

« Un esprit ordinaire par une journée ordinaire »

RACHEL BOWLBY

NEWCASTLE UNIVERSITY COLLEGE

1.  Virginia Woolf parmi les philosophes », quel titre prometteur. J'admets que lorsque j'en ai pris connaissance, j'ai pensé qu'il s'agissait sans doute d'une allusion à une expression célèbre et bien connue qui m'avait échappé ou que j'avais oubliée. Untel parmi les philosophes ou Untel parmi les..., X parmi les Y. Mais je ne parvenais pas à identifier la référence. S'agissait-il d'une allusion en français que j'aurais dû connaître ? « Parmi les philosophes¹ », cela sonnait bien, et cela avait une résonance bien plus philosophique en français qu'en anglais (mais il est vrai que nous, les Anglais, trouvons toujours le français plus philosophique). J'ai consulté plusieurs de mes connaissances, des philosophes, des critiques littéraires, des Français, des Anglais, et certains alliant même plusieurs de ces qualités. Ils étaient tout aussi perplexes que moi. X parmi les philosophes, voilà une formulation bien suggestive, mais qu'évoquait-elle précisément ?
2. Lorsque l'on lit ou que l'on entend ce titre pour la première fois, « Virginia Woolf parmi les philosophes » évoque une image, ou m'évoque une image tout au moins, celle d'une dame livrée en pâture à des bêtes menaçantes qui s'apprêtent à la mettre en pièces. Daniel au milieu des lions ; Virginia au milieu des loups. Réflexion faite, on pourrait presque renverser la situation. Si un philosophe peut être considéré comme la quintessence de l'érudit hyper-rationnel, alors notre héroïne ne serait pas tant la victime sans défense de créatures sauvages qu'une femme qui ne serait pas à sa place parmi des penseurs trop absorbés par leur réflexion : VW parmi les X et les Y. Et il ne faut pas écarter une troisième possibilité : ce « parmi », qui coule presque mieux en français, pourrait suggérer non pas le contraste mais la ressemblance. Dans ce cas, la formulation « Virginia Woolf parmi les philosophes » signifierait non pas qu'elle est différente, mais qu'elle est l'un des leurs, qu'elle devrait elle-même être considérée comme une philosophe, que son œuvre est digne d'être abordée sous un angle philosophique. VW-XY constitue après tout une séquence logique.

1 En français dans le texte.

Dans ces termes, cela suppose que la philosophie est la catégorie la plus noble à laquelle il est possible d'associer le nom d'un auteur, la loge royale dans laquelle il aurait l'insigne honneur d'être convié, en signe d'appréciation.

3. Woolf elle-même aurait-elle souhaité être incluse dans cette catégorie, et se voir réserver une place à la table des philosophes ? (Cette table dont on peut se demander si elle existe en l'absence du sujet percevant). Comme chacun sait, dans la vraie vie, autour de tables bien réelles, Woolf conversa à de nombreuses reprises avec les professeurs de philosophie les plus éminents de son temps, mais elle ne put participer, parce qu'elle était une femme, aux discussions des « Cambridge Apostles », dont son frère et son mari étaient membres ; et bien sûr, *a fortiori*, elle ne put obtenir de diplôme de l'université de Cambridge en philosophie, ni dans une quelconque autre discipline. Parce qu'elle n'y eut pas accès de façon officielle, mais seulement de façon partielle et officieuse, la relation de Woolf à la philosophie est représentative du statut ambivalent d'exclue et d'initiée qu'elle décrit et analyse avec une ironie si incisive dans *Three Guineas* et *A Room of One's Own*.
4. Woolf n'était pas une philosophe, et pourtant, dans la sphère intellectuelle où elle évoluait, la philosophie n'était pas une discipline isolée, à laquelle elle n'avait aucun accès, même s'il est vrai que les pratiques et les écrits philosophiques de l'époque semblent suggérer une telle séparation. Les travaux lumineux d'Ann Banfield ont démontré à quel point l'œuvre littéraire de Virginia Woolf est habitée par la pensée philosophique anglaise de son temps². Dans ses recherches, Ann Banfield isole les éléments constitutifs d'une théorie philosophique, puis met en évidence l'impact de ces innombrables atomes sur une œuvre littéraire. Et il existe également des influences plus vagues, qui ne peuvent être identifiées aussi précisément, comme la résurgence soudaine, par exemple, d'une tournure ou d'une phrase dont le style semble être passé d'une catégorie disciplinaire à une autre. Par tout un jeu d'influences et d'interactions entre disciplines, pratiques et individus, la philosophie de l'époque est liée à d'autres domaines novateurs, comme l'histoire de l'art, l'économie et la psychanalyse, qui firent leur apparition sur la scène londonienne dans les années 1920. Les écrivains assimilent et transmettent eux aussi des fragments de discours qu'ils lisent ou entendent dans ces autres domaines de la pensée, sans que les frontières qui les séparent soient précisément marquées.
5. J'en viens donc au titre de ma communication, inspiré par l'exhortation célèbre de Woolf au milieu de son essai « Modern Fiction » (1925) : « Examinons, l'espace d'un instant, un esprit ordinaire par une journée ordinaire³ ». Examinons nous aussi ces mots, l'espace d'un instant, et vous conviendrez, je pense, que cette phrase aurait pu être écrite par un philosophe. Ce type de phrase était couramment employé par les philosophes du

2 Voir A. Banfield, *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, et « Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism, and Cambridge Time », 471-516.

