllable sank down into the mud. She drowsed; she nodded. The mud became fertile. Words rose above the intolerably laden dumb oxen plodding through the mud. Words without meaning – wonderful words » (125). A l'aune de ces mots, peut s'esquisser dans la parole, la figure d'une autre parole qui n'en serait pas le reflet, dont elle ne serait pas le modèle mais qui serait la figure d'une potentialité dans laquelle résonnent un devenir musical et le lyrisme objectif de l'être associé au sensible. Une parole qui ouvre sur une autre parole, « un monolinguisme de l'autre »<sup>24</sup>. Jacques Derrida écrit : « une structure immanente de promesse ou de désir, une attente sans horizon d'attente informe toute parole »<sup>25</sup>. Chez Woolf c'est moins la langue à propos de laquelle on pourrait dire dans une conjonction impossible « on ne parle jamais qu'une seule langue et on ne parle jamais une seule langue », mais la parole lorsqu'elle rêve en elle-même les figures de son autre. En ces figures entremêlées d'un mélo-gramme et des voix dispersées de l'affirmation de l'être, c'est peut-être une essence poétique de la parole que figure le roman.

Toutefois demeure la question de l'inscription de ces mots dans le temps de la phrase, et celui de l'histoire et des intervalles de sa section : celle-ci est rappelée par l'image de la marche lourde des bœufs dans la boue. Dans les évocations du sensible, rythme ou multiplicité bruissante, la question de l'intervalle ou de l'interruption ne cesse également de faire retour. Ces mots qui se lèvent (« words rose » 125) ne

<sup>24</sup> Jaques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 42.

sont-ils pas en eux-mêmes le dernier symptôme du temps dans *Between The Acts*? Le parcours vers cette genèse nous mènerait alors à rebours à la question de l'inscription des mots dans le temps, dans l'histoire.

---

### **L'epos de la langue**

---

Alors qu'on associe le plus souvent Virginia Woolf au visible et à la peinture, *Between The Acts* ne cesse d'en appeler à l'écoute. L'espace y est un espace sonore, tout est sous le signe de l'oreille : la métaphore « the ear of the present moment »(85) suggère que l'unité du moment est une unité « aurale » alors que l'image de Dieu pour Lady Swithin « as a gigantic ear » lui donne le lieu du Tout autre. Tout au long, les voix sont inscrites, décrites comme étant écoutées plutôt qu'entendues, le plus souvent désincarnées, désoriginées comme pour mieux capter l'écoute des voix et mieux gommer la différence entre extériorité et intériorité (où est le lieu de l'écoute ?). Ce sont tous les modes de l'écoute et du parasitage de l'écoute qui en constituent la trame ainsi que le rappelle l'expression « a flea in the ear » dont un des personnages interroge l'origine étymologique. La gamme de l'écoute va de celle du brouhaha, de la cacophonie au quasi imperceptible du vivant : « the dog's paws padding » (129). Dans les dernières pages, le régime mégaphonique de *Between The Acts* s'apaise et se rassemble dans l'image d'une coquille –« The usual sounds reverberated through the shell ; Sands making up the fire ; Candish stoking the boiler » (128)– mais fait aussi entendre le friable qui spectralise l'espace : « the house gave little cracks as if it were brittle, very dry » (128).

L'écoute semble rendre raison des bougés du texte, des brouillages de la logique mimétique narrative : ainsi la scène des vocalises qu'on a lue est une scène d'écoute et l'instabilité narrative est celle d'une écoute flottante. Les « parasitages » de la narrativité mimétique lorsque les personnages reprennent ou répondent à des mots qu'ils ne peuvent pas avoir entendus dans le cadre de la diégèse

selon un régime écotique ou télépathique<sup>26</sup> nous invitent à reposer la question narratologique non pas en termes de « qui parle » « qui voit » mais « qui écoute » et à faire de l'instance narrative une instance médiumique « aurale ». La mise en abyme de l'écoute semble parfois proposer un mode d'écoute comme lorsque dans le bavardage des « nurses » les paroles échangées s'estompent derrière la matière iridescente des voix : « not shaping pellets of information or handing ideas from one to another, but rolling words, like sweets on their tongues, which, as they thinned to transparency, gave off pink, green, and sweetness » (9) mais aussi quand elle place le silence au cœur du partage des voix , « and his silence made its contribution to talk » (32), invitant à l'écoute du silence.

Ma proposition serait que l'irréductibilité de la poétique woolfienne au narratif ne tiendrait pas à la poétique du signifiant, ni à la richesse des tropes, ni à ses rythmes entremêlés mais à ce que l'écoute ou le donner à l'écoute déborde sur l'entendre et que c'est à cela qu'elle doit son statut de parole. Si écouter n'est possible qu'à la condition (phénoménologique) d'entendre, le donner à l'écoute excède toujours l'entendu, l'entendu de l'intelligible mais aussi du son. La poétique woolfienne tend à cette forme du poème qui porte en son texte écrit la condition d'une parole muette et d'un silence dans la parole dont le lecteur sera non pas le destinataire mais le médium, l'éveilleur : c'est en lui que se corporéissent les voix muettes, et c'est à son silence que s'adressent les résonances du texte, c'est là que la voix du livre existe : « words like us to pause, our darkness is their light »<sup>27</sup>.

