

L'Animal (entre psychanalyse et déconstruction) : le lynx de Poe, le chat de Derrida et le chien de Woolf

JANE GOLDMAN
GLASGOW UNIVERSITY

INTRODUCTION

Mais un animal ne feint pas de feindre. Il ne fait pas de traces dont la tromperie consisterait à se faire prendre pour fausses, étant les vraies, c'est-à-dire celles qui donneraient la bonne piste. Pas plus qu'il n'efface ses traces, ce qui serait déjà pour lui se faire sujet du signifiant. (Lacan; italiques de Derrida)¹

La même question deviendrait alors : devrais-je me montrer mais ce faisant me voir un (donc réfléchir mon image dans un miroir, quand cela me regarde, ce chat, ce vivant qui peut être pris dans le même miroir ? Y a-t-il du narcissisme animal ? Mais ce chat ne peut-il être, au fond de ses yeux, mon premier miroir ?²

Et le lynx qui demeure dans la tombe pour l'éternité, en sortit, et il se coucha aux pieds du démon, et il le regarda fixement dans les yeux³.

Elle le fit se tenir face au miroir avec elle, et lui demanda pourquoi il se mettait alors à trembler et à aboyer. Le petit chien marron qui se tenait face à lui n'était-il pas lui-même ? Mais que voulait dire soi-même ? Est-ce ce que voient les gens ? Ou est-ce ce que l'on est ? Ainsi Flush médita-t-il aussi sur cette question, et, incapable de résoudre le problème de la réalité, se serra contre Miss Barrett et l'embrassa « avec éloquence ». Cela au moins était bien réel⁴.

1. **M**ais comment vais-je, moi qui suis critique littéraire dans les pas de Woolf, poser l'animalité entre la psychanalyse et la déconstruction (deux disciplines qui sont parallèles à la mienne, et que je lis principalement d'un œil de critique littéraire) ? Ce n'est pas sans inquiétude que je tente de placer le chien de Woolf entre Lacan et Derrida, qui respectivement peuvent être pris, l'un pour « un réaliste », entre la psychanalyse et le structuralisme (au moins), l'autre pour « un relativiste » entre la litté-

1 J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 177-178. (Citation de J. Lacan, « La Subversion du sujet et la dialectique du désir dans l'inconscient freudien » – italiques de Derrida).

2 J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 77.

3 E. A. Poe, « Silence », 483.

4 V. Woolf, *Flush*, 647.

rature et la philosophie (au moins). N'étant ni une analyste dotée d'une formation clinique lacanienne ni une philosophe ayant fait discipline de l'œuvre de Derrida, je cours en compagnie de chiens chasseurs féministes espiègles sur les traces du chien signifiant chez Woolf, suivant le cours transgressif qu'il lui viendra de prendre. Le propos qui suit emboîte le pas des écrits canins de Woolf puis celui de la rencontre féline de Derrida, et revisite (manière de marquer son territoire) la querelle de Derrida avec Lacan au sujet de « La Lettre volée » à l'aide du regard dérobé du lynx silencieux (manquant) de Poe⁵. Pour aller droit au but, mon propos vise à montrer que dans l'ouverture théâtralisée « Au commencement » de *L'Animal que donc je suis*, dans la parabole de sa rencontre, nu, avec le regard de son « chaton » silencieux qui n'est bien sûr ni « la figure d'un chat » ni une « allégorie⁶ », Derrida cache sa controverse, ancienne mais inchangée, avec Lacan au sujet de « La Lettre volée »⁷, à la vue de tous.

PREMIÈRE PARTIE

2. « Maintenant ils avancent dans une contrée silencieuse; bientôt la voix humaine ne pourra plus les atteindre » disent deux invités dans l'essai écrit par Woolf à la manière du Banquet, « Walter Sickert : une conversation », alors qu'ils observent deux autres invités, se penchant (du regard ou de la patte) sur des reproductions photographiques de tableaux de Sickert :

Ils voient des choses que nous ne voyons pas, tout comme un chien hérissé le poil et gémit dans une allée sombre alors que rien n'est visible au regard de l'homme. Ils font des passes avec les mains, pour exprimer ce qu'ils ne peuvent pas dire. Mais, comme la plupart des anglais, nous avons été formés à ne pas voir, mais à parler. Mais il se peut, continuèrent-ils, qu'il y ait une zone de silence au sein de chaque art⁸.

3. L'essai de Woolf, publié un an après son roman canin *Flush : une biographie* (1933), joue « sur les bords et les marges » de la zone silencieuse au sein de, et entre, la peinture et la poésie, l'image et le mot, l'animal et l'humain.
4. Selon ces invités, « les artistes eux-mêmes vivent dans [cette zone silencieuse], mais également les poètes :

Coleridge ne pouvait pas expliquer *Kubla Khan* — il laissait cela aux critiques. Et ceux qui vont presque de pair avec les artistes, comme nos amis qui regardent les photographies, ne peuvent pas faire part de ce qu'ils ressentent quand ils vont au-delà des lisières. Ils ne peuvent qu'ouvrir et fermer les doigts. Nous devons nous résigner au fait que nous sommes des étrangers, condamnés à errer à tout jamais sur les frontières et les marges de ce grand art⁹.

5 Woolf lectrice de Poe n'entre pas dans le cadre de cet article. Mis à part son essai, « Poe's Helen » (1917), recension de Caroline Tickner, *Poe's Helen*, pour le *Times Literary Supplement*, il est rarement cité dans ses écrits. (Cf. *The Essays of Virginia Woolf*, dorénavant : *E*, suivi du numéro de volume).

6 Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 20.

