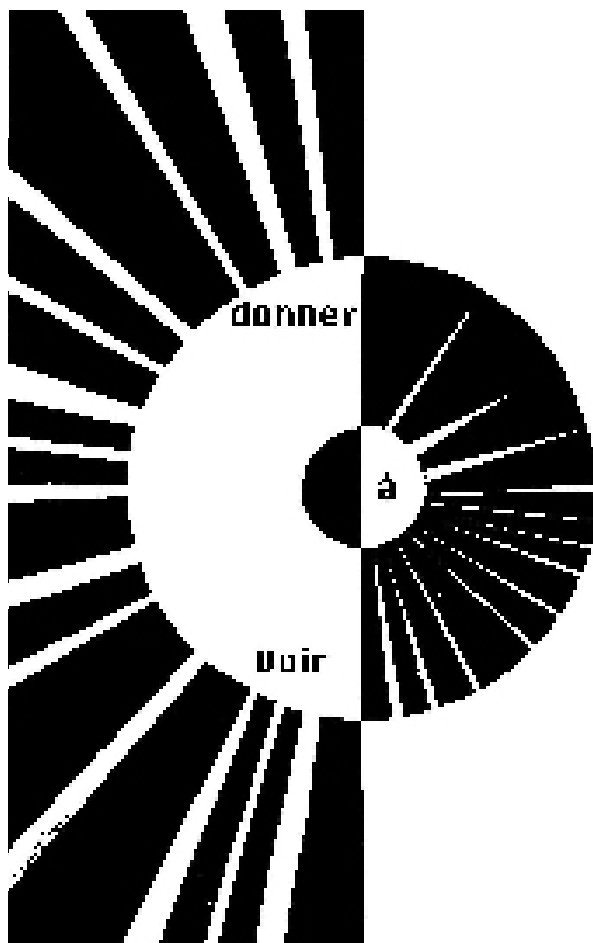


Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 10

DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Le voir et le dire : la poétique de Virginia Woolf entre théâtre et théorie

Je remarquerai seulement que le rappel de l'éthique contre la technologisation structuraliste du langage et de la littérature n'entraîne pas un oubli du formel mais une prise telle sur le formel que la poétique le dissout dans les signifiances, où ne s'entend plus que le sujet, qui est l'historicité.

Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet* (Lagrasse, Verdier, 1995, p. 89)

Poser, comme le propose cet ensemble d'études, « donner à voir » comme question littéraire, c'est évoquer une métaphore visuelle qui continue à être très problématique pour la poétique, malgré les nombreux travaux qui consacrent depuis quelques années une énergie renouvelée à penser ses rapports avec les arts de l'image – et qui est heureusement relancée ici, peut-être, par son association avec un verbe et son infinitif.

Le voir et le dire : la poétique de Virginia Woolf entre théâtre et théorie

La littérature voit-elle ? Qu'a-t-elle à dire sur le voir ? Donne-t-elle à voir ? Voilà qui nous ramène à la grande longévité des débats sur la mimésis et sur la proposition du *ut pictura poesis* ; à la tradition conceptuelle qui pense la littérature comme représentation, à partir du modèle visuel – pictural ou spéculaire. Il s'agira ici de mettre cette proposition à l'épreuve de la poétique de Virginia Woolf – car si ses textes appellent cette métaphore, ils la soustraient aussi à l'évidence, et lui rendent son pouvoir problématique. C'est pour cette qualité diagnostique que l'écriture de Woolf contribue à la poétique, en désignant des zones critiques dans ce qui est, à double titre, un lieu commun théorique.

Le visuel en poétique est une question qui s'impose pour moi dans le contexte d'une recherche sur le pli entre texte et théorie, où il y a à penser la littérature comme indissociablement acte de poésie et acte de poétique, et ainsi toucher au littéraire comme lieu où se constitue un savoir anthropologique – comme lieu où se travaille une théorie du sujet parlant qui soit, précisément, une *poétique* du sujet, ou, dans les termes d'Henri Meschonnic, une théorie du « sujet du poème »¹. C'est dans cette perspective que je propose d'examiner certaines métaphores visuelles que l'on rencontre dans le discours de la théorie littéraire ; non pas tant prendre de front la masse problématique de la mimésis, mais dégager les enjeux d'un trope théorique commun à une diversité de discours formalistes et textualistes, du New Criticism au post-structuralisme : non celui qui identifie le texte comme miroir du monde, mais celui qui se fonde sur la métaphore du texte comme icône de lui-même, structure auto-spéculaire. On reconnaîtra là une hypothèse théorique largement diffusée et acceptée, qui voit la vocation littéraire d'un texte dans le fait qu'il ne représente pas le monde mais le langage lui-même, et plus spécifiquement encore, son propre corps signifiant. Intransitive, la littérature ne montre pas mais *dit* – auto-réflexive, elle *se dit*. Un texte littéraire serait celui qui donnerait cette clé herméneutique au lecteur, d'avoir pour motif central et motivation dernière la mise en abyme de son propre fonctionnement.

¹ Henri Meschonnic, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 190.

La poétique de Virginia Woolf, telle qu'elle se construit dans ses essais mais aussi dans le laboratoire de théorie que sont ses romans, rend possible une critique de ce trope théorique du spéculaire. Tout particulièrement, le motif théâtral dans sa fiction, et dans *Between the Acts* surtout, fait pierre de touche pour le concept de l'auto-réflexivité comme définition de la littérarité, car, en faisant porter ce modèle à faux, il permet de le replacer dans l'historicité du discours qui le produit, et d'en identifier les présupposés. Représentation (fictionnelle) d'une représentation (théâtrale), le roman de 1941 est lisible comme texte exemplairement auto-mimétique, et donc récupérable par le canon moderniste, malgré son « retour » à une narration moins fluidifiée et moins apparemment expérimentale que celle de *Mrs Dalloway* (1925) ou de *The Waves* (1931). Mettant en scène dans un jeu d'abyme complexe une « pageant » parodique qui elle-même raconte l'histoire du théâtre anglais, il est bien à la fois reflet de lui-même et réflexion sur sa propre poétique, et encore réflexion de poétique générale. Mais ce trope spéculaire n'est spécifiquement pas de l'ordre d'un voir. Dans *Between the Acts*, la réflexivité théâtralisée est un processus représentationnel qui n'a pas l'effet d'un *foregrounding*, d'un affichage de textualité. Elle est moins monstration que *drama* ; moins représentative que « présentative » – elle exploite moins le visuel, le dispositif scopique qui est programmé dans le thème théâtral, que son potentiel de « dramatisme », au sens que Kenneth Burke projette dans ce terme². Au lieu d'offrir un objet au regard sur une scène pensée comme espace, elle donne lieu à un acte symbolique³, pris dans le temps présent du discours où s'opère ce que Burke appelle « la constitution rhétorique du sujet » : la scène comme événement du dire, et comme temps de

2 Dans la réflexion de Kenneth Burke, le terme désigne le caractère du langage humain en ce qu'il a pour fonction moins la représentation, que l'action et l'interaction humaines. On pourra se référer à sa présentation dans l'article « Dramatism » (*International Encyclopedia of the Social Sciences*, ed. David L. Stills, New York, Macmillan, 1968, pp. 445-451), et à sa confrontation avec la tradition de la mimésis dans « A 'Dramatistic' View of 'Imitation' » dans la revue *Accent* 12 (1952), pp. 229-241.

