

CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES

TROPISMES

N° 14

LA HANTISE

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE

2007

Les exercices im/matériels de Virginia Woolf: The Haunted House et Street Haunting: a London Adventure

*Ghosts are present whenever the significant
overflows our possibilities of expressing it¹*

Les réflexions suivantes prennent pour objet deux textes différents de Virginia Woolf : une très courte nouvelle onirique écrite en 1921 et un essai écrit en 1927, qui auraient peut-être en commun un rapport à l'esquisse, comme nom de l'entre-genre propre à l'écriture de Virginia Woolf. Esquisse narrative dans la nouvelle où les traits espace, temps, personnage sont raréfiés, amenuisés, tendent à n'être que des survivances de traits animés par le glissement du figural. Esquisse spéculative dans le cas de l'essai tant la dimension épistémocritique du genre y est redéfinie pour articuler tout ensemble ce qui souvent est pensé en termes d'opposition : expérience, spéculation (ou savoir) et forme de l'essai.

Ces réflexions sont placées sous le sceau de l'insistance du signifiant de la hantise ("haunted", "haunting") puisque ce sont les modes de retour, de réversibilité, de différence de ses inscriptions et de

¹ V. Woolf, "Henry James's Ghost Stories", 324.

ses valeurs que j'interrogerai : d'une hantise, l'autre. « Qu'est ce que suivre un fantôme », en effet, écrit Jacques Derrida, si ce n'est « être suivi par lui, être persécuté par la chasse même que nous lui faisons »². Le spectral m'y apparaît, dans les deux cas, comme l'exposition à une condition singulière de l'écriture que l'on peut associer par le biais de Virginia Woolf à la modernité : la première en ce que l'écriture, et par elle, la littérature s'y expose à n'être que sa propre trace, poussant au plus loin cette condition que Michel Foucault nomme « le parcours de cet espace vain et fondamental », « sans départ, sans terme et sans promesse », « qui trace le texte de la littérature »³ ; la seconde en ce que l'écriture de l'essai esquisse un mode de subjectivation, une hantise à venir, inséparable de la langue dans laquelle elle s'exprime. En sous-main j'interrogerai aussi ce qu'ont en commun le fantôme et le flâneur pour apparaître conjointement sous la plume de Virginia Woolf, de Benjamin, en amont de De Quincey.

Le texte spectrophore :

A Haunted House est une très courte nouvelle de deux pages : une conscience s'éveille, une porte claque, empreinte sonore d'un "ghostly couple" qui glisse de pièce en pièce et viendra à la nuit se pencher sur le couple de dormeurs. Le fantomal entre dans le texte à pas glissés : une conscience à un lieu semble poser une existence matérielle "whatever hour you woke there was a door shutting"(3). La deuxième phrase emboîte le pas à la première : des déplacements humains, furtifs, de nuit, "from room to room they went, hand in hand, lifting here, opening there, making sure – a ghostly couple". Le tiret, marquant un décrochement, fait vaciller le statut ontologique des personnages mais le syntagme qui suit demeure ambigu : "a ghostly couple" peut être à la fois figure prédiquant des personnes et personnification d'une figure. C'est la phrase suivante qui en décidera en conjuguant un temps à un espace, un "ici" à un "alors" : "here we

² J. Derrida, *Spectres de Marx*, 31.

³ M. Foucault, *Les mots et les choses*, 59.

left it". Toute la nouvelle va faire jouer ce battement spatio-temporel et il est signifiant à cet égard que pas une seule fois le mot "ghosts" ne soit utilisé qui aurait objectivé ce qui au contraire n'insiste que de se dérober au statut d'objet et de brouiller les seuils.

Ma lecture de la nouvelle tentera de montrer à quel point le spectral woolfien se soustrait aux cadres gothiques et fantastiques convoqués par le titre, déborde toute thématization qui ferait passer d'un objet jamesien "questioning the reality of ghosts" à un objet woolfien "the inherent ghostliness of reality" ainsi que le propose George M. Johnson⁴. Si elle explore ce qui se passe entre la vie et la mort qui ne peut, ainsi que le propose Derrida "que s'entretenir de quelque fantôme"⁵, c'est plus encore le commerce que la poétique de Woolf entretient avec le spectral qui fera l'objet de cette lecture.

La nouvelle se défait en effet d'entrée des accessoires gothiques, de l'attirail matériel du surnaturel : elle libère le spectral de l'injonction de l'heure qui d'ordinaire en ponctue les apparitions ("whatever the hour") et l'inscrit au contraire sous l'heure de l'indéterminé. Elle n'emprunte pas aux "îcones séculaires de la hantise"⁶, pas de fantômes, pas de draps, ni de brumes suintant des marais, mais ne peut pourtant les congédier sans les convoquer. Le paradoxe étant que le spectral a besoin de la phénoménalité du spectre, fût-ce pour s'en démarquer : "our eyes darken; we hear no steps beside us; we see no lady spread her ghostly cloak"(4). Quant au trésor enfoui, métaphore du lien entre secret et hantise, il ne convoque un cliché que pour en susciter la dissemblance puisqu'il n'inscrit que le tracé de sa dérobade. Loin d'objectiver le fantôme, toute la nouvelle oscille entre évocation d'une présence et effacement de celle-ci, luttant contre le pouvoir d'affirmation de la langue que pourtant elle convoque pour élaborer, dans la trame de la langue et de la syntaxe, une grammaire de l'être de ce qui n'est pas, ou de ce qui se glisse entre l'être et le non-être. La rhétorique se fait négative pour nommer ce que Didi-Huberman appelle

⁴ G. M. Johnson, "A Haunted House: Ghostly Presences in Woolf's Essays and Early Fiction", 245.

⁵ J. Derrida, *Spectres de Marx*, 14.

⁶ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, 132.

la “condition défective”⁷ du spectral : l’insistance de ce qui inexiste, l’agir de ce qui n’est pas action, que la phrase pose pour les nier. La syntaxe procède par retouches, par effacements elliptiques, soustrayant un objet à un geste, un sujet à un prédicat, empruntant au premier temps de l’épanorthose pour effacer l’être que convoque le mot : “But it wasn’t that you woke us...Not that one could ever see them...; we hear no steps...we see no lady...”. Elle se défait également de la demeure gothique par le timbre : pas de terreur ni d’épouvante mêlée de fascination, mais les retrouvailles des ombres et avec les ombres d’une troublante douceur aux échos orphiques et dantesques. C’est aussi que le monde des ombres suscité est tout autant celui des visions, des songes, des rêves que du seul fantomal, monde où *das unheimliche* suscite davantage une étrange familiarité qu’une inquiétante étrangeté. Toute la nouvelle repose sur l’ambiguïté entre réveil et éveil: “you woke”, “but it wasn’t that you woke us” jusqu’à sa résolution à la fin de la nouvelle : “waking, I cry” : ce qui semblait se donner comme existence empirique peut se relire rétrospectivement comme éveil au rêve, à cette “vigilance neutre”⁸. La lecture rétrospective peut alors éclairer un sens en veille qui avait toujours été là.

Toutefois avec le fantastique ou le gothique, elle partage le fait que la présence des formes spectrales inscrit l’espace sous le pouvoir du temps. “Le pouvoir du lieu”, écrit Didi Huberman, à propos des installations de Parmiggiani, “ne fait qu’un avec le pouvoir du temps. Et cela pour une raison au moins: l’air que nous respirons suffit à former le porte-empreinte de toutes nos images et de toute notre mémoire”⁹. Chaque lieu parcouru par les présences spectrales, chaque objet effleuré par elles deviennent ainsi porte-empreintes du temps, du passé. On retrouve là un des traits de l’écriture de Woolf chez qui le temps laisse moins ses empreintes sensibles sur les corps et les matières à la manière de Proust que les objets, les lieux n’ont cette capacité à exhiler le temps, à éveiller des revenances. A peine le lieu est-il esquissé dans la nouvelle qu’il est ainsi investi comme temps qui

⁷ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, 112.

⁸ M. Blanchot, *L’amitié*, « *Rêver, écrire* », Paris, Gallimard, 1971, 169.