3 V. Woolf, « Modern Fiction », 160. Les références à cet essai seront par la suite indiquées dans le texte. Les citations extraites des œuvres de Virginia Woolf ont été traduites par nos soins [ML].

début du XX^{ème} siècle ; on y reconnaît le style de Bertrand Russell, G. E. Moore, et d'autres encore. Quelle proposition est contenue dans cette phrase ? Elle suppose l'existence d'un « esprit ordinaire », que l'on pourrait isoler du corps et de la personne auxquels il appartient. Elle suppose que l'on peut considérer un tel esprit, l'examiner presque au sens clinique du terme, en utilisant les facultés analytiques et déductives d'un autre esprit, qui ne serait pas exactement un esprit ordinaire, mais un esprit critique, ou engagé dans une activité critique. « Examinons » est l'impératif philosophique par excellence, laconique et presque lapidaire : Woolf ne dit pas « Imaginons », ni même, comme Andrew Ramsay à propos de la table de cuisine philosophique de *To the Lighthouse*, « Pensons à ». En outre, Woolf adopte une posture d'autorité pour s'adresser au lecteur : un lecteur partageant les mêmes opinions qu'elle, capable de mener, avec elle, l'examen impartial d'un « esprit » neutre. Elle suppose que ce qui suit va emporter l'adhésion : la preuve est faite, et il n'y a pas là matière à débattre.

6. Nous reviendrons sur ce passage dans un instant, mais dire qu'il s'agit là d'une formule philosophique, c'est bien sûr faire écho et allusion à *A Room of One's Own*, où Woolf décrit « le type de phrase employé couramment au début du XIX^{ème} siècle », puis donne quelques exemples de sa propre invention, avant de commenter : « C'est une phrase écrite par un homme : on y reconnaît le style de Johnson, Gibbon et d'autres encore⁴ ». Je prends Woolf à son propre jeu en pastichant son propre pastiche. Mais est-ce une erreur, philosophique ou autre, de supposer que la phrase woolfienne, son propos et son style, n'est pas *a priori* de nature philosophique, tout comme elle n'est pas de nature « masculine ». Les attributs « littéraire » et « philosophique », « féminin » et « masculin » sont-ils mutuellement exclusifs ? Et si c'est le cas, qu'est-ce que cela révèle sur l'identité de chacun de ces termes et sur leurs relations ?
7. Bien qu'elle se moque de façon ambivalente de la figure du père philosophe dans *To the Lighthouse*, par exemple, Woolf n'a pas pour autant cherché à se démarquer de la philosophie dans son œuvre. Par certains aspects, elle a peut-être même souhaité s'en inspirer. Dans *A Room of One's Own*, l'avantage inestimable d'un large revenu, fixe et permanent, est qu'il offre « la liberté de penser aux choses en elles-mêmes ». C'est là une ambition proprement philosophique, inspirée, si l'on en croit la formule « en elles-mêmes », par un courant particulier, Platon, revisité par Moore, peut-être. Il est significatif que cette réflexion sur les choses en elles-mêmes ne soit pas illustrée par un problème épistémologique, mais plutôt par des jugements de valeur esthétiques précis : « Ce monument, par exemple, me plaît-il ? Ce tableau est-il beau ? Ce livre est-il réussi ?⁵ ». La capacité à apprécier un bel objet est l'une de ces choses qui constituent, de toute évidence, « un bien en soi », selon les *Principia Ethica* de G. E. Moore, l'ou-

4 V. Woolf, *A Room of One's Own*, 73.

5 *Ibid.*, 39.

vrage qui eut une telle influence sur Leonard Woolf et les autres disciples de Moore à Cambridge.⁶