3 « Symbolic action », dans les termes de Burke (*Language as Symbolic Action*. Berkeley, University of California Press, 1969).

l'aventure du sujet, en devenir dans l'énonciation de « *Adsum* » (p. 47)⁴. Elle tire ainsi le roman hors d'une esthétique de l'objet, préoccupée de représentation, et vers le terrain d'une poétique du sujet, qui est celui de l'énonciation. Les conditions mêmes de rédaction du roman indiquent la constellation problématique dans laquelle il vient prendre place. Écrit en parallèle avec la biographie du peintre et critique d'art Roger Fry, et dans le même temps que l'esquisse autobiographique « *A Sketch of the Past* » et que les essais « *Anon.* » et « *Reviewing* », il est pris dans une réflexion croisée – sur le visuel et le pictural, sur la subjectivité, individuelle et biographique, mais aussi sur celle, collective (« anonyme »), qui se construit sur le terrain intersubjectif que tressent les activités de l'écriture, la lecture et la critique ; et enfin sur la « scène » comme « moment d'être » et lieu de subjectivation pour le sujet parlant et écrivant.

Il s'agit donc ici de rendre compte de cette valeur du motif théâtral dans *Between the Acts*, qui met en scène, au cours d'une après-midi de juin 1939, la représentation d'une « pageant » par les habitants du village, dans le cadre de la demeure seigneuriale de Pointz Hall, à la fois fête de village et événement permettant la collecte de fonds pour la réparation de l'église, noyau symbolique de la communauté. Car lui restituer sa valeur spécifique est aussi permettre de retravailler, au-delà de ce cas particulier du dispositif visuel théâtral ici, les occurrences régulières du trope iconique dans l'œuvre de Woolf – que ce soit dans l'organisation formelle globale de *To the Lighthouse* (triptyque mis en abyme dans le tableau à trois pans que Lily Briscoe termine au moment même où se termine le roman), ou dans le miroir qui structure à la fois la thématique et le système narratif dans « *The Lady in the Looking-Glass: A Reflection* », pour ne prendre que ces exemples. C'est, en particulier, retrouver la valeur, plus même que parodique, ironique et problématique, de ces utilisations d'un *topos* moderniste, transformé en outil pour une poétique du sujet. C'est ainsi qu'on peut espérer dégager dans la pratique d'écriture de Woolf les moyens de penser à la fois la littérature et la théorie littéraire hors du

⁴ Toutes les références au roman *Between the Acts* seront ainsi données dans le texte par simple mention du numéro de page correspondant dans l'édition Penguin (Harmondsworth, 1992).

Claire Joubert

modèle spéculaire : en identifiant l'iconicité comme trope d'une pensée de la littérature non dégagée des cadres conceptuels du réalisme, et continuant à ignorer la spécificité de la littérature comme *dire*. La littérature donne-t-elle à voir ? Je dirais que non, mais que plutôt elle fait scène ; crée une scène, un temps pour la parole. En cela, elle est bien à la fois poème et poétique.

Woolf sans le pictural

Le visuel pose des problèmes à Virginia Woolf. Il la fascine, mais la laisse aussi muette (la peinture est pour elle « zone de silence »⁵), et finalement aveugle. Il n'est pas nécessaire ici de développer une analyse de ses rapports avec sa sœur peintre, et avec Roger Fry – sauf peut-être pour rappeler le malaise dans lequel la romancière se trouve à la fin de la rédaction de *To the Lighthouse*, qui la pousse à leur demander une vérification de l'effet de vraisemblance dans la figure de peintre que doit camper Lily Briscoe. Bien qu'une certaine tradition critique ait pris l'habitude d'associer l'écriture de Woolf avec l'esthétique postimpressionniste⁶, Woolf ne voit pas. Elle thématise constamment une crise du voir, une crise de la représentation, dont on perd la force distinctive en l'identifiant trop facilement avec les expériences picturales contemporaines. Plus proprement encore, le visuel est, si j'ose dire, un point aveugle dans toute l'œuvre de Woolf. La thématique du regard apparaît régulièrement, que ce soit dans les textes de fiction, dans les essais, le journal ou la correspondance, sous les espèces de l'aveuglement, l'éblouissement, la brillance ; la submersion dans une

⁵ Les rapports entre la peinture et le langage, et la mutité en particulier, sont l'objet de son essai de 1925 intitulé « Pictures » (*The Moment and Other Essays*, London, Hogarth, 1947, pp. 140-144)

⁶ Ceci depuis l'article de John Hawley Roberts « Vision and Design in Virginia Woolf » (1946), qui établissait le lien canonique avec le texte théorique de Roger Fry. Un récent ouvrage de Jane Goldman (*The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf. Modernism, post-impressionism and the politics of the visual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999) continue de tenir ce lien pour une évidence, cherchant à établir une sorte de lexique du code des couleurs dans les romans de Woolf, pour y construire « une prismaticque féministe ».

lumière qui noie l'objet et désoriente la vision jusqu'à un « amazement », « wonder ». Le voir se complexifie, dans les réfractions kaléidoscopiques des reflets (« The Lady in The Looking Glass ») ou dans l'entrelac des regards (« An Unwritten Novel »)⁷. Le regard est attiré vers les expériences qui diluent l'image – l'éclipse de 1927 rapportée dans le journal⁸, les visions hallucinatoires de Septimus dans *Mrs Dalloway*, la fascination, l'obscur⁹.

Le regard critique de Woolf théoricienne du roman contemporain se donne lui-même comme « à moitié aveuglé par la poussière », car porté non pas comme celui, éminent et distancié, de l'historien de la littérature capable de distinguer un objet dans le vivant et le mouvant de l'écriture du présent, mais depuis le cœur même de ce mouvant, de ce champ de bataille où règne une indistinction caractéristique¹⁰.

⁷ La nouvelle met en scène un narrateur observant le personnage et s'essayant au rendu réaliste de ces observations – pour s'extraire ensuite de ce dispositif type de la mimésis et multiplier infiniment, ironiquement, les directions des regards ; l'objet regardé devenant le sujet d'un regard singulier qui non seulement renvoie l'observateur à sa propre position d'objet, mais encore le traverse, pour évoquer des visibilitées métaphoriques qui mènent le motif réaliste de la vision au-delà d'une syntaxe articulant un sujet du voir à son objet. (« An Unwritten Novel », *The Complete Shorter Fiction*, ed. Susan Dick, London, Triad GraftonBooks, 1991, pp. 112-121 : pp. 112 et 113.)

⁸ L'entrée du jeudi 30 juin 1927 est consacré à cet exercice paradoxal : « Now I must sketch out the Eclipse » (*The Diary of Virginia Woolf*, Volume 3, Harmondsworth, Penguin, 1982, p. 142).