7 Voir John P. Muller et William J. Richardson, dir. *The Purloined Poe*.

8 V. Woolf, « Sickert: A Conversation », *The Captain's Death Bed and Other Essays*, 176.

9 *Ibid.*

5. Qui sont ceux « qui vont presque de pair avec les artistes » ? Qui « sommes-nous [...] étrangers errant sur les frontières et les marges » ? Dans une phrase qui suit, elle-même équilibrée de façon à placer le verbal d'un côté de cette frontière qu'elle a ici tracée et le visuel de l'autre, Woolf choisit de ne pas sceller l'une et l'autre de ses propositions par un point mais au contraire les articule à l'aide d'un point-virgule — portail entre deux ordres : « Les mots sont un médium impur ; il vaudrait bien mieux être né dans le royaume silencieux de la peinture¹⁰ ». Ces mots semblent tenter de pointer, ou même de porter leurs lecteurs, vers l'autre côté du langage — dont l'attribution même élève l'humain au-dessus de l'animal — et d'entrer dans le domaine pur, silencieux et visuel où ces autres invités ont du chien — dans la mesure où « ils voient des choses que nous en voyons pas, tout comme un chien hérissé le poil et gémit dans une allée sombre alors que rien n'est visible au regard de l'homme ». Ils sont supérieurs du fait de leurs qualités canines. L'utilisation de la comparaison crée une zone frontalière silencieuse nous permettant à la fois de nous figurer ces autres invités comme canins, et pourtant nous rapatriant tout aussi vivement de ce côté-ci de la frontière de l'analogie : ce sont des humains et non des « commensaux » canins (à la Donna Haraway)¹¹ — ils sont *comme* des, ou *en tant que*, chiens, mais ne sont pas réellement des chiens.
6. Comment pourtant les mots de Woolf pourraient-ils nous empêcher d'entrevoir, en un coup d'œil silencieux, ces invités comme mi-humains, mi-chiens, franchissant le seuil entre l'humain et l'animal ? Ils ont des mains et pourtant ils ressemblent à des chiens. La caricature implicite du narrateur faisant d'eux des interlocuteurs cynocéphales, aux mains humaines (car si on les imagine avec des mains, ne les imagine-t-on pas aussi avec des têtes de cabochards ?) semble imiter leur propre méthode non-verbale pour analyser les reproductions de l'art de Sickert :
- Et ils allèrent chercher un livre de photographies des tableaux de Sickert, et se mirent à détacher une main ou une tête, et à les faire se relier ou se séparer, non pas comme une main ou comme une tête, mais comme s'ils entretenaient un lien tout à fait différent¹².
7. Ces observateurs sont occupés à cette pratique commune qui consiste à isoler des parties d'œuvres d'art visuelles pour un examen plus détaillé, parties qui ne correspondent pas nécessairement à des images cohérentes ; mais dans ce cas, les parties isolées sont les représentations par Sickert de parties du corps — des mains et des têtes. Si bien que la narration de Woolf est un récit complexe et réflexif de leurs gestes, qui lui-même choisit les doigts et les mains. J'analyse ailleurs comment l'écriture de Woolf joue souvent à des jeux semblables avec mains et têtes, colliers et pattes, nous faisant entrevoir des personnages apparemment humains comme des figures cynocéphales ou thériocéphales¹³. Les critiques qui suivent la trace

10 *Ibid.*

11 D. Haraway, *When Species Meet*, 17.

12 V. Woolf, « Sickert: A Conversation », 175.

13 Voir J. Goldman, « "When Dogs Will Become Men": Melancholia, Canine Allegories and Therocephalous Figures in Woolf's Urban Contact Zones ». La narration enjouée de Woolf, dans « Sickert: A Conversation », qui par sa description des mains (canines) de Sickert à son

du chien chimérique chez Woolf pratiquent une forme de communication non-verbale, silencieuse qui peut correspondre aux propositions de Derrida, non pas en « rendant la parole aux animaux » mais peut-être en accédant à une pensée, si fabuleuse et chimérique soit elle, qui pense autrement l'absence du nom et du mot, autrement que comme une privation¹⁴ ».

8. Vers la fin de l'essai de Woolf les observateurs canins gesticulant au sujet de Sickert sont plus ouvertement identifiés comme des *critiques* (genre non spécifié), et l'analogie canine est répétée, en réponse à une reprise de cette friction entretenue aux marges du visuel et du verbal :

Mais quelle sorte de sens est celui qui ne peut pas être exprimé par des mots ? Qu'est-ce qu'une image quand elle s'est débarrassée de la compagnie du langage et de la musique ? Demandons aux critiques.

Mais les critiques parlaient toujours avec leurs doigts. Ils étaient encore hérissés et tremblants comme des chiens dans des allées sombres quand quelque chose passe que nous ne pouvons pas voir. Ils se sont engagés bien plus avant dans la forêt que nous ne le ferons jamais, dit avec tristesse un des parleurs. Nous ne pouvons qu'entrevoir de temps en temps ce qui vit là-bas; nous essayons de le décrire et nous ne pouvons pas; et puis cela disparaît, et, de l'avoir vu et de l'avoir perdu, la fatigue et la dépression nous gagnent; nous reconnaissons les limites que la Nature nous a imposées, et nous nous retournons vers la marge ensoleillée où les arts flirtent, plaisantent entre eux et s'adressent des compliments¹⁵.

9. Les critiques, alors, apparaissent aller « presque de pair avec les artistes » en raison de leur capacité canine à aller plus loin dans le domaine silencieux de l'art que ne le font les simples « parleurs » qui sont décrits comme mélancoliques — envahis par la « fatigue et la dépression » alors qu'en vain ils suivent les traces des chiens chasseurs¹⁶. Une fois de plus, dans l'essai de Sickert ceux qui sont dotés du langage — les invités et parleurs humains sont envieux de ces compagnons canidés qui s'en passent — les invités critiques plus cabochards qui parlent seulement avec les gestes et se hérissent et tremblent comme des chiens (ils ne gémissent même plus maintenant). Une fois de plus, l'ironie ouvre de vastes gouffres lorsque ceux qui sont dotés de langage reconnaissent « les limites que la nature nous a infligées ». Mais le gouffre s'accuse encore davantage pour les lecteurs qui connaissent déjà le manifeste moderniste et féministe de Woolf, *Une chambre à soi* (1929), publié cinq ans plus tôt, et qui se souviennent — avec un frisson qui leur parcourt l'échine — de la critique virulente avec

tour les désincarne au bout du compte fait de même avec la description que le peintre fait de mains et de têtes, pourrait bien être rendue plus complexe encore si on se tourne vers l'art de Sickert lui-même. Ses fameux nus de Camden Town, (*La Hollandaise* (c. 1906), *Mornington Crescent Nude* (c. 1907), et *The Camden Town Murder or What Shall we do for rent?* (c. 1908)), par exemple, représentent la forme féminine dans diverses positions de distorsion, de façon suffisamment ambiguë pour suggérer des membres tronqués, une *rigor mortis*, de la chair mutilée et, dans le cas de *La Hollandaise*, une tête de chien (mais cela serait l'objet d'un autre article).

14 Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 74. Voir D. Ryan, « The Question of the Animal in *Flush* », 147.

15 V. Woolf, « Sickert : A Conversation », 184.

16 Il est important de se souvenir que Woolf elle-même était une critique reconnue autant qu'une romancière célèbre lorsqu'elle écrivit cet essai, ayant déjà publié deux volumes d'essais sous le titre, *The Common Reader*, (1925 ; 1932).

laquelle il est fait référence aux « limites » dans cet ouvrage où le narrateur s'en prend à la misogynie des critiques littéraires contemporains qui

jusque dans la critique de la poésie ne peuvent se priver de critiquer le sexe des auteurs femmes ; les exhortant, si elles veulent être sages et gagner, comme je l'imagine, quelque prix scintillant, à ne pas dépasser certaines limites que le *gentleman* en question estime convenables : « les romancières ne devraient aspirer à l'excellence qu'en reconnaissant courageusement les limites de leur sexe »¹⁷.

