

Changer le désastre en catastrophe Virginia Woolf dans le siècle *

And death shall be more ; Death, thou shalt die.
John Donne, *Holy Sonnets*.

Alex Zwerdling dans son livre des années 80, *Virginia Woolf et le monde réel*, dit qu'il nous aura fallu beaucoup de temps — nous les lecteurs et commentateurs de l'œuvre — pour dissocier V. Woolf du portrait (hérité de Tennyson) de l'artiste isolé, solitaire et contemplatif.

—
79

Passons rapidement sur cet inénarrable *nous*, et disons que son diagnostic est relativement bien ajusté. V. Woolf écrivain de l'intériorité, exploratrice des profondeurs psychologiques de l'être, peintre impressionniste de la vie, c'est bien ainsi que les critiques auront, longuement, décliné la figure d'une romancière enclose dans sa tour d'ivoire, ne faisant signe que vers la vacuité du monde, vacuité qui se serait en quelque façon vengée en retour, en frappant son art lui-même.

Il y a bien longtemps, J.-P. Richard a pu écrire une «*fadeur de Verlaine*». Laissons Verlaine à sa fadeur, en remarquant que bon nombre de critiques auront voulu nous convaincre de l'existence d'une fadeur

* Ce texte est celui d'une intervention faite à Horlieu, Lyon, 2000.

woolfienne¹. Fadeur qu'il n'y a pas : si cela peut s'entendre dans ce que je vais vous dire, alors cette conférence ne sera pas totalement vaine.

Écoutons-la donc, cette V. Woolf improbable, revenue pour nous un instant des rives du Styx :

« Derrière le coton de la vie quotidienne, il est un dessin ou motif (*pattern*) ; nous tous, j'entends tous les êtres humains, sommes liés à ce modèle ; le monde entier est une œuvre d'art ; nous faisons partie de cette œuvre ; Hamlet ou un quatuor de Beethoven est la vérité de cette masse que nous nommons le monde. Mais il n'y a pas de Shakespeare, il n'y a pas de Beethoven, et surtout il n'y a pas de Dieu ; nous sommes les mots, nous sommes la musique, nous sommes la chose même. »

Je ne commenterai pas ce passage saisissant des *Moments of being* : une conférence ne saurait y suffire. Je me contenterai d'en prélever simplement, un pronom, un seul pronom personnel : *Nous*. Nous qui faisons partie de l'œuvre qui fait vérité du monde, *nous* qui sommes la chose même.

Quel est ce *nous* woolfien, parié à même l'épaisseur cotonneuse du monde ? De ce pronom pluriel, il faut en mesurer l'empan dans l'œuvre entière. Les formes extrêmes en sont la pure voix déliée de tout corps, voix du solipsisme, voix d'appel sans réponse qui ouvre *La Chambre de Jacob* d'un côté, et de l'autre l'humanité toute entière, une nouvelle humanité qui est l'humanité même, advenue au lieu du vrai. Entre ces bords, on a la déclinaison de divers nous, du plus restreint au plus large : la conjonction de Mrs Dalloway et de Septimus ; le nous de Mr. et de Mrs Ramsay, ou de Lily Briscoe et de Mrs Ramsay, le nous des six voix des *Vagues*, le « Nous-même, notre siècle » d'*Entre les actes*.

Mais ce sujet pluriel est chose complexe, il faut débrouiller patiemment les fils de sa venue à l'existence. Et puisqu'après tout, comme le dit A. Badiou, le siècle lui-même s'est voulu et représenté dans la figure aurorale d'un commencement pur, nous commencerons par le commencement, qui, s'agissant de l'œuvre woolfienne, porte le nom de *La Chambre de Jacob*.

Comme vous le savez peut-être, cette œuvre a été, très tôt, quasiment dès avant sa publication, qualifiée de roman abstrait. C'était dans la

bouche des juges un reproche ça, roman abstrait: *La Chambre de Jacob*, c'était trop abstrait!

Or loin de fuir ce jugement, nous le reprendrons en quelque façon à notre compte, et même nous l'aggraverons, en parlant de roman transcendantal, ou de quasi-transcendantal du roman.

Disons-le rapidement: pour V. Woolf, l'ancien monde de la prose, attelé à la Forme-roman, est désormais caduc. Quasiment rien de ce qui armaturait l'œuvre romanesque, ou qui en assurait la consistance (description, narration, personnages, psychologie, faits et gestes, histoire...) ne survit.

Parce qu'il y a eu la rupture, l'événement-Joyce, nom d'une clôture et d'une ouverture. Petite parenthèse: sur ce point, V. Woolf ne variera jamais. La critique woolfienne, textuelle et biographique, fourmille pourtant de notations diverses concernant le rapport, ou le non-rapport, de V. Woolf à Joyce, visant toutes à convaincre d'une inconséquence — voire d'une niaiserie profonde — de la prosatrice anglaise sur ce point. La prêtresse de Bloomsbury était jalouse du grand Irlandais, elle n'aimait pas du tout *Ulysse*, et puis de toute façon elle changeait d'avis comme de chemise, un jour injuriant Joyce, le lendemain (quelques années après) semblant en dire plutôt du bien, etc. Mais non! Tout cela, c'est le prurit biographique du symptôme; et comme tel, il ne nous concerne pas. Je veux dire, quant à la pensée de l'œuvre. Ce qui nous intéresse en revanche, c'est ceci: qu'en *Joyce*, elle aura toujours reconnu l'ouverture d'un champ des possibles, des possibles de la prose d'art. Nul autre nom que celui-là ne viendra jamais, pour nommer la rupture. Le point d'intrication maximale, c'est que V. Woolf reconnaît sous le nom de *Joyce* un arrachement irrémédiable de la prose à son ancien socle, cependant qu'elle juge *Ulysse*, comme œuvre, un désastre: tentation grandiose, désastre retentissant. C'est que l'*Ulysse* en question ne lui parvenait pas seul, dans la pureté de son éclosion, mais transporté dans les malles d'un certain nombre de thuriféraires ou de porte-drapeaux, dont nommément T.S. Eliot. Le poète, ami de V. Woolf, vint benoîtement lui déclarer que l'*Ulysse* de Joyce était aussi grand que le *Guerre et Paix* de Tolstoï!

Or cela, qui aura hypothéqué pour part son jugement sur *Ulysse*, V. Woolf ne pouvait l'entendre que d'une seule façon: que Joyce était l'alpha et l'oméga de ce qui sous son nom s'ouvrait. Qu'*Ulysse* était la

forme enfin trouvée du nouveau, égalant la puissance de la grande Forme du roman classique. Bref qu'*Ulysse* était non seulement l'indice d'une rupture subjective, mais aussi le déploiement quasi complet de son procès, une configuration de l'ouvert. Elle ne pouvait assentir à une telle déclaration.

Et pas simplement parce que ce faisant, elle se serait en quelque sorte coupée l'herbe sous le pied, laissée détourner de sa propre voie (bien que ce soit ça aussi : elle dira, écrivant *La Chambre de Jacob*, que sans doute M. Joyce ferait cela mieux qu'elle). Mais essentiellement, parce qu'elle a de cette rupture novatrice, et surtout de ce qu'elle ouvre comme travail, une vision largement aporétique et précaire. Les nouvelles proses ne s'inaugurent plus sur le fond d'une garantie, ou d'une confiance pré-donnée dans l'état présent de l'art. Les œuvres sont errantes, toujours en traverse de ce qu'elles semblent, à un moment précis, avoir gagné comme forme stable.

Ou pour le dire à la manière de Malevitch : il y a eu décision quant à l'horizon, l'anneau de l'horizon académique a été détruit, emportant avec lui la *topologie* passée de l'espace artistique. Pour V. Woolf, toute nouvelle œuvre, de *La Chambre de Jacob* à *Entre les actes*, commence, toujours, et à chaque fois comme un nouveau départ. Et ce cheminement précaire et inquiet, dont rien dans le monde ne pouvait assurer que simplement il existât, ne consentait pas à se laisser arraisonner par l'oméga joycien.

Quittons donc les parages irlandais, pour rentrer dans la chambre jacobienne.

Cette chambre est d'abord un lieu. Toute œuvre de V. Woolf est d'abord la détermination d'un lieu et de ses paramètres essentiels : toute œuvre est une mise en situation (elle dira d'ailleurs — modestement — qu'elle était incapable de raconter des histoires, que ça elle ne savait pas le faire, que ce qu'elle faisait, c'était une mise en situation). Cette situation est articulée à ce qu'elle appelle un « *site* », qui est le lieu du *ce-qui-arrive*. L'incipit de l'œuvre se présente ainsi comme une logique articulée de la situation et du site.