⁹ Je pense, respectivement, à la nouvelle « The Fascination of the Pool » (*The Complete Shorter Fiction*, *op. cit.*, pp. 226-227) et à l'obscur comme métaphore de ce que la biographie comme le roman, dans la poétique de Woolf, ont pour charge d'enregistrer (voir par exemple l'essai « The Lives of the Obscure », *The Essays of Virginia Woolf*, Volume 4, ed. Andrew McNeillie, London, Hogarth, 1994, pp. 118-145).

¹⁰ « We do not come to write better [than our predecessors]; all that we can be said to do is to keep moving, now a little in this direction, now in that, but with a circular tendency should the whole course of the track be viewed from a sufficiently lofty pinnacle. It need scarcely be said that we make no claim to stand, even momentarily, upon that vantage-ground. On the flat, in the crowd, half blind with dust, we look back with envy to those happier warriors [...]. It is for the literary historian to decide; for him to say if we are now beginning or ending or standing in the middle of a great period of prose fiction, for down in the plain little is visible. » (« Modern Fiction », *Twentieth Century Literary Criticism. A Reader*, ed. David Lodge, London, Longman, 1972, pp. 86-91 : p. 86.)

Quant aux tableaux eux-mêmes, ils restent pour Woolf des lieux de sidération : « things that hung upon the walls; silent inscrutable patterns; treasure houses with locked doors in front of which learned people would stop, and about which they would lecture. [...] And we would trail behind, silent, servile, and bored. »¹¹ Même si Woolf remercie Roger Fry ici pour avoir su transformer à ses yeux ces tableaux en « choses avec lesquelles nous vivons », détenant une « importance vitale »¹², elle continue à tenir une distance théorique entre l'écriture et le voir, en mettant en cause explicitement le *topos* moderniste de la littérature-peinture – ces « amours des arts », dont elle témoigne comme d'une prédilection de son temps, mais dont elle cherche à contrarier le « flirt »¹³. Sans doute « si tous les tableaux modernes étaient détruits, un critique du vingt-cinquième siècle pourrait[-il] déduire des seules oeuvres de Proust l'existence de Matisse, Cézanne, Derain, et Picasso » ; sans doute, avec lui, Hardy, Flaubert et Conrad utilisent-ils « leurs yeux comme jamais les romanciers ne l'ont fait auparavant » – il reste cependant que le texte ne peut peindre qu'« aussi bien que les mots peuvent peindre, c'est-à-dire, bien sûr, pas très bien. »¹⁴ Même si Cézanne provoque le désir de dire (« no painter is more provocative to the literary sense [...] stirs words in us where we had not thought words to exist »), restent « les réticences de la peinture » – « mute as mackerel ». Les auteurs gardent la mauvaise conscience de leur regard qui ne saurait en être un :

¹¹ « Roger Fry », *The Moment*, *op. cit.*, pp. 83-88 : p. 83.

¹² « [After the Post-Impressionist Exhibition organized by Roger Fry,] 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. » (*ibid.*, p. 84)

¹³ Dans l'essai intitulé « Pictures », Woolf imagine un livre, « The Loves of the Arts », écrit par un Professeur : « it would be concerned with the flirtations between music, letters, sculpture, and architecture, and the effect that the arts have had upon each other throughout the ages. Pending his inquiry it would seem on the face of it that literature has always been the most sociable and the most impressionable of them all; [...] and now undoubtedly we are under the dominion of painting. » (*The Moment and Other Essays*, *op. cit.*, p. 140)

¹⁴ « as well as words can paint them, which is, of course, not very well. », *ibid.*

Le voir et le dire : la poétique de Virginia Woolf entre théâtre et théorie

*the writers have said enough. Their consciences are uneasy. No one knows better than they do, they murmur, that this is not the way to look at pictures; that they are irresponsible dragon-flies, mere insects, children wantonly destroying works of art by pulling petal from petal.*¹⁵

L'écrivain, pour Woolf, a un rapport au voir qui est de l'ordre du « pillage » (« pilfering ») ; du détournement inévitable vers le verbal. Il ne voit pas ; il ne peut que dire.

Woolf sans la « vision »

Pourtant Woolf est associée au terme clé de « vision », terme qui est porteur de toute l'esthétique moderniste de ce que Joseph Frank a appelé « spatial form » – ne serait-ce que parce qu'il fait le titre de l'ouvrage canonique de Roger Fry, *Vision and Design* (1921). Un relief particulier est en effet donné à ce mot, qui clôt ce qui est à la fois roman et corpus de théorie esthétique ; *To the Lighthouse*. Ici, « vision » ne fait intervenir l'ordre du visuel qu'à un niveau métaphorique : il est synonyme de « forme », au même titre que d'autres termes qui soutiennent la réflexion de Woolf sur l'expérimentation narrative, « shape » ou « pattern », « design ». L'exclamation finale de Lily Briscoe, qui double celle du narrateur implicite, dit la victoire formaliste du travail artistique sur le deuil de Mrs Ramsay. Du roman *The Waves*, et de son motif structurel explicitement figuré par l'anneau (« ring »), Woolf écrit qu'il est hors du champ du visible : « an abstract mystical eyeless book »¹⁶. La construction formelle moderniste éloigne la « vision » du modèle de la visibilité en mimésis, dans une littérature post-réaliste, qui ne cherche plus à montrer la réalité ; qui désavoue sa fonction traditionnelle de miroir du monde, et fait son deuil de la réalité représentable, pour se tourner vers l'expérience intransitive de la forme, où le visible s'est déplacé, du référent au signifiant. Pourtant, en continuant à penser en termes de forme, et de spatialité, elle reste

¹⁵ *ibid.*, pp. 143-144.

¹⁶ *The Diary of Virginia Woolf*, Volume 3, *op. cit.*, p. 203.

Claire Joubert

orientée par le schéma visuel qui fonde la théorie platonicienne du langage comme représentation, en plaçant le sujet nommant *en regard* des objets à nommer.

La critique formaliste, qu'elle soit d'inspiration structuraliste ou « New Criticism », a beaucoup aimé ce trope épiphanique du « moment de vision » comme manifestation de la forme ; présence compensatoire à un réel dont on sent qu'on ne peut plus le rendre. Autour de lui s'installe la conception formaliste de la littérature. Est acceptable, et célébré, dans le canon de la littérature, et de la littérature moderne en particulier, soit post-réaliste, le texte qui parle de texte, se concentre sur « la problématique du langage », selon l'expression de Roland Barthes, et joue de toutes espèces de décrochement en métalangage pour « théâtraliser »¹⁷ son propre travail : citation et parodie, métafiction, « méta-mimésis ». Le texte qui théâtralise et théorise (les étymologies des deux termes se croisant autour du sème du voir) : exhibe, « affiche » son fonctionnement, le figure explicitement dans des systèmes d'iconicité.

