see back page for abstract

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE (France)

École doctorale Lettres, Langues, Spectacles

Langues, littératures et civilisations des pays anglophones

*

THÈSE

Pour l'obtention du grade de

docteur de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

présentée et soutenue publiquement par

Juliana LOPOUKHINE

le 3 décembre 2011

*

# Poétiques et politiques des espaces urbains dans la fiction féminine des années 1910-1930 en Angleterre : la différence sexuelle à l'épreuve de la ville.

## Rose Macaulay, Katherine Mansfield, Virginia Woolf & Jean Rhys.

*

Directeurs de thèse

Mme le Professeur Chantal DELOURME

(Université Paris Ouest Nanterre la Défense)

&

Prof. Scott McCRACKEN (Keele University)

*

JURY

Prof. Rachel BOWLBY (University College London)

Mme le Professeur Catherine LANONE (Université de Paris III)

Dr. Ceri MORGAN (Keele University)

M. le Professeur Richard PEDOT (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

KEELE UNIVERSITY (United Kingdom)
School of Humanities
English

*

THESIS
submitted for the degree of
Doctor of Philosophy (Keele University)
presented and defended publicly by

Juliana LOPOUKHINE

December 3rd 2011

*

# The Poetics and Politics of Urban Spaces, Sexual Difference under Pressure in British Women's Fiction 1910-1930:

## Rose Macaulay, Katherine Mansfield, Virginia Woolf & Jean Rhys

*

PhD Supervisors
Mme le Professeur Chantal DELOURME
(Université Paris Ouest Nanterre la Défense)
&
Prof. Scott McCRACKEN (Keele University)

*

JURY
Prof. Rachel BOWLBY (University College London)
Mme le Professeur Catherine LANONE (Université de Paris III)
Dr. Ceri MORGAN (Keele University)
M. le Professeur Richard PEDOT (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

# Remerciements

Je remercie, en premier lieu, Chantal Delourme pour son accompagnement constant, chaleureux et énergique tout au long de cette thèse. Je lui suis infiniment reconnaissante pour la finesse de son écoute et de sa lecture, pour la délicatesse de ses interventions, pour l'intelligence visionnaire, la sensibilité et la disponibilité avec lesquelles elle a guidé mes travaux, avec un discernement parfait des temps de latence et des moments clé, un engagement total à chacune des étapes.

Je remercie avec tout autant de gratitude Scott McCracken pour la spontanéité et l'enthousiasme avec lesquels il a accepté de co-encadrer cette thèse, pour l'énergie et la conviction qu'il a déployées dans la mise en place d'une cotutelle, pour la générosité de sa lecture et de ses propositions et pour son investissement sans faille dans ce projet.

Je remercie Rachel Bowlby, Catherine Lanone, Ceri Morgan et Richard Pedot pour avoir accepté de lire cette thèse et de participer au jury de soutenance.

Je remercie très vivement mes amis dévoués Nicolas Boileau, Alice Braun, Léa Khananié, Fabienne Moine, Clémentine Rehbinder, Lucile Chveder-Smirnov et Daniel Struve pour leurs relectures minutieuses, ainsi qu'Alice Braun et Clémentine Rehbinder pour leur aide précieuse à la mise en page.

Je remercie les membres du séminaire « Lecture de la théorie/Théorie de la lecture », et en premier lieu son directeur Richard Pedot, pour m'avoir ouvert des champs théoriques et philosophiques infinis ; le groupe de recherche FAAAM, ses directrices Claire Bazin et Marie-Claude Perrin-Chenour pour avoir accueilli et écouté mon travail ; Thierry Labica pour ses conseils méthodologiques et bibliographiques, ainsi que tous les collègues du département d'Etudes Anglo-Américaines de l'UFR de Langues de l'université Paris-Ouest Nanterre pour leur soutien. Bon nombre ont marqué de manière déterminante mon parcours d'étudiante depuis la licence.

Je suis reconnaissante pour leur amitié, leur présence et leur dévouement à Marie-Doha Besançenot, Julien Bourrié, Timothy Burton-Page, Sophie Hériard-Dubreuil, Virginie Iché, Misha Kawiecki, Marina Loyer-Pierre, Eudoxie Lopoukhine, Marie Lopoukhine, Natasha Lopoukhine-Fillyaw, Olga Lossky, Véronique et Nicolas Lossky, Marie Malinine, Céline Sabiron, Pierre Smirnov, Alexandra Sollogoub, Stéphane Sollogoub, Naomi Toth, John Ward. Je remercie « les mercredis de la Perle » pour leur rôle crucial, les parents et les professionnelles de la crèche parentale associative « Pirouett' » de 2008 à 2010, en particulier Marion Chanéac, Vanessa Goes, Carole et Björn Rossow, Clarissa Seixas et Marion Valléau. Ma gratitude va aussi à mes parents, mes beaux-parents, mes grands-parents, mes frères et sœurs pour leur disponibilité et leur soutien inestimables.

