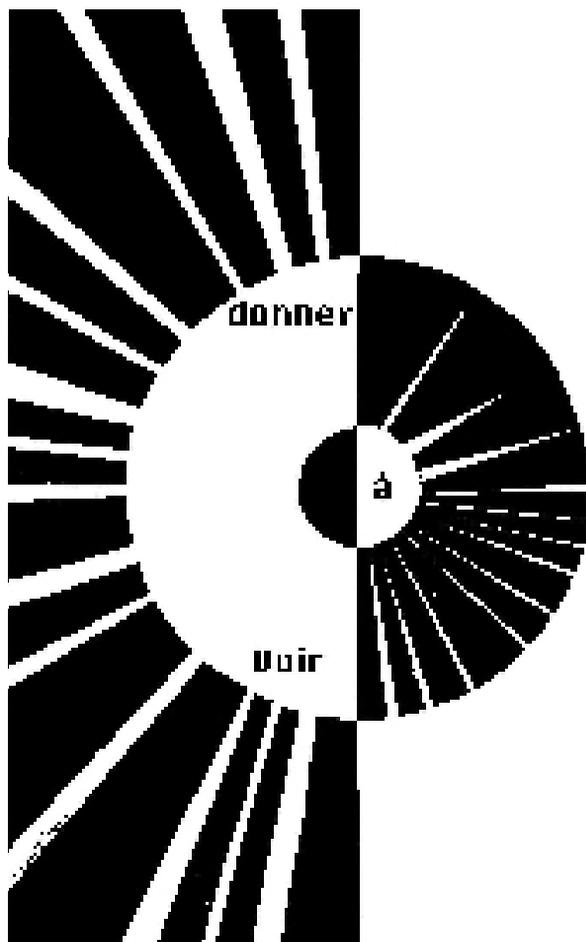


Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 10

DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

La myopie de Mrs Ramsay : entre éclat et éclipse (Virginia Woolf, *To the Lighthouse*)

*L'art visuel mue l'apparence
en apparition, comme le poème
change les mots en astéroïdes
incertains envelop-pés de
néant.*

Jean-François Lyotard

Quand on lit les essais de Virginia Woolf on est frappé de découvrir l'intensité de sa dénonciation de la mimésis conçue comme reproduction, qui, dans l'image viserait l'inscription d'un objet, dans le tableau une nomenclature de présences, dans l'être des qualités intrinsèques, et dans la visée désignative l'équation expressive entre signe et sens. L'image que fuit la représentation woolfienne c'est l'*imago* latine, celle qui, déterminée par le rapport réglé et égal de la ressemblance, sculpte les traits de la mort. C'est Giorgio Agamben qui met le mieux en évidence cette parenté entre l'*imago* latine et la mort à partir de l'étymologie allemande qui relie le mot *Gleich* à la « racine *lig* indiquant l'apparence, la figure, la ressemblance » et le mot *Leiche* « qui est devenu en allemand moderne le cadavre »¹. Il poursuit cette

¹ Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, Arts et esthétique, 1998, p. 78.

La myopie de Mrs Ramsay : entre éclat et éclipse

continuité étymologique en précisant que « c'est si vrai que chez les romains le mort s'identifie avec l'image, est l'imagio par excellence et, vice versa, l'imagio est avant tout l'image du mort (les imagines étaient les masques de cire de l'ancêtre que les patriciens romains conservaient dans les vestibules de leur maison »². Peut-être trouve-t-on même trace de cette équation entre l'image et la mort dans la confrontation de Virginia Woolf au cadavre de sa mère dont elle rapporte l'empreinte vive laissée dans la mémoire du corps :

*Her face looked immeasurably distant, hollow and stern. When I kissed her, it was like kissing cold iron. Whenever I touch cold iron, the feeling comes back to me – the feeling of my mother's face, iron cold, and granulated*³.

Si, ainsi que le propose Régis Durand, pour qu'une représentation ne soit pas reproduction il faut que l'évocation soit événement « imprévisible du désir, rupture, rencontre du danger, fascination ou dissolution, bref que quelque chose advienne dont restera sur la page trace du passage »⁴, alors on comprendra pourquoi l'enjeu chez Virginia Woolf sera d'habiter la représentation d'un jeu d'intensités qui affectent la relation entre le regard et l'objet. Interroger la représentation du voir dans *To the Lighthouse* par le biais de la myopie de Mrs Ramsay, c'est choisir de capter dans le récit du regard tous les modes du trouble de l'œil, les plus infimes soient-ils, qu'ils empruntent tantôt au surgissement tantôt au dessaisissement. On y verra en effet que la sensation y est moins prise et saisie que flottaison des sens jusqu'à l'appréhension paradoxale de l'impersonnel, que le récit de l'œil place le bégaiement tantôt du côté de l'image qui bat tantôt du côté du langage qui énonce sa défaillance. De différentes façons le récit de l'éclat se double de celui de l'éclipse, et l'écriture qui choisit de se placer au pli du sensible lorsqu'elle inscrit la trace dans sa propre

² *Ibid.*, p. 79.

³ Virginia Woolf, *Moments of Being*, (1976), Harcourt Brace and Company, 1985, p. 92.

⁴ Régis Durand, « Whitman, le rythme, le sujet de l'écriture », *Delta*, n° 16, mai 1983, p. 69.

Chantal Delourme

matérialité sonore et rythmique est celle-là même qui convoquera le sensible pour imaginer le silence, la faille du logos, et en certaines pages écrire un texte aveugle.

Récit d'intensités

To the Lighthouse substitue le récit du voir à la représentation du visible, de la sensation à la recreation d'une image. Il nous propose même à travers la description de Mr Paunceforte le portrait de l'anti-artiste, représentant du visible, studieux, appliqué, « gazing, and then, when he had gazed, dipping » (p. 17)⁵, qui fait un usage économique de la couleur, en ce qu'il utilise toujours les mêmes teintes et les préserve sous des tissus humides, et s'inscrit dans une économie de la représentation où la création cède le pas à la reproduction de codes et de normes culturelles.