L'iconicité : figure pour une poétique du voir

C'est ainsi que *Between the Acts*, bien qu'il ne soit pas un exercice de « vision » formelle, a pu être récupéré dans le corpus moderniste par l'usage qui y est fait de cette auto-réflexivité. En 1938 quand Woolf en traçait les premiers principes d'écriture, l'abandon du souci formaliste était pourtant déjà affirmé – mais était simultanément déclaré le projet parodique et métafictionnel :

here am I sketching out a new book; only don't please impose that huge burden on me again, I implore. Let it be random and tentative: something I can blow of a morning, to relieve myself of Roger [Fry] : don't, I implore, lay down a scheme; [...] and force my tired and diffident brain to embrace

¹⁷ Je me réfère à la définition du « texte » que donne Roland Barthes dans son article de 1973 dans *l'Encyclopaedia Universalis* : « Le texte est une pratique signifiante, privilégiée par la sémiotique parce que le travail par quoi se produit la rencontre du sujet et de la langue y est exemplaire : c'est la 'fonction' du texte que de 'théâtraliser' en quelque sorte ce travail. » (p. 372)

Le voir et le dire : la poétique de Virginia Woolf entre théâtre et théorie

*another whole – all parts contributing – not yet awhile. But to amuse myself, let me note: Why not Poyntzet Hall: a centre: all lit[erature] discussed in connection with real little incongruous living humour [...].*¹⁸

Dans ce roman organisé en une série de pastiches des conventions théâtrales médiévales, élisabéthaines et victoriennes en passant par celles de la comédie de la Restauration, orienté aussi par la mise en abyme du narrateur/artiste dans le personnage de Miss La Trobe, metteur en scène et avatar des troubadours, Woolf fournit un beau (pré)texte à la critique structuraliste qui trouve son comble, sa réalisation ultime, dans le trope de l'auto-désignation – dans « l'idéalisme scriptural » de ce que Lucien Dällenbach appelle le « récit spéculaire »¹⁹, ce rabattement de la littéarité du texte sur sa fonction iconique, la fonction référentielle étant réduite à un pur travestissement, pure allégorie de l'écriture. C'est l'iconicité du texte comme figure clé de la pensée textualiste qu'il y a à examiner pour elle-même, avec ses attendus théoriques et ses enjeux, avant d'entreprendre l'analyse de son usage critique dans l'écriture de Woolf.

Le modèle iconique découle naturellement du postulat de la fonction poétique telle qu'il avait été proposé par Jakobson – c'est-à-dire de l'origine linguistique de la poétique structuraliste. Il poursuit l'idée que « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison », pour définir la poésie comme énoncé où la fonction poétique étant primordiale, il y aurait « fusion plus intime de la forme et du contenu ». S.R. Levin développait les conséquences de ces principes pour la littérature : « En lisant un poème, nous constatons que les syntagmes engendrent des paradigmes particuliers, et ceux-ci à leur tour engendrent les syntagmes – nous ramenant ainsi de nouveau au poème. [...] Le poème engendre son propre code, dont il est le seul message. »²⁰ C'est définir la littéarité

¹⁸ *The Diary of Virginia Woolf*, Volume 5, Harmondsworth, Penguin, 1984, p. 135.

¹⁹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 69.

²⁰ Nicolas Ruwet fait ces rappels, citant Jakobson puis Levin, dans son examen de « L'analyse structurale de la poésie » (dans *Langage Musique Poésie*, Paris, Seuil, 1972, pp. 151-175), p. 158.

par l'autotélisme, le rabattement solipsiste du sens sur la forme ; et clore la référentialité sur un court-circuit. C'est aussi ouvrir la possibilité d'une transformation dans le statut du signe : la possibilité de le faire échapper à la loi de l'arbitraire, car il obtient, une fois entré dans le jeu de la structure littéraire iconique, pris dans les réseaux de « couplages » et « parallélismes », une motivation mimétique. Et cette situation d'exception que le signe rencontre dans son régime littéraire reconduirait en fin de compte la langue à une capacité mimétique essentielle – une vue de la langue qui contredit les fondements de la sémiotique saussurienne. Alors même que l'ambition sémiotique cherchait à extraire la poétique de ses traditions cratyliennes pour faire entendre dans le texte le jeu du sens comme activité diacritique opposant entre eux des signifiants eux-mêmes vides de sens, elle menace, paradoxalement, de faire de la littérature à nouveau un lieu utopique où la langue ne serait plus soumise à l'arbitraire du signe, mais serait capable, à travers le redoublement iconique, de retrouver une représentativité directe ; un accès direct à la chose – même si la seule chose ainsi accessible est la langue elle-même. Le texte pourrait alors devenir, dans les termes d'une toute autre tradition théorique qui pourtant partage avec la poétique structuraliste un parti pris contre la fonction représentationnelle de l'art, « icône verbale » ; la forme imitant le sens²¹. En fin de compte, l'hypothèse de la spécularité comme définition de la spécificité littéraire prend l'occasion de la situation singulière de l'art comme pratique hyper-formelle pour trouver une province où faire retour à une théorie pré-saussurienne du sens comme nomination d'un objet – théorie fondée sur un scénario conceptuel qui installe devant le regard du sujet nommant une chose présente qu'il s'agirait de représenter, de rendre, par le truchement du langage.

²¹ Dans *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, University of Kentucky Press, 1954), Wimsatt et Beardsley développent la méthodologie du « New Criticism » vers ce trope formaliste de l'iconicité, qu'ils retrouvent dans l'effet de la rime : « In literary art only the wedding of the alogical with the logical [i.e. form and semantic content] gives the former an aesthetic value. The words of a rhyme, with their curious harmony of sound and distinction of sense, are an amalgam of the sensory and the logical, or an arrest and precipitation of the logical in sensory form; they are the icon in which the idea is caught. » (« One Relation of Rhyme to Reason », pp. 153-166 : p. 165.)

Un autre texte canonique du structuralisme pourra éclairer à nouveau les enjeux de l'iconicité. Si dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits », Roland Barthes promeut bien la doctrine anti-réaliste du structuralisme, en affirmant : « Le récit ne fait pas voir, il n'imité pas ; la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une 'vision' (en fait nous ne voyons rien), c'est celle du sens. [...] 'Ce qui se passe' dans le récit, c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse d'être fêtée »²², il en revient tout de même, comme c'était déjà le cas dans l'article « Texte » cité plus haut, au modèle visuel, où le langage, même « tout seul », reste pris sous les espèces du visible : le « code narratif » n'ayant pas pour rôle « de 'transmettre' le récit, mais de *l'afficher* »²³.

Métafiction, méta-signification, affichage, théâtralisation : le modèle iconique peut devenir une facilité, un ordinaire rhétorique. Lucien Dällenbach identifie bien le danger qu'il y a à généraliser la réflexivité pour en faire une définition exclusive du littéraire. Ce serait une « lecture abusive », dit-il, que de « s'autoriser de ce que le centrage sur soi constitue la condition même de la littéarité d'un texte pour voir la réflexivité partout à l'œuvre et tenir qu'il n'est pas de récit qui ne se donne à lire comme une orchestration ininterrompue de la double entente » – ce qui reviendrait à réduire la fiction à « une allégorie des fonctionnements qui l'instaurent »²⁴. Ce serait transformer un procédé d'équivoque énonciative, un « procédé transgressif par essence »²⁵, en un effet de redondance et d'univocité qui ferait du texte un simple cryptogramme.