Je voudrais poursuivre cet enjeu de ce qui est donné à l'écoute dans une dernière direction : ce qui déborde de l'intrigue, sort du cadre de la représentation théâtrale, vient brouiller la différence entre les acteurs et les spectateurs, ce sont des éclats de phrase, « scraps, fragments » et « orts » puisque issus de cette machine à broyer qu'est le pastiche. Tout au long de la représentation, et grâce aux entr'actes, les

<sup>26</sup> Lorsqu'Isa et Giles (« Isabella guessed the words that Giles had not spoken » 39) ou bien Isa et William communiquent au-delà des limites d'une parole verbalisée.

<sup>27</sup> Virginia Woolf, « Craftsmanship », (1937), in *The Death of the Moth and Other Essays*, (1942), Harcourt Brace Jonanovich, 1970, pp. 206-207.

*Between the Acts de Virginia Woolf: de l'intrigue parasitée à la parole*

personnages reprennent ainsi des bribes : « the play keeps running in my head » (64), disent-ils. L'entracte est donc l'occasion d'un entre-parler, avec les mots des temps, des voix littéraires, dont les signes avant-coureurs avaient été les premières réminiscences liées à la voix poétique, tissant voix, mémoire et poème :

*'She walks in beauty like the night,' he quoted.*

*Then again:*

*'So we'll go no more a roving by the light of the moon' (6)*

*Between The Acts* est ainsi tout entier irrigué de ces bribes remémorées, récitées, dont les origines sont entremêlées, bâtarisées, et qui sont comme la voix multiple du livre, de sa mémoire. Les différents âges et leurs archaïsmes ont éveillé les temps de la langue et des mots, suscité la mémoire de la langue et l'épaisseur temporelle des mots que sondent les personnages lorsqu'ils s'interrogent sur l'origine d'expressions. Ce régime ventriloque de la parole ne s'abîme pas dans une scène d'identification imaginaire qui se jouerait entre le rôle et le personnage qui en répète les mots. Ce à quoi les membres du public répondent et qu'ont réveillé les archaïsmes des pastiches et l'irrigation continue des voix du livre, c'est à l'épaisseur temporelle des mots : celle-ci ne relève pas d'une histoire diachronique, ni d'une mémoire antiquaire mais elle est mémoire du livre inséparable de la trace et de l'appel imaginaire, du potentiel poétique et fabulaire de la langue et de l'immémorial qu'elle recèle. Les personnages y sont parlés par ces mots dont ils se font les passeurs plutôt qu'ils ne s'y expriment : les valeurs expressives ne sont pas prises en charge mais restent encryptées dans la ré-citation, puissantielles plutôt qu'actualisées. Le temps de l'énonciation est alors un temps feuilleté qui entremêle leurs voix qui énoncent, celles des autres énonciations (des acteurs par exemple), celle de la mémoire du livre qui parle à travers eux et par-delà de l'immémorial de la langue : ce temps impliqué, on pourrait le désigner, en empruntant la formule à Pierre Fédida, comme « le présent réminiscent d'un passé anachronique »<sup>28</sup>. Le présent réminiscent de la

<sup>28</sup> Pierre Fédida, « Passé anachronique et présent réminiscent » dans *L'Écrit du temps*, Editions de Minuit, Automne 1985, n°10

*Chantal Delourme*

récitation donne à l'écoute des mots chargé de leur épaisseur fabulaire, ouverts sur l'immémorial.

Au pouvoir de l'archaïque que la hantise du coup de l'histoire fait remonter, et qui fait se lever les mots comme des symptômes du temps (« words raised their fists ») est opposée la puissance de l'immémorial de la langue, sa réserve fabulaire. Pierre Fédida fait de ce temps paradoxal, le présent réminiscent du passé anachronique le propre de l'*Epos*. Dans l'*Epos* l'aoriste ne renvoie pas à un passé antérieur mais « il est ce passé présent qui s'appelle le mémorable »<sup>29</sup>. S'il est une intrigue qui se joue dans *Between the Acts*, c'est celle de l'*Epos* de la langue, du mémorable du livre ouvrant sur l'immémorial de la langue.

Dans les dernières pages, les évocations de l'archaïque semblent rentrer dans l'espace du livre, dans ses images, dans ses signes lus : « she turned the pages looking at the pictures [...] she read » (129). Lady Swithin s'arrête au moment cultuel de la pré-histoire, *archè* de la fabrique du mémorable : « pre-historic man half-human half-ape roused himself from his semi-crouching position and raised great stones » (130). « The dwellers in caves » des dernières lignes seraient les figures de ces deux formes du temps : pouvoir de l'archaïque, immémorial du pouvoir fabulaire. Destins des mots qui font l'histoire de l'homme.

**Chantal Delourme,  
CREA Paris X Nanterre.**

<sup>29</sup> Ibid., p. 26.