Since Mr Paunceforte had been there, three years before, all the pictures were like that she said, green and grey, with lemon-colored sailing-boats, and pink women on the beach . (p. 17)

Il rejoint ainsi Mr Ramsay, arpenteur du Grand Récit positiviste dont Virginia Woolf met à l'index l'épopée spéculative en la représentant comme parcours répétitif et logique du capital fini des lettres de l'alphabet. Celui-ci n'approchera l'objet que par le biais du concept, mode auquel Lily prête une dimension visionnaire mais aussi ascétique, castratrice :

The kitchen table was something visionary, austere ; something bare, hard, not ornamental. There was no colour to it; it was all edges and angles; it was uncompromisingly plain. (p. 170)

La myopie s'y conjuguera donc au féminin : à Lily Briscoe et à Mrs Ramsay, le pli de l'œil, non pas tant pour inscrire dans l'œil un défaut mais pour transformer la représentation en champ de captation

⁵ Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, (1927, the Hogarth Press), Penguin Books, 1992.

La myopie de Mrs Ramsay : entre éclat et éclipse

d'intensités déliées, fussent-elles imperceptibles, captation d'intensités qui s'énoncera soit sur le mode du surgissement soit sur le mode de l'emportement. Choisir d'ordonner la représentation ni à la reproduction d'un donné ou d'un code, ni au surplomb spéculatif posant la chose a priori et dénoncé comme «this seeing of angular essences, this reducing of lovely evenings » (p. 28), pour l'inscrire dans la seule logique de la sensation, c'est non seulement se placer dans une épistémologie relativiste mais aussi remplacer le donné par une interaction à chaque fois singulière et de nature créatrice en ce qu'elle est non pas reconnaissance mais geste de capture réciproque. Le récit souvent prolonge le moment de pure sensorialité, d'immersion dans la seule appréhension du phénomène par les sens, poursuit ce que Kant appelle la « rhapsodie des perceptions » avant que l'intelligible ne se l'approprie. Ce peut être une première impression tactile, une floraison de couleurs, des flammèches cinesthésiques, suivies de l'indéterminé d'un éclat qui viennent ensuite signifier le temps, une heure, un mois :

"It suddenly gets cold. The sun seems to give less heat", she said, looking about her, for it was bright enough, the grass still a soft deep green, the house starred in its greenery with purple passion flowers, and rooks dropping cool cries from the high blue. But something moved, flashed, turned a silver wing in the air. It was September after all, the middle of September, and past six in the evening. (p. 24)

Ou bien le quasi-imperceptible se fera le récit du miroitement d'un reflet indéterminé dans l'œil et de son impact sur le regard qui l'observe, puis l'œil du spectateur de cette scène du regard se laisse à son tour porter par le rythme d'une lumière avant que, dans le sillage des antépositions, la cause de ce réseau ramifié de perceptions pures ne soit identifiée :

"And that's the end", she said, and she saw in his eyes, as the interest of the story died away in them, something else take its place ; something wondering, pale, like the reflection of a light, which at once made him gaze and marvel. Turning, she looked across the bay, and there, sure enough, coming regularly across the waves first two quick strokes and then one long steady stroke, was the light of the Lighthouse. It had been lit.

(p. 68)

Lorsque Beckett parle du prolongement de cette rhapsodie des perceptions chez Proust, il l'associe à l'impressionnisme comme relevant d'un mode épistémique signifiant :

Par l'impressionnisme de Proust j'entends son énoncé non logique des phénomènes dans l'ordre exact où ils furent perçus avant d'être déformés au point de devenir intelligibles, pour les forcer à entrer dans une série de causes et d'effets (...) Voilà qui évoque la définition que donne Schopenhauer du processus artistique comme « la contemplation du monde indépendamment du principe de la raison » .⁶

A la croisée de la phénoménologie et d'une sémiosis du désir, la représentation de la sensation permet à Virginia Woolf d'énoncer cet œil corporel et libidinal qui participe du sensible plus qu'il ne s'y situe. Les éléments, air, eau mais aussi couleurs n'y sont pas des qualités du monde sensible, des propriétés des objets, mais des dimensions chevauchantes, entremêlées dans lesquelles l'œil et le corps imaginaire s'immergent. On peut souligner les parentés entre cette exploration du sensible et l'approche qu'en propose Merleau-Ponty lorsqu'il définit l'Être du sensible⁷ ainsi :

La perception est non perception de choses d'abord, mais perception des éléments (eau, air) de rayons du monde, de choses qui sont des dimensions, qui sont des mondes, je glisse sur ces éléments et me voilà dans le monde, je glisse du subjectif à l'Être.⁸

Par quels moyens l'écriture de Virginia Woolf opère-t-elle ce déport du prédicat à l'événement et libère-t-elle ainsi puissances et intensités ? La gamme des modalités qu'elle convoque y est

⁶ Samuel Beckett, *Proust*, Paris Editions de Minuit, 1990, pp. 99-100.

⁷ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, Tel, (1964), 1995, p. 271.