10. J'ai montré ailleurs en détail que ce passage provenait d'une querelle entre Woolf et le critique P. Q. [Peter Quennell] (par ailleurs poète). La phrase de Quennell sur les « limites » que Woolf cite est tirée de sa recension dans *Life and Letters* d'un premier roman par une jeune femme¹⁸. Quand « P. Q. » à son tour écrivit la recension d'*Une chambre à soi* pour le même journal il se reconnaît dans la citation anonyme qui figure dans l'essai et défend son utilisation du mot « malheureux » de « limites » en comparant les romancières à des panthères et des chats domestiques :

Certes, ils ne savent pas construire des machines à coudre, pas plus qu'ils n'ont de talent pour inventer de nouveaux systèmes de métaphysique. Mais leur vue est plus aiguisée, leur odorat plus exquis, et leurs mouvements bien plus gracieux que les vôtres et les miens. En fait, ils aussi ont leurs limites; mais on en les pense pas inférieurs. Et ce qui caractérise leur sagesse instinctive et leur dignité insondable, c'est que jamais, au grand jamais, ils ne tentent de se dresser sur leurs pattes arrière. Tel est, hélas, le spectacle que nous offre la grande majorité des femmes romancières¹⁹.

11. La figure du chien dansant misogyne du Dr Johnson, cité lui aussi et refiguré par Woolf dans *Une chambre à soi*²⁰, s'est ici transformé en minet, et les tropes félines misogynes prolifèrent. Le retournement fréquent du terme « limites » dans *Une Chambre à soi* et dans l'essai de Sickert entre en résonance avec des propositions philosophiques plus récentes sur les limites de l'animalité, sur la marge ou la césure instable entre l'humain et l'animal — « la limite abyssale » de Jacques Derrida — ou encore sur la question de « où couper » comme l'explique John Llewelyn dans son approche de l'œuvre tardive de Derrida sur l'animalité et de celle de Matthew Calarco :

Dans le contexte de cette question qui nous amène à nous demander si nous pouvons renoncer à la question de là « où couper » la relation homme-animal, nous pourrions, en adoptant le titre de Calarco, appeler cette archi-écriture archi-zoographie, comprenant par là la vie qui excède la distinction entre ce que nous appelons l'animal et ce que nous les humains autobiographiques désignons par « nous ». *L'Animal que donc je suis* aussi bien que *Zoographies* expérimentent une pensée du futur dans laquelle « nous » inclut tous les êtres doués de sensation²¹.

17 V. Woolf, *A Room of One's Own*, 64.

18 Voir J. Goldman, « Desmond MacCarthy, *Life and Letters* (1928-35), and Bloomsbury Modernism », 445.

19 P. Q., « New Novels', *Life and Letters*, 3 (July-Dec 1929), 551 ; Goldman, « Desmond MacCarthy », 447.

20 Voir J. Goldman, « Who Let the Dogs Out? Samuel Johnson, Thomas Carlyle, Virginia Woolf and the Little Brown Dog », 50.

21 J. Llewelyn, « Where to Cut: Boucherie and Delikatessen », 161. Voir également M. Calarco, *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida* ; J. Llewelyn, *The Middle Voice of Ecological Conscience*.

12. Le travail de Woolf sur les limites dans *Une chambre à soi* explore les frontières entre races et genres qui laissent trace des choix qui dans l'histoire ont déterminé « là où couper la relation humain-animal ». Mais comment comprendre le roman *Flush : une biographie*, dans lequel Woolf décrit le chien Flush et sa maîtresse, la poétesse Elizabeth Barrett, devant le miroir ?
13. Un certain nombre de critiques de Woolf, de façon prévisible, se sont tournés vers le « stade du miroir » de Lacan pour explorer les nombreux passages dans le roman où le chien est devant le miroir. Marjorie Garber propose une interprétation plutôt prévisible de *Flush* empruntant à Lacan « sa lecture suggestive de l'enfant produit comme sujet social par une (mé)reconnaissance de sa propre image dans le miroir », et relie le chien qui ne parle pas à ce que Lacan dit « de l'assomption jubilatoire par l'enfant de sa propre image spéculaire au stade d'*infans* [à savoir, qui ne parle pas]²² ». Jacqui Griffiths, quant à lui, trouve que Flush est « manifestement à un stade avancé (à savoir post-oedipien) de son développement d'enfant » et que Woolf fait donc « un usage anthropomorphique d'un chien « Oedipianisé » comme figure humaine²³ ». Derek Ryan objecte et y trouve, au contraire, un autre exemple de présupposés anthropocentriques chez le critique²⁴.
14. Dans « La Question de l'Animal dans *Flush* », dans son livre récent, *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life* (2013), Ryan lit *Flush* avec Agamben, Derrida, Haraway, Deleuze et Guattari, et rejoint Dan Wylie lorsqu'il suggère que « l'écriture anthropomorphique de Woolf [...] semble impliquer plus qu'un simple recours aux tropes ou à l'allégorie. Woolf semble aussi être intéressée par ce qu'est réellement la conscience d'un chien²⁵ ». Dans un chapitre très riche, Ryan lit *Flush* avec, parmi ses nombreuses approches, « quatre regards: face-à-face avec une espèce compagne »; il crée le néologisme « animaleux » qui lui vient en aide dans l'exploration d'une relation plus entremêlée et non-hiérarchique entre l'humain et le non-humain²⁶; et il noue un dialogue avec la spéculation de Derrida sur la nudité animale, dans son récit célèbre du moment où, nu, il rencontre son chat, et sur le consensus établi selon lequel « ce qui distingue en dernière instance [les animaux] de l'homme, c'est d'être nus sans le savoir. Donc de ne pas être nus, de ne pas avoir le savoir de leur nudité²⁷ ». Le chien de Woolf est en avance sur le chat de Derrida, dans cette scène de miroir fascinante, où, à Florence, en Italie, lieu de la conver-

22 M. Garber, *Dog Love*, 47.

23 J. Griffiths, « Almost Human: Indeterminate Children and Dogs in *Flush* and *The Sound and the Fury* », 166. Voir également K. Swarbrick, « Lacanian Orlando », *Contradictory Woolf*. Swarbrick propose un commentaire éclairant du roman de Woolf, *Orlando* (1928) en lien avec la question du genre et la jouissance lacanienne. Il serait intéressant d'examiner *Flush* (également sous-titré : *A Biography*) dans cette perspective ouverte par l'érudition lacanienne de Swarbrick. Je la remercie pour ses commentaires sur le présent article.

24 D. Ryan, « The Question of the Animal in *Flush* », 166 (je souligne).

25 D. Wylie, « The Anthropomorphic Ethic: Fiction and the Animal Mind in Virginia Woolf's *Flush* and Barbara Gowdy's *The White Bone* » ; D. Ryan, « The Question of the Animal in *Flush* », 135.