Il est facile de dégager la matrice visuelle, ou représentationnelle, qui organise la pensée linguistique sur la littérature, qui la rend curieusement sourde à la spécificité de la littérature comme dire, parce qu'elle continue à la penser comme dit, comme énoncé ; message potentiellement capable de porter « l'accent » réflexif par lequel il devient

²² « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8 (1966), pp. 1-27 : p. 27.

²³ *ibid.*, p. 22 (c'est moi qui souligne).

²⁴ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 68.

²⁵ *Ibid.*, p. 74.

poétique²⁶, c'est-à-dire comme objet formé, formel. Vue comme rabattement, projection, des axes paradigmatique et syntagmatique l'un sur l'autre, comme redoublement des structures du langage, la littérature devient le lieu d'une épiphanie de la forme, « [mise] en évidence [du] côté palpable des signes »²⁷, où l'énoncé se donne à voir. Alors même qu'elle révolutionne – et presque, *constitue* – les recherches en théorie littéraire, en mettant en avant le concept de littéarité, la poétique linguistique, sémiotique, continue à penser le littéraire en termes de représentation. La métaphore visuelle n'y est jamais innocente, puisqu'elle a pour effet, à l'occasion de la discussion sur l'art, de ramener la pensée du langage dans la caverne conceptuelle de l'espace platonicien, où le sens dépend de l'image, c'est-à-dire ne peut être envisagé que comme nomination d'un objet visible, invisible, ou halluciné comme visible – une nomination elle-même attachée de près à la nostalgie mimologique. Cela ne revient-il pas à faire de l'art langagier un dernier refuge pour la motivation du signe et l'illusion référentielle – si on essaye de caractériser le texte littéraire comme ce qui montre, sans doute non plus la vérité du monde, mais bien la vérité du langage, identique à elle-même ? Il me semble que ce retour de la référentialité est le symptôme de ce qu'on reste tributaire du modèle platonicien de la langue comme nomination et de la pensée comme *spéculation*, orienté par l'*idée* comme *image* d'une vérité. Comment la pratique théorique elle-même pourrait-elle alors se dégager de cet univers du voir, de ce schème visuel de la métaphysique idéaliste ? Penser la littéarité comme forme et comme redoublement iconique de la forme, c'est nécessairement se reposer sur ce qu'Alain Badiou appelle « l'assise ontologique archétypale d'un recours au visible »²⁸. Le postulat de l'iconicité littéraire renvoie à une théorie du sens comme présence, où la forme devient comme le « nom juste » du sens (pour parler comme Cratyle), et l'anti-arbitraire du signe. Il fait paradoxalement de la

²⁶ Rappelons les termes par lesquels Jakobson définit la fonction poétique : « La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte » (« Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 218).

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, p. 70.

littérature la Cratylie du structuralisme saussurien. Parce qu'il continue d'ignorer la dimension du discours. A penser l'énoncé comme objet et forme, dans l'espace du visible, il se rend sourd à l'historicité du dire. Il constitue même une sorte de déni du procès de la signification comme activité d'un sujet, pris dans le temps du travail du sens. Les prédéterminations scopiques de cette théorie du sens font qu'on ne peut entendre la signification que comme reproduction, répétition, d'un sens déjà présent, transcendant, dans l'objet vu. C'est la nomination. Il suffit pourtant de faire l'expérience du « dramatisme » d'une poétique comme celle de Virginia Woolf pour se demander si le littéraire ne serait pas justement ce qui fait la critique de la théorie du langage comme nomination, en présentant le travail du discours comme invention du sens : comme son *imprévu*.

Woolf sans le voir

Les essais de Woolf témoignent de ce qu'elle identifie bien la tentation d'une poétique du visuel, et s'y oppose invariablement. Elle ironise contre la pratique analytique d'un « Professor » comme Mr Hamilton, qui traite l'énoncé littéraire comme un objet à soumettre à l'observation du disséqueur, en l'arrachant au temps organique de l'oeuvre : elle refait régulièrement la critique de cette conversion du texte en « musée bien rangé »²⁹, en catalogue de figures, parce qu'elle fait une poétique du mot ou de la forme, et détruit par là la globalité du texte qui fait son dire, dans le temps de sa signifiante vivante : « [Words] do [not] like being lifted out on the point a pen and examined separately. They hang together, in sentences, in paragraphs, sometimes for whole pages at a time. »³⁰ Elle refuse aussi, quand elle tâche de tenir un propos sur « la fiction moderne », de se poster au point d'observation qui la ferait quitter le « champ de bataille » du présent, celui du travail textuel « à moitié aveugle », pour adopter le point de vue

²⁹ « *The Anatomy of Fiction* », *The Essays of Virginia Woolf*, Volume 3, ed. Andrew Mc Neillie, London, Hogarth, p. 15.

³⁰ « *Craftsmanship* », *The Death of the Moth and Other Essays*, London, Hogarth, 1942, p. 131.

Claire Joubert

distancié de l'historien³¹. Prenant en charge le souci contemporain d'établir les conditions pour une théorie de la fiction, elle se désolidarise de tentatives telles que celles de Forster ou de Percy Lubbock, quand ils cherchent avant tout à décrire les techniques du point de vue. Elle ne s'identifie pas avec cette narratologie qui fait campagne pour la notion moderniste de forme. Son commentaire des thèses de Lubbock dans *The Craft of Fiction* constitue précisément cet effort pour distinguer d'un tel projet – une théorie de la narration – son propre souci, qui est de rendre compte de ce qu'elle appelle typiquement la « fiction » :

In Mr. Lubbock's own words:

But with the book in this condition of a defined shape, firm of outline, its form shows for what it is indeed – not an attribute, one of many and possibly not the most important, but the book itself, as the form of the statue is the statue itself.

Now, as Mr. Lubbock laments, the criticism of fiction is in its infancy, and its language, though not all of one syllable, is baby language. This word « form », of course, comes from the visual arts, and for our part we wish that he could have seen his way to do without it. It is confusing. [...] The question is not of words only. It goes deeper than that, into the very process of reading itself. Here we have Mr. Lubbock telling us that the book itself is equivalent to its form, and seeking with admirable subtlety and lucidity to trace out those methods by which novelists build up the final and enduring structure of their books. The very patness with which the image comes to the pen makes us suspect that it fits a little loosely. And in these circumstances it is best to shake oneself free from images and start afresh with a definite object to work upon. [...] [T]he « book itself » is not form which you see, but emotion which you feel. [...] here is nothing to be seen; there is everything to be felt. [...] When Mr. Lubbock asks us to test the form with our eyes we see nothing at all.³²

³¹ « Modern Fiction », *op. cit.*, p. 86.

³² « On Re-reading Novels », *The Moment*, *op. cit.*, pp. 128-130.