8. L'essai dans lequel Woolf évoque « un esprit ordinaire par une journée ordinaire » oscille de façon frappante entre plusieurs modes d'exposition. Des déclarations catégoriques et impérieuses sur l'avenir de la littérature anglaise alternent avec des allusions formulées sur un mode mineur à notre expérience partagée de la vie de tous les jours. Le premier mode d'exposition est, de toute évidence, emprunté à Matthew Arnold, qui évoquait régulièrement l'alternance de périodes « créatives » et « critiques » dans l'Histoire littéraire, et qui situait régulièrement son époque dans une phase critique de transition entre deux phases créatives, verdict qui n'est pas très éloigné de celui que Woolf formule sur sa propre époque. L'autre mode d'exposition inclut la paraphrase d'une nouvelle de Tchekhov, et la description de ses effets sur le lecteur. Le paragraphe consacré à « l'esprit ordinaire » se distingue du reste de l'essai parce qu'il combine plusieurs styles rhétoriques et plusieurs postulats argumentatifs différents. La phrase sur « l'esprit ordinaire » est philosophique d'un point de vue stylistique et thématique ; mais les phrases qui l'entourent, qu'elles soient philosophiques ou non, n'ont rien de commun avec elle. S'agit-il là d'un moment de philosophie isolé dans l'œuvre de Woolf ? Ou bien, au milieu des nombreuses voix et perspectives qui sont confrontées dans ce paragraphe, et qui sont parfois discordantes, ne s'agit-il pas du meilleur exemple que l'on puisse espérer trouver de Woolf parmi les philosophies ?
9. Juste avant le passage en question, Woolf règle ses comptes avec Arnold Bennett en critiquant le fait qu'un courant dominant du roman moderne ne parvienne pas à saisir ce qu'il devrait saisir ; ce qu'elle désigne de plusieurs façons : « Que nous la nommions vie ou esprit, vérité ou réalité, cette chose essentielle a fui, et refuse d'être contenue plus longtemps dans des vêtements si mal taillés ». Elle conclut ses récriminations par des questions semi-rhétoriques : « La vie est-elle réellement ainsi ? Les romans doivent-ils être écrits ainsi ? » (160). Le paragraphe se poursuit de la façon suivante :

Regardons au-dedans, et la vie, semble-t-il, est très loin d'être « comme ceci ». Examinons, l'espace d'un instant, un esprit ordinaire par une journée ordinaire. L'esprit reçoit une myriade d'impressions, banales, fantastiques, évanescences, ou gravées avec l'acuité de l'acier. De tous côtés, il est assailli par une pluie incessante d'innombrables atomes ; et à mesure qu'ils dessinent dans leur chute les contours de la vie de lundi ou de mardi, l'accent ne tombe plus au même endroit ; le moment important n'est plus celui-ci mais celui-là ; de sorte que si l'écrivain était libre et non servile, s'il pouvait écrire ce qu'il veut écrire, non ce qu'il doit écrire, s'il pouvait fonder son travail sur ses propres sentiments et non sur les conventions, il n'y aurait pas d'intrigue, pas de comédie, pas de tragédie, pas d'histoire d'amour ni de catastrophe dans le style convenu, et peut-

6 G. E. Moore, *Principia Ethica*, §113 : « Il est probable que jamais personne, après s'être posé la question, n'a douté un instant que l'affection pour une personne et l'appréciation de ce qui est beau dans l'art ou la nature ne sont des biens en soi ; et si nous prenons les choses dont il vaut la peine de faire l'expérience purement pour elles-mêmes et que nous nous limitons à celles-là, ce qui nous apparaît, c'est que le reste des choses sera probablement estimé d'une valeur déjà moindre que celles qui sont incluses dans les deux classes que nous venons d'évoquer. » (*Principia Ethica*, trad. Michel Gouverneur, 261).

être pas un seul bouton cousu à la manière des tailleurs de Bond Street. La vie n'est pas une série de lanternes [*gig-lamps*] disposées de façon symétrique, c'est un halo lumineux, une enveloppe semi-transparente qui nous entoure du début à la fin de notre vie consciente. (160)

10. Ce qui nous frappe en premier lieu c'est le présupposé qu'il existe un modèle de réalisme. Woolf condamne le roman de son temps non pas parce qu'il cherche à représenter la réalité, mais parce qu'il la représente mal. La réalité (ou la vie, l'esprit, la vérité) qu'il imite est juste une affaire de « convention » générique : ce sont les histoires que les écrivains ont l'habitude de raconter ; et l'expression « style convenu » suggère une association peu flatteuse avec la mode, considérée non comme innovation, mais comme pâle imitation. Pourtant, bien qu'elle critique les conventions, Woolf utilise ici des procédés rhétoriques assez convenus : le triple conditionnel, « si... si... si », le « pas... pas... pas... pas » pour rejeter l'intrigue traditionnelle ; le contraste caricatural entre les lanternes et le halo lumineux, et les oppositions attendues entre convention et sentiment, servilité et liberté, obligation et libre choix⁷. Et pourtant, au même moment, Woolf associe des éléments extrêmement hétérogènes dans ce passage. Pourquoi les lanternes, les halos, les boutons, et la tragédie figurent-ils dans le même paragraphe, pour étayer le même argument ? Ils font partie de cette pluie de particules nominales et verbales innombrables qui nous assaillent et viennent se déposer dans notre conscience une à une, sans que l'on sache vraiment où doit porter l'accent, à quel genre littéraire elles appartiennent, ou comment les associer, le cas échéant. Nous devons faire avec ce paragraphe exactement ce que Woolf suggère que nous faisons dans notre vie quotidienne. Le paragraphe est un microcosme du cosmos quotidien chaotique qu'il évoque.
11. Au début du paragraphe, la phrase sur « l'esprit ordinaire » semble apporter, contre toute attente, un semblant de réponse définitive à ces questions semi-rhétoriques – « La vie est-elle réellement ainsi ? Les romans doivent-ils être écrits ainsi ? ». Woolf fait appel à l'expérience de chacun, qu'elle présente comme une preuve facile à apporter. « Examinons, l'espace d'un instant » : chaque lecteur peut faire le test, et le test confirmera l'hypothèse. « Regardons au-dedans » est un énoncé rassurant, évoquant l'intimité d'un monde subjectif, une relation familière entre l'auteur et le lecteur. « Examinons... un esprit ordinaire » est un énoncé laconique et général, situant l'observateur hors d'un esprit qui n'appartient à personne en particulier ; et qui est, de toute évidence, exposé à une averse ininterrompue, « une pluie d'atomes innombrables », l'assaillant « de tous côtés », et non confortablement replié sur son intériorité. Cette entité soumise à l'observation est le même type d'esprit sur le plan psychologique et philosophique que celui qui, à cette époque, figurait par exemple dans *Mind*, la revue de Cambridge fondée en 1876. Cet esprit n'a pas d'attributs particuliers en termes d'âge, de culture ou de sexe, ou aucune des autres catégories qui pourraient distinguer un esprit d'un autre (et qui distinguent souvent un esprit d'un autre dans les essais consacrés par Woolf à des écri-