Mais je vous le rappelle, ceci doit se faire selon les réquisits d'une disjonction d'avec l'ancienne langue du roman. V. Woolf, artiste intransigeante de la déliaison, révoque en doute toute donation d'héritage,

elle ne peut plus écrire dans la guise de cette puissance représentative, dont un Balzac disait qu'il en usait immédiatement et intuitivement. Toute puissance est défaite. Donc il faut que le lieu, le lieu de prose, soit lui-même convoqué à son fondement, ou à ses conditions de possibilités, pour qu'il ait quelque chance d'être la surface d'inscription de voix flottantes et de corps errants. L'existence elle-même et sa mesure, sont mises en procès, dans ce qu'on peut appeler (mettez-y tous les guillemets qui vous sembleront bons à sténographier la dimension métaphorique de ce que je dis) le profond souci *ontologique*² de la prose woolfienne.

Un peu d'ontologie woolfienne, donc :

« Les freux se perchait ; les freux s'envolaient. Les arbres qu'ils effleuraient au gré de leurs caprices semblaient ne pas suffire à abriter leur nombre. Les cimes, visitées par la brise, chantaient. »

(p. 46)

La langue de l'œuvre dispose le sensible — monde, nature, lieu, les noms varient — comme multiplicité innombrable. Le multiple est toujours en excès, au regard de tout principe d'un qui le rassemblerait, ou le compterait. Chaque un de l'arbre semble ne pas suffire au nombre, surnuméraire, des oiseaux.

83

La marche de la prose woolfienne — les œuvres à venir éclaireront toujours plus avant ce point — se fait non sous le signe de l'un, mais sous celui du multiple, un multiple sans abri.

Et cette disposition intrinsèquement multiple est elle-même saisie selon sa scission. Ce qui se dispose, en tant qu'il se dispose, est scindé. La situation est frappée d'un écart intérieur. Scission de l'existant selon son mouvement et selon sa pointe (ou sa rigidité et sa légèreté). Opposition de la variabilité de la couleur à sa fixité grisâtre.

Puis nouage des données figurales du sensible, afin d'attester que c'est bien l'étendue entière de la situation qui est ainsi scindée :

« La lumière s'embrasait à travers le carré de gazon, se posait sur le petit seau vert bordé d'un filet d'or, sur l'aster qui tremblait violemment à côté de lui. Car le vent balayait la côte à une allure effrénée, se ruait sur les collines et bondissait par brusques rafales sur ses propres reins. Comme il s'étalait sur la ville dans le creux ! Comme

les lumières paraissaient clignoter [...] dans sa furie, et trembler sous ses assauts furieux, lumières dans le port, lumières aux fenêtres des chambres, sur la hauteur! Et ro ulant devant lui de sombres vagues, il parcourait l'Atlantique à une vitesse folle, secouant les étoiles au-dessus des navires.» (p. 8)

On retrouve la disposition multiple (gazon, aster, seau, étoiles...), sa variation différentielle (les couleurs), et sa distinguabilité (le filet d'or). On retrouve aussi la division, de ce qui relève de l'immobilité, ou du mouvement. Le nœud s'assure de ce que chaque terme d'un champ sémantique donné, celui de la lumière ou du vent, se trouve lui-même scindé selon ce premier écart. Ainsi la lumière flamboie ou se pose, le vent balaie la côte à une allure effrénée ou s'étale sur la ville. Les deux extrêmes étant dès lors la lumière posée (qui déploie le sensible comme éclat différencié), et le vent sombre, figure d'abandon du monde — l'Atlantique —, de chaos, de désorientation (les étoiles bousculées au-dessus des navires).

Cependant qu'enfin, on relève une autre nomination en partie double, selon le creux de la ville (hollow), ou l'éminence du vent (on top, over the town, over the Atlantique). Opposition du sommet et du creux, qui elle-même s'ajointera à celle de la floraison et du déchet :

« Un relent d'œuf pourri avait vaincu les jaunes pâle qui par nuées avaient criblé le verger, survolé Dods Hill, s'éloignant ensuite jusque sur la lande, tantôt perdues derrière une touffe d'ajoncs, tantôt reprenant leur vol désordonné sous un soleil brûlant.» (p. 17)

Situation présentée selon son survol ou son enfoncement, son efflorescence lumineuse ou sa profondeur de déjection. Soit encore : la chaleur du plein Midi, le sombre de poix de l'étang ; la pureté de la lumière, la pourriture du fond sombre. Et le vol, c'est-à-dire le transport langagier, c'est-à-dire la métaphore, est le parcours de cette disposition scindée du sensible.

Mais c'est trop peu dire, simplement, que la situation est scindée. Certes, cela dispose un premier écart, donc une distance. Et c'est dans cette distance que l'art se compose, en particulier dans la distance prise

d'avec toute vision unifiée, ou toute donation en Présence du sensible, à quoi se dévouerait la langue du roman.

Cependant l'*ontologisation* de la prose woolfienne est bien plus radicale. Car le lieu est en garde, doit être en garde, d'autre chose que de lui-même, ou de sa saisie distanciée, son repliement figural. Il est en garde — peut-être — d'un site où l'événement, le se-passer (*What's happened*), multiplicité inouïe et invisible, sera nommé.

Pour cela, il faut que le lieu lui-même soit exposé à sa limite. Car le ce-qui-arrive, l'irruption inouïe, doit être saisi dans sa dimension de déliaison d'avec la série harassante des faits, et de son engluement possible dans la variation pléthorique du sens, dont ce que nous avons dit de la situation est la disposition, ou la prise sensible. Autrement dit il faut que le lieu soit conduit à son épure.

Soit, à son bord d'être comme «*fond noir*»; soit, à son architecture logique. Le lieu du multiple présenté, c'est Londres, et c'est l'Angleterre, éclat des différences à l'infini. Mais cela, les *accidents*, le multiple des occurrences sensibles, la déclinaison interminable des cas du monde, c'est, pour une prose qui vise quelque chose d'une généralité du site humain, une horreur: «*les accidents étaient une chose horrible*». D'autant plus horrible, que l'Angleterre est aussi une situation d'écriture, le Roman (anglais) comme tradition. Or c'est de cela qu'il faut se séparer: le conduire à son épure (ou comme le dira V. Woolf à propos des *Vagues*, à la fois saturer et traiter en transparence).

85

Un tel acheminement à l'épure va se métaphoriser par le voyage de Jacob vers le Midi, le plein Midi de la Grèce. Mais nous ne sommes pas immédiatement projetés à l'ultime du voyage. L'Italie se présentera comme étape, une étape virgilienne, brusquement révoquée («*ah non*») pour cette autre Italie, dure et violente:

«*L'Italie n'est que violence, sécheresse [...], mise à nu et prêtres noirs traînant les pieds le long des routes.*» (p. 118)

L'articulation est claire, qui dispose l'Italie dans l'économie du texte. La vision élégiaque est dès l'abord rejetée par un *non* brutal, une interruption soudaine. «*Italie*» est aussitôt scindée, selon sa fonction d'épure, d'indication du fondement (simplifiant ainsi la multiplicité gardée par le nom «*Londres*»), et sa dimension sombre, le noir du fondement, mais un

fond en quelque sorte *fondé*, ou indexé au sens : la noire prêtaille. Or la «noire prêtaille», disons la religion, est toujours pour V. Woolf ce qui lie l'existence, le monde, la vie, ce qui se passe, ou ici une opération de la pensée, à un sens. La religion — lisez *La Chambre de Jacob* ou *Entre les actes* — est la grande pourvoyeuse du sens. Mais il ne s'agit pas de donner un sens à ce qui par soi n'en a pas, ni ne le vise. Il s'agit de conduire la situation — le monde, l'œuvre, la prose — à son réel, pour que s'y éprouve une pensée, ce qui est tout différent.

C'est cette dimension religieuse du noir qui, hypothéquant la radicalité de l'exposition à la *nudité*, obligera à rejeter l'Italie comme lieu privilégié de l'épure, au profit de la Grèce :

«*La Grèce est [...] étonnamment nette de contours : une terre sans arbres, où l'on voit le sol entre les brins d'herbes, chaque colline ciselée, modelée, bien souvent profilée sur des eaux étincelantes, d'un bleu profond.*» (p. 128)

C'est la Grèce comme ex-position du monde. Il y a l'infini sensible dans sa distinction, sinon qu'ici les arbres, compte-pour-un du vol des freux, manquent. C'est la situation sans un en quelque sorte, convoquée à son bord : les collines sur le fond bleu sombre de la mer.

La Grèce est donc bien, par la grâce de la langue, l'acheminement du lieu à sa netteté épurée, à son réel : non la figure de l'un-tout parménidien, mais le multiple dans sa dispersion infinie (la Grèce est «*poussière de particules sèches*»). Si le lieu doit ainsi avérer, ou exposer son propre bord réel, alors il faut bien que l'ensemble des déterminations mondaines — dont nous n'avons prélevé qu'un maigre fragment — soit acheminé à sa limite, y compris à son bord d'extinction possible. La lumière elle-même va disparaître, et le multiple différencié va choir dans l'indifférencié et le noir :

«*La nuit était noire, l'Acropole un tertre déchiqueté.*» (p. 140)

Bord périlleux de la prose, là où la langue n'est plus en garde de ce que Conrad appelait «*l'infinie beauté du monde visible*» ; mais où elle expose le monde, et donc où elle s'expose elle-même à n'être plus que l'affalement sombre du lieu, son être désormais indifférent (de cette neutralité indifférente de l'être, la seconde partie de *La Promenade au Phare* en donnera une version saisissante).