⁸ *Ibid.*

La myopie de Mrs Ramsay : entre éclat et éclipse

extrêmement variée. Elle connaît sa forme minimale dans le simple greffon déictique, trace du pur point d'impact, de l'appréhension perceptive entre une conscience et un objet : ainsi dans la phrase suivante, c'est sur la seule fiction, sur la seule semblance de l'ici-maintenant dont atteste le déictique dans un récit à la troisième personne, que repose la représentation de « this smoke » qui ne fera pas l'objet d'une description :

She looked at it there sleeping in the early sunlight with its windows green and blue with the reflected leaves. The faint thought she was thinking of Mrs Ramsay seemed in consonance with this quiet house; this smoke; this fine early morning air. Faint and unreal, it was amazingly pure and exciting. (p. 176)

La vibration du fait de conscience vaut alors pour représentation. Puis, par touches légères, les modalités étofferont l'événement sensoriel. En rendant la couleur par exemple à un substantif associé à une synesthésie tactile si bien qu'elle est déjà appréhension haptique « the grass a soft deep green », ou bien en faisant d'elle un aplat, une étendue, « the great plateful of blue water » (p. 17), ou bien encore une substance « the clouds seemed set in its blue » (p. 207). Elle peut également proposer le récit de l'immersion de l'œil de telle sorte que la subjectivation s'y efface et rejoint l'impersonnel des flux sensibles. Ainsi lorsque la baie se fait pulsation de bleu, c'est tout le corps qui semble affecté, allégé par ce glissement dans l'élémental qui le dépersonnalise ainsi qu'en témoignent l'utilisation de l'article (« the heart », « the body ») et la métonymie :

First, the pulse of colour flooded the bay with blue, and the heart expanded with it and the body swam. (p. 24)

Ailleurs un rythme, une antéposition, viendront dire cet alanguissement qui semble dessaisir l'œil alors qu'il parcourt la vaste étendue de la mer :

Chantal Delourme

Turning, she looked across the bay, and there, sure enough, coming regularly across the waves first two quick strokes then one long steady stroke, was the light of the Lighthouse. (p. 68)

Mais, plutôt qu'un rythme, ce peut être au contraire une vitesse qui capture le regard, le trait d'un lancer de balle qui fend l'air et de ce fait distend l'espace, emportant le proche dans le lointain : au contact de cette intensité et de cette expansion, la sensation, elle-même dynamique plastique, s'immatérialise, participant de l'élément qu'elle traverse :

Still, for one moment, there was a sense of things having been blown apart, of space, of irresponsibility as the ball soared high, and they followed it and lost it and saw the one star and the draped branches. (p. 80)

La transformation du monde sensible en un réseau de flux, de dimensions entre-mêlées et chevauchantes s'opère également non seulement par la description directe des différences brouillées entre les éléments, lorsque mer et air se fondent en une ligne tremblée (« that wavering line of sea and sky » [p. 83] ou que l'effacement des distances dans l'air limpide semble transporter l'un dans l'autre (« so fine was the morning except for a streak of wind here and there that the sea and the sky looked all one fabric, as if sails were stuck high up in the air, or the clouds had dropped down in to the sea" [p. 197]), mais davantage encore par le jeu des métaphores qui d'une couleur, d'une pelouse font une vague (« some wave of white » [p. 218]), « the wave and whisper of the garden » [p. 194]) , d'une maison un ciel de fleurs (« the house starred in its greenery with purple passion flowers » [p. 24]). L'événement figural déplace la propriété, la qualité, les traverse d'une dimension élémentale. Cette altération créatrice qui défait le prédicat est d'ailleurs prêtée à la perception imageante de Lily :

Now again, moved as she was by some instinctive need of distance and blue, she looked at the bay beneath her, making hillocks of the blue bars of the waves, and stony fields of the purpler spaces. (p. 197)

La myopie de Mrs Ramsay : entre éclat et éclipse

On a souvent dit que l'écriture de Virginia Woolf présentait des parentés avec la peinture soit du fait du discontinu des notations sensorielles, soit parce qu'y étaient convoquées « shapes and patterns » ; pourtant le récit de la sensation n'obéit pas à la règle de la Gestalt ou alors c'est pour donner à voir l'air immatériel que le battement des ailes d'oiseaux dessine en « exquisite scimitar shapes ». Le plus souvent les voiles de fumée, les lignes tremblées, la métamorphose infinie de la mer ou bien la palpitation d'une étoile entre les branches énoncent dans le bougé des matières qui ne cessent de défaire et de refaire les formes la croisée de la sensation et du monde où le temps est pur devenir :

It was windy, so that the leaves now and then brushed open a star, and the stars themselves seemed to be shaking and darting light and trying to flash out between the edges of the leaves. (p. 123)

La syntaxe tantôt en approche le procès en le démultipliant en autant de micro-événements, en renversant les relations pour en capter toutes les variantes, tantôt en approche le suspens par le rebond de la forme en « ing » qui ourle la phrase woolfienne. La phrase elle-même, qui croise un verbe de perception personnel et inscrit dans le temps avec un pur procès atemporel et impersonnel, se fait alors trace de ce devenir : « she looked at the clouds going and the leaves shaking » (p. 176). Ou bien celui-ci se fragmente en une multiplicité d'intensités, une dissipation d'infimes devenirs : « the sound of poplar trees, leaves whitening before rain, rooks cawing, brooms knocking, dresses rustling - all these were so coloured [...] » (p. 7). Si le code métapictural informe une description, ce ne sera pas pour authentifier le geste mimétique mais pour susciter l'oscillation d'une forme et ainsi inachever la représentation. Restituant à travers l'alliance entre un regard qui transfigure et un univers sensible métamorphique la labilité des formes, Virginia Woolf ouvre la subjectivité vers un devenir-impersonnel, l'objet fini sur l'infini de son avènement : « peut-être est-ce le propre de l'art » écrit Deleuze « de passer par le fini pour retrouver, redonner l'infini »⁹. De même lorsque l'œil de Mrs Ramsay emprunte au peintre sa palette,

⁹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993, p. 186.