⁹ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, 113.

se re-présente aux figures du passé : figures de la revenance, c'est par leurs voix désincarnées que la nouvelle se dote d'une antériorité "here we left it". Les présences sont liées par ce partage du temps passé, sont à la fois mémoire commune, et mémoire de l'un pour l'autre : elles figurent ainsi la condition spectrale du souvenir, cette présence à la mémoire de ce qui n'est plus mais qui s'est en même temps im/matérialisé, dépersonnalisé comme l'anima de la maison. Toutefois "Here we left it" semble aussi référer à un quelque chose lié peut-être à un événement qui aurait été égaré mais qui définit tout autant un aspect temporel de la maison : la maison en tant qu'avoir été quittée, investie par le pouvoir agissant de l'absence, non pas un état mais un état du lieu. La maison est ainsi métaphore paradoxale du temps puisqu'elle est métaphore de son agir, de « l'absence en son pouvoir psychique »¹⁰: les pièces, les objets, les rideaux désignent des lieux, des objets qui se font matière de temps, à la fois matière de l'absence et de survivance, traces de traces. La revenance n'y est pas représentée sur un mode personnel empruntant à une pathologie de la psyché, elle y devient plutôt la condition impersonnelle du lieu, de son habiter, voire de son être-habité.

Le cours du récit emprunte à l'unité temporelle et symbolique d'une journée mais sur un mode instable qui met à mal tout cadre temporel puisqu'il est déchiré d'ellipses, traversé d'analepses de très grande amplitude, puis glisse de l'antériorité d'un plus que parfait à un présent narratif. Ce n'est qu'au milieu de la nouvelle, lorsque le soir approche, que la présence des ombres se voit dotée d'une origine événementielle figurée par la mort venant du dehors "coming to the woman first"(4) : le cours du temps alors s'inverse et fuit par une analepse de grande amplitude qui ouvre sur l'immémorial "hundreds of years ago" et la maison se creuse d'un caveau. Mais la maison-caveau, c'est l'autre de "a haunted house" dans les termes woolfiens. Elle est désignée comme entité englobante refermée sur elle-même et homogène, ("leaving the house, sealing all the windows; the rooms were darkened"(4)), devenue réceptacle de ce monde immobile de la synchronie qu'est le temps de la mort. La maison se transforme en

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, 55.

Les exercices im/matériels de Virginia Woolf

tombeau du moi à la faveur d'une diaphore verbale qui fait glisser du sujet "mort" ("Death was the glass") au sujet "he" ("he left it, left her") ; elle est alors le point de repère d'un espace-temps mobile-immobile cadastré par l'immuable des points cardinaux et arpenté sous la scansion binaire du métronome de l'absence: "he left it, left her, went North, went East, saw the stars turned in the Southern sky"(4) : mais elle est aussi point de chute aléatoire enfoui au regard du cosmos ("found it dropped beneath the Downs"). Dans une sorte de lyrisme objectif, Virginia Woolf entrecroise deux temporalités, celle du temps humain et celle du temps cosmique, mais pour solliciter davantage la démesure entre les échelles du temps que les échos transcalaires, laquelle démesure devient aune de l'infinitude de la perte.

Virginia Woolf toutefois réécrit la revenance sur un autre mode que celui du pouvoir du temps passé. En effet par le jeu des doubles et des échos, les présences spectrales sont également les figures d'une revenance à venir : les échos glissent entre le couple des dormeurs et celui des spectres. Les évocations qui semblaient référer au passé des ombres intègrent peu à peu ce qui avait été donné pour le présent des dormeurs : les traits de la vie, sommeil, réveil, présence des pommes, lecture dans un jardin se voient redoublés par leur écho spectral : "sleeping; in the garden reading;[...] rolling apples in the loft"(5). Figures du passé que poursuivaient les habitants de la maison, les présences deviennent cet à-venir, cette sur-vie qui les précède, traces de leurs traces à venir. Doubles, elles sont toutefois figures de cette altérité radicale, étrangère à l'image, à la spécularité visuelle. Glissant dans le temps, les spectres font donc de chaque temps un temps paradoxal : présence agissante du passé, non présence à soi du présent, avenir selon le mode de l'accompli, du futur antérieur. De ce fait, ce "we" des dormeurs qui sont aussi instances énonciatives auront toujours déjà été spectrales : on peut alors donner sens au léger hiatus temporel qui inaugure la nouvelle du fait de l'impersonnel "there was a door shutting" (différent de ce qu'aurait été "you heard a door shutting") : en effet, la première phrase est moins le récit d'une perception consciente qui ferait coïncider conscience et quelque chose, à savoir une conscience phénoménologique, qu'éveil au spectral sur le mode du toujours-déjà. On retrouvera cette antériorité du spectral dans le fait

que chaque lieu, chaque "ici" aura été nommé par l'ombre avant que les habitants de la maison ne les habitent et ne les parcourent. "Here", "upstairs", "the garden", la présence ne s'avancera dans le texte que dans les pas du spectral qui la précède. La seule antériorité qui inaugure la nouvelle ce n'est pas celle du monde selon la loi mimétique, mais c'est celle du spectral : la trace comme *arkhé*.

Mais cette analyse ne suffit pas encore à rendre compte des liens que propose la nouvelle entre les ombres et le temps : la présence du couple fantomal est évoquée comme un glissement continu, ponctué de gestes qui effleurent, et accompagné par la répétition de la forme gérondiva qui, effaçant ou retardant les ancrages temporels, décroche le procès de l'axe temporel et dédouble ce dernier. A différents moments de la nouvelle, la phrase tend vers une pure succession de ces formes : "they went, hand in hand, lifting here, opening there, making sure" "wandering through the house, opening the windows, whispering not to wake us, the ghostly couple seek their joy", comme si elle désamarrait l'architecture de la phrase pour ne retenir que ce pur procès. Comment entendre cette forme achronique qui désajuste le temps et introduit une fissure entre présence et présent et qui est le véritable souffle temporel de la nouvelle? Peut-être en premier comme la forme temporelle des ombres qui ne cessent de se donner comme se soustrayant à toute présence. Peut-être aussi celle qui relève d'un toujours-déjà qui anticipe sur son heure actuelle. Mais ce temps sans durée, modal plutôt qu'aspectuel en ce qu'il est tout à la fois proximité et infinie distance, on peut aussi l'entendre comme le temps paradoxal de l'écriture et de la lecture : non pas un aspect relié à une valeur temporelle sur l'axe du temps, mais plutôt le mode de la présence à l'imaginaire, où se conjoignent le monde représenté, son écriture et sa lecture. La nouvelle expérimente dans les formes verbales une langue qui rendrait l'expérience de la présence à l'écriture et de la présence à la lecture, le temps de la performativité de la lettre. On en trouvera une marque dans le seul usage du déictique, "this", que propose la nouvelle. Celui-ci est associé au motif du trésor et de la quête qui traverse la nouvelle : béance d'une question sans réponse pour l'énonciateur "what?", ce n'est que par les ombres que sa nature paradoxale pourra s'énoncer. Quête toujours relancée, présence qui se dérobe, référence qui ne

s'assigne pas, objet qui ne se désigne que par le biais de l'être-comme du figural. Or dans les dernières lignes de la nouvelle où la conscience se réveille "waking I cry : is this *your* treasure?", c'est au monde de l'ombre qu'est retourné le déictique, si bien que le trésor peut s'inverser en figure du *shifter*. Au lieu de lire "is this *your* treasure", on peut lire "is *this* your treasure?". L'écrit désamarre le deictique de la désignation, en énonce la part spectrale que toute lecture éveille. Ce que partage en commun l'écriture et le songe dans cette nouvelle qui s'inscrit tout entière entre éveil et réveil peut être éclairé par la citation suivante de Blanchot: "le rêve est une tentation pour l'écriture, parce que l'écriture a peut-être affaire aussi avec cette vigilance neutre que la nuit de sommeil cherche à éteindre, mais que la nuit du rêve réveille et entretient sans cesse, tandis qu'elle perpétue l'être en semblant d'exister."¹¹

Si "the haunted house" est figure du pouvoir du temps, elle est également à appréhender en termes d'espace. Mais là où le gothique architecture la maison pour assigner le fantôme à demeure, le spectral woolfien n'est que désaisissement de l'espace.

Il y a tout d'abord une grammaire de la hantise, du spectral : par le choix de l'article indéfini, le titre oscille entre valeur singulative et générique. La maison évoquée restera dans un espace intermédiaire, dans les limbes de la détermination : insuffisamment déterminée si bien qu'elle reste en deçà du spécifique, suffisamment déterminée si bien qu'elle est en deçà du générique. Le qualificatif "haunted" y définit moins un degré de spécification qu'une condition qui inquiète l'espace, le rapport entre espace et pouvoir du lieu, selon cette réversibilité qui veut que «la hantise comme lieu (elle devient quelque chose de plus qu'un esprit) instaure le lieu comme hantise (il devient quelque chose de plus qu'un espace) »¹².