*

Enfin et surtout, je dédie cette thèse à mon conjoint Christophe et tout particulièrement, à ma fille Valentine. Je les remercie avec émotion pour leur affection et leur solidité sans faille, leur patience infinie à l'épreuve de cette thèse.

PAGE
MISSING
IN
ORIGINAL

# Table des Matières

1. Des corps et des places : dramatiser l'espace sociopolitique ..... 35
1.1 Sujétion des corps et des discours : occuper les lieux de la ville ..... 36
1.1.1 Maîtrise de la carte, mise sous tutelle ..... 36
1.1.2 Compression de l'espace et inertie résistante : dramatiser la différence sexuelle ..... 40
1.2 "Sweet was her smile, swift her submission" (MD 85) : corps modelés, décollement des voix ..... 46
1.3 Corps mercantiles : abandon au pouvoir corporéisé ..... 50
2. La ville comme scène d'assignation : théâtre des regards et des voix ..... 57
2.1 Instancier le pouvoir : violence paranoïaque du voir chez Jean Rhys ..... 57
2.1.1 Palissades subjectives ..... 58
2.1.2 Yeux de verre, antennes de crabe : projection des affects ..... 60
2.1.3 Puissantes fixités, jouissance du contrôle ..... 63
2.2 Théâtre des voix : dramatiser l'espace d'assignation ..... 68
2.2.1 Espace rangé, quadrillage de briques : le biais de l'instance narrative ..... 69
2.2.2 Mise en espace des quotidiens : dilatation du suspens ..... 71
2.2.3 Collision et effets de voix : la ville comme « scène paradoxale » du pouvoir ..... 73
3. Modèles et lectures critiques : bougé des bornes mythologisantes ..... 75
3.1 Fictions, identifications, répétitions ..... 75
3.1.1 "Who wants to look ladylike?" (VITD 10) ..... 76
3.1.2 The "lady" and the "angel" : les mythes à l'épreuve de la ville ..... 79
3.2 Masques et contrefaçons ..... 80
3.3 Lectures critiques et épuisement du mythe ..... 84
1. Passages et impasses : lieux intermédiaires et schize des subjectivités ..... 91
1.1 Crise de la transitivité et transport de la butée : une logique de l'impasse ..... 91
1.2 Lieux stratégiques en réseau : réitération de la stase ..... 96
2. Lieux intermédiaires dans *Non-Combatants and Others* : temps de guerre et crise des discours ..... 103
2.1 Corridors de l'hôpital de guerre : à la charnière du temps ..... 104
2.2 Ne pas franchir le seuil : une temporalité de l'intervalle ..... 108
2.3 La méprise de la frontière et le « seuil interminable » ..... 115
3. Paliers, poétique du non-lieu : atopisme et pensée d'espace dans *After Leaving Mr Mackenzie* de Jean Rhys ..... 122
3.1 Lieu intermédiaire et « points insituables » de la carte ..... 122
3.2 Croisements évanescents, tourbillon critique ..... 128
3.3 Non-lieu et traces d'écriture : poétique de la pénombre ..... 131
4. Dissolution des « seuils indécis » : rassemblement, éclatement ..... 135
1. Lieux intimes et lieux du tort ..... 143
1.1 La voix corporelle et le hors-lieu du désir dans "Bliss" (1920) ..... 144
1.2 Désarticuler la voix dans l'absence du lieu intime : "Life of Ma Parker" (1921) ..... 156
1.3 La chambre de l'artiste ou l'enjeu de la voix dans "Pictures" (1919) ..... 165
2. Lieu d'une desécriture de soi : assignation au besoin, intensités mineures ..... 174
2.1 Maintenir le vivant : répondre au besoin sans demande ..... 175
2.1.1 Dramatiser la clôture redoublée du lieu : fuite d'espace ..... 175
2.1.2 Le lieu intime comme besoin du corps ..... 178
2.1.3 « la force des faibles » et la « vie nue » ..... 183