Chantal Delourme

ce n'est pas tant dans un souci de légitimation que pour énoncer la dimension créatrice de la sensation ; on ne trouvera pas là une description de l'objet mais à travers l'essaim des touches sensibles le récit d'un regard haptique qui vient épouser les formes des objets (« her eyes had been going in and out among the curves and shadows of the fruit, among the rich purples of the lowland grapes, then over the horny ridge of the shell » [p. 118]) et susciter l'espace plastique qu'il traverse. Lorsque l'image de l'objet perçu à peine effleuré s'ouvre à son absence et accueille le parcours de l'œil dans des tableaux remémorés puis dans la dilatation des paysages imaginaires, la représentation ravive l'origine commune au sentir et à l'esthétique et permet cette synthèse temporelle vers laquelle tend toujours l'écriture de Virginia Woolf, ce dépli du présent du passé et du virtuel auquel Deleuze donne le nom d'essence impliquée du moment esthétique.

Une autre parenté peut-être moins évidente apparaît dans le statut privilégié qu'ont dans la représentation woolfienne, les couleurs (nous l'avons vu), les reflets, (« She looked at it there sleeping in the early sunlight with its windows green and blue with the reflected leaves » [p. 176], « some wave of white went over the window pane » [p. 218]), les éclats (« he dived into the evening air which already thinner was taking the substance from the leaves and hedges but, as if in return, restoring to roses and pinks a lustre they had not had by day » [p. 38]). Or, ainsi que le rappelle Jean-François Lyotard lorsqu'il prolonge la notion qu'ébauche Merleau-Ponty de « fantômes captifs du visible »,

ce qui fait voir les ombres, est fantomal : l'éclairage [...] la couleur, les reflets n'ont d'existence que visuelle, ils sont pourtant ce qui ouvre entre les corps la profondeur et les dote d'un volume, fait d'eux un monde.¹⁰

L'écriture de Virginia Woolf serait de celles qui alertent la représentation du sensible en faisant le récit de ces incorporels qui rendent visible.

¹⁰ Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000, p. 304.

La myopie de Mrs Ramsay : entre éclat et éclipse

Ordonné aux seules intensités variées qui le traversent, que celles-ci soient les flux sensibles ou les blocs de sensations et d'affects que sont les personnages, traversé de rencontres aléatoires, lieu d'une multitude d'incidents, d'entrechoquements de corps et d'éclats verbaux, l'espace woolfien s'apparente à ce que Deleuze définit comme espace lisse, espace dans lequel l'œil ne vient pas « reconnaître des mesures mais moduler des distances », investi par « une perception haptique plutôt qu'optique, créant un espace d'affects plutôt que de propriétés »¹¹. Le regard n'y cherche pas tant une maîtrise qu'une sorte d'impouvoir qui sur un mode tantôt quasi simultanée, tantôt alterné, le saisit et le dessaisit, et le récit vient souvent dire ces moments où l'œil est en proie à l'espace avant que de s'y placer. L'espace ne s'appréhende pas dans l'enserrement de lignes qui dirigent le regard vers un point de fuite et permettent sa saisie de l'image : bien au contraire, il se dilate lorsque le regard plonge dans le sensible.

[...] [he] was about (and now again she liked him warmly) to tell her – but here, the houses falling away on both sides, they came out on the quay and the whole bay spread before them and Mrs Ramsay could not help exclaiming, « Oh, how beautiful! » (p. 17).

La syncope marquée par la typographie vient rendre compte de cette qualité d'emportement du voir, de ce moment de vertige avant que souvent le code pictural ne vienne redresser l'image et restaurer un aplat. Le récit du regard épouse l'énergie de l'œil, les intensités de la pulsion scopique et le parcours de la sensation engage tout entier ce corps que Deleuze appelle le corps sans organe, corps intensif qui s'allège, glisse, s'approprie la qualité des éléments que le regard parcourt, corps non pas imaginaire pour Deleuze, mais qui loin d'être le lieu d'un espace uniforme est « celui d'une topologie différentielle, variable en fonction des affects qui le traversent »¹². La récurrence de la synesthésie qui vient solliciter le contact igné de deux sens sur une tension irréductible qui dé-figure la représentation ranime le circuit

¹¹ Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 598.

¹² Jean-Clet Martin, *Variations, La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, 1993, p. 254.

Chantal Delourme

fibré du corps ; elle y réveille cette figure « multisensible »¹³ qui selon Deleuze est antérieure au moment gnostique de la sensation, retrempe à l'origine pathique que Virginia Woolf nomme « the very jar of the nerves ».

De ce parcours de l'œil sur le mode du glissement, de la coulée, ou bien de la survenue, du surgissement, ou bien encore de la genèse du visible comme dans la description du compotier qui naît à la lumière des bougies, la phrase woolfienne se fait pas le récit mais plus encore, elle en épouse l'empreinte jouant de syncopes, du discontinu qui cisèle des éclats, d'une syntaxe de la présentification ; elle emprunte à la myopie cette phénoménophanie¹⁴ à laquelle Hélène Cixous donne le nom de la venue à voir, le pas de l'apparition¹⁵. Il n'y a pas d'objet chez Virginia Woolf, il n'y a que de l'événement ; le sensible n'y est donc pas doté de prédicats mais un monde suscité dans son « apparaître », battement où l'apparence est traversée de la puissance de l'apparition, seule temporalité à laquelle ait droit l'événement chez elle puisque par son inachèvement il échappe à la loi du temps, et se fait inflexion d'un devenir, qui ouvre sur toutes les résonances du possible. Ainsi écrit-elle à propos des évocations chez De Quincey :

*The breakfast table, he seems to say, is only a temporary apparition, which we can think into non-existence (...). It is not the actual sight or sound that matters, but the reverberations that it makes as it travels through our minds.*¹⁶

Ce mode de représentation partage une affinité profonde avec l'apparaître que suscite la peinture lorsque le peintre a su arracher les choses à leur « stupeur », capter non le visible mais ce que Lyotard

¹³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Editions de la Différence, p. 31

¹⁴ Hélène Cixous, «Savoir», *Contretemps*, n° 2/3, Hiver-Printemps, 1997, p. 7.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Virginia Woolf, « Impassioned Prose », *The Essays of Virginia Woolf*, vol 4, Londres, The Hogarth Press, 1987, p. 367.