L'espace de la maison est esquissé par le biais de quelques traits, l'extériorité d'un jardin, des enfilades de pièces, des étages qui sont moins synecdoques de la maison qu'une façon de convoquer la part absente qui hante les figures de substitution. Le plus souvent, il est

¹¹ M. Blanchot, *L'amitié*, 169.

¹² G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, 136.

suscité comme cette forme absente et discontinue qui ne serait que l'effet des souffles et des glissements qui le traversent, décrit par le seul support des prépositions "so down again" "out in the garden then?", des effleurements d'objet, des micro-mouvements du sensible. Il n'est que de passage, ouvert et instable, toujours défait par le privilège accordé aux seuils, portes, fenêtres. S'il se propose comme espace sonore rendu à l'écoute, "there was a door shutting", "the wood pigeons bubbling with content and the hum of the machine sounding from the farm", c'est que l'espace sonore brouille les limites, transporte le lointain, mais plus encore parce que le son est une phénoménalité singulière, "sans face cachée" comme l'écrit Jean-Luc Nancy, "ouvrant à une spatialité qui est en même temps au dehors et au dedans"¹³. Le son suscite donc l'ubiquité d'un lieu plutôt qu'un espace. Déjà dessaisi ainsi, il le sera encore autrement parce qu'à peine évoqué, il est estompé et le cède à un autre illimité, celui du silence : sons qui creusent le silence "from the deepest wells of silence", portes qui se ferment sur le passage de l'immatériel, voix désincarnées des fantômes qui ne parlent que par bribes, voix muettes du soliloque. Ce sont toutes des voix de nuit suscitant la présence immatérielle du silence. Par cet effet de miroitement propre à la nouvelle qui veut que le monde décrit soit aussi le monde écrit, que le fantomal se confonde avec le scriptural, le texte aussi se fait voix de nuit: les ellipses, les aposiopèses, les tirets évident l'architecture de la phrase de façon à solliciter des formes présentes par défaut. Ils ne laissent pour toute prise sur le sens que des résidus, des isolats sémantiques, des écholalies par où le texte se risque à l'illisible, tend à n'être qu'espacement et trace, régis par un principe d'itération dont Derrida nous rappelle qu'il fait du texte un fantôme, quelque chose qui commence par revenir.

Mais c'est aussi parce que la nouvelle donne à Virginia Woolf l'occasion d'écrire la maison immatérielle que l'espace se dérobe. L'immatériel est tout d'abord le songe qui vient visiter la matière : puissance métamorphique, il traverse la matière d'infimes vies, de devenirs imperceptibles, qui seraient comme les hantises inédites de celle-ci : des rayons de lune se font matière d'eau, éclats et

¹³ JL.Nancy, *A l'écoute*, 32.

Les exercices im/matériels de Virginia Woolf

éclaboussures (“moonbeams splash and spill wildly in the rain”⁴), un filet de pluie se transforme en rayon d’argent (“the rain slides silver down the glass”), l’air devient tactile lorsqu’une tache de lumière de lune capte l’errance d’un spectre (“wild beams of moonlight cross both floor and wall, and, meeting, stain the faces bent”⁵). C’est aussi l’immatériel des ombres, des reflets et des rayons de lumière : ombre d’une grive qui traverse le plancher (“the shadow of a thrush crossed the carpet”⁴), reflets qui captent des pommes, des roses et dans lesquels des feuilles viennent connaître leurs couleurs (“the window panes reflected apples, reflected roses; all the leaves were green in the glass”³). Tantôt le volume immatériel que dessinent les pièces vides creuse un lieu absenté à même l’architecture de l’espace (“Yet, the moment after, if the door was opened, spread about the floor, hung upon the walls, pendant from the ceiling—what? 3). Tantôt il délocalise l’espace, le déporte de sa dimension phénoménologique, transporte le dehors au dedans: l’ombre d’une grive traverse un tapis, un rayon de lampe tombe non d’une lampe mais d’une fenêtre “But the beam of the lamp falls straight from the window” ou bien les lumières extérieures quadrillent l’espace intérieur “wild beams of moonlight cross both floor and wall”. Tantôt encore les reflets des pommes, des roses, des feuilles absorbent l’espace pour l’indécider, brouiller l’opposition entre extérieur et intérieur. Le lieu et l’espace ne coïncident pas : la hantise comme lieu est un pouvoir de contamination qui défait les formes, les dérobe à toute saisie, les traverse d’illimité, ne suscite l’espace que pour le rendre atopique. La nouvelle de ce fait donne écho et figure à la hantise comme lieu chez Woolf, hantise du “ici”, qui est introduit sur le mode indéterminé du “here”, “there” dans la première phrase et qu’ensuite seules les ombres désignent : “‘here’, he said” . Mais c’est aussi que les instances des personnes sont saisies d’une ubiquité spatiale : on les croit à l’intérieur, elles sont à l’extérieur. Une pomme décrite sur le mode actuel sert de témoin des présences spectrales alors que la phrase suivante les donne comme déjà en-allées. Un article défini “the curtain” vacille entre la présence matérielle qu’il construit et la présence à l’imaginaire. Le monde de la nouvelle est un monde où les portes se ferment mais ne ferment pas, se trouvent ouvertes plus qu’elles ne sont ouvertes, construisant une ubiquité singulière qui est

moins celle d'un "ici" et "ailleurs" que d' "un ici et nulle part". Or cet "ici et nulle part" insituable, toujours dérobé, vient ponctuer la réflexion de Blanchot sur l'espace littéraire : il fait alors référence aux sculptures de Giacommetti, dont il faut déplier le volume dans l'espace selon une perspective variable pour atteindre ce point d'où on les voit absolument où "ici coïncide avec nulle part". La maîtrise de l'espace dont témoigne l'œuvre plastique se trouve alors récusée par l'impossibilité de donner lieu à cet espace. De même la hantise du "ici" trouve sa figure dans "the haunted house" woolfienne.

Mais là où la nouvelle pose le plus la contre-signature de la poétique woolfienne, c'est dans le régime du dire, de l'énonciation. Le spectral sera l'effet de l'indétermination de l'identité, de la dérobade énonciative. Alors qu'étymologiquement le statut de la personne est indissociable de l'idée de présence puisque "prosopon", c'est le visage, le vis à vis, la nouvelle, quant à elle, désincarne, dépersonnalise les instances de la personne, raréfie les traits sémiqes. Reste le seul mode substitutif du pronom, porte-identité référant à des formes qui privées du singulier du nom : "He" et "she" pour "the ghostly couple", "we" et "I", mais aussi "one" et un "you" spéculaire pour l'instance sujet. Les voies pronominales du spectral, ses médiums, seront ainsi l'indétermination des pronoms et de leurs valeurs, ainsi que la sollicitation de leurs valeurs spéculaires introduites par ce "you" qui inaugure la nouvelle, paradoxale sollicitation puisqu'elle propose une identification à l'indéterminable. L'énonciation est elle aussi tout entière affectée par une grammaire d'un être-habité, habitable : elle s'efface, se fait le plus souvent présente par défaut, soit par ellipse, soit par indétermination, soit par specularité. Tout est fait également pour diluer les frontières énonciatives, défaire la distinction entre sujet et objet, intérieur et extérieur. Les modes énonciatifs et les références qu'ils construisent ne cessent de s'interpénétrer, effaçant tour à tour les cadres posés. Les références contruites par les voix, les objets d'expérience qu'elles esquissent glissent des ombres aux vivants, selon un régime télépathique ou médiumique. Le texte ne se constitue que des reprises en écho des énoncés et des glissements énonciatifs : non seulement le "one", quelqu'un, quelconque, suit les pas des présences fantomales mais il se glisse dans leurs pas énonciatifs : soit en en

faisant ses interlocuteurs, donc en glissant du “them” au “you”, soit en parlant par leur voix, donc en glissant du “he/them” au “I”. Ainsi de part et d’autre du moment où la mort est figurée comme vitre infranchissable, “So fine, so rare, coolly sunk beneath the surface, the beam I sought always burnt behind the glass. Death was the glass, death was between us” (4), l’énonciation franchit tous les seuils. Le “I”, “us” est une instance équivoque, médiumique, qui peut désigner en même temps l’énonciateur séparé/uni aux ombres et l’homme alors séparé/uni à l’ombre de la femme. Au même moment l’énoncé écrit la mort et parle par la voix de celui qui vivant alors est devenu une ombre. La figure énonciative ainsi proposée est le miroir inversé de la prosopopée : elle ne donne pas la parole au mort, mais se projette comme ombre, parlant d’outre-tombe d’une certaine façon et franchissant ainsi le seuil de l’énoncé pragmatique impossible (I /die). Elle emprunte également aux lois oniriques lorsque l’énonciateur s’écrit dormant et se dédouble sur le mode du “us” et du “them”. L’énonciation se spectralise donc sur deux modes : soit sur le mode sujet lorsqu’elle s’insinue dans les voix immatérielles, soit sur le mode objet lorsqu’elle se dédouble pour se constituer comme objet des regards et des voix des fantômes par qui elle est alors rêvée. La nouvelle emprunte alors à ce soupçon du rêve qu’évoque Blanchot “que là où nous rêvons c’est aussi bien quelqu’un d’autre qui nous rêve, pressentiment de ce rêve sans rêveur qui serait le rêve de la nuit même”¹⁴.