Car cet acheminement à la limite d'une dissolution réelle, voyons bien qu'il vient frapper le monde (dont la Grèce n'était que l'incise privilégiée). C'est l'intégralité du monde qui est exposée à son bord nocturne et désert :

« *Maintenant, l'agitation de l'air découvrait une étoile et sa course. Maintenant, c'était l'obscurité. Maintenant, l'une après l'autre les lumières s'éteignaient. Maintenant de grandes villes — Paris, Constantinople, Londres — étaient noires comme des rochers épars* ». (p. 140)

Les villes sont désormais comme ces rochers noirs, « témoins primitifs », qui ouvraient *La Chambre de Jacob*, fusionnant avec la donation sensible, dans sa dimension de socle. Or il y a là péril. Le prix à payer de cette épuration en réel du lieu, serait que ne subsiste plus désormais qu'un lieu désaffecté et indifférent. L'envers nocturne du monde n'avèrerait au bout du compte qu'une sécheresse radicale. La Grèce ne serait plus alors que ce lieu déserté sur quoi la nuit s'abattrait « *comme un couteau* » ; ultime scission exposée, qui séparerait la situation (l'Angleterre, Londres), son chatolement multiple, de son fond d'indifférence nocturne, à distance infinie de toute possibilité de saisie artistique.

J'ai parlé de *désert*. L'exposition au désert est une injonction insistante dans la prose woolfienne. Dans *La Chambre de Jacob* même, il y aura d'autres déserts. Mais aussi dans la partie centrale de *La Promenade au Phare*, ou dans la guise de la voix qui a pour nom Rhoda dans *Les Vagues* : aux confins désertés du monde. Et ce n'est pas simplement le lieu qui est conduit à son désert, mais la prose, déployée — comme il est patent dans *La Chambre de Jacob* — entre une brillance métaphorique ou figurale extrême, et une hachure suspensive et silencieuse.

C'est ce qu'on pourrait appeler l'appel du désert, ou la fonction désertifiante. Elle n'aura pas affecté seulement la prose woolfienne, mais bien une part essentielle de l'art du siècle. Il y a en effet quelque chose de saisissant dans le siècle, en tout cas dans sa première moitié : ce partage, ou cette bascule, entre, d'un côté, l'advenue multiple des formes et des existences, le surgissement des multitudes infinies, comme dit V. Woolf, la dimension pléthorique de la scène du monde, une prodigalité vraiment prodigieuse, et de l'autre, l'appel du désert.

Citons à comparaître, simplement, deux témoins : T.E. Lawrence et Malevitch.

Lawrence d'abord : « *L'abstraction du paysage désertique me nettoyait, me libérait l'esprit de sa grandeur inutile, grandeur obtenue non par l'addition de la pensée à son vide, mais par sa soustraction.* » Abstraction désertique qui est le lieu de la révolte arabe anti-turque, au principe de quoi se tient, pour Lawrence lui-même, et ceci en défection de tout ce qui tenterait de juger l'acte révolté à son résultat, cette déclaration, je cite :

« Il ne pouvait y avoir d'honneur dans une victoire assurée, mais on pouvait en arracher beaucoup à une défaite certaine [...] En combattant l'Omnipotence, l'honneur consistait à rejeter fièrement nos pauvres ressources, et à la défier les mains vides, à être battu, non seulement par plus d'esprit, mais par la supériorité de meilleurs outils. Pour le clairvoyant, l'échec était le seul but. Nous devons croire, encore et toujours, qu'il n'y avait pas de victoire, sauf descendre dans la mort en combattant et en appelant l'échec lui-même, implorant dans un excès de désespoir l'Omnipotence de frapper plus fort, afin que par Ses coups mêmes Elle trempât nos êtres torturés et en fit l'arme de Sa propre ruine³ » !

88

Absence de tout résultat comptable, souffrance de l'existant singulier dans la guise du déploiement d'un *nous* collectif (la révolte arabe), le désert des *Sept piliers de la sagesse* sera aussi l'autre nom de la liberté, incise d'une nécessité de l'acte destructeur (ruine de la Toute-puissance). Ou pour reprendre, en le démarquant légèrement, le titre du beau livre de Philippe Jaworsky sur Melville, le désert contre l'Empire. La publication des *Sept piliers de la sagesse*, ce sont quelques samizdats durant les années vingt, et une grande édition en 1935 ; pour qui a lu *Les Vagues* de V. Woolf, tout ceci consonne étrangement (remplacez simplement l'Omnipotence par « *les Grands Moteurs* », et vous verrez se profiler Rhoda à l'horizon). Et encore Malevitch qui oppose à l'épigone de l'ancien monde et de l'art du passé, « *pauvre vieillard, serf de l'art grec, qui se nourrit des déchets de l'ancienne magnificence du maître et traîne une existence misérable près des ruines du cimetière de l'art grec et romain* », cette déclaration :

«*De mon époque, je n'ai qu'une icône nue, sans cadre (comme ma poche) et il m'est difficile de combattre. Mais la chance de ne pas vous ressembler me donne la force d'aller de plus en plus loin dans la nudité des déserts*».

Le confins désertique sera, pour V. Woolf, l'épuration en réel de la langue de prose.⁴

Mais l'efflorescence pléthorique du monde résiste, et l'abstraction de la situation sensible ne suffira pas, pour qu'advienne quelque' existant singulier, fragment de voix et de corps errant. C'est que le lieu se double d'un compagnon bavard, et cette doublure est celle du savoir. La figuration du savoir dans *La Chambre de Jacob* est très complexe, je ne ferai qu'en indiquer quelques pistes.

Le savoir est un élément de composition de la situation. En particulier il participe de la massivité du lieu, de sa solidité intrinsèque. Mais aussi, comme le lieu, il sera au long de l'œuvre, conduit, ou confronté à son manque, ou son fondement. Enfin il sera interrogé quant à sa subsistance propre, sa ressource d'existence, quant à ce qui le supporte comme savoir vivant.

Sa composition et sa qualification d'abord. La lumière savante de Cambridge conjoint une triplicité situationnelle soit, dans ce *roman* où il est beaucoup question de chambres, trois *chambres* du savoir — le grec, la science, la philosophie. Le grec, c'est essentiellement Eschyle et Sophocle ; et la philosophie, qui est au «*rez-de-chaussée*» (au fondement), Platon. Grec, science et philosophie sont ce qui fait brûler Cambridge.

Sa qualification :

«*Il n'y avait pas si longtemps, les ouvriers avaient terminé la dorure de l'y final de Macaulay (un historien anglais), et les noms s'étaient en un cercle ininterrompu autour du dôme du British Museum*». (p. 90)

Le savoir est un cercle d'or qui enchaîne les noms propres de la grande famille encyclopédique, sans solution de continuité. C'est aussi

un ordre (un alphabet), et une certaine figure du Tout. La figure de la totalité procède en savoir.

Son opération ensuite. Ce à quoi porte le savoir, c'est à la colle ; son opération, c'est le collage. Et le solde de ce collage, obtenu ici par variation à distance, incise subjective, et rapport chiasmatique des termes, c'est de ramener la pensée (thought) au sens, ou à la signification (meaning), et la connaissance (knowledge) à un agrégat (conglomération) de charme (loveliness).

Pour résumer : le savoir est cette situation circulaire et ordonnée où la pensée s'évoque du sens, et où la connaissance reflète un charme. Le solde de cette opération savante est le collage, et le conglomérat qui a nom « *British Museum* » englobe la totalité de ce qui est su. Ou pour le dire comme Leibniz : rien n'est hors d'ordre.

Mais le savoir aussi est ébréché, conduit à sa ressource vivante :

« A une grande profondeur dessous, plusieurs centaines de vivants [...] transcrivaient de la matière imprimée [...] se levaient de temps à autre pour consulter le catalogue [...] cependant que de loin en loin un homme silencieux venait remplir leurs cases ». (p. 90)

90 Dans les profondeurs, des centaines de vivants figurent la ressource existentielle de l'or du savoir. Son compartimentage ne subsiste que par l'activité du multiple vivant. Exhibé à son fondement, il s'expose à son vide : la langue du savoir se fait silence. C'est l'homme silencieux, le savoir devenu aphone, qui vient remplir les cases ordonnées de l'Encyclopédie. La prose ébréchera la splendeur triomphante de son or par la mise en abîme de la connaissance, via le vide et le multiple inattesté. Du côté du vide et de la limite, ceci :

« Miss J. Hedge, la féministe, attendait ses livres [...] ; son regard fut à t t iré par les finales du nom de Macaulay ». (p. 91)

On est là dans l'explicite. Les finales du nom Macaulay, c'est *lay*, soit la pose, le repos : le savoir comme séjour. Quant à Miss Hedge : *hedge*, c'est la haie, et *to hedge*, c'est répondre à côté, faire des détours. Donc le séjour et sa limite, ou son bas-côté. Limite qui s'évoque d'un vide, ou d'une absence : George Eliot et les sœurs Brontë ne font pas partie de la liste des noms propres.