La myopie de Mrs Ramsay : entre éclat et éclipse

appelle le « spasme » du « visuel »¹⁷ et que l'auto-génèse de la forme se substitue à toute fixité de l'objet. Lily Briscoe et à travers elle, Virginia Woolf, murmure le chiffre secret de ce décollement de la représentation de la façon suivante : « that's a chair, that's a table, and yet at the same time, It's a miracle, it's an ecstasy. » (p. 218). Si bien que lorsque Virginia Woolf empruntera au tableau son cadre, que ce soit par le biais de l'échancrure d'une haie, de la clôture d'une parenthèse, d'une répétition ou d'un chiasme, ce ne sera pas pour circonscrire le lieu d'une représentation donnée mais pour en énoncer l'« avoir lieu » à jamais in-fini.

Une autre singularité du récit woolfien tient à ce mode du récit du regard selon lequel une perception sert de noyau irradiant qui affecte pensée, représentation de soi et d'autrui et détermine une unité singulière, un monde en soi. Ces moments qui sont des unités d'intensité et non de forme, qui défont la dichotomie corps/pensée et témoignent de cet entrelacement du sentir et du penser propre à une poétique de l'immanence me semblent trouver leur expression la plus juste dans cette singularité complexe que Deleuze appelle une heccéité :

Il y a un mode d'individuation très différent de celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance. Nous lui réservons le nom d'heccéité. Une saison, un hiver, un été, une heure, une date ont une individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet. Ce sont des heccéités, en ce sens que tout y est rapport de mouvement et de repos entre molécules et particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté.¹⁸

Ce peut être ce moment d'affectation réciproque, pur récit d'intensités où l'incandescence d'une couleur, le retour hypnotique de la lumière du phare se composent avec la visée rétrospective de la mémoire qui dans un élan embrasse la vie jusqu'à ce que les deux lignes temporelles se fondent en un même récit du ravissement. Ou bien cet autre où la

¹⁷ Jean-François Lyotard, « La peinture, anamnèse du visible », *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000, p. 111.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, p. 319.

Chantal Delourme

perception va comme au-delà d'elle-même pour se mettre à l'écoute de vitesses, de traits qui défont sujet et objet :

Still, for one moment, there was a sense of things having been blown apart, of space, of irresponsibility as the ball soared high, and they followed it and lost it and saw the one star and the draped branches. In the failing light they all looked sharp-edged and ethereal and divided by great distances. Then, darting backwards over the vast space (for it seemed as if solidity had vanished altogether), Prue ran full tilt into them and caught the ball brilliantly high up in her left hand [...] (p. 80)

L'indétermination, la tension entre l'évocation de l'immatériel (sharp-edged) et sa disparition (ethereal) approchent ce moment d'impersonnalité où la perception se mêle aux distensions et contractions de l'espace, aux vitesses qui le traversent :

*Plus rien que le monde des vitesses et des lenteurs, sans forme, sans sujet, sans visage.*¹⁹

C'est aussi un moment qui délie les êtres des rôles, des pouvoirs et des images pour les traverser d'une instance de vie impersonnelle qui à la fois les sépare et les tient ensemble. Cette instance ne connaîtra comme temporalité que celle du spasme (« for a moment », « the spell was broken »), n'aura pour durée que le zigzag de deux traits. Mais pour mieux en comprendre la nature, peut-être également pour approcher ce que Virginia Woolf entendait par ce qu'elle appelait « the life of the soul », je voudrais l'atteindre par un écho, celui que propose Jean-François Lyotard lorsqu'il définit l'événement pictural, mais aussi l'événement de langue, qu'il appelle « spasme », ainsi :

La peinture est une passion de couleur, la littérature une passion de langue. C'est ce spasme qui éveille dans le regardeur (le lecteur) une âme,

¹⁹ Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, p. 147.

La myopie de Mrs Ramsay : entre éclat et éclipse

*qui l'écartèle. Par âme, j'entends une pensée-corps qui n'existe qu'affectée.
Sans la couleur-peinture (sans l'idiome), elle sommeille, elle inexiste.*²⁰

L'écriture de Virginia Woolf place ses personnages mais aussi ses lecteurs à ce seuil d'indistinction entre le personnel et l'impersonnel, la pensée-corps et le vivant, l'un par l'autre affecté.

La déroade

Récit de deuil, *To the Lighthouse* l'est jusque dans le récit du voir puisqu'inscrire l'émergence du visible sur le mode de l'apparition c'est tout également la vouer à l'évanouissement, la situer précisément dans ce battement « entre éclat et éclipse »²¹. Il apparaît alors que le récit n'aura de cesse de convoquer de différentes façons ce bégaiement de l'image dont la myopie me semble figure exemplaire.

Je m'attarderai tout d'abord sur deux premières inscriptions diégétiques, qui par leur amplitude différenciée peuvent être tenues pour deux pôles extrêmes. L'une, d'amplitude minimale, tient au privilège accordé à l'événement ophélien par excellence, à savoir tout ce qui dans le sensible place l'événement sous le sceau de la perte inachevée, de la trace, volutes de fumée, sillages de bateau. L'autre, à l'amplitude diégétique la plus ample, est l'objet du récit lorsque celui-ci raconte la genèse de la vision de Lily Briscoe et place la temporalité de l'image entre un toujours-déjà-là et un toujours-à-venir. Mais il arrive que la présence se crispe sur le mode d'un excès, l'image est alors éblouie par une couleur « staring white » et le visible vient s'écraser contre l'orbite, sidérant l'œil, interdisant l'élaboration de la perception imageante dans laquelle pourrait naître la vision. Le récit dit alors la latence de l'image écrasée à la fois par un visible qui ne délivre pas ses « fantômes captifs » et un affect qui inhibe le déliement de l'image de soi et retient la main. La perception imageante impose ce qui est à la fois sa virtualité et son exigence mais sans ouvrir l'accès à la délivrance.