7 Voir sur ce point R. Bowlby, « Untold Stories in *Mrs Dalloway* », 397-416.

vains par exemple). Distant et inaccessible, c'est « un esprit ordinaire », objet d'une étude impartiale, et qui n'est pas soumis aux variations d'époque ni de lieu. Après avoir hésité entre plusieurs termes pour désigner ce que le roman doit s'employer à saisir, « que nous la nommions vie ou esprit, vérité ou réalité », Woolf affirme à présent, sans aucune hésitation, qu'il existe bel et bien un esprit, un esprit ordinaire, dont l'observation permettra de définir avec précision cet autre phénomène plus nébuleux et moins facilement identifiable.

12. L'expression « par une journée ordinaire » renforce le caractère général de cette expérience philosophique, ou mentale. Constituant par nature la base de toute répétition temporelle, la journée semble étayer cette conception de l'esprit comme entité partagée par tous. Pourtant, ce que l'examen de cet esprit ordinaire par une journée ordinaire prétend mettre en évidence semble appartenir à un univers spatial et temporel entièrement différent, puisque cette abstraction spéculative familière est soudain assaillie par une infinité chaotique d'« impressions » et d'« atomes » portant des noms différents et qualifiés par de multiples adjectifs. Tout comme l'esprit ordinaire lui-même, la présence de ces deux termes dans l'univers mental de Woolf, et sa représentation d'un esprit quelconque, doivent beaucoup à l'influence du discours philosophique et esthétique de l'époque, de Walter Pater à Roger Fry en passant par Bertrand Russell, mais aussi des siècles passés, des atomes de Lucrèce aux impressions de Locke. En d'autres termes, les atomes et les impressions faisaient partie du paysage esthétique et philosophique depuis des temps immémoriaux. Pourtant, Woolf leur appose sa propre marque en juxtaposant, et même en assimilant les deux notions, puisqu'elle associe les « myriades d'impressions » à « la pluie incessante d'atomes innombrables » ; et c'est là l'une des caractéristiques de l'univers mental profondément idiosyncratique qu'elle livre à notre jugement.
13. Deux autres écrivains ont mené une réflexion sur « l'esprit ordinaire par une journée ordinaire » qui a pu influencer indirectement la conception particulière de Woolf. Derrière les « impressions » de Pater et de Fry, on reconnaît celles de Charles Baudelaire, si magnifiquement évoquées et immortalisées dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863). Ici, c'est la vie moderne, la vie du « jour » présent, que l'artiste doit avant tout et par-dessus tout représenter. Et, comme dans la description de Woolf, l'existence quotidienne offre constamment une multitude d'« impressions » que le peintre ou l'individu (Baudelaire n'utilise pas l'équivalent du mot « esprit ») reçoit de manière passive. Comme Woolf, Baudelaire parle d'« impressions » qui sont « reçues », « les impressions [...] que nous reçûmes⁸ ». Les impressions « banales, fantastiques, évanescentes, ou gravées avec l'acuité de l'acier » évoquent la définition de la modernité selon Baudelaire : « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable⁹ ». Comme Woolf dans ce passage, Baudelaire considère qu'une simple journée, n'importe quelle journée, offre

8 C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, 552.

9 *Ibid.*, 553.