26 D. Ryan, « The Question of the Animal in *Flush* », 159.

27 Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 19 ; D. Ryan, « The Question of the Animal in *Flush* », 138.

sion finale de Flush à une politique démocratique d'émancipation, le chien se fait tondre sa fourrure infestée de puces, qu'auparavant « il portait [...] sur le dos » comme une co-signature de son pédigrée aristocratique :

À mesure que Robert Browning le tondait, à mesure que les signes distinctifs du cocker jonchaient le sol et que surgissait l'apparence contrefaite d'un tout autre animal, Flush se sentit émasculé, rabaissé, humilié. Que suis-je désormais ? se demanda-t-il en se contemplant dans le miroir. Et le miroir lui répondit avec la sincérité brutale des miroirs : « tu n'es rien ». Il n'était plus personne. En tout état de cause, il n'était plus un cocker. Mais, alors qu'il s'observait, ses oreilles, désormais chauves et lisses parurent tressaillir. C'était comme si les puissants esprits de la vérité et du rire leur chuchotaient quelque chose. N'être rien n'est-ce pas après tout la condition la plus satisfaisante du monde ? Il se regarda encore. Il avait bien une collerette. Caricaturer la suffisance de ceux qui prétendent être quelque chose - n'était-ce pas là en un sens une vocation ? Peu importait, quoiqu'il pût conclure, il n'y avait aucun doute qu'il était débarrassé des puces. Il secoua sa collerette. Il dansa sur ses petites pattes dénudées. Sa bonne humeur revint. Une grande beauté qui relève de maladie et réalise que son visage est à jamais défiguré ferait de même, brûlant ses atours et ses fards, et riant de bonheur à l'idée qu'elle n'aura plus jamais à se regarder dans le miroir ou à craindre la froideur d'un amant ou la beauté d'une rivale. Il en serait de même d'un homme d'église, prisonnier depuis vingt ans de son lourd habit noir, qui jette son col amidonné aux orties et se saisit des œuvres de Voltaire. C'est ainsi que Flush transformé en une sorte de lion par quelques coups de ciseaux, mais débarrassé de ses puces, s'éloigna en trotinant. « Flush » Mrs Browning écrivit-elle à sa sœur, « est plein de sagesse ». Peut-être pensait-elle aux grecs pour qui le bonheur ne peut s'atteindre que par la souffrance. Le véritable philosophe est celui qui a perdu sa fourrure, mais qui est débarrassé de ses puces²⁸.

15. Ryan ne renvoie pas cette scène explicitement au miroir de Lacan, mais au contraire l'oriente vers le chat de Derrida:

Remettant en question le fait qu'un animal ne puisse pas faire l'expérience de la nudité, et que l'interrogation même de cette expérience doive impliquer un être humain, Flush reconnaît le changement de son apparence dans la confrontation avec son moi dénudé dans le miroir plutôt qu'avec Mr Browning. Derrida nous rappelle que ces questions de nudité animale et de reconnaissance sont de celles que « la pensée philosophique [...] n'a jamais abordées ». En tant qu'un de ces animaux [mentionnés par Derrida] qui semble avoir une certaine expérience du miroir, est-ce que la rencontre de Flush avec son corps dénudé montre que Woolf commence à imaginer dans la littérature ce que la philosophie n'a pas envisagé²⁹ ?

16. Derrida de façon provocatrice campe le regard du chat en face de la doxa lacanienne selon laquelle le regard qui fait fonction de miroir doit être humain. Ce qui exonère *Flush : une biographie* d'accusations d'allégorisation anthropocentrique du chien, dans les propositions de ces critiques woolfiens, comme Ryan, qui préfèrent *ne pas* voir en son « petit chien marron » l'instrument d'une allégorie réductrice, de la romancière, ou de

28 V. Woolf, *Flush*, 695-696. On comparera ici la transformation de Flush de créature habillée en créature nue à celle d'Orlando d'homme à femme, une scène qui fait également appel au miroir. Voir Swarbrick : « Comme le suggère la figure du chêne, pour le protagoniste de Woolf, le phallus n'appartient intégralement à aucun sexe. L'histoire d'Orlando garçon met en lumière l'échec du phallus à représenter la jouissance absolue, établissant ainsi clairement ses limites. En ce qui concerne le féminin, Orlando ne confirme en aucun cas la notion d'une frigidité du féminin a priori ; la femme n'est pas castrée, elle est femme. Dès lors, le corps nouveau d'Orlando évoque un potentiel érotique dès le début, car « nul n'avait jamais semblé si ravissant ». (Swarbrick, 146)

29 D. Ryan, « The Question of the Animal in *Flush* », 140.

l'amour lesbien, ou d'une politique anti-fasciste, ou de « la formation d'un canon et de valeurs canoniques », ou de quoique ce soit d'autre³⁰, ce qui exonère Flush c'est son double « réel », historique, à savoir Flush, l'épagnoul de la poétesse Elizabeth Barrett-Browning qui l'immortalise dans sa poésie mais aussi note dans ses lettres des observations de son comportement quotidien. La scène de Woolf présentant le chien et la maîtresse-poétesse devant le miroir trouve sa source, par exemple, dans une lettre de Barrett adressée à l'érudit classique aveugle, Hugh Stuart Boyd : « Flush ne supporte pas que je me regarde dans un miroir, parce qu'il pense qu'il y a un petit chien marron dans chaque miroir, et il est jaloux qu'il soit si proche *de moi*. Auparavant il tremblait et aboyait devant, mais maintenant il est silencieusement jaloux, et se contente de se serrer tout contre, tout contre moi et de m'embrasser avec éloquence³¹ ».

17. Mais c'est vers la lettre elle-même que je voudrais maintenant que l'on se tourne, plutôt que vers son contenu déplacé qui souligne, comme les critiques l'ont observé, la conscience canine de Flush par Woolf. Car le roman lui-même, c'est là ma proposition, articule la place de l'animal à une scène liée à l'aptitude à lire la lettre, dans laquelle le regard canin pénétrant peut être compris comme lisant, sans lire, la correspondance entre ses compagnons humains, comme pièce à conviction.

À nouveau, quelques soirs plus tard, la même lettre réapparut sur le plateau de Wilson. A nouveau elle fut lue en toute hâte, puis lentement ; elle fut lue et relue. Puis elle fut rangée soigneusement, non pas dans le tiroir avec les lettres volumineuses de Miss Mitford, mais à part. C'est alors que Flush paya le prix d'une sensibilité raffinée par les années qu'il avait passées allongé aux pieds de Miss Barrett. Il était capable de déchiffrer des signes que personne d'autre ne pouvait même percevoir. Il était capable de déceler au contact des doigts de Miss Barrett qu'elle n'attendait qu'une chose — le moment où le facteur frapperait à la porte et la lettre sur le plateau. Elle pouvait être en train de le caresser d'un mouvement doux et régulier ; soudain — on frappait à la porte — ses doigts se crispaient ; un étou se refermait sur lui tandis que Wilson montait l'escalier. Puis elle prenait la lettre ; on le relâchait et l'oubliait³².

18. Flush chez Woolf est non seulement capable de lire le langage corporel de sa maîtresse, les sensations et rythmes diurnes de son toucher, de son comportement et de ses habitudes, il est aussi capable de raisonner, dans la mesure où il reconnaît l'effet cumulatif de l'arrivée des lettres et se demande s'il ne faut pas qu'il prenne certaines mesures : « Pourtant, tentait-il de se convaincre, que pouvait-il craindre, tant que la vie de Miss Barrett restait inchangée ? Et elle restait inchangée. Il n'y avait pas de nouveaux visiteurs³³ ».

30 S. M. Squier, *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*, 124 ; M. Rosenthal, *Virginia Woolf*, 206 ; P. Caughie, *Virginia Woolf and Postmodernism*, 146 ; D. Eberley, « Housebroken: The Domesticated Relations of *Flush* », *Texts and Contexts: Proceedings of the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*, 21-25, 24 ; R. Vanita, « »Love Unspeakable« : The Uses of Allusion in *Flush* », *Themes and Variations: Proceedings of the Second Annual International Conference on Virginia Woolf*, 252.