Du côté du multiple, fait retour le signifiant ouvrier, ici re-nommé, ou déplacé :

«*Les gardiens de nuit du British Museum [...] pauvres gens qui s'évertuent pendant 20 ans à protéger Platon et Shakespeare, et finissent enterrés à Highgate*». (p. 94)

Le silence, sans voix et sans nom, qui cependant protège le savoir, est ici nommé. Il ne serait, ce savoir, que fixation pierreuse, agglomération inactive de connaissances encerclées dans le dôme inerte de ses ors et de ses pompes, s'il ne se réassurait pas lui-même, en quelque *profondeur*, comme vie du savoir.

Pour la deviner, ou l'évoquer, cette ressource qui est comme la lumière secrète de la connaissance, il aura bien fallu conduire le savoir à sa limite. Et dans l'éclipse de cette limite, il s'avérera ceci que le savoir n'est figurable comme Tout, que de laisser (pour compte) ce qui est sans voix dans la langue savante, mais qui est pourtant sa vie même : les centaines de vivants qui s'activent dans les profondeurs, les ouvriers qui en redorent le dôme lumineux, cette Miss Hedge qui chemine dans son ornière, enfin ces pauvres gens qui sont enterrés à Highgate, protecteurs de Platon et de Shakespeare. Le savoir saisi non dans la plénitude suréminente de son jour, mais conduit par la langue de prose à la vacuité profonde de sa nuit, laissera apparaître un vide — vide au regard du savoir, multiple dans la guise de sa limite — dont l'homme silencieux du British Muséum était la métaphore muette.

—
91

Enfin ceci : l'ultime repos, le séjour dernier, non du savoir mais des ouvriers, des pauvres gens protecteurs de Platon et de Shakespeare, c'est le cimetière de Highgate ; soit, comme l'auront remarqué traducteurs et commentateurs de l'œuvre, là où reposent G. Eliot et Karl Marx.

Pour clore cette incursion savante, je vous livre une dernière citation, qui nous conduira à l'équivoque du savoir :

«*La pierre enveloppe le british Museum d'une carapace (lies solid over), comme l'os enveloppe le cerveau imperméable à ses imaginations [...] Seulement le cerveau ici, c'est celui de Platon et de Shakespeare*». (p. 94)

Le cerveau est intégré à la chaîne signifiante du savoir : solidité pierreuse, position en surplomb, sécheresse froide. Seulement ce qui repose froidement au-dessus, le savoir, se tient à distance, non des *imagination*s (comme le disent les traductions) mais de ses *visions* (lies cool over the visions [...] of the brain). Or *vision* est pour Virginia Woolf un mot, non de la langue du savoir, mais un mot de ce que *Entre les actes* appellera l'autre langue ; c'est un mot de la langue-sujet, pour parler comme A. Badiou, qui s'inaugure d'une rupture radicale, d'un arrachement au champ des significations. C'est le nom de ce qui advient, ou d'une intensification brusque de l'existence, qui s'invente et se déploie dans la composition d'une œuvre, faisant signe vers quelque vérité artistique (*La Promenade au Phare* donnera de cette logique une articulation complexe). On n'a donc pas l'opposition triviale du savoir froid et de l'imagination chaude, mais celle du savoir comme fixation pierreuse et surplomb totalisant, et de la vérité post-événementielle comme déploiement d'une vision.

Le savoir est pour part mise à distance d'un procès de vérité — en l'occurrence d'une vérité artistique — pour Virginia Woolf, toujours. Seulement, car il y a un *seulement*, le cerveau ici est celui de Platon et de Shakespeare. L'hypothèse est que ce *only* porte l'équivoque de ces deux noms. Le savoir de/sur Shakespeare et Platon peut bien se disposer aussi comme solidité froide, ces noms n'en demeurent pas moins équivoques, car ils font signe vers un ébrèchement toujours possible de la langue du savoir, ou de l'ancienne langue de l'art, ce qui s'appelle dans *La Chambre de Jacob* les « *ancients words* », par l'autre langue, la langue de la vision, celle des « *wonderful words* », langue de merveille dont l'annonce se lèvera à l'extrême fin d'*Entre les actes*.⁵

Des existants, sur cette scène, s'agitent ; existants errants, fracturés, précaires, disjoints en voix et corps, fragments subjectifs dont la prose cherchera à fixer le tempo. Et ceci au plus loin de ce qui, sous le nom de personnage, opérait une saisie formelle au long cours, dans le roman classique ; et dans la traverse ironique du système réaliste de la représentation, comme de son bord naturaliste.

L'équivoque ironique, c'est par exemple cette scène où Jacob se tient assis en compagnie d'une jeune fille et d'une dame d'allure stricte, dans un salon presque victorien — marbres et feu de cheminée — qui nous transporte dans une prose à la Galsworthy ; sinon qu'un geste discret dudit Jacob (il dépose une pièce d'un shilling près de la chemi-

née), nous fait voir d'un coup que nous sommes dans une maison de passe, et que la dame est une mère maquerelle !

Ou bien nous avons droit à la description — très réaliste, et ne nous épargnant aucun détail — de la chambre de Jacob, qui nous fait aborder sur les rivages d'Arnold Bennet ; sinon que cette chambre reste désespérément vide ! Le système réaliste est au sens strict vidé de toute existence, de toute vie. Il n'est, dans cette version, que la perpétuation inactive d'un cadavre de la forme.

Les existants, ai-je dit. Je cite :

« *La voix avait une tristesse extraordinaire. Pure de tout corps, pure de toute passion, pérégrinant dans le monde, solitaire et sans réponde, se brisant contre les rochers — elle semblait telle* ». (p. 4)

La voix n'atteste aucun corps, elle est radicalement désincarnée. C'est la « *voix flottante* » que l'on entendra dans *Entre les actes*. La voix est déliée de la passion, elle ne dit pas ce qu'un corps supporte. Et pour cause, puisque l'on est dans le moment transcendantal du roman ! La voix (qui pour Virginia Woolf est voix de l'Idée) ne peut endosser le corps du personnage, ni se déplier dans le Corps du roman classique, qui n'en sont que les oripeaux réalistes. La voix doit s'incarner, elle qui n'est au départ qu'appel questionnant délié de toute autre voix, voix du solipsisme, ou du non-rapport : sinon son destin serait de se briser contre la massivité du lieu.

L'existant donc, supposé au départ de cette voix, n'est ni biologique, ni psychologique. Sa pureté, il faudra bien à la fin des fins la dire méta-physique. Et la voix à quoi il s'indexe est un incorporel. Cet appel questionnant, « *Jacob* », est un cri syllabiquement scindé, « *Ja-cob* ». Premier indice d'une fracture essentielle de l'existant, le disposant comme nom, et comme possible saturation de ce qu'il contient, ou présente. Jacob comme nom et Jacob comme chambre. La voix pure inaugurale — qui est comme l'enfance de la Parole — sera astreinte à la traversée du monde, marquée par la disposition figurale du lieu, confrontée aux autres voix (celle du savoir, de la signification, de l'affairement factice, de la religion, bref de la *réalité*), ré-exposée comme voix de la prose — ou comme voie subjective. Cependant, moment *abstrait*, elle avère ceci, qu'elle n'est pas ce qui se déploie comme parole sur fond de monde, mais qu'elle est surgissement pur qui achemine l'espace

général de la parole à son bord, qui est silence. La question interroge en direction de la ressource silencieuse de toute parole. Jaillissante à la crête du souffle (voyez le texte), elle pose rétroactivement, dans le temps même où elle le fracture, le mutisme du dire (anticipant la métaphore aphone en arrière de tout savoir)⁶.

A cette voix flottante et solitaire répond, si je puis dire, un corps immobile et silencieux. De même que la voix venait briser le bruit continu de la situation, son bavardage — ce que l'œuvre appelle le frottement des âmes — tissu intriqué de significations, pour le conduire à sa ressource silencieuse ; de même le corps muet va acheminer la situation — lieu de l'affairement incessant de la facticité — à son os d'immobilité.

Le corps sera pris, non dans ce qui a souvent été dénoncé par la critique de l'époque comme un roman débridé, mais au contraire dans la cohérence structurale extrêmement forte des oppositions métaphoriques — donation sensible et voix. Mais le destin de cette prise sera son inspection comme fixation crispée.

« Jacob était là, debout, blême, sorti des profondeurs des ténèbres, dans cette pièce très chaude, cillant à la lumière ». (p. 18)

Si l'on voulait flirter avec l'analyse existentielle du *Dasein* — donnons du grain à moudre aux critiques marchant sous la houlette de Heidegger, ils existent — on dirait que le corps immobile (mais l'immobilité, dans l'œuvre de V. Woolf, est pour part une figure de la mort) en tant qu'il fait point d'arrêt à l'affairement vital, est un indice existentiel positif, rappelant le *Dasein* à sa condition d'être-en-vue-de-la-mort, et questionnant en direction de l'être-jeté dans le monde.