à l'artiste la matière de son art, et tous deux considèrent que cette journée lui communique une multitude d'impressions qu'il ne peut sélectionner ni interpréter. L'artiste baudelairien, cependant, accueille avec joie ce flot de nouvelles impressions, qu'il s'empresse de décrire le plus vite possible, avant qu'il ne soit trop tard (et qu'une nouvelle journée n'en apporte d'autres). Il célèbre le spectacle toujours renouvelé du présent. Au contraire, pour l'écrivain décrit par Woolf, l'essentiel n'est pas de décrire toutes ces impressions, mais plutôt d'isoler celles qui importent et de découvrir leur signification : en d'autres termes, de découvrir ou d'imposer un ordre à ce flux chaotique.

14. Cette démarche est au cœur de la réflexion menée par Woolf sur l'écriture moderne. Citons, par exemple, le bref essai, « *Life and the Novelist* », une recension de 1926 d'un ouvrage de G. B. Stern :

Les goûts, les sons, les mouvements, quelques mots ici, un geste là, un homme qui entre, une femme qui sort, même la voiture qui passe dans la rue ou le mendiant qui traîne sur le trottoir, et toutes les nuances de rouge et de bleu, les lumières et les ombres de la scène qu'il observe attirent son attention et suscitent sa curiosité. [Le romancier] ne peut pas davantage cesser de recevoir des impressions qu'un poisson au milieu de l'océan ne peut empêcher l'eau de passer à travers ses branchies.

Mais si cette sensibilité est l'une des conditions de la vie du romancier, il est évident que tous les écrivains dont l'œuvre a survécu ont su exercer un contrôle sur elle et la mettre au service de leur art. [...]

Le processus de sélection est si drastique que dans sa version finale il ne reste la plupart du temps aucune trace de la scène réelle qui servit d'inspiration au chapitre¹⁰.

15. Le point de référence n'est plus ici « l'esprit ordinaire », mais « le romancier ». Cette distinction a peut-être son importance, puisqu'elle suggère que cette créature est douée d'une « sensibilité » particulière, dont les autres êtres sont dépourvus. Dans le cas présent, le contraste entre les deux phases du processus d'écriture est encore plus frappant, puisque la première est entièrement involontaire (contrairement à la seconde, ce qui implique un passage assez subit d'une phase à une autre). Dans son essai, Woolf oppose l'écrivain talentueux, qui parvient à mener à bien la seconde phase, celle de la maîtrise, à l'écrivain moins doué, qui se contente de déverser le flot d'impressions sur la page (c'est la malheureuse Stern qui illustre la seconde catégorie).

16. Dans « *Modern Fiction* », la seconde phase est représentée de façon beaucoup plus ambiguë : elle est en réalité à la fois idéalisée et présentée comme virtuelle par l'usage répété du conditionnel. « Si l'écrivain était [...] » implique que ce n'est pas le cas. « Si l'écrivain était libre et non servile » est une formule à la fois extrême et galvaudée, et elle s'applique sans doute moins à Woolf qu'à tout autre écrivain, puisque la création de la Hogarth Press, la maison d'édition qu'elle avait fondée avec son mari, avait fait d'elle « une femme libre », au sens où elle pouvait publier et écrire tout ce qu'elle voulait. À l'opposé, l'équivalent baudelairien de cette seconde

¹⁰ V. Woolf, « *Life and the Novelist* », 400-401.

phase, celle de la composition, ne suppose pas de remise en forme, encore moins de censure. L'écrivain doit plutôt agir vite et, par conséquent, une grande vitesse d'exécution est requise : il est toujours déjà trop tard, ou presque trop tard, et l'artiste est représenté, à la fin de la journée, luttant pour transcrire les impressions dont il s'est fait une image mentale, comme s'il craignait de les perdre : « comme s'il craignait que les images ne lui échappent¹¹ ».

17. Freud est l'autre écrivain dont « la journée ordinaire » et « l'esprit ordinaire » peuvent être comparés à ceux de Woolf. Parce qu'il est, bien évidemment, un théoricien du quotidien, qu'il a contribué à faire passer au premier plan : *La Psychopathologie de la vie quotidienne* est très certainement l'un des titres les plus brillants du vingtième siècle. Mais aussi, plus spécifiquement, parce qu'il considère que la vie quotidienne est composée d'impressions accumulées : « Une foule [Scharen] d'impressions [Eindrücke] pénètrent notre esprit avant d'être oubliées¹² ». Avant de disparaître, ces « restes du jour » [Tagesreste] persistent pendant une courte durée ; *L'Interprétation des rêves* décrit la façon dont les rêves utilisent ce matériau pour masquer les idées inavouables qui surgissent pendant la nuit. Les *Eindrücke* de Freud n'ont pas d'intérêt intrinsèque (contrairement aux impressions quotidiennes recueillies par l'artiste curieux de Baudelaire), et elles ne constituent guère que des résidus ou des « restes ». Pourtant, selon chacun des trois auteurs, chaque journée communique un nombre trop grand d'impressions, que ces impressions représentent avant tout une source de stimulation pour Baudelaire, de simples résidus pour Freud, ou qu'elles doivent être sélectionnées et réinterprétées pour Woolf (qui adopte la traditionnelle voie médiane anglaise).