Le spectral, c’est alors cette possibilité du discours littéraire d’enchaîner des énoncés sur un mode où l’instance sujet erre d’une forme syntaxique à une autre, sur le mode du “you”, du “we”, du “one”, du “us”, du “them”. Elle ne s’inscrit comme “I” que dans le dédoublement du dialogue intérieur, dont le reflet, dans un renversement de la mimésis, vient s’incarner ponctuellement : “What did I want to find? my hands were empty” ou comme ombre de l’ombre : “Is this *your* buried treasure?”, ou bien encore pour se disséminer dans les échos phonémiques: “I cry : “Oh, is this *your* buried treasure? The light in the heart”(5). L’énonciation devient la trace d’un sujet qui tend vers l’obscur du hors-sujet, à n’être que l’effet insituable de ses énoncés

¹⁴ M. Blanchot, *L’amitié*, 167.

et qui trouvera dans le style indirect libre un autre médium où exercer son ubiquité. Parole désamarrée, elle s'éprouve sans lieu propre, dessinant dans cette errance non la métaphore spatiale de "*das unheimliche*" mais son déplacement sans repos.

Maison immatérielle, porosité du réel et du songe, présence à l'imaginaire, dérobade de la déixis, voix errantes, objet qui ne se donnera qu'à travers ses réverbérations, tels sont les traits de la poétique woolfienne que cette nouvelle condense. Le spectral y est moins un objet du langage que celui-ci, rendu spectrophore en ses données syntaxiques, sémantiques, figurales ou rythmiques, n'en est le médium. Les ellipses, les différencements cataphoriques, les valeurs indécidables, les entrelacements sémiqes et phonémiques, le frayage rythmique sont la trace du spectral à même la langue. C'est comme si la nouvelle toute entière s'écrivait sous l'instance d'un impersonnel "il hante" de même que l'on dit "il pleut" et énonçait à quel point le régime de la lettre le devra à toutes les formes de sa condition spectrale: échos disséminés, empreintes feuilletées, parcours à rebours, réverbérations contrapuntiques, éclats de silence, lettre qui se risque à n'être que sa propre trace : tous en constituent le trésor inépuisable. Jusqu'à la limite du lisible.

Une poétique de la réceptivité :

D'une hantise, l'autre : *Street Haunting: a London Adventure*. Le déplacement opère à l'intérieur même du titre qui est en fait non seulement un double titre, mais aussi un titre à deux mains puisque Virginia Woolf n'ajouta la deuxième moitié du titre qu'à la demande de son editrice américaine. Mais l'effet du titre est peut-être de solliciter par le biais du narratif, du picaresque une forme fantôme de la ville, de la rue, nous invitant à passer de la rue qui est fréquentée à la rue qui hante : la ville mythique d'un Dickens, ou le labyrinthe de De Quincey qui est tantôt le lieu où ne cesse de se dérober le possible, lorsque les compagnons d'infortune qui se cherchent, se frôlent mais pour ne jamais se croiser, tantôt terre de désorientation de l'opiomane. Etrange insistance de cette autre rue ou autre de la rue que l'on voit

Les exercices im/matériels de Virginia Woolf

immédiatement apparaître également chez Benjamin lorsqu'il s'attache tout d'abord au mot rue pour l'opposer à chemins et à toutes les terreurs que celui-ci suscite¹⁵. Le texte urbain et la rue s'appellent l'un l'autre, le livre et la rue se pressent au seuil de l'essai avant que n'ait été mentionné l'objet-prétexte de la quête, à savoir le "lead pencil" : en effet c'est pour la possession de celui-ci qu'il faudrait traverser la moitié de Londres, mais il gardera aussi en sous-main "the lead" puisque l'essai s'achève avec l'achat du crayon et qu'il est tout entier conduit par le lien figural entre flânerie et écriture.

Le procès que souligne le titre "street haunting" se présente selon un régime générique hybride, à la fois narratif et spéculatif comme le veut la forme de l'essai, faisant jouer une instabilité qui ne cesse de faire vaciller la part du matériel et de l'immatériel. Le mode spéculatif, voire méditatif de l'essai, double tout au long le cours de la déambulation, lui donnant ce statut d'expérience à la fois singulière et exemplaire: il permet d'en réfléchir les conditions, les écueils, les enjeux et sollicite la réflexivité entre une spéculation qui se narrativise ou s'exemplarise et une déambulation qui s'écrit au miroir. Il ne le fait pas selon une rhétorique prescriptive mais plutôt selon une rhétorique expérimentale : l'expérimentation permet de brouiller la frontière entre spéculation et forme de vie, de glisser du présent de la représentation mentale à celle d'un présent narratif, puis encore à la pointe d'un présent d'énonciation. Virginia Woolf emprunte à la labilité de la forme de l'essai qu'elle admirait chez Montaigne, Thomas Browne, et de Quincey pour façonner une *elocutio* qui défait la hiérarchie entre spéculation, imaginaire et expérience, qui sont pour elle formes de vie non hiérarchisées mais bien plutôt entre-mêlées.

Au matériel, la flânerie va emprunter certains de ses traits narratifs, temporels : sur le mode de doubles négatifs lorsqu'elle convoque la quête ou l'aventure pour s'en démarquer. La quête est congédiée sur un registre *mock-heroic* par la première phrase, par le caractère dérisoire de son objet "the lead pencil", et par sa fonction de prétexte : l'objet n'est là que pour autoriser l'absence d'objet, l'indétermination d'un désir tout entier suspendu à son anticipation

¹⁵ W. Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, 536.

vague, à un devenir qui ne se justifie que de lui-même. Quand la forme de la quête revient dans les dernières pages de l'essai¹⁶, c'est comme une intruse qui poursuit la flânerie, l'insistance d'une nécessité que l'on diffère pour arracher à l'entre-temps d'autres virtualités, et à laquelle l'essai feint de céder pour la déjouer par une sorte de pirouette : l'objet en question, cette fin qui poursuit la flânerie, par le biais du crayon, "the only spoil we have retrieved from the treasures of the city" (491), instrument de l'écrit, n'aura été que sa condition même. La flânerie pour un crayon vaut pour celle du crayon. Les errances matérielles ne désavouent pas les voyages immobiles. De même, le récit d'aventure ne croise le cours temporel de *street-haunting* que comme une trace dont la flânerie se joue : au péril du lointain, elle substitue la rue hospitalière et la sollicitation du "unhomely", et il n'y aura d'aventure que celles de la lecture dans une librairie de livres d'occasion, ou de l'imprévu d'une humeur éphémère. Les grands schémas narratifs de l'expérience, les grands récits de vie sont ainsi congédiés, doublent de temps à autre cette autre forme temporelle qu'esquisse *street haunting*, comme des ombres légères du temps narratif, une mémoire des formes, pré-textes qui la précèdent, l'accompagnent. Mais loin de signer par ce congé la dépossession de l'expérience, l'essai esquisse, par la structure déliée et paratactique de la flânerie, une pensée-forme de vie, une esquisse qui en est à la fois l'idée et l'exercice; celle-ci à la fois précède, suit et accompagne les blocs-devenirs que sont les différents romans de Virginia Woolf et donne à l'essai sa dimension d'archive de la modernité.

Selon quelles modalités Virginia Woolf décline-t-elle *street haunting*? L'essai est le plus souvent lu selon le modèle d'un montage avec fondus enchaînés, qui fait se succéder des vignettes reliées entre elles par le paradigme figural de la déambulation et de l'écriture-lecture : après le franchissement du seuil, la rue comme bonheur de voir, l'énigme du personnage d'une naine achetant une paire de chaussures, une deuxième manière de rue, fantasmagorique, puis la rue comme

¹⁶ "One must, one always must, do something or other; it is not allowed one simply to enjoy oneself. Was it not for this reason that, some time ago, we fabricated that excuse, and invented the necessity of buying something? But what was it? Ah, we remember, it was a pencil", *Street Haunting*, 489.