Pour suivre notre fil, on dira que le corps est immobilisé dans la lumière sur fond noir, parce qu'il fait signe vers la fixité en arrière de tout mouvement : comme la voix pure, il est la remontée toujours possible au principe. Et parce qu'il doit pouvoir être mis à la torture de son inspection, de l'interprétation inquisitrice et bavarde de la communauté.

Jacob comme corps, mixte d'un univers de lumière et d'un fond noir, sauve quelque chose du coin sombre du Jardin nocturne ; il est la trace d'ombre dans l'éclat lumineux du lieu (et non comme chez Mallarmé la trace évanouissante d'un éclat dans la pièce sombre).

D'autres corps seront convoqués à comparaître. Des amis de Jacob, dont un certain Bonamy — dont il n'est pas sûr qu'il soit un si bon ami

que ça — des jeunes filles, qui amorceront l'examen, non du corps délié, mais du corps astreint à la parole, ou d'un morcellement radical du corps propre.

On peut toujours, si l'on veut, imaginer des silhouettes en train de discourir. Sinon que, côté silhouette, forme abstraite du corps, quand ça discourt cela «*échappe au sens visuel*», c'est donc une pure imagination. Et côté discours, on n'en a dans Jacob que l'articulation syntaxique, hors tout contenu sémantique, hors sens, voire plus de paroles du tout, qui se perdent dans l'indistinct. La pureté déliante, lors même qu'elle s'astreint au monde, résiste. Et elle ne peut que résister, si elle doit faire pièce à l'envahissement loquace de la réalité qui, lui, perdure.

Pour ce qui est du morcellement, *La Chambre de Jacob* anticipe à 20 ans de distance celui d'*Entre les actes*.

On va avoir le visage d'une jeune fille privée de corps par le caprice de la lumière. Puis le seul ovale de sa forme, «*en suspension à côté du feu sur un fond de vide noir*». Parce qu'il faut bien réduire au minimum ce qui se présentait d'encore trop uni, ou lié, dans le corps entier.

Cette réduction phénoménologique s'accompagne d'une inversion des regards. Celui de Jacob, en traverse de deux situations, supportait la lumière dans la tension de l'obscur. Celui de la jeune fille fixe la lumière qui apparaît fulguramment dans la nuit.

Enfin le visage lui-même va se morceler, jusqu'à la fragmentation pulvérulente des corps, poussière de réel (a stone ground to dust). Il sera dit de la vie, des existants dans *La Chambre de Jacob*, qu'ils sont «*split asunder*». *Split*, c'est le *splitting* anglais, traduction de la *spaltung* freudienne dans la Standard édition des œuvres de Freud publiée par la Hogarth Press de Léonard et V. Woolf. Refente du sujet, dira Lacan. Et *asunder*, c'est sa division au risque de sa pulvérulence en réel.

Ça c'était pour l'abstraction. Du côté de la réalité mondaine, les corps présentés en «*pièces détachées*» seront l'indice d'une voie subjective, l'automaticité d'un désir qui est voie de la mort :

«*Festin des yeux des femmes, les vêtements vers quatre heures étaient souillés comme des sucreries couvertes de chiures de mouche [...] Fanny aussi s'en mettait plein les yeux*». (p. 105)

Parce que rien du monde des vivants comme tel, de la réalité, ne porte quelque valeur que ce soit. C'est le règne de la terre ingrate, de la waste land de T.S. Eliot ou de S. Beckett. La lumière mondaine n'est

que vaste boucherie, où en l'absence de tout chant, le grand Tripié expose des fragments de corps au désir imperturbable de l'affairement factice :

« en silence il tripote la viande [...] et de chant pas le moindre ». (p. 83)

Jacob dont le nom, Flanders, anticipe la mort dans les Flandres pendant la guerre de 14, est le valet de l'abstrait⁷. Il présente les conditions de possibilité d'une incarnation de la voix dans un corps, dans ce roman, *La Chambre de Jacob*, écrit de 1920 à 1922. Mais les dites conditions sont tellement drastiques — la déliaison purifiante tellement radicale — qu'il semble peu probable que *Jacob* lui-même puisse venir dire *Je* en pleine lumière.

Puisque « rien ne sert d'inventorier totalement les gens » (to sum people up : cette négation indique par avance la vanité de la tentative de Bernard à la fin des *Vagues*), il faut suivre les traces, « ce qui est dit [...] ce qui est fait ». Suivons donc les traces.

Ce qui est dit ? Mais « le mot manque », qui parviendrait à dire ce qui n'a jamais été dit depuis des centaines d'années, ni par les mots de la tribu anglaise, ni par ceux des poèmes ou de la littérature, mots qui ont trop servi et qui ont été trop souvent tripotés. Essayer de dire malgré tout, dans la fraîcheur matinale d'une aurore ou dans l'abandon nocturne, parce que « quelque chose force à bourdonner vibrant, comme la phalène, à l'entrée de la caverne du Mystère ». (Du Mystère dans les Lettres !). C'est la voix de la prose du siècle, dans la proximité des « voix furieuses, lascives, désespérées, passionnées [...] voix nocturnes de bêtes en cage⁸ ».

Mais elles ne sont pas en cage, et ce ne sont pas des bêtes. L'interruption brutale d'un *mais* excepte les mots neufs de leur enlèvement nocturne.

Dès lors on aura quoi ? Une vieille femme annotant l'*Enfer* de Dante dans les marges de la nuit, cependant que surgit la foule ouvrière à l'appel des sirènes d'usine. La tentative de quelques uns de saisir le Présent pur dans l'extase de l'instant. Jacob suivant patiemment l'argumentation philosophique du *Phèdre* de Platon, soudain surpris par le saisissement du monde qui lui saute aux yeux avec une netteté stupéfiante.

Ce qui se fait? Jacob dessinant le diagramme mathématique du Parthénon dans la poussière de Hyde Park, lors même que «*le grand Mars festoie sur un tas de charognes en putréfaction*». L'étreinte d'un défilé d'ombres, dans la vision soudaine que ce jeune homme est la chose la plus réelle. La fusion du corps et de la bête lancée dans le vide, le mêlement des corps dans l'aube d'un commencement pur.

Tout cela dans le mépris de ce que la religion nous octroie miraculeusement, un sens et un objet. Et dans le choix de la vie risquée qui nous dresse cap au pire (worst), désabrités de ce que «*nature et société ont élaboré comme système de classification*».

Pure nécessité (dure nécessité) du choix, menacé du chaos et du désastre, de la mort en exil («*I die in exile*»).

Mourir dans l'exil du Je et de l'ancien monde, parce que l'accès aux multitudes infinies est à ce prix, parce que cela seul, dans l'évacuation de toute psychologie, contraint au chant — suggestion périphrastique — à ce que V. Woolf appellera plus tard (à l'époque des *Vagues*), le play-poem. Mouvement de la prose à l'épreuve du réel, cependant que toujours résonne cette question, figure de la répétition inactive, ou indifférente :

«*Mais quel siècle avons-nous atteint? Le cortège Surrey-Strand est-il en marche depuis toujours? Le vieillard, il y a bien 600 ans qu'il traverse le pont [...] Pas une seule personne n'est immobile [...] on marche au son de la musique — vent et fleuve, tambours et trompettes — extase et tohu-bohu de l'âme*⁹.» (p. 98)

97

S'il est difficile pour un existant quelconque — silhouette improbable et parole fragmentée — de venir dire *Je*, et que ce *Je* soit l'acte d'un sujet en proie au réel, alors il faudra redispenser la prose dans un autre dispositif, où ce qui opérera sera, cependant toujours au bord d'une destruction radicale, un tressage serré d'opérations soustractives figurées dans le travail d'un peintre, Lily Briscoe, qui elle parviendra à dire je («*J'ai eu ma vision*»), dans cette œuvre qui est si l'on veut la plus *mallarméenne* de Virginia Woolf, *La Promenade au Phare*. Œuvre princeps de notre écrivain, on y reviendra.

Mais le cours *régulier* de la prose woolfienne, c'est l'approche distanciée, la saisie indirecte de l'existant telle que le permet ce que l'on nomme aujourd'hui le discours indirect libre : parce que cette distance

pour V. Woolf permet de tenir à l'écart toute tentation de substancialiser le sujet. L'usage averti d'un tel discours indirect sera à ce point raffiné qu'il aura fourni au livre d'Ann Banfield sur la question, *Unspeakable sentences*, l'essentiel de son matériau linguistique¹⁰.

Cependant un autre pronom viendra en relève du *Je* défaillant, le *nous* dont l'œuvre parcourra les différentes modalités, du plus serré au plus ouvert. Le *nous* de Mrs Dalloway et de Septimus Warren Smith — revenu des champs de bataille de la guerre de 14. Ce sera la conjonction de la folie et de la mort, dans cette œuvre où toujours s'entend ce qui est appelé la «*montée en extase*» — fracas d'un désastre.