18. Baudelaire et Freud peuvent être considérés comme des penseurs modernes du quotidien, et nul ne songerait à contester l'actualité de leur pensée sur la question. Pour l'auteur du *Peintre de la vie moderne*, chaque journée est la source de nouvelles visions, perpétuellement soumises à des variations infinitésimales, dont le meilleur exemple sont les modulations de la mode¹³ (la mode représentant pour Baudelaire l'antithèse du phénomène conventionnel et négatif décrié par Woolf) ; la mission et le plus grand plaisir de l'artiste est d'aller à la recherche de ces images nouvelles, et d'en faire l'esquisse, avant qu'un nouveau jour ne se lève pour les remplacer. Pour Freud, à l'issue du cycle de chaque journée et de chaque nuit, l'ancien et le nouveau, le permanent et l'éphémère sont mêlés dans l'agrégat des rêves. Le rêve est le lieu où s'expriment conjointement les désirs refoulés et persistants : le noyau obscur des pensées latentes du rêve, auxquelles viennent s'ajouter les résidus des impressions de la journée, qui vont et viennent d'une nuit à l'autre. Woolf hésite, il me semble, à accorder un sens profond aux expériences et aux « impressions » quotidiennes ou bien à les réduire à un simple phénomène préliminaire au véritable travail de composition et d'ordonnancement, au cours duquel l'écrivain doit détermi-

11 C. Baudelaire, *Le Peintre*, 553.

12 S. Freud, *Die Traumdeutung* ; *Gesammelte Werke*, II/III, 182 (notre traduction — ML).

13 En français dans le texte.

ner quelles impressions auront un effet « durable ». Elle fustige Arnold Bennett, H. G. Wells et John Galsworthy parce qu'ils ont « donné au banal et au transitoire l'apparence du vrai et du permanent » (159) ; Baudelaire est plus radical dans sa défense du « transitoire », qu'il définit comme la moitié de l'art, l'autre moitié seulement étant « l'éternel et l'immuable ».

19. Pourtant, tout au long de sa carrière, Woolf est fascinée par le fait que la vie ou la réalité (ou tout autre terme par lequel on choisit d'évoquer cette « chose essentielle ») puisse être saisie en une journée. Elle écrit deux romans qui se déroulent en une journée, *Mrs Dalloway* et *Between the Acts*. Un autre de ses romans s'intitule *Night and Day*. Les interludes lyriques de *The Waves* décrivent le cours naturel d'une journée, du lever au coucher du soleil, parallèlement au cours des vies humaines qui s'y déploient. Deux des trois sections de *To the Lighthouse* se déroulent pendant une seule journée. Pourtant, la journée décrite dans ces romans n'est jamais une journée quelconque. Elle est toujours significative, pour les individus qui la vivent (Peter Walsh ne sonne pas à la porte de Clarissa tous les matins), ou pour la communauté (le spectacle de *Between the Acts* pose de façon cruciale la question du sens de l'histoire anglaise, au moment où la guerre est imminente).

20. Dans « Modern Fiction », la journée ordinaire n'est pas décrite avec beaucoup de précisions. La myriade d'impressions et d'atomes reste innombrable, incessante, et même violente ; définis par leur impact sur l'esprit, aucun n'est isolé précisément de la masse des autres. À la fin du paragraphe, la journée, cette journée en particulier, est oubliée, et l'esprit ordinaire n'est plus de ceux que l'on pourrait rencontrer dans une revue universitaire, mais se trouve nimbé d'un halo romantique : « La vie n'est pas une série de lanternes disposées de façon symétrique ; la vie est un halo lumineux, une enveloppe semi-transparente qui nous entoure du début à la fin de notre vie consciente ». Nous sommes passés, ou retournés, du cours d'une journée au cours d'une vie, et du quotidien au quasi-mystique. Ici, il ne s'agit pas pour l'écrivain d'extraire la substance de cette journée, de répéter et d'épuiser sa « myriade d'impressions », en se soumettant à « la discipline et à la rigueur sévères » que Woolf évoque dans « Life and the Novelist » : le corps est submergé¹⁴. Il s'agit plutôt d'appréhender la vie sous un angle complètement différent, sans tenir compte de la journée et de ses détails, pour saisir « cet élément changeant, inconnu et nébuleux ». L'invocation de l'« esprit ordinaire », et de son expérience quotidienne, cède à présent la place à une tout autre philosophie.