Le voir et le dire : la poétique de Virginia Woolf entre théâtre et théorie

Le texte donne à sentir, à vivre – donne à écrire aussi : il ne donne pas à voir.

On connaît bien la critique que fait Woolf du réalisme édouardien dans « Modern Fiction » ou « Mr Bennett and Mrs Brown »³³. Il est pourtant utile de rappeler que cette critique n'est pas faite dans les termes d'une attaque contre l'illusion référentielle, ni dans ceux d'un manifeste moderniste cherchant à promouvoir le dogme de la « forme ». Et la « vision » qui y est revendiquée n'est bien sûr pas celle de la mimésis, mais elle n'est pas non plus celle de la forme tendant vers l'icongicité : elle est, en synonymie avec « fiction », « emotion », et « life », toute portée dans l'effort du dire. Au cours de l'essai, Woolf s'essaie à l'invention d'un personnage, d'abord à la manière des romanciers réalistes, puis tente de trouver une manière propre, qui serait justement l'invention d'une littérature du présent :

To tell you the truth, I was strongly tempted to manufacture a three-volume novel about the old lady's son, and his adventures crossing the Atlantic, and her daughter, and how she kept a milliner's shop in Westminster, the past life of Smith himself, and his house in Sheffield, though such stories seem to me the most dreary, irrelevant, and humbugging affairs in the world.

But if I had done that I should have escaped the appalling effort of saying what I meant. And to have got at what I meant I should have had to go back and back and back; to experiment with one thing and another; to try this sentence and that, referring each word to my vision, matching it as exactly as possible, and knowing that somehow I had to find a common ground between us, a convention which would not seem to you odd, unreal, and far-fetched to believe in.³⁴

On reconnaît ici facilement deux poétiques contraires : l'une qui s'occupe de la fabrique et des formes – des conventions établies de l'énoncé romanesque ; l'autre cherchant à rendre compte de « l'effort », de « l'expérimentation », du dire – du dire comme essai, essaiage –, qui,

³³ *The Captain's Death Bed and Other Essays*, London, Hogarth, 1950, pp. 90-111.

³⁴ *op. cit.*, p. 105.

au sein du langage, travaille à inventer les conventions du présent. Des conventions qui ne sont pas des formes littéraires, mais un langage commun, intersubjectif, social : pas des « formes de langage », mais des « formes de vie », selon l'expression d'Henri Meschonnic³⁵. Non l'espace du visuel, mais le temps du sens inter-humain.

Dans *Between the Acts*, il se fait précisément ce départ critique, et le modèle iconique, reconnaissable comme trope moderniste – manifestation de la forme et rabatement autotélique du texte sur lui-même – est bien utilisé, mais complexifié, parodié, disséminé par l'effet d'une ironie qui joue. Miss La Trobe est mise en scène comme la caricature de l'artiste moderniste, cherchant une unité esthétique qui n'est pas sans rappeler la métaphore de l'anneau de *The Waves*, mais décalée, finement satirisée ici, dans celle du nœud coulant – « noose » (p. 107) – dans lequel prendre son public. Elle n'est plus Lily Briscoe. Son traitement est comique, cette fois, et « auto-satirique », comme le note B. H. Fussell : « By flagrantly baring the devices of drama, Woolf satirizes her own devices of narrative. She ridicules her own shaping rhythms in the gurgling of the gramophone, [...] she ridicules her own structural analogies between play and poem [in *The Waves*] »³⁶. La mise en abyme de l'activité créatrice est devenue fête carnavalesque plus que spectacle visuel. Au lieu de se donner à lire comme une « saturation »³⁷ formaliste, le « théâtre dans le roman » est rendu problématique : illisible, en suspens du sens ; non plus intégratif, mais à construire, dans le temps de la signifiance. Et la mise en scène du théâtre ne fonctionne pas selon les modes identifiés du scopique et du formel.

³⁵ Henri Meschonnic, *Politique du rythme*, op. cit., p. 21.

³⁶ B. H. Fussell, « Woolf's Peculiar Comic World: Between the Acts », *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*, Ralph Freedman ed., Berkeley and London, University of California Press, 1980, pp. 263-283 : p. 271.

³⁷ Le mot sert à Woolf, au moment de l'écriture de *The Waves*, pour dire l'unité serrée de la composition : « a saturated unchopped completeness » (*The Diary of Virginia Woolf*, Volume 3, op. cit., p. 343).

Between the Acts : le théâtre sans l'iconicité

Daniel Ferrer veut lire dans *Between the Acts* un scénario du théâtre de la cruauté : un travail général de brouillage des limites qui aboutit à une crise de la représentation, puisqu'il dilue aussi la frontière spatiale et énonciative entre la scène où se déroule la « pageant », et le public des villageois³⁸ : le public a un rôle dans la représentation, les acteurs sont des habitants du village, la scène est traversée par des meuglements de vache ou des passages d'oiseaux qui sont les mêmes sur scène et hors de scène. Le quatrième tableau en particulier inclut la réalité dans la pièce : « 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. » (p. 107) Ferrer identifie dans cette porosité entre espace de la représentation et espace de la réalité un dysfonctionnement qui confine à la folie, et prépare symboliquement le suicide de Woolf. Il diagnostique une crise du sujet quand le voir se dilue, à cette pointe du moment présent, où la distribution énonciative entre sujet et objet se dissout dans un « medley » énonciatif et où, sur une scène unique, toutes les voix se mêlent en une « rumeur », « anonyme » (p. 115), de voix commune, de mots flottants dans une énonciation trans-individuelle. C'est la voix de « Anon. », qui préoccupait Woolf au moment de la rédaction du roman³⁹, et qui était dans son projet d'origine pour lui : « I' rejected: 'We' substituted: to whom at the end there shall be an invocation? 'We' ... the composed of many different things ... we all life, all art, all waifs and strays – a rambling capricious but somehow unified whole – the present state of mind? »⁴⁰.

³⁸ Daniel Ferrer, *Virginia Woolf and the Madness of Language*, London, Routledge, 1990.

³⁹ « Anon. » est le titre d'un essai non publié, rédigé pendant la même période que *Between the Acts*. Nora Elisenky en fait une présentation dans *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Jane Marcus ed., London, Macmillan, 1981, pp. 253-266.

⁴⁰ *The Diary of Virginia Woolf*, Volume 5, *op. cit.*, p. 135.