Un *nous* sujet, unique fleur des six voix soliloquantes des *Vagues*. Arrêtons-nous un instant sur ce *nous* essentiel. C'est d'abord le collectif d'une enfance. La figure de l'enfance est dans l'œuvre de V. Woolf d'une importance majeure. Elle conjoint une fonction de réel (dans la guise de la lutte et du conflit) à une capacité à dire *nous*. L'enfance woolfienne, est dans la figure d'un *nous* non-substantiel.

Mais l'enfance ne dure pas. Or la question woolfienne est bien celle d'une durée, ou de la consistance. Le *nous* fusionnel et extatique tel qu'inauguré dans l'enfance se défait. Parce qu'il est assuré que la fusion ne peut tenir en sa garde la singularité dé-liée des existants ainsi fusionnés, ce qui est pour V. Woolf un grief majeur. Comment tenir que la fusion extatique d'une surrection d'existence ne perde à jamais l'injonction de la déliaison? La voix qui a pour nom Rhoda dans les *Vagues* sera en charge de cette question.

L'une des six voix dans l'œuvre, c'est si l'on veut le désir de saisir l'instant, la pure présence du présent, au bord d'une extase. Cet *un* se signe d'une absence, Perceval, figure épique de la jeunesse.

Mais cette saisie est cependant disjointe. Saisie mouvante de la voix-Jinny, étincelle d'or de la lumière nature, en direction d'une création qui nous arracherait au cours sans cela inéluctable des Grands Moteurs, qui nous mènent toujours plus bas :

«*De nous surgiront toutes les créations, enfants, tableaux, poèmes, usines*». (p. 159)

Enfants, on l'a vu, c'est l'enfance réelle d'un nous; tableaux et poèmes, les œuvres de l'art; et usines, lieu en réel de la foule ouvrière.

Une parenthèse sur ce point. Ce qui intéresse la prose woolfienne, n'est pas l'ouvrier social, tel que figuré par exemple dans le cinéma français d'avant-guerre, mais l'ouvrier au lieu-usine. La prose fera briller, un instant, le nom des ouvriers d'usine. Ceci est au plus loin de ce que dit V. Forrester sur la question, qui fait de Virginia Woolf une «*militante socialiste*», c'est-à-dire une aff idée du Labour Party.

V. Woolf aura écrit ce qu'elle en pensait des délégués du Labour : un gros tas suintant le pudding de partout, qui s'engraisse sur le dos des ouvriers. C'est clair, non ? Pour V. Woolf, ouvrier d'usine est le signe d'une modernité du siècle. Modernité à quoi on ne peut que se rapporter, puisque la prose est au pas du réel. S'y rapporter, dans l'œuvre comme dans *la vie*. Il faudra donc, c'est de toute première nécessité, aller jusqu'aux portes des usines d'une banlieue ouvrière, donner des conférences aux ouvrières des industries textiles, sur la littérature, parler avec elles de leur engagement dans la lutte des classes, et la guerre des sexes (je dis bien *guerre*, c'est ce qui à n'en pas douter constitue le paradigme de la pensée de V. Woolf sur ce point, et non la fade version parlementaire et tranquille qu'en donnent certaines gloses aujourd'hui : sur cette question de la guerre, elle aura en un sens été de son siècle).

La voix de Neville est celle du poème de l'extase, toujours au bord de se perdre dans le desêtre académique, pour qui veut se tenir à l'abri du désastre.

99

La voix de Bernard, historienne et romancière, tentera d'éviter la tension singulière de l'acte ou de l'existence, au prix de devenir l'ombre d'une ombre.

La voix de Louis, mettant le feu au monde — allant avec nous dans les flammes du monde — pour que s'avère le Vrai en son Lieu.

La voix de Rhoda, la plus angoissée. Elle parie pour la surrection existentielle d'une singularité radicale. L'intensification de la vie — pour elle qui n'a ni visage, ni nom, ni chiffre, qui ne se chiffre pas selon l'ordre d'un destin — doit être extrême, exister au bord du monde, on n'être rien.

Parce que le monde n'est que la face mensongère de la réalité ; plus on a d'existence dans le monde — comme Bernard, l'ennemi juré de

Rhoda — plus l'inscription dans l'ordre de la situation est grande, plus on in-existe en vérité. L'ancrage dans la réalité n'est que grimace du réel. Donc plus on existe selon cet ordre, plus on grimace ! On n'est plus qu'un fragment de la logorrhée du particulier. Seul un acte suréminent, un archi-acte, peut nous excepter de l'horreur de la particularité.

Cet acte est au péril d'abolir toute œuvre, fût-ce toute œuvre d'art, puisque l'œuvre n'est peut-être rien d'autre que le masque de l'absence d'acte, ou son engluement irrémédiable dans la gestualité *artistique*. Et en ce point, parler de ses poèmes, même de ses poèmes, pour Rhoda, ne vaut pas plus que parler de ses engelures.

Il vise, cet acte, à souffler le monde, comme dans une bulle, souffler son jour et souffler sa nuit, pour se libérer de l'ici-et-maintenant. Soit se libérer de l'existence, au prix d'être déjeté dans l'être, pure multiplicité indifférente. De vouloir ek-sister en rébellion radicale contre l'inexistence grimaçante de la situation, on ne fera plus désormais signe que vers le fragment d'être hors-monde dont son existence — corps et voix — n'était que le haillon nocturne. Tenir sur la disjonction est pour Rhoda à ce prix. De là qu'elle sera la voix qui aux cinq autres dira l'illusion d'un *nous* fusionnant en garde de la déliaison.

La prose des *Vagues* se déploiera dans la guise d'une saturation en réel de la langue, comme toujours chez V. Woolf, de Jacob à *Entre les actes* ; prose immergée dans l'actuel et sous la conduite d'une atomistique matérialiste (qui nous donnera un jour une belle étude sur l'atomisme de V. Woolf, prodigieuse lectrice de Lucrèce ?). Atomistique matérialiste qui à la fin des fins fera toujours barrage, je crois, à la lecture bergsonnienne de son œuvre¹¹.

Parenthèse. Le livre qui, très tôt (1931) aura ainsi réquisitionné la figure de Bergson à propos de l'œuvre woolfienne, est celui de Floris Delattre, *Le roman psychologique de Virginia Woolf*. Alors Floris Delattre (neveu de Bergson), c'est sous l'aspect d'une critique vraiment... enfin charmante (V. Woolf aurait dit Loveliness), un texte très violent. Puisqu'il conjoint une réquisition maximale de la philosophie de Bergson (le roman woolfien serait la version artistique du philosophe français) et une argumentation très pauvre de ce point (quelques pages hâtives sur la conception de la durée chez l'un et l'autre). C'est ce que j'appelle la violence de la critique : le nœud d'une réquisition

maximale et d'une argumentation faible. Peut-être est-ce cette violence qui aura fait que très tôt aussi dans la critique woolfienne aura été écartée cette référence à Bergson. Au profit il faut bien le dire, d'une quasi domination, aujourd'hui, de la référence à Derrida, ou de l'examen de la question du post-modernisme de V. Woolf. La critique y gagne-t-elle, à ce changement de terrain? Pas sûr. Je pense au contraire — ceci est une auto-critique par rapport à ce que je disais il y a quelques années — qu'une réinvestigation, sous les noms de Bergson et plus encore de Gilles Deleuze, de l'œuvre woolfienne, serait très intéressante: plan de coupe face au chaos, synthèses disjonctives, éternel retour... cela mènerait certainement les critiques un peu plus loin, que de bailler aux corneilles de la déconstruction.

La Promenade au Phare, qui est l'œuvre princeps de V. Woolf (j'en suis d'accord avec J.-J. Mayoux), disposera les choses autrement. Un je singulier sera possible, support du travail continué de l'œuvre (figuré par la composition d'un tableau) de Lily Briscoe, initié par une vision surnuméraire première, tenu dans la tension soustractive de son acte, et s'indexant — par-delà le *gribouillis* précaire qu'il est — à un «*durer toujours*». L'œuvre vivra dans ce «*toujours présent*» dont parlait Picasso, quelque chose comme un présent éternel.

Et le *nous*, du couple, de l'amour, Mr. et Mrs Ramsay, sera l'appui figural de cette œuvre.

101

Petite question. Enfin petite... Que font les œuvres de V. Woolf de la question de la beauté, topos de l'art classique? Est-ce que ces œuvres sont belles? Ça n'est pas sûr, parce que dès que la beauté est gagnée, de ceci que — comme le dit S. Beckett — il arrive que les mots presque sonnent presque juste, il faut la casser, toujours. Dimension proprement déceptive de la prose woolfienne.

V. Woolf n'est pas kantienne. Bonne nouvelle rétrospective qui, de simplement pouvoir se soutenir, dément ce que disait J. Guiguet dans son livre des années 60, *Virginia Woolf et son œuvre*. Où il soutenait qu'on ne pouvait pas se prononcer sur ce qu'il en était d'un arrière philosophe de l'œuvre woolfienne, sans tomber immédiatement dans l'inconsistance (soutenir une référence, et sa négation). Or non, on peut tout à fait interroger l'œuvre quant à son orientation de pensée

fondamentale, ou son bord philosophant, sans tomber forcément dans l'inconsistance. Par exemple en soutenant que V. Woolf n'est pas kantienne : car s'il est avéré qu'elle ne l'est pas, on ne pourra tout benoîtement soutenir qu'elle l'est !