²⁰ Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, p. 111.

²¹ *Ibid.*, p. 111.

Chantal Delourme

Puis le battement temporel se reporte entre d'une part l'image qui hante l'œil, le corps, pour se suspendre au bout du pinceau, et d'autre part son actualisation : le récit de l'anamnèse qui dans la troisième partie à la fois accompagne et autorise ce processus tisse dans un entrelacs métaphorique indémêlable l'œuvre de la mémoire et cette venue à la peinture que Lyotard appelle « l'anamnèse du visible » : l'œuvre de la mémoire et l'anamnèse du visible auront en commun ce processus de perlaboration dont le propre selon Lyotard n'est pas « d'évoquer seulement tout un passé, comme on dit, côté diégèse (réfèrent), et tout un présent, côté narration, mais aussi la présence d'une raison imprésentable, côté perlaboration »²². C'est cette raison imprésentable qui est le chiffre secret d'une exigence que celui qui la porte doit laisser le déposséder de lui-même pour que le frayage de la perlaboration puisse se faire sans pour autant jamais s'achever :

But one got nothing by soliciting urgently. One got only a glare from looking at the line of the wall, or from thinking – she wore a grey hat. [...] Let it come, she thought, if it will come. For there are moments when one can neither think nor feel. And if one can neither think nor feel, she thought, where is one? (p. 210)

Ni le sujet de l'anamnèse, ni le tableau « anamnèse du visible », n'en rendront jamais raison. Enfin cet entre-temps temporel vient scander jusque les dernières pages du roman : désignée mais irreprésentée, saisissant Lily qui porte le dernier trait sur le tableau pour être sitôt envisagée dans l'après-coup de l'événement « I have had my vision », la vision ne s'actualise dans le récit que sur le mode d'un spasme, d'une fulgurance qui coïncide avec son éclipse. Cette temporalité spasmodique de l'acte créateur ne perdure-t-elle pas dans celle de l'image dans le tableau, qui ne relèverait pas d'une alternance de l'apparaître et du disparaître sur le mode du fort-da freudien, mais d'un spasme ? : « Le geste de peinture suspend la répétition, et il contracte l'alternance en un spasme d'espace-temps-couleur »²³. Lorsque l'œil de

²² *Ibid.*, p. 102.

²³ *Ibid.*, p. 110.

La myopie de Mrs Ramsay : entre éclat et éclipse

Mrs Ramsay se promène dans la nature morte qu'a composée sa fille, les notations sensorielles discontinues, la ponctuation rythmique des segments courts paratactiques, modulent la phrase selon l'intermittence de ce spasme qui fait battre l'image entre présence et absence : les entailles des virgules ouvrent sur la nuit et le récit se fait dramaturgie de la couleur, de la forme « qui gémit de sa précarité en même temps qu'elle exulte d'avoir échappé au néant »²⁴. Il arrive aussi dans le récit que les données sensibles aient la capacité alchimique naturelle de susciter ce spasme au sein d'une composition si éphémère que l'œil hanté par cette création qui lui fut donnée pour être aussitôt dérobée prend la mesure et de son impuissance et de sa mélancolie :

and then with a natural instinct to complete the picture, after this swift movement, both of them looked at the dunes far away and instead of merriment felt come over them some sadness – because the thing was completed partly [...] (p. 25)

Mais le roman inscrit le récit du deuil sur d'autres scènes que celle de la genèse de la vision, ou que dans la présence intermittente de l'objet esthétique : il le décline également sur le mode d'un ajointement impossible entre le voir et le dire, dont l'économie est toutefois double puisque tout en inscrivant le défaut du dire, elle énonce le surplus du voir. On en trouvera maintes expressions dans la diégèse lorsque l'acte de communiquer, de traduire l'expérience sensible en mots est énoncé comme faillite. Celui-ci est à la fois l'indice de l'irréductible surplus du bonheur de voir qui déborde le langage et du clivage mélancolique qu'introduit l'économie signifiante qui ne peut dire la métamorphose continue, la palpitation des intensités. Toutefois l'écueil de cette impossible translation est contourné par la convocation de relais, d'une chaîne de médiations qui substituent un appel au voir à la représentation de celui-ci. Comme en cette scène où Mrs Ramsay, ravie par la découpe des formes que le battement des ailes des freux offre à son regard, contourne la butée et les coupes que le langage imposerait à sa jouissance en passant par un tiers relais, le regard de ses enfants,

²⁴ p. 110.

Chantal Delourme

auxquels est proposé le virtuel de cette épiphanie, et prêtée vision supplétive. C'est alors le langage qui bégaye devant la confondante réserve du visible :

The movement of the wings beating out, out, out, – she could never describe it accurately enough to please herself – was one of the loveliest of all to her. Look at that, she said to Rose, hoping that Rose would see it more clearly than she could. For one's children so often gave one's perceptions a little thrust forwards. (p. 88)

Le relais des médiations, l'appel au voir permet d'inépuiser le récit du regard, de faire circuler le régime intensif de la perception, de faire que le défaut contribue à la présence. Il arrive que l'image reste endeuillée du regard lorsque ce besoin de la partager ne trouve pas en l'autre celui qui la ferait vivre :

And looking up, she saw above the thin trees the first pulse of the full-throbbing star, and wanted to make her husband look at it ; for the sight gave her such keen pleasure. But she stopped herself. He never looked at things. (p. 78)

Mais si au lieu de se détourner et de prolonger ainsi le circuit rhizomatique de la perception, le récit poursuit le ravissement de l'œil c'est alors pour en prolonger l'intensité jusqu'à ce que la brûlure de l'œil par l'image perçue soit telle que celui-ci s'aveugle dans une stase hypnotique ; la phrase poursuit alors l'incandescence d'une heccité jusqu'au point où elle abolit le regard. L'emportement du corps-pensée livré au pur jeu d'intensités du sensible comme aux élans intérieurs mène la phrase à connaître son acmé en son point de fuite, dans l'énoncé d'une satiété à la fois comblée et excédée qui se conjugue avec cécité.