Les exercices im/matériels de Virginia Woolf

matrice de scènes imaginaires, ensuite a “second hand bookshop” et “reading at random”, la rue, ses silhouettes et le fantôme du passé, l’achat du crayon dans la papeterie et le retour à travers la ville déserte. Je proposerai de lire ces vignettes selon des lignes mouvantes qui les traversent mais les animent également d’un parcours performatif : en un premier temps *street haunting* comme esquissant deux expériences matérielles, l’une relevant d’un mode de regard, l’autre du mode d’un pas, qui sont comme deux percepts de rue. Dans cette expérience de la rue, qui est la forme matérielle de ce que dans de nombreux essais Virginia Woolf appelle “the modern spirit” s’esquisse une poétique, à la fois éthique et esthétique, de la réceptivité. Ensuite l’essai comme portant la marque de questions ou de figures qui l’inquiètent, inscrivant les traces de cette autre valeur du verbe “haunt”, et qui ont trait à des appréhensions du temps individuel ou collectif, la violence matérielle du présent, le passé de l’expérience, la finitude. Mais loin de conclure que l’essayiste laisse ces questions “pending”, je voudrais proposer non pas qu’elle y répond, mais qu’elle dialogue avec elles, en proposant un art de la lecture dans lequel s’esquisse une pensée de l’histoire, ainsi qu’une régie énonciative qui a dimension performative.

En premier donc, des percepts de rue : *street haunting* propose non pas des descriptions de propriétés qui viennent qualifier, prédiquer une rue qui resterait égale à elle-même mais des manières de rue, des composés de sensation qui sont ses manières de vie. La rue y est d’emblée moins un objet ou un espace en effet qu’une manière de vie. A la description, se substituent des modulations, des lignes expressives. L’aventure commence avant l’aventure, car elle est d’abord celle d’une anticipation à la fois vague et impulsive qui oblige à sortir de chez soi, à sortir de soi, un désir qui n’est pas lié au manque mais renvoie à une joie première de la différence qui veut son propre retour. Un désir qui se module en termes d’heures et de saison: “the hour should be evening and the season winter” (480), heure de l’entre deux, entre chien et loup. La flânerie est individuation de cette constellation heure-ville-bonheur de voir selon une physique semi-aléatoire et lorsque Virginia Woolf choisit l’image de “an oyster, an enormous eye” pour écrire ce moi devenu œil, on y entend des résonances de “eye” “hour” “winter”. L’espace y est tout entier modulé par cette heure dialectique qui, dans

l'ombre, dessine des lignes vagues et, dans les cercles des lumières, capte des silhouettes qui le temps de l'éclat sont délivrées du joug du présent et dotées d'une vie triomphale. L'œil en question ne connaît que par l'altération de la rencontre, où ni objet ni sujet ne sont jamais identiques à eux-mêmes; il a dépassé l'ambiguïté entre passivité et activité propre à la culture impressionniste. Il est voir et vision réconciliés en un mode « commun », ordinaire de perception-crédation qui se module selon les lois éphémères qui sont celles de la rue: il s'adonne au plaisir de la défamiliarisation, de la désidentification lorsque les prairies, le silence, les lointains entrent par un frémissement d'herbe dans un square: "some tree-sprinkled, grass grown space where night is folding herself to sleep naturally"(482). Vibrante de bruissements, rendue au quasi-imperceptible, la ville sort de son cadre, se déterritorialise, se fait poche de résonances subtiles : "those little cracklings and stirrings of leaf and twig which seem to suppose the silence of fields all round them,[...] and far away the rattle of a train in the valley". Accueillant des espaces-temps hétérogènes, la flânerie est telle une hantise matérielle. Le composé de sensation ouvert sur les lointains "dissout l'identité du lieu en variation de la terre" ainsi que l'écrit Deleuze à propos de la ville-cosmos¹⁷. La perception flottante, qui butine tel un papillon, se prête aux lois paradoxales de la rue, le disparate, l'aléatoire, l'effet de surface des vitrines en s'attardant sur le régime de l'éclat dont la vitrine rehausse les couleurs. Se gardant de la composition, elle se veut "amateur", "unprofessional", *aesthesis* mais inesthétique, se détourne d'un modèle pictural ou d'un formalisme que Woolf a dénoncé chaque fois qu'il se faisait autarcique. Mais plus encore, dans ces lignes consacrées à l'aventure de l'œil, la prose poétique de Woolf, destinée au "common reader", sollicite l'expérience d'un mode de vision, initie à un exercice matériel : les tropes sont perlocutoires, façonnent un regard, un mode de subjectivation qui s'éprouve dans l'infime, le quasi-imperceptible, les micro-modulations, les différences intensives. Si la flânerie emprunte alors au fantomal, c'est à la fois parce qu'elle lui emprunte son nomadisme, que l'essayiste figure comme une dérive aquatique, mais aussi parce qu'elle éveille

¹⁷ G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie*, 177

Les exercices im/matériels de Virginia Woolf

dans la ville ce que Merleau Ponty appelle les fantômes captifs du visible, formes fluctuantes, devenirs éphémères : toutefois, on l'aura compris, ce mode fantomal n'est pas immatériel, il est au contraire flux visuel, circulation de micro-perceptions, matière bruissante et mouvante suscitée par un point de vue, ce par quoi ainsi que l'écrit Deleuze il y a "toujours une autre ville dans la ville"¹⁸.

Car la rue est également multiplicité de modulations, composé de sensations contrapuntiques. Une autre manière de rue esquissée plus tard emprunte à un registre à la fois visuel et fantasmagorique. Elle fait suite au spectacle de la naine dont la silhouette éveille tout un monde de figures "the humped, the twisted, the deformed, the blind". L'écriture de l'essai franchit le seuil entre réel et irréel, esquisse des silhouettes à la fois données pour actuelles et théâtralisées, comme dans le trio des deux frères aveugles de part et d'autre d'un jeune enfant, suscitant des souvenirs de tableaux de groupes d'aveugles. Mais à la différence du poème de Baudelaire tout entier construit autour du motif du voir, ou de tableau de Brughel construit autour de la ligne de la chute des corps, la manière expressive de la rue chez Woolf relève d'un pas, d'une démarche : la rue devient un composé de sensations et d'affects modulé la démarche sautillante de la naine "all joined in the hobble and tap of the dwarf's dance". Cette rue qui sautille est elle-même traversée, déportée par la ligne de faille que trace le pas obstiné des aveugles : "the tremulous tread of the blind [...] seemed to cleave asunder the passers by with the momentum of its silence, its directness, its disaster". La poétique de la réceptivité, de la disponibilité n'y est jamais une : elle se risque, s'expose à ces rencontres où affleurent des vertiges. Entre la rue et « the modern spirit » s'entre-échangent les reflets spéculaires d'une réceptivité qui fait une large part à l'arête vive de la dissonance, du disparate.

¹⁸ G. Deleuze, *Logique du sens*, 203.

Les hiéroglyphes du temps :

Ainsi la flânerie n'est pas sans sa part de hantise, sans que celle-ci ne fasse retour par le biais du pouvoir du temps. Cette inquiétude du temps me semble prendre deux formes, l'une individuelle sous la forme de la finitude et du passé, l'autre collective, qui a trait à la question de la violence de l'histoire matérielle, porte trace d'une conscience du temps présent. L'appréhension du temps individuel sous sa condition essentielle prend deux formes différentes et deux médiations différentes : sous les traits de l'être-pour-la-mort, elle se fait par affleurements disséminés, par des perceptions d'autrui chargées d'affect parce qu'autrui devient alors un signifiant instable entre vie et mort ; c'est alors l'affect de la terreur à la vue du pas obstiné de l'aveugle qui littéralise l'inexorable du destin, ou le frisson qui parcourt le corps à la vue d'une masse inerte comparée à "a dead horse" et qui hésite entre corps et cadavre. Pareilles aux images des rêves, celles-ci sont "voyantes" tout autant que vues tant elles sont chargées de l'imprononçable. Le passé quant à lui fait l'objet d'une mise en scène : il emprunte les traits d'autrui, par le regard duquel se donne à voir une Tamise calme et mélancolique, jusqu'à ce que cet autrui solitaire s'immatérialise en double spectral de la flâneuse quand celle-ci vient à sa recherche : « And we see it through the eyes of somebody who is leaning over the Embankment on a summer evening, without a care in the world [...]. Let us go in search of this person (and soon it becomes apparent that this person is ourselves). For if we could stand there where we stood six months ago, should we not be again as we were then-calm, aloof, content?» (489). Lorsque la promesse d'une rencontre avec autrui (sous le mode d'une identification à son regard) s'évanouit en retrouvailles avec l'ombre du moi, alors qu'à côté murmure un couple d'amants égaré dans l'absence de conscience de soi, l'essayiste donne à la mélancolie sa quintessence à la fois narrative et théâtrale. Les figures du temps accompagnent et doublent celle ou celui qui s'adonne à *street haunting*, tiennent ensemble la grande parataxe de la flânerie. Mais ce n'est pas seulement la rue qui est hantée de ces formes matérielles du temps: en effet dans ce passé qui ne s'incarne que pour donner à éprouver à la fois l'irrévocable du temps perdu et