31 E. Barrett-Browning, Letter (22 June 1842), *The Letters of Elizabeth Barrett-Browning*, vol. 1, 107 ; Garber, *Dog Love*, 47. Garber remarque : « Là où le Flush de Barrett voit "un autre" chien et en est jaloux, celui de Woolf se voit "lui-même" et médite la question de la réalité. »

32 V. Woolf, *Flush*, 649-651.

33 *Ibid.*, 651.

19. Woolf montre un Flush intimement lié aux scènes d'inscription et de lecture de ses compagnons humains même lorsqu'il reste désavantagé par son illettrisme « littéral » :

Elle contenait plusieurs pages, écrites serré, maculées de taches noires, couvertes d'étranges petits caractères péremptoirs. Rien de tout cela n'échappa à Flush posté à ses pieds. Mais il fut impuissant à donner un sens aux mots que Miss Barrett se murmurait. Il put tout au plus sentir son trouble lorsqu'elle parvint à la fin de la page, et lut tout haut (quoiqu'il ne le comprît pas) : « Pensez-vous que je vous verrai dans deux mois, dans trois mois ? ».

Puis elle prit sa plume et la fit courir nerveusement sur plusieurs pages. Mais que pouvaient-ils dire — ces petits mots qu'écrivit Miss Barrett ? [...] Flush ne pouvait déchiffrer ce qu'elle écrivait à un pouce ou deux au-dessus de sa tête. Mais il savait aussi clairement que s'il avait été capable de déchiffrer chaque mot combien étrangement agitée était sa maîtresse en écrivant ses mots ; combien elle était envahie de désirs contradictoires —³⁴

20. L'œil du chien illettré en a suffisamment lu silencieusement pour mordre Robert Browning, d'un coup de croc à la jambe à chaque occasion, lorsque l'auteur de toutes ces lettres arrive finalement en personne. Plus encore, après avoir été libéré par ses kidnappeurs de Whitechapel, Flush retrouve sa place auprès de sa maîtresse juste au moment où arrive le courrier.

À Wimpole Street, Miss Barrett ne pouvait avaler son dîner. Flush était-il mort, ou Flush était-il vivant ? Elle ne savait. A 8 heures un coup retentit à la porte ; c'était la lettre habituelle de Mr Browning. Mais comme la porte s'ouvrait pour laisser entrer la lettre, quelque chose d'autre entra en courant : — Flush³⁵.

21. Woolf greffe à la scène de l'aptitude à lire, à l'arrivée de chaque lettre quotidienne, le chien silencieux mais lisant. Il se peut que Flush ne soit pas le seul chien à œil de lynx à lire une lettre sans la lire, ou à sonder le secret de son destinataire.

DEUXIÈME PARTIE

22. Écoutez-moi. A Glasgow, au mois de mai, par un jour de grand vent et sombre, alors que j'étais au 5 University Gardens, en train de préparer une intervention pour un colloque sur Lacan, Derrida et l'insistance têtue du chien dans le roman canin de Woolf, *Flush : une biographie*, la porte de mon bureau fut grand ouverte par ma collègue V, l'organisatrice de notre séminaire de Théorie Littéraire, qui tenait dans la main une dissertation, à propos de laquelle elle avait besoin, disait-elle, du jugement d'un tiers puisqu'elle-même et un autre collègue n'étaient pas parvenus à un accord sur ses mérites. Une dissertation sur « le détournement de Poe » avait jeté un grand trouble puisque son auteur, un étudiant dont j'appris plus tard que le nom était Osip Balfer, mais que je connaissais alors seulement comme O

³⁴ *Ibid.*, 651-652.

³⁵ *Ibid.*, 676-677.

avait mis en péril une note brillante qui sinon était assurée, selon V, en se livrant à une parodie ou appropriation créative de la nouvelle de Poe, « Silence » (1837-1842)³⁶ afin d'interroger la célèbre querelle de Derrida avec Lacan au sujet de « La Lettre volée » (1844). En effet l'essai de O commence par la reproduction *verbatim* et intégrale de la version de 1845 de « Silence » (il existe une version antérieure de la même histoire utilisant le terme grec pour silence, *Siope* — *une fable*, qui ne retiendra pas notre attention, si ce n'est pour noter l'anagramme de « is Poe ») — dans son intégralité, mais à dire vrai, à la seule exception de deux mots :

Ecoute-*moi*, dit le Démon, en plaçant sa main sur ma tête. La contrée dont je parle est une contrée lugubre en Libye, sur les bords de la rivière Zaïre. Et là, il n'y a ni repos ni silence. [...] C'était la nuit, et la pluie tombait ; et quand elle tombait, c'était de la pluie, mais quand elle était tombée, c'était du sang. [...] et mes yeux tombèrent sur un énorme rocher grisâtre qui se dressait au bord de la rivière, et qu'éclairait la lueur de la lune. Et le rocher était grisâtre, et sinistre, et très haut, — et le rocher était grisâtre. Sur son front de pierre étaient gravés des caractères ; et je m'avançais à travers le marécage de nénuphars, jusqu'à ce que je fusse tout près du rivage, afin de lire les caractères gravés dans la pierre. Mais je ne pus pas les déchiffrer. Et j'allais retourner vers le marécage, quand la lune brilla d'un rouge plus vif, et je me retournai et je regardai de nouveau vers le rocher et les caractères ; et ces caractères étaient DÉPLACEMENT³⁷.

23. Le « DÉPLACEMENT » de O a ici déplacé le terme original de Poe DÉSOLATION. Le Démon de O comme le Démon de Poe, observe en cachette les actions d'un homme « sur le faite du rocher » et lit sur ses traits « les légendes du chagrin, de la fatigue, du dégoût de l'humanité, et une grande aspiration vers la solitude » et l'observe comme « il tremblait dans la solitude ; cependant, la nuit avançait, et il restait assis sur le rocher³⁸ » (Poe, « Silence ») O ici transforme la main tremblante de Poe en allégorie d'un étudiant faisant l'épreuve d'une confrontation tumultueuse avec la lecture de Poe par Lacan. Le Démon, car O assume ici le rôle d'un enseignant de théorie littéraire et elle avait donné au Démon de Poe quelques traits qui, je dois dire, n'étaient pas sans rappeler *uncannily* V, alors que V était tout autant convaincue que j'étais la cible.

24. Le démon de O, comme celui de Poe, ne se contente pas de la misère infligée sur l'autre tremblant ; de façon répétée, il s'irrite de ce que « la nuit avançait, et il restait assis sur le rocher » ; ou bien comme le propose un commentaire de O, le malheureux étudiant ne peut trouver d'autre issue à ses démêlés avec la lecture lacanienne commune de « La lettre volée » que par l'allégorie du déplacement du signifiant, mais le fait de s'accrocher ainsi au rocher de Lacan ne semble que rendre encore plus furieux le Démon enseignant. Et si la DÉSOLATION du Démon de Poe (refiguration

36 Voir B. Cantalupo, « The Lynx in Poe's "Silence" », 1 : « Poe publia trois versions de ce conte. Dans celle de 1837 [« Siope. A Fable »] qui parut dans *The Baltimore Book*, il utilise une épigraphe tirée de « Al Aaraaf » : « Notre monde est un monde de mots : le Calme nous l'appelons / Silence — qui est le plus simple de tous les mots ». Dans la version de 1840, publiée avec *The Tales of the Grotesque and Arabesque*, Poe remplace cette épigraphe par une citation bien connue d'Alcman : « Les cimes des montagnes dorment paisiblement ; vallées, éperons rocheux et cavernes sont silencieuses ». Le titre devint également « Silence—A Fable ».