21. Et que dire de ces lanternes, cette « série de lanternes disposées de façon symétrique », à laquelle la vie ne ressemble précisément pas ? La phrase adopte un ton étrangement assertif, et pourtant, qui aurait l'idée de comparer la vie à une série de lanternes ? Et particulièrement à des lanternes de cabriolet (« gig-lamps »), des objets si peu connus et si peu familiers, même à l'époque où Woolf écrivit cet essai. Quel rôle peuvent bien jouer ces lanternes, si ce n'est celui de repoussoir rhétorique ? À ce propos,

14 V. Woolf, « Life », 401.

si vous éprouvez quelques difficultés à vous représenter clairement cet objet dans « votre esprit ordinaire », sachez que ce type de lanterne était fixé à un cabriolet, c'est-à-dire un petit véhicule tiré par un seul cheval, un moyen de transport assez commun et peu distingué. Comme d'autres véhicules hippomobiles, le cabriolet fut progressivement mais inéluctablement remplacé par l'automobile, à l'époque même où Woolf écrivait son essai. Les lanternes de cabriolet étaient en voie d'extinction : à Londres et dans toutes les autres villes occidentales, ces lanternes s'éteignent et sont remplacées par des phares d'automobile disposés de façon encore plus symétrique¹⁵.

22. Dans cette perspective, il est intéressant de constater que Woolf introduisit un changement dans « Modern Fiction », par rapport à une version antérieure du même essai intitulée « Modern Novels ». Dans les deux versions de l'essai, elle évoque pour mieux la rejeter l'idée d'un progrès continu de l'histoire littéraire. Dans « Modern Novels », Woolf écrit : « L'analogie entre la littérature et le processus qui consiste à fabriquer des bicyclettes, par exemple, ne résiste pas à l'analyse. Il y a fort à douter qu'au cours des siècles, bien que nous ayons appris à produire de meilleures machines, nous ayons appris à produire une meilleure littérature¹⁶ ». Dans « Modern Fiction », Woolf présente les choses un peu différemment : « L'analogie entre la littérature et le processus qui consiste à fabriquer des automobiles, par exemple, ne résiste pas à l'analyse. Il y a fort à douter qu'au cours des siècles, bien que nous ayons appris à produire de meilleures machines, nous ayons appris à produire une meilleure littérature » (157). En 1919, nous sommes invités à comparer la littérature à une bicyclette, avant de rejeter une telle comparaison. En 1925, nous sommes invités à comparer la littérature à une automobile, avant de rejeter à nouveau la comparaison. Woolf conserve l'analogie, ou l'analogie négative, mais adapte la technologie au goût du jour, d'une version à l'autre de l'essai.

23. Les lanternes de cabriolet, qui constituent également une analogie négative (« La vie n'est pas... »), et qui sont associées à un autre mode de transport dépassé, n'apparaissent que dans la version de 1925. Aussi désuètes soient-elles, dans les pages de Woolf, tout au moins, elles ont rattrapé la bicyclette et gagné leur place aux côtés de l'automobile. Il n'en reste pas moins que tous ces objets, bicyclettes, automobiles et lanternes de cabriolet, jugés inadéquats, sont envoyés au dépotoir des Belles Lettres. Ils ne permettent pas de cerner la littérature ou la vie, mais il semble qu'ils soient très utiles pour appréhender la littérature ou la vie par le négatif : en représentant ce que la littérature n'est pas, ce que la vie n'est pas.

15 Woolf évoque la lumière nouvelle jetée par ces phares sur le paysage dans un court essai probablement écrit à la fin des années 1920, intitulé « Evening over Sussex: Reflections in a Motor Car ». L'une des *personae* qu'elle adopte, imaginant le monde dans cinq cents ans, dit : « Regardez la lumière qui bouge sur cette colline ; c'est le phare d'une voiture. Dans cinq cents ans, de jour comme de nuit, le Sussex sera balayé par ces pensées charmantes, ces rayons de lumière vifs et perçants. ». V. Woolf, *The Crowded Dance of Modern Life*, 84.

16 V. Woolf, « Modern Novels », 31.

24. Outre la phrase qui les contient tous deux, existe-t-il un moyen de relier les lanternes de cabriolet au halo semi-transparent, un point de contact qui permettrait de justifier cette comparaison ? Ce sont deux sources de lumière. Les lanternes, pour des raisons pratiques, éclairent le monde matériel dans lequel nous évoluons. Elles le rendent artificiellement visible, et nous évitent de le heurter de plein fouet dans les ténèbres. Le halo semi-transparent entoure un « nous » subjectif, doué de « conscience » et de finitude. Woolf met ici en évidence la différence entre la lumière projetée sur les choses extérieures et l'illumination intérieure, différence qui caractérise, pour beaucoup, la transition entre deux modes de perception de la réalité, celle du dix-neuvième et celle du vingtième siècle. Le point de vue change, du monde extérieur à la vie intérieure du sujet, ce nouveau champ d'exploration artistique et scientifique, « ces zones obscures de la psychologie » (162), selon le terme utilisé par Woolf dans « Modern Fiction ». Les lanternes de cabriolet sont caricaturées et reléguées au statut d'objets victoriens dépassés. Quant au halo semi-transparent, malgré ses associations avec Pater et la fin de siècle, il évoque également les vers célèbres de Wordsworth, dans « Ode: Intimations of Immortality », l'enfant qui « baigne encore dans la lumière divine », avant d'être enfermé dans « la prison » de la culture. En ce sens, le halo semi-transparent, qui précède l'époque victorienne, la prison de la culture et les conventions, incarne un retour à des possibilités d'expérience et d'expression, dont l'écrivain, entré dans l'ère industrielle de la machine et du matérialisme, aurait perdu la trace.