l'apaisement de ce qui fut, c'est moins le passé que des modes du devenir-passé qui se trouvent figurés. La syntaxe narrative cherche alors à donner forme à des modalités aspectuelles que la grammaire ne connaît pas : des formes inédites viennent hanter la langue. "This person is ourselves" écrit l'essayiste : on entend la dissonance des références de la personne et pourtant elle fait sens dans la mesure où elle rassemble une pluri-aspectualité du passé : cette personne "calm, aloof, serene", toujours déjà miroir de "his is the happiness of death", c'est le révolu mais sans le déchirement de la perte ni l'inquiétude de l'avenir, un révolu dans lequel le présent cherche son image pacifiée.

La hantise du présent, quant à elle, est introduite dans l'essai par le biais d'une très courte scène ironique racontant comment le nom de Lloyd George s'est trouvé laisser une tache sur le tapis. Quelques lignes plus haut le mot "stamp" avait été associé aux objets qui sont l'estampille du temps indélébile, figé, du passé de l'expérience privée. "The brown stamp" marquée au nom de Lloyd George serait donc l'estampille du temps présent public. La marque du temps présent revient sous forme de noms de lieux qui évoquent le cadastrage social de la ville Holborn et ses "top rooms in narrow houses", Mayfair et ses terrasses, et les silhouettes de "derelicts". Prêtant à leur identité sociale une dimension générique et figurale, l'essayiste en fait des hiéroglyphes du temps présent, de "life blundering on" : elle prolonge dans le choix du verbe "blunder" un écho qui n'avait cessé de parcourir les pages de *To the Lighthouse*: en effet, celui-ci donne lieu à une réécriture ironique du refrain du poème de Tennyson *The Charge of the Light Brigade*, "we blundered"¹⁹. Elle est à entendre dans la charge d'un mot tel que le mot "trampers" dans "the republican army of anonymous trampers" terme qu'avait utilisé Virginia Woolf dans son journal pour désigner ce nouveau corps collectif créé par la grève de 1926²⁰, ou bien dans l'insistance d'une image lorsque les "derelicts" sont décrits comme étant "at a stone's throw from the theatre", pierres qui avaient connu, ainsi que le rapporte le journal de Virginia Woolf, leur heure matérielle et

¹⁹ V. Woolf, *To the Lighthouse*, 23.

²⁰ V. Woolf, *The Diary*, vol 3, 79.

littérale dans le conflit social de 1926²¹. Si cette question de la condition matérielle du présent s'insinue comme une hantise, c'est de différentes façons : parce qu'elle fait très souvent boiter la syntaxe de la flânerie sous formes de butées qui en contrarient le sens, parce qu'elle fait également boiter le régime énonciatif, auquel cas la hantise prend la forme d'une dissonance ironique, mais plus encore parce qu'elle prend la forme d'une langue figurale qui se fait réserve de cette question, de son insistance ("glaring out of his misery" "a flare brandished in our face") plutôt qu'elle ne la déchiffre. Chez Walter Benjamin, c'est chaque seuil ou chaque porte cochère qui entre dans le rêve du passant comme un hiéroglyphe du passé; dans la flânerie de Woolf, c'est chaque figure humaine "glaring out of his misery", "bumped like a dead horse" qui a valeur de hiéroglyphe qui recèle la question du temps présent : la rue est habitée des hantises de son temps.

La puissance fabulaire et le mémorable :

Celles-ci prennent également la forme d'une interrogation sur la valeur de l'objet et en particulier de l'objet fétiche. A travers elle, on peut prolonger la réflexion sur la hantise dans son rapport au matériel et à l'immatériel. Le passage où une naine est décrite essayant chaussure après chaussure et contemplant dans son pied botté la seule partie de son corps qui soit de taille normale porte cette question de l'objet-fétiche à son point paroxystique. En effet la question circule entre l'identité de cette figure féminine, à l'objet fétiche par excellence qu'est la chaussure et à l'objet marchandise. Tout le passage obéit à un régime du regard très singulier, un débordement du voir sans commune mesure avec l'objet. Les marques de cette insistance de l'objet qui vient hanter le regard sont innombrables et se déplacent de la scène racontée à l'énonciation. On peut reprendre alors la proposition selon laquelle l'objet-fétiche (que ce soit en tant que fétiche ou en tant que marchandise) est à la fois tangible, matériel et en même temps immatériel, c'est-à-dire qu'il est cet « objet par excellence qui ne

²¹ V. Woolf, *The Diary*, vol. 3, 82.

coïncide en rien avec sa matérialité » puisqu'il est tout à la fois « présence d'un objet qui n'existe pas et signe de son absence²². Le débordement du voir sans commune mesure à l'objet marque à quel point le passage est habité par la fantasmagorie propre à l'objet fétiche. Cette mise en scène de l'objet fétiche et de son commerce fantasmagorique interroge le mode de l'imaginaire, cet art de dresser des visions, que convoque à ce moment-là l'essayiste en multipliant de courtes scènes, autant de "flights of fancy" légères, inchoatives : *street haunting*, c'est alors peupler la rue de temps et de lieux immatériels, de rêves d'objets, de présences, éveiller et colporter dans la rue tout un monde de possibles qui sont chez Virginia Woolf les formes de vie qu'un objet dans une vitrine, une silhouette entrevue par une fenêtre, une phrase entendue depuis un seuil de boutique appellent à être. La langue joue alors de tous les ressorts hallucinatoires de la syntaxe ou des tropes selon un double régime: à la fois évoquer par l'absence ainsi que le montre l'usage de la parataxe, de la métonymie, de l'inchoatif, de la réserve immémoriale d'un mot tel que "alabaster", du pouvoir de fiction d'un cliché telle que celle de rumeurs lointaines de voiture qui prêtent volume à la nuit. Mais en même temps mobiliser tout ce qui peut présentifier l'inexistant : les déictiques, les déterminatifs et leur effet d'expérience, le présent continu. Mais cette puissance hallucinatoire n'est pas sollicitée à des fins mimétiques: elle est au contraire la condition d'une puissance d'affirmation du dire, et c'est cette paradoxale présence de l'imaginaire, présence de l'intangible, et plus encore cette présence à l'imaginaire, à l'intangible que propose la flânerie. Les scènes sollicitent un mode de l'expérience sous le seul sceau de l'équivoque, brouillant dualité et hiérarchie: ici est ailleurs, actuel est imaginaire. Elles sont alors autant d'épiphanies de l'insaisissable qui se mirent dans les objets eux-mêmes comme dans ce miroir qui est monde d'images réfléchies. On pourrait voir dans ce commerce où le dire trouve son objet paradoxal dans l'insaisissable, présence donnée comme absence, un pendant de l'immatérialité dont est investi l'objet fétiche. Mais pour que ce commerce fantasmagorique trouve sa véritable image dans une pensée de l'art qui se reconnaît

²² G. Agamben, *Stanze*, 68-70.

en l'objet fétiche et en revendiquerait la valeur, il faudrait un tour supplémentaire par lequel il viendrait opérer sa propre négation selon ce que Giorgio Agamben définit comme cette "miraculeuse aptitude de l'objet-fétiche à rendre l'objet présent par sa propre négation"²³. Or un tel renversement n'est nécessaire que sous le sceau d'une pensée qui reste indexée à l'objet et ce n'est pas là le cours qu'emprunte la pensée de l'art chez Woolf : car l'insaisissable est chez elle non pas une propriété de l'objet, c'est la définition même de l'expérience entremêlée aux formes du vivant. Tendre vers l'insaisissable, écrire sous la condition de l'insaisissable, c'est poursuivre en leur dispersion, en leur déliaisons, en leurs infimes devenirs, en leurs procès, des formes de vie personnelles et impersonnelles : les poursuivre, c'est à dire les inventer, leur donner langue. C'est donc aussi lutter contre les codes, la langue, la syntaxe et sa propension fétichisante à créer un monde d'objets ou à construire des mausolées pour l'égotisme. On pourrait proposer que toute la poétique de Woolf consiste à façonner une langue qui soit vectrice de formes de l'insaisissable tant dans la création que dans la lecture. *Street haunting*, qui sans arrêt brouille les seuils entre imaginaire, expérience, spéculation, est même une pensée de cette capacité à légèrer des formes de vie, de cette capacité fabulaire qui cherche sa langue comme une capacité commune, démotique. Si la rue est matrice de possibles plutôt qu'éveil de réminiscences ou déchiffrement de visages comme pour Benjamin, le flâneur y est lui-même identité nomade, pouvoir fabulateur où se façonne une idée de l'expérience tout autant que la poétique de son expression.