37 Cf. E. A. Poe, « Silence », *Œuvres en prose*, 480-481.

38 E. A. Poe, « Silence », 481.

de la gravure de Dürer *Melencolia I*³⁹) est devenue la version pédagogique du déplacement (du signifiant) chez Lacan, que faut-il faire pour arracher l'étudiant/e à son rocher ?

Alors je fus irrité, et je maudis de la malédiction du *silence* la rivière et les nénuphars, et le vent, et la forêt, et le ciel et le tonnerre, et les soupirs des nénuphars. Et ils furent frappés de la malédiction, et ils devinrent muets. Et la lune cessa de faire péniblement sa route dans le ciel, et le tonnerre expire et l'éclair ne jaillit plus, et les nuages pendirent immobiles, et les eaux redescendirent dans leur lit et y restèrent, et les arbres cessèrent de se balancer et les nénuphars ne soupirèrent plus, et il ne s'éleva plus de leur foule le moindre murmure, ni l'ombre d'un son dans tout le vaste désert sans limite. Et je regardai les caractères du rocher, et ils étaient changés; et maintenant ils formaient le mot DIFFÉRENCE⁴⁰.

25. Tout comme l'homme tremblant de Poe supporte le rocher marqué DÉSOLATION mais ne peut affronter le SILENCE imposé et « s'enfuit loin, loin, précipitamment, si bien que [le démon] ne le [vit] plus⁴¹ », l'étudiant affligé de la parodie d'O—, pouvant à peine supporter son bail de location du rocher frappé du DÉPLACEMENT lacanien fuit empli d'horreur la DIFFÉRENCE derridienne — ou du moins la tutelle commune de l'implacable dénonciation par Derrida du détournement de Poe par Lacan, lequel fait tenir le conte de Poe dans l'allégorie lacanienne (« Le déplacement du signifiant est donc analysé comme un signifié, comme l'objet raconté dans une nouvelle⁴². » « Alors que si Lacan avait lu tant soit peu Derrida, il saurait », écrit O— continuant l'antienne, dans les traces de Donald Pease,

que le signifiant textuel dépose toujours un vestige irréductible, une trace ou un jeu subtil de « différence » qui résiste absolument à la totalisation : « le reste, le vestige, serait « La Lettre volée », le texte qui porte ce titre et dont la place, comme les lettres en majuscule sur la carte, n'est pas où l'on s'attend à la trouver, dans le contenu du « drame réel' ou à l'intérieur secret et scellé du conte, mais dans et en tant que la lettre ouverte, la lettre ouverte même qu'est la fiction⁴³.

26. La radicale ouverture derridienne, comme le SILENCE du démon chez Poe a fait fuir l'étudiant du séminaire.

27. La fin de « Silence » reste inchangé dans la version d'O— :

Et quand le démon eut fini son histoire, il se renversa dans la profondeur de la tombe, et se mit à rire. Et je ne pus pas rire avec le Démon, et il me maudit parce que je ne pouvais pas rire. Et le lynx, qui demeure dans la tombe pour l'éternité, en sortit, et il se coucha aux pieds du Démon, et il le regarda fixement dans les yeux⁴⁴.

28. Le regard menaçant du lynx de Poe, son *felix ex machina* peut-être, est souvent compris par les commentateurs en lien avec ses *Marginalia* : « Seul l'œil de lynx philosophique, à travers le brouillard d'indignité de la

39 For discussion of Dürer's engraving *Melencolia I* in relation to Woolf's AROO, see Goldman, « « When Dogs Will Become Men »: Melancholia, Canine Allegories and Theriocephalous Figures in Woolf's Urban Contact Zones'.

40 Cf. E. A. Poe, « Silence », 482.

41 *Ibid.*, 483..

42 J. Derrida, «Le Facteur de la vérité », 455.

43 D. Pease, « Marginal Politics and "The Purloined Letter" : A Review Essay », 21. Cet article est une recension critique du « Séminaire sur la Lettre volée » de Lacan.

44 E. A. Poe, « Silence », 484.

vie de l'Homme, peut malgré tout discerner sa dignité⁴⁵ ». Le mythique pouvoir oculaire du lynx, ou chat sauvage (*bobcat*, aux États-Unis) est tel que l'on croit cette créature capable de voir à travers les objets solides. Le lynx, pour les Indiens d'Amérique, est légendairement tenu pour le gardien du secret⁴⁶. Poe lui-même raffole de l'épithète « aux yeux de lynx » qui se trouve dans nombre de ses écrits⁴⁷. De plus, et significativement, le Ministre « D— », qui vole la lettre dans « La Lettre volée » possède un « œil de lynx » qui « perçoit immédiatement le papier, reconnaît l'écriture de l'adresse, observe la confusion de la destinataire et pénètre son secret⁴⁸. »

29. Dans « Silence », la dette probable de Poe envers James Hogg et sa fameuse parodie des Écritures, « Traduction d'un fragment de manuscrit chaldéen antique », une satire des écrivains de magazine littéraire édinburghois, nous encourage à lire son lynx, dans « Silence », comme un intertexte avec celui, symbolique, de Hogg « qui rôde derrière la chaumière blanche dans les montagnes », que les lecteurs de Hogg tiennent pour une allégorie de l'écrivain Arthur Mower, « auteur d'un petit conte appelé La Chaumière blanche » (Hogg lui-même figurant « l'ours sauvage⁴⁹ »). Si tel est le cas, nous pourrions passer à côté du choix de Poe référant à Arthur Mower comme signifié tout prêt du lynx, lui-même regardant le démon « fixement dans les yeux » et préférant suppléer en termes plus largement symboliques le regard philosophique du lynx d'un regard littéraire, tout à fait le même et pourtant un « signifié » ou « objet raconté dans une nouvelle » appauvri et réduit. Néanmoins, dans « La Lettre volée », l'œil de lynx de « D— » est l'œil d'un poète : « Comme poète et mathématicien, il a dû raisonner juste ; comme simple mathématicien, il n'aurait pas raisonné du tout, et se serait ainsi mis à la merci du préfet⁵⁰. » L'œil de lynx du poète lui permet d'emblée de saisir (pénétrer le secret de) la lettre autant que de cacher ensuite avec succès la lettre volée jusqu'à ce que Dupin, ses lunettes vertes sur le nez, prenant l'ascendant sur le Ministre, localise la lettre et la vole à son tour. Dupin a-t-il dès lors également un œil de lynx ? Ou ses lunettes vertes suggèrent-elles une autre forme de vision ? O— propose qu'ici nous nous tournions vers une autre allégorie du lynx, nous venant des Lumières, selon Wikipedia : l'emblème de l'« Académie des lynx », fondée en 1603, qui comptait Galilée parmi ses membres, était un lynx combattant Cerbère, et évoquant la réputation du lynx capable de voir à travers le mensonge pour découvrir la vérité. Mais aux yeux d'O—, aux abois, le regard du lynx dans « Silence » est une allégorie de la fameuse intervention féministe de Barbara Johnson dans le débat Derrida-Lacan autour de « La Lettre volée », dans « The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida ». Johnson devient la « reine » silencieuse du conte. Pour Pease,

45 E. A. Poe, *Marginalia* no. 230, « Marginalia - part 15, » *The Collected Writings of Edgar Allan Poe*, 379. Voir B. Cantalupo, « The Lynx in Poe's « Silence », 3.