Il y a bien crise de la représentation en effet, dans ce passage du voir de la mimésis à la voix de « l'invocation », espace énonciatif englobant, qui ne distingue plus le sujet du regard et son objet, mais fond les sujets ensemble dans la scène unique du présent de la parole. C'est la scène comme cadre de l'événement, du *drama* ; non plus celle du spectacle. « The present moment » (p. 110), c'est à la fois la scène du présent, et le temps de la subjectivation, intersubjective : « It was now. Ourselves. » (*ibid.*) Crise de la représentation, mais crise constitutive, génératrice – non crise de la désintégration du sujet dans la folie. Comme si les quatre actes de la « pageant » étaient le travail qui rend possible l'acte dont tout le roman n'est que le prélude : « Then the curtain rose. They spoke. » (p. 130) Cet acte de parole sur lequel débouche le texte est à la fois un acte sexuel (« after they had fought, [Isa and Giles] would embrace. From that embrace another life might be born », p. 129), et un acte langagier : « they spoke ». C'est aussi, dans le contexte de la guerre imminente, l'invention d'un langage à venir, d'un présent du sujet en génération, au sein même de la crise. Miss La Trobe aussi arrive, à la fin du roman, à la rencontre de l'incessant commencement du langage : « Words of one syllable sank down in 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. [...] She heard the first words. » (pp. 125-26) *Between the Acts* effectue un acte de génération langagière, qui est aussi, inséparablement, génération du sujet, au cœur de sa crise. La métaphore de l'écriture comme mariage des mots⁴¹ (« marriage », « combination », « mating ») dit tout l'à-venir de l'homme dans le langage comme « living language »⁴² : langage vivant, et langage pour la vie. Il faut arriver à extraire Woolf de l'héritage critique canonique à son endroit, qui l'engonce dans la structure régressive de la folie et de l'horizon suicidaire. L'analyse que fait Daniel Ferrer de *Between the Acts* creuse encore cette tradition des lectures

⁴¹ « But words do not live in dictionaries; they live in the mind. [...] And how do they live in the mind? Variously and strangely, much as human beings live, by ranging hither and thither, by falling in love, and mating together. » « Craftsmanship », *op. cit.*, pp. 130-131.

⁴² « All About Books », *The Captain's Death Bed*, *op. cit.*, pp. 112-117 : p. 116.

Le voir et le dire : la poétique de Virginia Woolf entre théâtre et théorie

élégiques, en faisant intervenir la référence lacanienne. Elle lit le roman comme « un jeu avec les frontières de la folie »⁴³, et comme figuration d'un espace envahi par la préhistoire, par le retour de la scène primitive, par l'évocation fantomatique de la mère morte en particulier. Aussi pénétrante que soit cette lecture, elle débouche sur une affirmation qui me paraît sujette à caution, car elle ramène Woolf à la figure de « Necrophilus »⁴⁴, dont elle-même s'écarte, explicitement, et joyeusement. La perspective qui fait du roman le véhicule d'une conception « fondamentalement anti-historique de l'homme »⁴⁵ ne peut que se placer en décalage devant la poétique de la vie – « Life Itself »⁴⁶ – que Woolf ne cesse de construire. Tout le travail du roman me semble plutôt être la préparation de ce nouvel espace de parole, la création de cette scène : porter la parole à la lèvre du présent, au moment critique de l'à-venir. Travailler à la continuation de l'histoire, en faisant l'invention continue du langage : en pratiquant l'écriture comme infini commencement du langage et du sujet. Comme ce langage vivant, ce « langage qui fait l'histoire »⁴⁷, selon les termes de Benveniste, et ne cesse de « réinventer » l'homme⁴⁸. Cette aurore de la parole et de l'histoire qui s'ouvre à la fin de *Between the Acts*, c'est bien celle du langage en tant que, « bien avant de servir à communiquer, [il] sert à

43 « Virginia Woolf's play with the borders of madness », *Virginia Woolf and the Madness of Language*, *op. cit.*, p. 148.

44 « I, at any rate, refuse to be Necrophilus », « A Letter to a Young Poet », *The Death of the Moth*, *op. cit.*, p. 143.

45 « the fundamentally antihistorical conception of man », *Virginia Woolf and the Madness of Language*, *op. cit.*, p. 138.

46 Titre d'un essai de 1927, publié dans le recueil *The Captain's Death Bed*, *op. cit.*, pp. 24-30.

47 « Ce langage qui fait l'histoire », titre de l'entretien accordé par Emile Benveniste au *Nouvel Observateur* en 1968, et publié dans *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974, pp. 29-40.

48 « [T]out homme invente sa langue et l'invente toute sa vie. Et tous les hommes inventent leur propre langue sur l'instant et chacun de façon distinctive, et chaque fois d'une nouvelle façon. Dire bonjour tous les jours de sa vie à quelqu'un, c'est chaque fois une réinvention », Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2, *op. cit.*, p. 19.

vivre »⁴⁹. La scène sur laquelle le rideau final s'ouvre au lieu de se fermer n'est pas la répétition endeuillée de quelque scène primitive : c'est celle, toute présente, des « premiers mots » de Miss La Trobe ; les mots naissants, renouvelés, d'un langage en vie. Si Woolf se pose la question de la nouveauté des mots, qui est celle de la vitalité, de la générativité de l'écriture⁵⁰, c'est précisément parce que sa pratique romanesque, toute auto-réflexive, parodique, intertextuelle qu'est soit, n'est pas une « littérature d'épuisement », pas une écriture de la répétition, pas une poétique du deuil. Cette scène qui fait la fin du roman et le début, le toujours-nouveau du langage, n'est pas l'espace spéculaire-spectaculaire géré par la pulsion scopique, théâtre de la perte de l'objet, et visibilité de la castration, qui emmure le sujet dans une relation exclusive, asocial et anhistorique, à l'objet (du voir). Elle est bien plutôt la scène de l'*instance* du discours – au sens de Benveniste – : le présent tout historique de la parole partagée où le sujet ne cesse d'advenir, par et vers les autres sujets. De la porosité énonciative dont parle Daniel Ferrer, je dirais qu'elle est la condition de la création par l'écriture du « terrain commun » éthique (« common ground ») qui est la possibilité d'un avenir humain, c'est-à-dire intersubjectif.

⁴⁹ *ibid.*, p. 217.

⁵⁰ « Now, this power of suggestion is one of the most mysterious properties of words. [...] And that is one of the chief difficulties in writing them to-day – that they are so stored with meanings, with memories, that they have contracted so many famous marriages. [...] Nowadays it is easy enough to invent new words [...] but we cannot use them because the language is old. You cannot use a brand new word in an old language because of the very obvious yet mysterious fact that a word is not a single and separate entity, but part of other words. It is not a word until it is part of a sentence. [...] How can we combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth? That is the question. » « Craftsmanship », *op. cit.*, pp. 129-130.