[...] but for all that she thought, watching it with fascination, hypnotised, as if it were stroking with its fingers some sealed vessel in her brain whose bursting would flood her with delight, she had known happiness, exquisite happiness, intense edginess, and it silvered the rough waves a little more brightly, as daylight faded, and the blue went out of the

La myopie de Mrs Ramsay : entre éclat et éclipse

sea, and it rolled in waves of pure lemon which curved and swelled and broke upon the beach and the ecstasy burst in her eyes and waves of pure delight raced over the floor of her mind and she felt, It is enough ! It is enough !

(p. 72)

Les lignes intensives alors ponctuées par la répétition hypnotique, lissées par l'indétermination d'un « it » devenu vecteur de jouissance, mènent à une sidération du récit qui n'assurera sa continuité que par le recours à un autre point de vue. De tels moments déportent la narrativité vers des lieux d'aveuglement, mettent le récit en danger et les changements de point de vue n'apparaissent plus alors comme un choix mais comme une nécessité, seul recours d'une narrativité mise à mal par l'éblouissement et qui ne procédera que d'éclats syncopés. La syncope narrative souvent prononcée par une rupture typographique déchire le texte, aveugle l'activité lectorale avant que ne soient redéfinies les coordonnées énonciatives.

Mais là où l'écriture de Virginia Woolf me semble encore plus singulière, c'est lorsqu'elle propose encore d'autres modes de cette capture vibrante entre l'image et l'œil, autres que le battement, la déchirure, l'éblouissement. Car elle choisit de représenter ce parcours paradoxal de la perception où ce n'est plus l'image qui se dérobe mais le sujet qui s'absente. Cette expérience de l'effacement trouve une première expression dans la dématérialisation qui parfois affecte le sensible lorsque des lumières tremblées deviennent matière à la fois ajourée et fantomale, « a phantom net » (« The lights of the town and of the harbour and of the boats seemed like a phantom net floating there to mark something which had sunk » [p. 75]), que des contours sont dessinés pour mieux immatérialiser les silhouettes, ou que la réflexion des objets se mêle au ruissellement de la nuit (« there outside, a reflection in which things wavered and vanished waterily » [p. 106]) : lorsque la substance ainsi s'efface du monde, c'est également la saisie du regard qui est érodée, fragilisée. Mais l'effacement peut atteindre plus radicalement encore l'œil lui-même qui s'absente à son propre regard et vient éprouver par cet impouvoir qui le mêle au monde l'impersonnalité de celui-ci. Le vertige n'habite pas tant l'esprit que

Chantal Delourme

l'œil, relève d'une épreuve de l'asubjectivation, et c'est sans doute dans cette indistinction du personnel et de l'impersonnel que s'éprouve l'heccéité. Lorsque le récit du regard se prolonge et s'inscrit dans le temps, c'est ainsi souvent pour instaurer entre le sujet et l'objet une distance, une infinitude dans laquelle l'œil s'éteint dans une altérité qui le nie. Ainsi lorsqu'après avoir été saisi par l'image, puis l'avoir composée en un aplat, l'œil parcourt l'étendue, il traverse des espaces ouverts à perte de vue et suit ce pli du sensible auquel la phrase prête ses rythmes et le tissage de ses échos sonores jusqu'à y éprouver sa propre dérobaie :

And on the right, as far as the eye could see, fading and falling, in soft low pleats, the green sand dunes with the wild flowing grasses on them, which always seemed to be running away into some moon country, uninhabited of men. (p. 17)

Ce peut être par le biais de la personnification que paradoxalement s'approche cette qualité non-humaine du monde ouvrant sur des échelles temporelles infinies qui retournent au regard son absence :

(...) because distant views seem to outlast by a million years (Lily thought) the gazer and to be communing already with a sky which beholds an earth entirely at rest. (p. 25)

Plus loin, ce renversement de la perception en son effacement est signifié par la métaphore anthropomorphe d'un dialogue qui exclut Lily Briscoe de l'échange :

(...) the cliffs looked as if they were conscious of the ships and the ships looked as if they were conscious of the cliffs, as if they signalled to each other some secret message of their own. (p. 197)

Il arrive que le récit amplifie cette oscillation entre présence et absence et poursuive l'expérience de l'effacement de l'œil jusqu'à ce qu'elle devienne épreuve de néantisation. L'image ne parvient plus alors à « apaiser, [...] humaniser l'informe néant que pousse vers nous le

La myopie de Mrs Ramsay : entre éclat et éclipse

résidu inéliminable de l'être »²⁵, c'est ainsi que Blanchot définit sa fonction, mais au contraire le manifeste. Ainsi en est-il de cette méditation de nature pascalienne où, dans l'espace d'un chiasme, Nancy voit ses pouvoirs démiurgiques qui réveillent des espaces et des animaux imaginaires se mesurer à une force amorphe et inhumaine qui confronte la conscience au néant :

And then, letting her eyes slide imperceptibly above the pool and rest on that wavering line of sea and sky, on the tree trunks which the smoke of steamers made waver upon the horizon, she became with all that power sweeping savagely in and inevitably withdrawing, hypnotised, and the two senses of that vastness and this tininess (the pool had diminished again) flowering within it made her feel that she was bound hand and foot and unable to move by the intensity of feelings which reduced her own body, her own life, and the lives of all the people in the world, for ever, to nothingness. (p. 83)

La dépense de l'investissement scopique redoublée par le jeu imaginaire qui vient combler l'œil et le corps coïncide avec la stase, la plénitude avec la dérobadie, et l'effusion imaginaire conjugue toute puissance et impuissance. L'immersion dans l'élémental et le jeu imaginaire dessaisissent le sujet et à travers les formes visibles tremblées réveillent la menace de l'informe. Le passage se fait alors récit du dialogue que l'image entretient avec le non-être.