Enfin le fait que chez Virginia Woolf, il n'y a pas de pétrification littéraire, pas d'insularisation fétichiste de la création littéraire ou du livre, tient au lien qu'elle établit entre le livre et le temps, entre lecture et histoire. Ce lien apparaît dans la scène où l'expérience de la flânerie prend la forme d'une lecture buissonnière dans une librairie de livres d'occasion. *Reading at random* définit alors un art de la lecture où s'ébauche une pensée de l'histoire culturelle propre à Virginia Woolf, et dont elle prolongera le cours dans ses derniers essais intitulés *Anon* et *The Reader* ainsi que dans son dernier roman *Between the Acts*. La

²³ G. Agamben, *Stanze*, p. 82.

Les exercices im/matériels de Virginia Woolf

scène de la librairie de livres d'occasion est à la fois motivée par une logique topologique et par le régime analogique qui lie la parataxe. La lecture est alors au livre ce que la flânerie est à la rue : rencontres sous le sceau de l'aléatoire, du caprice, de la dissonance. Les livres d'occasion sont l'autre de la collection privée, renvoyée par Virginia Woolf au temps de la bibliothèque aristocratique : là où le collectionneur cherche connivences secrètes et rassemble le temps dans l'effet de la collection elle-même, la lecture buissonnière aime dans le livre d'occasion son principe d'errance "the wild homeless books", son bruissement anonyme "the vanished, the obscure", sa démultiplication d'espaces temps hétérogènes. L'art de la lecture que propose l'essai est délesté de la hantise de la vie vécue à l'ombre du livre, du soupçon du bovarysme qui marque tant de romans de la subjectivité du début du siècle. Il propose même un rapport inverse puisque le livre y est représenté comme puissance matérielle à laquelle se prête la lecture : celle-ci y est définie comme éveil de présences, monde de sensations, rencontres avec des auteurs anonymes par le biais de l'autoportrait qu'esquissent et le livre et le timbre de l'écriture, mais dans autoportrait il faut entendre autoportrait d'une vie et non d'une personne. On aurait trop vite fait de congédier cet art de lire sous le seul terme d'une rhétorique relevant de l'hallucinatoire. Il s'y esquisse bien davantage une poétique du livre : si le livre est puissance matérielle, c'est parce qu'il est colporteur du temps. Tout d'abord parce qu'il porte les empreintes de sa propre histoire matérielle, à travers son état, ses caractères, sa valeur marchande, autant d'empreintes que l'essayiste déchiffre toujours avec un soin singulier comme s'il s'agissait là de palper la matière du temps. Mais aussi parce qu'à travers le livre se charrient les formes fabulaires de l'expérience qui font le tissu vivant du temps: épopées élizabéthaines, chroniques des marchés locaux du début du 19^{ème} siècle, glose interminable de l'érudition, formules de la romance domestique victorienne, auxquels se mêlent les chroniques anonymes, les jeunes poètes. La lecture buissonnière y est cette initiation renouvelée à l'épaisseur du temps, incursions dans la puissance du temps qui n'est plus hantise mais modulations de formes d'expérience et de communauté. Elle entremêle désir et lecture, ravive le sillage des survivances. De quelle temporalisation relève cette façon

de se livrer à la puissance du temps, cette immersion-participation à ces formes fabulaires du temps, que l'essai convoque par le biais d'une lecture qui anime des présences ? Il me semble qu'on peut l'éclairer à la lumière de cette temporalisation que Pierre Fedida appelle « le présent réminiscent », à savoir un présent qui restaure la mémoire sensorielle, son souffle autant que le récit de l'histoire événementielle. La lecture comme éveil de présences, la figuration matérielle des formes fabulaires tantôt comme des flots, tantôt comme un ciselage industriel associent puissance sensorielle, corps imaginaire et potentiel sémantique et font ainsi des livres une puissance mémoriale. Pierre Fédida rapporte ce présent réminiscent qui ré-instaure le mémorable à l'épos grec : « le passé dans lequel les figures épiques se présentent, (même si le récit se déroule grammaticalement au passé) et qui est leur dimension temporelle essentielle n'est pas une dimension du temps historique. Il n'est pas l'horizon d'antériorité d'aujourd'hui....La temporalité épique est ce passé présent qui s'appelle le mémorable»²⁴. Ce qui se façonne à travers la lecture buissonnière, c'est l'idée d'une certaine geste de la lecture, d'un souffle qui pourrait être vecteur de cette épopée des formes littéraires et qui serait le mémorable, la mémoire vive, du livre, de l'art.

L'esquisse d'une subjectivation :

Cette appréhension de l'histoire qui s'esquisse ici, ainsi que dans de nombreux essais de Virginia Woolf, se prolongera jusque dans les dernières notes de l'ouvrage *The Common History Book* auquel elle travaillait en 1940. A la croisée de l'histoire littéraire et de l'histoire sociale, elle serait à penser comme histoire des processus de subjectivation conçus comme interaction des formes littéraires et des formes d'expérience. Or l'essai lui-même, *Street Haunting*, participe de cette pensée ; il est à plusieurs égards la mise en oeuvre, l'exercice d'un processus de subjectivation, lequel s'est façonné au gré des empreintes laissées par les lectures. Par ailleurs, c'est par ce biais que l'essai

²⁴ Pierre Fédida, « Passé anachronique et présent réminiscent », 26.

Les exercices im/matériels de Virginia Woolf

poursuit son investigation de la question du pouvoir. La question du politique n'est donc pas un impensé de l'essai qui viendrait le hanter; loin de la laisser à sa seule insistance, l'essai met en œuvre un mode de discours dont l'enjeu est performatif puisqu'elle est forme intersubjective et hospitalière, instance qui ne se définit que par le passage. Il faut donc s'attarder sur les valeurs de ce "one", ce "we" qui sont les vecteurs énonciatifs de l'essai.

Ils ont tout d'abord une valeur rhétorique que l'on pourrait qualifier de régie puisqu'ils permettent de glisser du spéculatif à l'imaginaire au réel sans accroc. Ce sont des instances mobiles qui servent de régie à un discours qui ne cesse d'accompagner son récit, et de se proposer comme expérience. A ce titre, elles ont également une dimension archéologique dont on prend la mesure dans les essais de Virginia Woolf sur les essais: en effet ces instances de discours viennent se mettre en place de celle qui a force de loi dans le genre de l'essai. Elles se substituent au "I" égotiste dont elle esquisse les nombreux portraits dans ces essais : que cela soit celui de l'érudition victorienne sédentaire, du repli du livre sur le livre coupé de toute pensée de l'expérience, du mausolée du moi qui se bâtit aux dépens de l'objet de l'essai²⁵, ou bien encore du beau style associé à la tradition anglaise du genre. Empruntant au "one" au "we", le persona de l'essayiste se projette hors-je, hors-solus, hors-solipsisme. L'indétermination, l'indéfinition du "one" n'y est pas un manque, un trait négatif mais une expansion, une déterritorialisation de l'uni-personnalité. C'est une instance qui a une dimension anthropologique : "one" c'est le pronom de l'espèce, "we" celui du commun. A ces deux titres, ce sont des instances qui ne viennent pas se placer sous la contingence de l'identité sexuelle : que celle-ci semble s'incarner plus manifestement sous les traits d'une identité féminine, Rachel Bowlby l'a montré dans son essai *Women, Walking and Writing*²⁶, mais cela ne peut aller jusqu'à effacer le brouillage qu'entretient le "one" ou le "we" qui deviennent de ce fait prismes faisant jouer les constructions culturelles de l'identité. Plus

²⁵ C. Delourme, « Virginia Woolf, lectrice sans modèle », 87-113.

²⁶ R. Bowlby, "Walking, Women and Writing: Virginia Woolf as Flâneuse", 207-233.

tard dans l'essai le double spectral de l'essayiste introduit en tant que "person" se voir repris anaphoriquement par "he" (p. 489), du fait de la contrainte de la langue. Le discours ni n'efface, ni ne corrige la contrainte, la laisse jouer plutôt comme une modalité passagère.