25. Je souhaiterais conclure en citant un court passage extrait d'une brève recension écrite par Woolf en 1919, la même année que « Modern Novels », et publiée seulement six semaines après ; la similitude avec cet essai est frappante, mais également avec la version de 1925 :

Chaque écrivain, après les premières expériences exaltées de sa jeunesse, s'installe dans un style qui lui propre. C'est inévitable ; et pourtant, un jour qu'il reproduira le même modèle pour décrire des scènes nouvelles, et qu'il imprimera à ses phrases un rythme tout tracé, il suspendra peut-être son geste sous le coup d'une prémonition. Ces facilités de rythme et d'expression sont les premiers cheveux gris, les premiers signes de la sénilité [*intimations of senility*].¹⁷

26. Woolf ne parle plus ici de la tyrannie des conventions ni de l'asservissement de l'artiste, mais décrit simplement un mauvais jour dans la vie de l'écrivain ordinaire. Pourtant, c'est comme si, en évoquant la difficulté de l'écrivain à renouveler son style, Woolf vérifiait son propre diagnostic. Ses propos rappellent ici étrangement le passage extrait de « Modern Fiction » : on y retrouve la même généralisation (« chaque écrivain »), le même contraste entre deux modes d'écriture différents, dont l'un est jugé plus authentique que l'autre. On reconnaît également la référence à Wordsworth, et « l'immortalité » de son ode devient « sénilité » lorsque le pli de l'habitude est pris. Cependant, dans cet essai, il n'y a pas de tentative pour définir les critères de la représentation réaliste, et les conventions qui

17 V. Woolf, « *Java Head* », 47.

étouffent l'élan novateur ne sont pas imposées de l'extérieur ; elles participent, au contraire, du même processus de vieillissement « inéluctable » qui nous pousse à reproduire toujours le même modèle, y compris nos réflexions sur la littérature.

27. Il est à la fois salutaire, inspirant et amusant de penser que, lorsque Woolf écrivit ces mots, elle venait de finir ce qui constitue très certainement son roman le plus conventionnel, *Night and Day*, et qu'elle n'avait pas encore écrit les romans qui lui valurent d'entrer dans la postérité. Elle approchait de la quarantaine, et avait déjà probablement trouvé quelques cheveux blancs ; peut-être éprouva-t-elle du réconfort dans la théorie exposée plus haut, mais aussi une impulsion pour aller de l'avant. Il ne faut jamais chercher à représenter la réalité de façon définitive, car cela signe la fin de la quête et la fin de la vie (ou la sénilité). C'est peut-être pour cette raison que Woolf conclut « Modern Fiction » sur une formule provocatrice : « Et si l'art de la fiction pouvez prendre vie et se dresser parmi nous, il nous encouragerait certes à l'honorer et à l'aimer, mais aussi sans doute à le bousculer et à le malmener, car c'est là le secret de la jeunesse et de la souveraineté éternelles » (164).

Traduit par MARIE LANIEL

BIBLIOGRAPHIE

- BANFIELD, ANN. *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- BANFIELD, ANN. « Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism, and Cambridge Time ». *Poetics Today* 24.3 (2003).
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Le Peintre de la vie moderne*. 1863. *Œuvres complètes*. Ed. MARCEL A. RUFF. Paris : Seuil, 1968.
- BOWLBY, RACHEL. « Untold Stories in *Mrs Dalloway* ». *Textual Practice* 25.3 (2011).
- FREUD, SIGMUND. *Die Traumdeutung*. 1900. *Gesammelte Werke: II/III*. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1999.
- MOORE, G. E. *Principia Ethica*. Cambridge : Cambridge University Press, 1903.
- WOOLF, VIRGINIA. *The Crowded Dance of Modern Life. Selected Essays: 2*. Ed. RACHEL BOWLBY. London: Penguin, 1993.
- WOOLF, VIRGINIA. « Java Head ». *The Essays of Virginia Woolf: 3*. Ed. ANDREW MCNEILLIE. Londres : Hogarth Press, 1988.
- WOOLF, VIRGINIA. « Life and the Novelist ». *The Essays of Virginia Woolf: 4*. Ed. ANDREW MCNEILLIE. Londres : Hogarth Press, 1994.

- WOOLF, VIRGINIA. « Modern Fiction ». 1925. *The Essays of Virginia Woolf*. 4. Ed. ANDREW MCNEILLIE. Londres : Hogarth Press, 1994.
- WOOLF, VIRGINIA. « Modern Novels ». 1919. *The Essays of Virginia Woolf*. 3. Ed. ANDREW MCNEILLIE. Londres : Hogarth Press, 1988.
- WOOLF, VIRGINIA. *A Room of One's Own*. 1929. Londres : Granada, 1977.