46 Voir C. Lévi-Strauss, *Histoire de Lynx*.

47 Voir B. Cantalupo, « The Lynx in Poe's « Silence », 3.

48 E. A. Poe, « La Lettre volée », *Œuvres en prose*, 47.

49 J. Hogg, « Translation from an Ancient Chaldee Manuscript ».

50 E. A. Poe, « La Lettre volée », 57.

dont O— dérobe avec délices la grossière allégorie elle-même dérobée : « Ms. Johnson les « castre » [Lacan et Derrida] avec leurs propres « différances » « phalliques » [...], faisant d'eux, pour ainsi dire, une paire de « reines » [*queens*]⁵¹. »

30. Constituant une rafraichissante entorse au résumé standard pour étudiants de la rencontre entre Derrida et Lacan autour de Poe (« pour Lacan la Lettre arrive toujours à destination ; pour Derrida, la Lettre n'arrive pas »), l'appropriation de « Silence » par O— en tant qu'allégorie de trois lectures fameuses de « La Lettre volée », a impressionné V—, mais moins K—, le deuxième correcteur, lacanien convaincu qui, bien qu'intéressé par la découverte du conte de Poe, considèrerait que la dissertation avait laissé passer une opportunité. K— non seulement écarte d'un nonchalant « Et quand bien même ? » la charge derridienne contre Lacan faisant de « La Lettre volée » une allégorie de sa propre théorie du déplacement du signifiant, mais considère également « Silence » comme une autre parfaite parabole de Lacan. Oui, le rocher de la DÉSOLOCATION chez Poe peut tout à fait être lu comme le DÉPLACEMENT lacanien (du signifiant), le lieu castrateur et productif de l'entrée du sujet dans l'ordre symbolique ; et l'ancrage tenace de l'homme sur le rocher peut être lu comme l'immobilisation du sujet sous l'emprise de la signification, l'empire du signe (comparer la reine immobilisée par la lettre, puis le Ministre D— également immobilisé une fois en sa possession (la céder est céder le pouvoir). Tandis qu'O— conçoit le rocher de Poe, marqué par le SILENCE et déserté par l'homme, en termes derridiens de DIFFÉRENCE, K— tient que le SILENCE de Poe est aussi celui de Lacan et représente la fuite dans la psychose d'un sujet qui n'a plus pied dans l'ordre symbolique.
31. Comment vais-je trouver une voie d'entente entre V— et O— ? *entre* l'admiration de V— pour l'audace intellectuelle d'O— (consistant à substituer deux mots parfaitement visibles dans une nouvelle de Poe par ailleurs plagiée et déjà volée, afin d'allégoriser trois lectures classiques de « La Lettre volée » du même auteur, ce qui, malgré le flirt avec Derrida, ne propose pas moins sa lecture de la lecture de Poe par Lacan comme « le signifié, l'objet raconté d'une nouvelle » de Poe), *entre* cela *et* l'appréciation plus réticente de K— qui voit dans le subterfuge et le vol d'O— une stratégie bâclée qui, avec plus de rigueur, aurait pu livrer une lecture lacanienne plus complète ?

51 Barbara Johnson les « castre » avec leurs propres « différances » « phalliques ». Elle retire à la lettre volée ses prétentions au pouvoir par un énoncé qui ne viendrait pas d'une position du sujet mais depuis le dé-positionnement endémique à une lettre qui ne cesse de se « dérober ». En leur retirant leur position de pouvoir, Johnson, évidemment, parvient à « maîtriser » l'illusion de maîtrise de Lacan et de Derrida. Mais, ce qui est plus intéressant est qu'elle en fait, pour ainsi dire une paire de reines.

CONCLUSION

32. Cherchant à réconcilier Derrida et Lacan, sur la base d'« airs de famille » entre eux, dans la mesure où la relecture par Lacan des textes freudiens « en termes de « logique structurale » s'accordent précisément avec « la logique plurielle de l'aporie » », même Andrea Hurst, en 2008, conclut que pour Derrida le « désaccord entre « la philosophie déconstructive et la psychanalyse philosophique » demeure⁵² » (Andrea Hurst, *Derrida Vis-à-vis Lacan: Interweaving Deconstruction and Psychoanalysis*). Dans les décennies qui ont suivi la dispute autour de Poe, « Derrida n'a pas bougé d'un pouce de sa première position. Dans ses propres termes : « Donc, depuis lors ? Depuis lors, sommes-nous sortis de ce chiasme ? Je ne le crois pas⁵³. » Pourtant, dans le dernier Derrida, la question de l'animal est un enjeu plus visible de ce chiasme. Derrida, dans les pages de conclusion de *L'Animal que donc je suis*, par exemple, comprend que le déni de Lacan de la capacité pour l'animal à « feindre de feindre⁵⁴ », son « allusion à une “structure de fiction” nous rapporterai[en]t au débat concernant “La Lettre volée”⁵⁵ ». Derrida déclare s'abstenir de le « ré-ouvrir » dans ce texte où il prend Lacan à partie au sujet du « passage à l'ordre humain du sujet, au-delà de l'imaginaire animal » par quoi manque à l'animal l'« en tant que tel », l'autre « en tant que tel », par quoi il ne peut mentir ou mourir et ainsi de suite⁵⁶. Mais mon argument est que dans l'ouverture théâtralisée, « Au commencement », de ce même ouvrage, dans la parabole de sa rencontre, nu, avec le regard de son « chaton » silencieux qui n'est bien entendu ni « la figure d'un chat », ni une « allégorie », Derrida cache sa controverse avec Lacan à la vue de tous. Ignorant ses protestations et prêtant attention aux structures et aux chaînes signifiantes du lynx de Poe, le regard du chat de Derrida tout à la fois nous détourne de — et nous fait retourner à — « La Lettre volée », une source de rafraîchissement toujours renouvelée ou encore, sans doute, dans les termes canins de Woolf :

A Wimpole Street, Miss Barrett ne pouvait avaler son dîner. Flush était-il mort, ou Flush était-il vivant ? Elle ne savait. A 8 heures un coup retentit à la porte ; c'était la lettre habituelle de Mr Browning. Mais comme la porte s'ouvrait pour laisser entrer la lettre, quelque chose d'autre entra en courant : - Flush. Il se rua vers sa coupelle rouge. On la remplit trois fois et Flush continuait toujours de boire. Miss Barrett regardait boire le chien sale, désorienté et abasourdi. « Il ne fut pas aussi ravi de me revoir que je m'y attendais », remarqua-t-elle. Non, il n'avait envie que d'une chose au monde d'eau claire⁵⁷.