Enfin cette inscription du sensible sous le sceau de la dérobadie se retrouvera chaque fois qu'il sera convoqué pour figurer un blanc, la faille d'une anacoluthie, dont Lyotard écrit qu'ils « jettent sur le logos l'éclat en éclats du silence »²⁶. Au pli du sensible dans lequel se place la phrase lorsqu'elle en accompagne le récit en effilant rythmes et matières sonores, « lustrant » ainsi le sensible « jusqu'à en faire sentir présente l'absence »²⁷, répond alors sa convocation comme imaginariation du silence. Lorsque Mrs Ramsay entend les paroles

²⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 346.

²⁶ Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, p. 296.

²⁷ *Ibid.* p. 298.

Chantal Delourme

endeuillées de la servante, le silence de son écoute est figuré comme un pli dans lequel se prolonge le mouvement des mains qui se ferment et s'ouvrent pour lisser les draps :

*all had folded itself quietly about her, when the girl spoke, as, after
a flight through the sunshine the wings of a bird fold themselves quietly
and the blue of its plumage changes from bright steel to soft purple.* (p. 33).

La visée mimétique est prise à revers par la *poïesis* lorsque c'est du pli que la représentation vient décliner les figures jusqu'à ce que ce soit au signe « fold », à ce pli du silence, que soit prêtée visibilité. C'est alors comme si l'image visuelle cherchait à solliciter dans l'œil son silence, sa pure présence à l'éclat d'événement unique, comme si ce regard habité de silence pouvait être le miroir « des éclats de silence jetés sur le logos », des points aveugles de la représentation. Lorsque plus tard la mort de Mrs Ramsay est évoquée dans une phrase entre crochets qui accueille le trébuchement de la syntaxe²⁸, les signes typographiques, les crochets qui suscitent la frontalité des « marble pages » (p. 139) évoquées ailleurs dans le texte rendent visible l'indicible, font affleurer la minéralité des signes pris dans l'enkystement du deuil. Plus tard, ils reviendront encadrer la représentation d'une chair mutilée dans laquelle se rassemble toute la dimension sacrificielle du texte, telle une fenêtre ou un œil ouvert sur l'irregardable que vient marquer dans le texte cet accroc entre la présence visuelle des *square brackets* et le signe *square* qui désigne la chair mutilée²⁹. Toute la deuxième partie qui vient contrer la ruine que l'absence impose au langage s'inscrit dans un semblable projet thanatographique. Les figures *in absentia* y seront paradoxalement les lettres littérales d'un signifié impossible, d'une écriture intransitive où la somptuosité du signifiant alliée à l'évocation du hors-temps, de l'oubli radical est pareille à ces

²⁸ [Mr Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty.] (p. 141).

²⁹ [Macalister's boy took one of the fish and cut a square out of its side to bait his hook with. The mutilated body (it was alive still) was thrown back into the sea.] (p. 196).

La myopie de Mrs Ramsay : entre éclat et éclipse

« arabesques flourishing around a centre of emptiness », arabesques dessinées sur des trous noirs. Le devenir impersonnel qui souvent accompagnait ainsi qu'on l'a vu la dérive de la perception, l'alanguissement de l'œil, se radicalise et s'ouvre sur un devenir non-humain, force noire qui habite le cosmos et la nature. Le dialogue qui se loge dans ces paysages est celui qui confronte des fleurs énuclées dont la prunelle vide s'écarquille sur le rien (« and the flowers standing there, looking before them, looking up, yet beholding nothing, eyeless and so terrible » [p.147]) et une nature autarcique d'où tout regard se serait absenté. Entre l'objet sensible qui se transforme en œil-cadavre et une nature où l'absence de l'œil ne fait l'objet d'aucun deuil, le texte de différentes façons se fait aveugle ; cette loi imposera parfois au récit ces stratégies plus indirectes et paradoxales où le regard ou l'ouïe ne sont évoqués que pour être immédiatement effacés (« solitary like a pool at evening, far distant, seen from a train window, vanishing so quickly that the pool, pale in the evening is scarcely robbed of its solitude, though once seen » (p. 141) et tantôt rendre le monde intouché par le regard à sa choséité esseulée, tantôt le livrer à son chaos intemporel :

Listening (had there been any one to listen) from the upper rooms of the empty house only gigantic chaos streaked with lightning could have been heard tumbling and tossing, as the winds and waves disported themselves like the amorphous bulks of leviathans whose brows are pierced by no light of reason, and mounted one on top of another, and lunged and plunged in the darkness or the daylight (for night and day, month and year ran shapelessly together) in idiot games, until it seemed as if the universe were battling and tumbling, in brute confusion and wanton lust aimlessly by itself. (p. 147)

Les métaphores anthropomorphes y sont comme des vestiges, des résidus de langue, et à nouveau la phrase se déploie depuis la faille d'une anacoluthie ; les éclats figuraux qui en jaillissent « jettent sur le logos l'éclat en éclats du silence ».

Chantal Delourme
Université Paris X-Nanterre