Poétique de la scène

C'est pourquoi le travail autobiographique auquel s'attelle Woolf en parallèle, dans « A Sketch of the Past », est autant travail du présent du dire qu'exploration du passé, et autant création de l'espace social que quête subjective. Le « maintenant » de l'écriture pour lequel elle explore son passé lui apparaît justement comme une tâche civique de première importance : « I probe this, now, by spending the morning writing, when I might be walking, running a shop, or learning to do something that will be useful if war comes. I feel that by writing I am doing what is far more necessary than anything else. »⁵¹ L'autobiographie est l'occasion pour Woolf de travailler à ce qu'elle y appelle « my own psychology » (p. 81), « what I might call a philosophy » (p. 84) et qui est, sous l'égide de la bien connue formule du « moment of being » (p. 81), rien de moins qu'une théorie du sujet du langage, élaborée à partir d'une réflexion de poétique sur le « moment » du « choc violent et soudain » (p. 82), ou la « scène ». Il est important de comprendre précisément les enjeux de poétique ici. Si Woolf devine que la « scène » est au centre de sa pratique d'écriture (« Is this liability to scenes the origin of my writing impulse? », p. 143), elle indique explicitement qu'il ne s'agit pas d'une *forme* littéraire : « These scenes, by the way, are not altogether a literary device – a means of summing up and making innumerable details visible in one concrete picture. » (p. 142) Ces scènes n'appartiennent pas à une poétique du voir, ni à une psychologie qui articule le sujet au seul objet de son regard – et détermine alors une vision du langage comme pure nomination. Elles sont le « moment critique »⁵² de la dé-figuration, où l'identité, inondée de réalité, se dilue mais aussi advient, à la pointe du présent de la parole, et par elle : « I make it real by putting it into words » (p. 84). C'est dans le langage, dans son historicité, et sa socialité – dans le « terrain commun » de l'instance du discours – que le sujet est ici

⁵¹ « A Sketch of the Past », *op. cit.*, p. 84. Les références à cette oeuvre se feront par simple mention du numéro de page.

⁵² « the critical moment », « The New Dress », *Virginia Woolf. The Complete Shorter Fiction*, *op. cit.*, p. 173.

Claire Joubert

« réalisé ». Là où il est *nous* quand il devient *je* : « 'We' ... the composed of many different things ... we all life, all art, all waifs and strays – a rambling capricious but somehow unified whole – the present state of mind »⁵³. La scène du langage est justement celle où il n'y a plus la dualité platonicienne d'une langue où un sujet désigne d'un mot une chose du monde ; où la mimésis nominaliste entraîne le dualisme du sens et de la forme comme ombre portée du dualisme du sujet et de l'objet. Elle est scène unique du sujet en devenir dans la réalité englobante, et intersubjective, du travail du langage :

From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human beings – are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock. (ibid.)

Si la scène de *Between the Acts*, ouverte à toutes les traversées, constitue, dans les termes de Daniel Ferrer, une crise de la représentation, c'est avant tout parce qu'elle fait la critique d'une certaine théorie de la représentation, et des théories du langage et du sujet qui y sont implicites. Le roman crée une scène, il s'ouvre comme théâtre : non pas comme spectacle pour un voir, mais comme lieu pour un *drama*, aire tracée pour l'événement dans le présent du langage – qui est aussi celui de la lecture ; le nôtre. Et pour l'advenir (« *Adsum* ») du sujet ; le nôtre. Non la représentation du sujet contemporain, mais son « presentment »⁵⁴. Notre avenir dans le langage. La communauté créée par le roman n'est pas représentée : elle est effectuée, produite,

⁵³ *The Diary of Virginia Woolf*, Volume 3, *op. cit.*, p. 203.

⁵⁴ Le terme apparaît à la fin de « Mr Bennett and Mrs Brown », comme point de tension dans le sujet moderne qu'incarne Mrs Brown : « But do not expect just at present a complete and satisfactory presentment of her. Tolerate the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure. Your help is invoked in a good cause. [...] we are trembling of the verge of one of the great ages of English literature. » (*op. cit.*, p. 111)

Le voir et le dire : la poétique de Virginia Woolf entre théâtre et théorie

dans l'ici et maintenant déictique que sa signifiante continue de réaliser.

L'essai de 1939 intitulé « Reviewing » met en concurrence, de la même façon, deux façons d'envisager ce qu'on a coutume d'appeler la « scène littéraire », c'est-à-dire la nature des rapports sociaux entre auteurs, critiques, et public. L'une, sur le modèle de la vitrine, propose une vision de l'activité d'écriture comme monstruosité (au sens étymologique) sociale – objet de spectacle pour une observation critique :

In London there are certain shop windows that always attract a crowd. The attraction is not in the finished article but in the worn-out garments that are having patches inserted in them. The crowd is watching the women at work. There they sit in the shop window putting invisible stitches into moth-eaten trousers. And this familiar sight may serve as illustration to the following paper. So our poets, playwrights, and novelists sit in the shop window, doing their work under the curious eyes of the reviewers.⁵⁵

Woolf condamne cet état ordinaire de la relation de lecture comme un emprisonnement, dans une poétique du regard : « The shop window and the looking-glass inhibit and confine »⁵⁶. Son essai s'efforce d'imaginer l'utopie d'une relation critique fondée sur « la valeur du dialogue »⁵⁷ : le dire d'une communauté, et non le voir :

By putting in their place discussion – fearless and disinterested discussion – the writer would gain in range, in depth, in power. And this change would tell eventually on the public mind. Their favourite figure of fun, the author, that hybrid between the peacock and the ape, would be removed from their derision, and in his place would be an obscure workman doing his job in the darkness of the workshop and not unworthy of respect. A new relation might come into being, less petty and less personal than the old. A new interest in literature, a new respect for literature might follow. And, financial advantages apart, what a ray of light that would bring, what a ray of pure

⁵⁵ « Reviewing », *The Captain's Death Bed*, op. cit., pp. 118-134 : p. 118.

⁵⁶ *ibid.*, p. 130.

⁵⁷ *ibid.*, p. 127.

Claire Joubert

*sunlight a critical and hungry public would bring into the darkness of the workshop!*⁵⁸

Le « respect », c'est bien le regard rendu à l'intersubjectivité – celle, aussi, du *inter est* qui fait l'étymologie de « interest » – dans la criticité partagée, et le vif du langage. Le sujet n'est plus ici pris dans le régime de l'apparence, mais dans la responsabilité du vivre : « a live human being, not [...] a man in a mask. »⁵⁹

En faisant passer la référence théâtrale qui organise *Between the Acts* d'une valeur représentative (la « pageant » comme spectacle, le visuel, le formel, et l'iconique) à sa valeur présentative (la scène du présent de la parole, et le dramatisme des « actes » langagiers éponymes), Woolf fait sortir le roman des formules modernistes de la « forme spatiale ». Miss La Trobe n'est précisément pas Miss La Scope : elle ne reproduit un objet vu, mais devient l'agent de l'invention, qui « trouve » le sujet dans le présent critique, et intersubjectif, du langage – que Woolf appelle ailleurs « the pageant of modern life ». Son écriture est l'épreuve même de l'historicité croisée du sujet et du langage : elle nous y « expose » bien comme sujets à « la réalité du temps présent » (*Between the Acts*, p. 107). C'est en cela qu'elle est aussi la critique des tropes théoriques qui composent une poétique du voir ; qu'elle est révélatrice de la conception métaphysique, anhistorique, du sujet et du langage qui y est implicite. La mise en abyme ici n'a pas une fonction spéculaire. Son effet de forme se dissout dans les signifiances, en dissolvant en même temps une relation signifiante fondée sur la relation entre sujet et objet, pour donner un lieu dramatique à la parole commune de l'inter-sujet. C'est en cela qu'il acquiert sa force critique : théorique et éthique.

Claire Joubert
Université de Paris-VIII

⁵⁸ *ibid.*, pp. 130-131.

⁵⁹ *ibid.*, p. 128.