Ces instances indéterminées ont également une valeur pragmatique : invitant au partage de l'expérience, au pluriel des identifications mais peut-être davantage à une idée de l'art, du livre qui se voudrait pierre de touche de l'éthique, mode d'appartenance au commun et trouverait dans *street haunting* son instance démotique. C'est sous les traits du "common reader"²⁷ que Virginia Woolf, empruntant l'expression à Johnson, se désignait comme lectrice et désignait le lecteur de ses essais, et il y a dans l'ensemble de ses essais une pensée de la langue, de la création, de la lecture, de la puissance fabulatrice non seulement comme pouvoir démotique mais comme capacité fondatrice du commun.

Enfin ce sont des instances d'expérience, de subjectivation mais qui s'opposent radicalement à la lecture Heideggerienne du "on". *Street haunting*, dont l'instance sujet est tout entière subsumée par le procès qui la façonne, se propose de bout en bout comme l'expérimentation d'une subjectivation, d'un devenir-flâneur du sujet qui donnent à l'essai sa valeur d'archive de la modernité. Cette subjectivation est d'ailleurs moins objet de récit qu'affaire de langue. Elle est aux antipodes de "the self" singulier, déterminé et générique, instance du moi objectivé par et pour le regard d'autrui, un moi monade pour qui expression et prédication seraient clôture individuante, territoire-coquille, ainsi que le suggère l'image de "shell" frayée depuis le syntagme séminal "we shed the self". Ce moi trouve dans la métaphore de la maison son habitus, qui rassemble le monde et le temps selon une dynamique centripète dans le champ du propre et du particulier. A l'opposé, *street haunting* esquisse une subjectivation nomade, un désaisissement de soi, un être-affecté que la langue ne peut nommer que négativement en diluant les

²⁷ "He reads for his own pleasure rather than to impart knowledge or correct the opinion of others. Above all he is guided by an instinct to create for himself, out of whatever odds and ends he can come by, some kind of whole – a portrait of a man, a sketch of an age, a theory of the art of writing". V. Woolf, "The Common Reader", 1.

marqueurs d'identité : "we are no longer quite ourselves", en érodant ce que la langue construit d'ipséité. Ou bien encore en investissant le défaut des formes négatives d'une ombre insaisissable d'un possible: "we are neither this nor that". Parfois c'est vers l'écriture du percept plus que de la perception que tend la phrase : le sujet y est délogé de sa position de sujet de regard, d'où l'énoncé paradoxal "the eye floats us". Il faut entendre ce paradoxe d'un "us" qui est exercice de dépersonnalisation, non pas tant parce qu'il est l'impersonnel de la foule eliotienne ni de celle qui fait l'ivresse de Baudelaire, mais parce qu'il est lui-même l'expression et l'exprimé, le devenir-signe et le devenir-corps de ce procès. "One" de son côté se fera l'instance du « singulier quelconque » qui peut ainsi se moduler, se faire l'hôte passager des altérations du sensible, la chambre d'écho d'une humeur, s'effacer dans la projection imaginaire pour s'éprouver dans autrui. Instance hospitalière au singulier pluriel et au pluriel des singularités, *street haunting* peut donc se lire comme le tracé d'une subjectivation qui cherche sa langue, ses instances grammaticales, ou plutôt qui vient hanter celles-ci comme un possible.

Dans ces deux procès (*a haunted house* le spectral, et non pas le fantôme, *street haunting* et non pas la flâneuse, ni le flâneur), je voudrais pour conclure voir deux figurations de la lecture, puisque le lecteur a toujours déjà franchi le seuil de la nouvelle ou de l'essai. D'une lecture que, dans les deux cas, il faut envisager comme inséparable de l'écriture ainsi qu'en atteste la présence du crayon qui se pose dans la marge dans *A Haunted House*, et cette possession différée du crayon dans *Street Haunting*. Il se pourrait d'ailleurs que les présences convoquées dans *A Haunted House* avant que le livre ne soit mentionné soient en fait suscitées par celui-ci.

Dans *A Haunted House*, la lecture tout autant que l'écriture sont proposées comme visitations de présences immatérielles, aux sens subjectif et objectif, puisqu'elles y sont poursuivies par les objets qu'elles accueillent et éveillent. Le lecteur est invité à se glisser au sein de ces mémoires qui viendront hanter ou seront hantées par d'autres mémoires dont les voix s'entre-échangent, devient lui-même porte empreinte et voit figurer son devenir spectral. Mais c'est aussi une

Chantal Delourme

expérience de lecture singulière qui est proposée au lecteur : comme si Virginia Woolf retournait le destin hallucinatoire des mots en puissance spectrale. Celle-ci n'est pas seulement le fait des figures comme la prosopopée, la personnification, l'hypotypose. Elle est donnée à éprouver comme l'effet du langage si bien que le paradoxe est que ce soit par le spectral que la nouvelle donne à éprouver le plus la scène de la lecture : invitation à la lecture sous le sceau de la performativité de la lettre plutôt que de la signification, du jeu de l'indéterminé jusqu'au risque de l'effacement, du risque du sens jusqu'à seuil du lisible.

L'art de la lecture proposé dans *Street Haunting* et par *Street Haunting* serait l'autre versant déterminé par la place différente qu'occupe l'essai dans la cité, et invitant aux effets de présence de la lecture. Le livre sous toutes ses formes recèle alors le même pouvoir allégorique que le nom pour Benjamin : c'est par lui plutôt que par les noms (des rues, des lieux chez Benjamin) que les "lointains qu'il s'agisse de pays ou d'époques font irruption dans le paysage ou l'instant présent"²⁸. Par la lecture buissonnière, le lecteur se fait éveilleur du temps, prosopopée de vies obscures, ranime les marges de l'histoire littéraire, éveille le désir de nouvelles formes littéraires, de nouveaux rêves de langue. Le temps de la lecture est pour Virginia Woolf comme un être-habité du pouvoir des mots à entendre comme l'épaisseur du temps et des formes fabulaires qu'il colporte. *Street Haunting* n'y viendrait prendre sa place que comme une expérience démotique ordinaire où pourrait s'esquisser une communauté utopique, rêvant ce temps où les visitations im/matérielles et leurs effets pourraient connaître une heure matérielle. Ou plutôt une communauté atopique qui serait la condition d'une communauté toujours à venir.

Chantal Delourme
(CREA ; Paris X Nanterre)

²⁸ W. Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe*, 438.

Ouvrages cités

- Agamben, Giorgio. *Stanze*. Christian Bourgois éditeur, 1977.
- Benjamin, Walter. *Paris, Capitale du XIXe siècle*. Editions du Cerf, 1989.
- Blanchot, Maurice. *L'amitié, « Rêver, écrire »*. Paris : Gallimard, 1971.
- Bowlby, Rachel. "Walking, Women and Writing: Virginia Woolf as Flâneuse". *Tropismes*. N°5. Presses universitaires de Nanterre, 1991.
- Deleuze, Gilles. *Qu'est-ce que la philosophie*. Les éditions de Minuit, 1991.
Logique du sens. Les éditions de Minuit, 1969.
- Delourme, Chantal. « Virginia Woolf, lectrice sans modèle ». *La lecture littéraire*. Université de Reims : Février 2002.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Editions Galilée, 1993.
- Fedida, Pierre. « Passé anachronique et présent réminiscent ». *L'écrit du temps*. Editions de Minuit. Automne 1985. N° 10.
- Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu*. Minuit, 2001.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- Johnson, George M. "A Haunted House: Ghostly Presences in Woolf's Essays and Early Fiction". Eds. Jeanne Dubino and Beth Carole Rosenberg. *Virginia Woolf and the Essay*. London: Macmillan, 1997.
- Nancy, Jean-Luc. *A l'écoute*. Galilée, 2002.
- Woolf, Virginia. "The Common Reader". In *The Common Reader* (1925). Harvest Brace and Company, 1985.
- The Diary* (1980). Vol. 3. Penguin Books, 1982.
- The Essays of Virginia Woolf*. Vol 3. Ed. Andrew McNeillie. London: Hogarth Press, 1994.
- "A Haunted House" in *A Haunted House and Other Stories* (1921). Harcourt Brace and Company, 1972.
- Street Haunting: A London Adventure*. Ed. Andrew McNeillie. *The Essays of Virginia Woolf*. Vol 4. London: Hogarth Press, 1994.
- To the Lighthouse* (1927). Penguin Books, 1992.