33. Flush, l'animal qui arrive en même temps que la lettre, n'est pas bien lu par son compagnon humain. Comme les poètes, les artistes et les critiques dans les textes de Poe et de Woolf, son œil de lynx voit peut-être ce que la signification manque. ... Je m'interroge : Pourrions-nous également

52 A. Hurst, *Derrida Vis-à-vis Lacan: Interweaving Deconstruction and Psychoanalysis*, 373, 375.

53 *Ibid.*, 376.

54 J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 165.

55 J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 180.

56 J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, 178-180.

57 V. Woolf, *Flush*, 677.

lire « Derrida » à la place de « Miss Barrett » et « le Réel lacanien » à la place de « l'eau claire »⁵⁸ ?

FIN

BIBLIOGRAPHIE

- BARRETT-BROWNING, ELIZABETH. *The Letters of Elizabeth Barrett-Browning*. Vol. 1. Éd. FREDERICK G. KENYON. New York : Macmillan, 1908.
- CALARCO, MATTHEW. *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York : Columbia University Press, 2008.
- CANTALUPO, BARBARA. « The Lynx in Poe's "Silence" ». *Poe Studies/Dark Romanticism* 27 (1994) :1-4.
- DERRIDA, JACQUES. *L'Animal que donc je suis*. Paris : Galilée, 2006.
- DERRIDA, JACQUES. « Le Facteur de la vérité ». 1975. *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris : Flammarion, 1980. 441-524.
- EBERLEY, DAVID. « Housebroken: The Domesticated Relations of *Flush* ». *Texts and Contexts: Proceedings of the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Éd. BETH RIGEL DOUGHERTY et EILEEN BARRETT. New York : Pace University Press, 1996.
- GARBER, MARJORIE. *Dog Love*. New York : Touchstone, 1997.
- GOLDMAN, JANE. « "When Dogs Will Become Men": Melancholia, Canine Allegories and Theriocephalous Figures in Woolf's Urban Contact Zones ». *Woolf & the City: Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*. Dir. ELIZABETH F. EVANS et SARAH E. CORNISH. Clemson, SC : Clemson University Digital Press, 2010.
- GOLDMAN, JANE. « Desmond MacCarthy, *Life and Letters* (1928-35), and Bloomsbury Modernism ». *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: 1*. Dir. PETER BROOKER et ANDREW THACKER. Oxford : Oxford University Press, 2009.
- GOLDMAN, JANE. « Who Let the Dogs Out? Samuel Johnson, Thomas Carlyle, Virginia Woolf and the Little Brown Dog ». *Virginia Woolf's Bloomsbury: 1*. Dir. LISA SHAHARI et GINA POTTS. Basingstoke : Palgrave, 2010.
- GRIFFITHS, JACQUI. « Almost Human: Indeterminate Children and Dogs in *Flush* and *The Sound and the Fury* ». *The Yearbook of English Studies* 32 (2002) : 163-176.
- HARAWAY, DONNA. *When Species Meet*. Minneapolis : University of Minnesota, 2007.

58 Je suis très reconnaissante à Marie Dick, mon estimée collègue de l'université de Glasgow pour ses commentaires sur une des premières versions de ce texte.

- HOGG, JAMES. « Translation from an Ancient Chaldee Manuscript ». *Contributions to Blackwood's Edinburgh Magazine: 1: 1817-1828. The Collected Works of James Hogg*. Éd. THOMAS RICHARDSON. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008.
- Hurst, Andrea. *Derrida Vis-à-vis Lacan: Interweaving Deconstruction and Psychoanalysis*. New York : Fordham University Press, 2008.
- JOHNSON, BARBARA. « The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida ». *Literature and Psychoanalysis / The Question of Reading: Otherwise, Yale French Studies* 55-56 (1977) : 457-505.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Histoire de Lynx*. Paris : Plon, 1991.
- LLEWELYN, JOHN. « Where to Cut: Boucherie and Delikatessen ». *Research in Phenomenology* 40.2 (2010).
- LLEWELYN, JOHN. *The Middle Voice of Ecological Conscience: A Chiasmic Reading of Responsibility in the Neighbourhood of Levinas, Heidegger and Others*. Londres : Macmillan, 1991.
- MULLER, JOHN P. et WILLIAM J. RICHARDSON, dir. *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore, MD : John Hopkins University Press, 1988.
- P. Q. [PETER QUENNELL]. « New Novels ». *Life and Letters: 3* (July-Dec 1929).
- PEASE, DONALD. « Marginal Politics and “The Purloined Letter”: A Review Essay ». *Poe Studies* 16.1 (1983) : 18-23.
- POE, EDGAR ALLAN. « Silence—A Fable ». *The Works of Edgar Allan Poe: 3*. Philadelphia : J.B. Lippincott Co., 1905.
- POE, EDGAR ALLAN. *Marginalia* no. 230. *The Collected Writings of Edgar Allan Poe: 2: The Brevities*. Éd. Burton R. Pollin. New York : The Gordion Press, 1985.
- POE, EDGAR ALLAN. « Silence ». *Œuvres en prose*. Trad. CHARLES BAUDELAIRE. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1951. 480-483.
- ROSENTHAL, MICHAEL. *Virginia Woolf*. New York : Columbia University Press, 1979.
- RYAN, DEREK. « The Question of the Animal in *Flush* ». *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013.
- SQUIER, SUSAN MERRILL. *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1985.
- SWARBRICK, KATH. « Lacanian Orlando ». *Contradictory Woolf: Selected Papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf*. Dir. DEREK RYAN et STELLA BOLAKI. Clemson, SC : Clemson University Digital Press, 2012.

- VANITA, RUTH. « “Love Unspeakable”: The Uses of Allusion in *Flush* ». *Themes and Variations: Proceedings of the Second Annual International Conference on Virginia Woolf*. Dir. VARA NAVEROW-TURK et MARK HUSSEY. New York : Pace University Press, 1993.
- WOOLF, VIRGINIA. « Sickert: A Conversation ». 1934. *The Captain's Death Bed and Other Essays*. Londres : The Hogarth Press, 1950. 172-185.
- WOOLF, VIRGINIA. *A Room of One's Own*. (1929). Londres : Vintage, 2001. [Une chambre à soi].
- WOOLF, VIRGINIA. *Flush : une biographie. Oeuvres romanesques: II*. Trad. CATHERINE BERNARD. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 2012.
- WOOLF, VIRGINIA. *The Essays of Virginia Woolf*. 6 vols. Éd. ANDREW MCNEILLIE et STUART N. CLARKE. Londres : The Hogarth Press, 1986-2011.
- WYLIE, DAN. « The Anthropomorphic Ethic: Fiction and the Animal Mind in Virginia Woolf's *Flush* and Barbara Gowdy's *The White Bone* ». *Isle: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 9.2 (2002) : 115-131.