Elle ne l'était pas, de ceci déjà que le *transcendantal*, le principe conditionnant qui ordonne les existences et les rapports, n'est pas pour l'œuvre un arrière imprésentable, ou l'acte constitutif d'un sujet, mais est toujours lui-même exposé, selon les règles de la situation (de prose) ; comme il appert explicitement, dans *La Chambre de Jacob* ou dans *Les Vagues*.

Elle ne l'est pas non plus, de ceci qu'il n'y a pas pour elle d'affinité du beau et du bien. La Beauté n'est pas un Bien, c'est de l'ordre du semblant, un leurre — dira *La Promenade au Phare* — qui interrompt le chemin du vrai. C'est une stase dorée dans l'acheminement du vrai, alors que l'œuvre, la pensée déployée dans l'œuvre, vise son intégrale¹².

Dira-t-on que l'œuvre s'accorde au sublime comme figure de l'excès ? Certes oui, sinon que le sublime est toujours au bord d'une extase, elle-même confrontée à la triplicité désastreuse — voyez Mrs Dalloway, ou *La Promenade au Phare* — du sacré, de l'extase, et des effets de t e rreur qui s'en induisent pour le sujet. *La Promenade au Phare* parierait pour un sublime dans l'élimination d'une extase, sublime dans la guise d'un long détour, travail soustractif (au sens que donne A. Badiou à ce terme) d'une pensée artistique : l'œuvre sauvée, dans la relève d'une différence minimale (lisez simplement la seconde partie de *La Promenade au Phare*)¹³.

Mais la destruction, elle, l'advenue de la différence radicale, est intriquée à la soustraction même, elle ne se *tait* pas. Et elle marque le *passage* de *La Promenade au Phare* aux *Vagues* : éclatement de la vision, dynamitage de la *méthode*, voix hors-voix d'une nature clôturant *Les Vagues*... C'est que la nouvelle œuvre se mesure au risque de la destruction du chemin artistique déjà parcouru, elle doit s'enlever comme nouveau matin. Il faut toujours (re) commencer.

Cependant pour nous qui n'avons pas à *dynamiter* *La Promenade au Phare*, il existe une différence remarquable entre cette œuvre, de ce point de vue vraiment singulière, et *Les Vagues*, *Entre les actes*, voire *La*

Chambre de Jacob. Ces dernières sont, du moins quant à ce qui s'y énonce impérativement, fortement formulaires. Il s'agit toujours de trouver Le mot qui manque, l'Unique vers d'un seul poème, les quelques Mots de merveille arrachant l'humanité à son ancien socle. Ce que n'est pas *La Promenade au Phare*, c'est très sensible¹⁴.

Mais il faut recommencer. *Entre les actes* recommencera, sous les bombes de la seconde guerre mondiale (l'œuvre de V. Woolf se sera déployée entre ces deux pôles, la guerre de 14, la guerre de 40). Le livre proposera, dans l'écart d'une soustraction et d'une destruction, une version du siècle: «*nous-mêmes, notre siècle*». Siècle violent d'une fragmentation radicale (nous ne serions plus que «*orts, scraps, and fragments*»: restes, déchets et fragments), et d'un *nous* en annonce d'une humanité nouvelle, arrachée à l'épaisseur immémoriale du monde et par là conjointe à sa propre puissance, jusqu'alors inaperçue, qui est puissance du Vrai. *Entre les actes* ré-assurera que les deux voix (es) de l'art de prose, destruction et soustraction, marchent du même pas, qu'elles sont toutes deux au pas du réel.

V. Woolf aura été, et cela de part en part, traversée par la fureur du siècle. Inversant Baudelaire, qui disait qu'il avait pétri de la boue pour en faire de l'or, son œuvre dira en un sens qu'elle a pétri de l'or pour en faire de la boue: soit, qu'elle a conduit l'Idée à son Réel.

Parce qu'il fallait cela, se défaire de l'or mensonger de la Beauté, pour que la prose se dévoue à quelque intensification soudaine de la vie (Moments of being).

Elle disait, l'anglaise irréductible, qu'un grand malheur frappait depuis toujours l'écriture, la littérature: celui d'avoir à se déployer dans un matériau (la langue) immédiatement signifiant — et peut-être que le peintre ou le musicien y échappaient — et que le malheur était celui de la signification. Que seuls s'en exceptaient Dante et Shakespeare, d'être pour part «*au-delà de l'écriture*». Que disant cela elle ne savait pas bien ce que cela voulait dire. Proposons-lui ceci, par-delà les rives du Styx: que peut-être Shakespeare, d'être pour part *au-delà* de l'écriture, avèrerait dans son théâtre une figure de l'humanité comme corps historial des vérités (pour parler comme A. Badiou). Elle l'aura parié, elle aussi, cette survenue miraculeuse d'un dire artistique qui ne serait pas du semblant, parce qu'on ne peut bien sûr que le parier,

on ne peut pas s'ériger le Shakespeare de son siècle, ce serait d'un grotesque achevé. Mais elle l'aura parié, avec quelles armes ?

L'incise transcendante de Jacob, la conjonction de la folie et de la mort, le désert et l'extase, l'aurore d'un pur présent, l'exténuation de l'existence aux confins du monde, l'incendie de la terre, la menace du désastre, l'errance fragmentaire et déjetée, pour marcher dans le convoi fracassant du siècle. Mais aussi l'événement inouï en fracture du visible, la composition d'une vision, la saturation en réel de la langue, l'œuvre maintenue. Cela se dispose-t-il comme art vivant de la prose woolfienne dans le présent éternel des Œuvres, ou cela se perd-il irrémédiablement dans un monde radicalement sans art, comme le soutiendra dans les années 30 un Wyndham Lewis, vorticiste extrême avant 14 (sorte de futuriste anglais) revenu après-guerre de son gauchisme de jeunesse dans l'écuelle ordonnée du monde, dans son livre *Men without art* ?

Ou comme le soutiendront aussi les inénarrables proclamés *marxistes* de Scrutiny, et d'ailleurs, vouant les œuvres de V. Woolf à la géhenne de la vacuité aristocratique et bourgeoise ?

Quelle survie de V. Woolf, dans cet aujourd'hui des biographies venues de l'Empire, de la glose journalistique des critiques, de la quiétude pré-post-moderne, qui tentent de faire mijoter l'œuvre woolfienne dans l'infâme ragoût des équarisseurs et des catéchumènes fin-de-siècle ?

Reprenons, pour finir. La survie de ce chemin à la recherche de quelque chose d'abstrait, dans les landes, dans le ciel, certes, mais aussi aux abords des usines. De qui, je parle là de *Virginia Woolf*, pas seulement des œuvres, aura toujours refusé de céder aux sirènes de la puissance mondaine (docteur *honoris causa* des universités de Manchester et de Liverpool ? Refus outragé. Professeur à Cambridge ? Refus poli : « *Je n'ai pas le temps* »). Pas le temps, quand ce qu'il faut, n'en espérant rien, c'est aller parler à la Radio — voix sans visage s'adressant au quiconque l'écouterait, pour dire que les mots de l'art doivent saisir le sensible, et dire le vrai. Pas le temps, quand ce qu'il faut, c'est exercer la pensée, apparemment au plus loin de son intérêt propre, dans des discussions serrées avec Russel et ses amis physiciens, sur la logique

mathématique et la physique quantique¹⁵ ; mais aussi s'astreindre à traduire Platon. Le dit Platon qui, dans la quasi-totalité de la critique woolfienne, se trouve non pas simplement nié, dénié, refoulé, ce qui serait encore trace de son avoir-lieu, mais proprement forclos : le nom *Platon* n'étant même pas mis à l'index dans des dizaines d'ouvrages qui prétendent pourtant couvrir la totalité de l'œuvre de V. Woolf. Mais comme l'on sait, le signifiant se venge : car ce qui est forclos du symbolique fait toujours retour dans le réel, comme hallucination¹⁶ !

Bref, une V. Woolf toujours soucieuse d'écrire dans la tension la plus haute des exigences de la pensée. En particulier, c'est très sensible, déployer une prose qui ne soit pas en flagrant démenti — spiritualiste et irrationnel — avec l'espace de la scientificité, pour parler comme Guyotat.

D'avoir *oublié* cette tension propre à la prose woolfienne — c'en est presque caricatural chez une de ses biographes américaines, P. Rose, qui passe son temps à essayer de *détendre* V. Woolf, parce que *Les Vagues* ou *Entre les actes*, c'est proprement insupportable — d'avoir exilé ses œuvres de ce qui faisait leur vie même (et ceci dans un contentement de soi incroyable : pour certains critiques, l'essentiel des cordonnées, dites *épistémologiques* et *ontologiques* de l'œuvre seraient parfaitement mises à jour depuis le début des années 80, il n'y aurait plus qu'à la plonger dans le remuement du monde : je n'en crois rien), aura conduit une part notable de la critique woolfienne à une interminable dérive hallucinée.

Seules les œuvres, sans doute, s'exposent-elles à revenir¹⁷, dans un présent éternel, car seules elles sont sujet du procès de l'art. On aura simplement écouté un peu, ce soir, aussi la voix d'une artiste de prose, parce que le siècle fut comme ça, ne séparant pas entièrement l'œuvre de la vie. Mais derechef l'œuvre, alors, quelle survie ? La survie de la prose en réel à l'altitude — peut-être — d'une constellation, en tout cas aussi loin qu'un endroit fusionne avec au-delà, accrochée, la prose, au point où la menace d'un désastre se change en catastrophe œuvrante, à ce dire terminal des *Vagues*, je cite Bernard :

« Contre toi je m'élançai, invaincu, ne cédant pas ni ne concédant rien (*unyielding*), ô mort ».

Notes

1 - Qu'il y ait une dimension déceptive de la prose woolfienne, c'est certain. Mais ceci n'a rien à voir avec la fadeur. Ce n'est pas affaire de jugement de goût, mais d'exigence de la pensée.

2 - Quand je parle de souci «*ontologique*», je ne soutiens évidemment pas que ce qu'écrit V. Woolf, c'est de la mathématique ou de la philosophie. Je remarque simplement que la logique de l'œuvre se confronte à la question de l'être. Par souci, justement, de ne pas contredire à la disposition ontologique des choses (telle qu'elle en prélève un écho, notamment dans les dialogues platoniciens ou l'atomistique de Lucrèce). Dans «*ontologique*», c'est logique qui importe, une logique qui n'inconsisterait pas avec l'être de l'onto, de l'ontologie. Pour le dire autrement : ce n'est peut-être pas par vain goût de la parlotte que V. Woolf s'est «*soumise*», toute sa vie durant, à d'interminables discussions avec son ami le mathématicien Russel.

3 - La traduction est celle de J. Deleuze (Gallimard).

4 - V. Woolf est-elle malevitchienne ? C'est bête comme question, mais nous ne reculerons pas devant le ridicule qu'il y a à la poser. Je veux dire : quel rapport y a-t-il entre la prose woolfienne, et Malevitch qui déclarait, au début des années vingt, que la grande invention du siècle était celle des crématoriums (à quoi il vouait la presque totalité de l'art du passé) ? C'est une question cruciale. V. Woolf est-elle plutôt dans la ligne «*nietzschéenne*» du «*casser en deux l'histoire du monde*» (du passé faisons table rase), ou dans une ligne plus «*mallarméenne*» d'une relève possible du passé dans la construction d'un présent de l'art ? Les deux sans doute, mais où porte l'accent principal, sur la destruction ou sur la renaissance ?

5 - On peut éclairer cette figuration du savoir dans *La chambre de Jacob* par la théorie lacanienne des quatre discours, telle qu'elle s'articule dans *l'Envers de la psychanalyse*.

6 - La parole ne s'enlève pas sur fond de silence, elle interrompt le bruit du monde, et c'est par là qu'elle convoque rétroactivement la position d'un silence. Voyez Kew Gardens (qui est, avec *The mark on the wall* et *The unwritten novel*, l'anticipation expérimentale de *La chambre de Jacob*) :

«*Voices, yes, voices, breaking the silence, breaking the silence? But there was no silence; all the time the motor omnibuses were turning their wheels and changing their gears like a vast rest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly within on another the city murmured: on the top of wick voices croud aloud and petals of myriads of flowers flashed their colours into the air*».

Passage d'allure beckettienne: un premier énoncé, qui n'est qu'approximatif, est rectifié en un autre, plus ajusté à ce qui est en jeu. Le «*but*» de la rectification maintient que la voix est bien une brisure, mais pas du silence. Or comme on n'a que le silence ou le bruit de la situation, il faut comprendre que la voix brise le murmure du monde. Et c'est dans l'espace ouvert par ce bris que peut se déployer l'efflorescence lumineuse: *voices croud aloud/flowers flashed their colours*. Bien sûr, le dit silence n'a pas de subsistance propre, il ne s'avère rétroactivement que de la brisure, et de ceci que le «*flash*» de la multitude colorée est une vision, pas une parole. Le silence est dans l'éclipse de lui-même, parce qu'aussi, au-dessous des voix et des pétales de fleurs, on soupçonne que le murmure du monde persiste. On notera aussi dans cet énoncé un avant-coup génial de la doctrine de Blanchot déployée dans les années 50 (Mais après tout, Blanchot était lui-même un lecteur de Woolf).

7 - Comme dirait le colonel Lawrence.

8 - On songe à *L'innommable* de Beckett.

9 - Nœud de la répétition et de l'agitation.

10 - Avec le discours indirect libre, il y a séparation, et mise à distance du lieu d'énonciation. L'énoncé, détaché de la subjectivation première (qu'on dise), ouvre à ceci: à l'oubli certes possible «*qu'on dise*» (qui passe sous la barre), mais aussi au travail de la conséquence, de la circulation implicative de l'énoncé dans l'espace subjectif.

11- Sur cette question du matérialisme, cf. (si possible) le séminaire d'Alain Badiou sur le Transcendantal (à paraître?)

12- Comme l'on sait, cette question du Beau est plus complexe que ce que j'en prélève. Parce que chez Kant, le Beau ne peut s'indexer au Bien que s'il n'est pas, simplement, le Beau. Le Beau est une notion instable, qui par elle-même ne fait signe que vers la jouissance agréable. Le Beau *simple* n'ouvre qu'à ceci, rabâché par tous les esthéticiens allemands du XIX^e siècle: à la jouissance objectivée de soi (soit, pour nous qui auront traversé le siècle, défaisant l'objet comme le soi, à comprendre ainsi: l'art jouissance de soi comme objet). Mais le Beau chez Kant ne vaut que par son incise, son entaille sublime.

13 - Que l'intensification existentielle brutale des moments of being ait partie liée avec une figure extatique, est pour V. Woolf assuré, manifeste et constant. Le moment de la vision est une contemplation extatique («*the purest ecstasy that I can conceive*»). Il ne s'agit donc pas pour nous — ce serait absurde — de nier cette dimension de rapt qu'évoque l'expérience woolfienne. Simplement la question est celle de la durée. L'extase (Louis, Jinny, Neville, L. Briscoe,...) ne dure pas, du moins pas assez longtemps pour établir le long détour (du vrai). C'est une interruption du sens policé,

une réquisition subjective intense, mais cela n'induit pas transitivement une durée (en tout cas pas celle de la composition artistique). Il y a toujours un saut, du temps extatique à autre chose que lui. Il y a une décision, une faille, un geste — voyez L. Briscoe dans *La Promenade au Phare*. L'extase est si l'on veut dans l'éclipse d'elle-même, et ceci à mesure de ce qu'elle peut ouvrir au long chemin d'une composition, et non pas à l'installation à la droite du Père, dans le Walhalla divin.

14 - L'unique mot d'un seul vers, véritable obsession du siècle, qui se fait jour très tôt, par exemple dans l'entourage d'Ouspenski, Gdenov, Malevitch et quelques autres: un poème, c'est un titre, et le geste balayant l'espace de droite à gauche. Le pur mot poétique sur fond de silence, sans doute pour que — *tabula rasa* du Réel — ne s'oublie pas tout à fait, dans le semblant du discours, ceci: qu'on dise.

15 - Cela n'a rien à voir avec les gloses désopilantes qui nous arrivent aujourd'hui d'Outre-Atlantique, assurant — post-modernistement en quelque façon — que les œuvres de Virginia Woolf sont la traduction artistique de la physique quantique! Beaucoup à voir en revanche, avec ceci que les prosateurs du siècle ne sont, ne peuvent plus être, comme le dit S. Beckett, des « *gendelettres* ».

16 - Le rapport de l'œuvre woolfienne à ce qui s'indique du signifiant *Platon* est complexe: voisinage domanial, collage d'énoncés platoniciens, figures platoniciennes, réquisition par ce qui chez Platon se dispose comme mouvement et comme orientation de pensée. Mais aussi, c'est très sensible, ceci que pour part *Platon* est, en tout cas pour la prosatrice Virginia Woolf, en position de surmoi: ne pas avoir à rougir sous l'œil inquisiteur du platonicien qui toujours chez elle, veille. Alors que pour Lucrèce, il en va autrement, je l'ai évoqué. Voyez *La chambre de Jacob*: lorsqu'on attend Virgile, c'est toujours Lucrèce que l'on rencontre. Lucrèce est ainsi, dans le texte woolfien, en position de réel; ce qui est la moindre des choses, pour un matérialiste.

17 - Ce n'est pas exactement que l'œuvre fasse retour; mais quelque chose de l'œuvre peut renaître, quand les exigences présentes d'un nouveau déploiement artistique viennent convoquer un fragment de l'art du passé (disons, pour fixer les esprits, Picasso (re)peignant les Ménines de Velasquez).