2.1.4 Pulsations minimales, neutralité de l'intime ..... 188
2.2 Temps buté et création d'espace ..... 193
3. Ré-inscription subjective dans le creux de l'espace ..... 200
3.1 Rituel de recomposition et théâtralisation de soi ..... 201
3.2 « Prendre ou perdre corps »: écriture de soi et résistance au lieu ..... 204
3.2.1 Traces de l'autre, désécriture de soi ..... 204
3.2.2 Le lieu porte-empreinte ..... 210
3.3 L'« intime altérité » de soi et du lieu : pensée d'espace ..... 214
1. Avènement à la ville au « tournant du temps » dans *Non-Combatants and Others* : trajectoire destinée et vertige de l'inaugural ..... 227
1.1 Inaugurer n'est pas commencer : trajectoire destinée et seuils de temps ..... 228
1.1.1 Sillon de la carte, seuils toponymiques ..... 229
1.1.2 Lignes d'espace, jaillissement de l'inéluctable ..... 231
1.1.3 Questionner le temps ..... 233
1.2 Peintures du pouvoir : la ville comme texte du temps ..... 236
1.2.1 Peindre l'effacement ..... 236
1.2.2 Le rire et le détournement : mise en crise de l'actuel ..... 239
1.2.3 Idéologies et désenchantement ..... 241
1.3 Retour inaugural depuis la ville : l'impossibilité de commencer ..... 245
1.3.1 Anacrouse spectrale : tourner le dos à la ville ..... 245
1.3.2 Intensités déterritorialisées, différance de la ville et du temps ..... 246
2. A bord des omnibus dans *Jacob's Room* : la voix narrative dans les lignes du temps ..... 249
2.1 Crise de la transmission du temps : lignes distendues ..... 250
2.1.1 Crise inaugurale : ligne de fuite ..... 250
2.1.2 Lignes conglomérées et lignes hérissées ..... 252
2.2 Lignes de fuite et lignes de capture : la ville-texte ..... 255
2.2.1 Le temps encrypté dans l'écart : lignes de captures ..... 256
2.2.2 Vitesses et intensités : lignes fulgurantes ..... 258
2.2.3 Rêveries urbaines et lignes spirales : inscriptions du temps hétérogène ..... 259
3. L'escapade urbaine d'Elizabeth Dalloway : différer le temps destiné ..... 264
3.1 Première différance, "not [...] just yet" : le désir « au seuil de l'instant » ..... 265
3.1.1 Ligne d'escapade : résistance aux discours ..... 265
3.1.2 Propulsion dans la latence du désir ..... 267
3.1.3 Lignes de vitesse, lignes brisées, vertige des images ..... 270
3.1.4 Au-devant de la ville et du temps : embrasser le mouvement ..... 272
3.2 Seconde différance, "one penny" : la carte des possibles ..... 274
3.2.1 Oscillation au seuil : « entre l'allégresse ailée et le sentiment de doute » ..... 279
3.3 Troisième différance, "just a little way" : le sursis de la latence ..... 282
3.3.1 Habiter la rue : avancer sans arriver ..... 282
3.3.2 Transgression des lieux imaginaires : seuils infranchis ..... 284
3.4 Quatrième différance, "a little further" : ré-engendrement itératif ..... 287
3.4.1 "The republic of women" : enfance des possibles, itération barbare ..... 287
3.4.2 Procession iconoclaste au seuil du temps ..... 290
3.4.3 La voix de la rue comme désappropriation du temps ..... 293
3.5 "She turned back down the Strand" : flux poétique dans le reflux ..... 295
1. Ecriture d'une ville sans modèle dans *Jacob's Room* (1922) : se loger dans l'étau du temps ..... 299

1.1 La ville irreprésentable : suspension du mouvement ..... 300
1.1.1 Disparition de la ville, démembrement des corps ..... 300
1.1.2 Communauté diaphane ..... 303
1.1.3 Ville d'eau et de feu ..... 307
1.2 Claudication et création : poétique des démarches dissonantes ..... 309
1.2.1 Traversées déclamatoires ..... 309
1.2.2 Ville de brume : l'impossible présent ..... 314
1.3 "To stumble through": fragments de ville, vacance du discours ..... 318
1.3.1 Démarches chancelantes et poétique du moment ..... 318
1.3.2 La plainte, l'idiome et le pas ..... 319
1.3.3 Fourmillements d'ombre ..... 322
1.4 Poétique de la matière : corps dans la ville ..... 323
1.4.1 Mise en circulation des corps, échardes poétiques ..... 323
1.4.2 Le matériau de la ville : corps refondus ..... 325
1.4.3 Résurgence stridente : corps engloutis ..... 327
1.4.4 Scènes d'embrasures : corps exposés ..... 328
2. Teatrum mundi : la pulvérisation mimétique dans "Miss Brill" (1922) ..... 331
2.1 Le corps à la ville : jardin des fables ..... 332
2.1.1 Le pouvoir du figural : boire la ville ..... 332
2.1.2 Façonner le lieu, prédire le temps ..... 334
2.2 La foule en démarches : genèse fabulaire ..... 336
2.2.1 Modes de pas hétérogènes ..... 336
2.2.2 Fils d'intrigue ..... 339
2.3 Mise en scène d'un idiome : la voix politique et poétique ..... 342
2.3.1 Ville-théâtre et théâtre de la ville : épiphanie d'une voix sociopolitique ..... 342
2.3.2 Poétique chorale de la voix ..... 345
2.3.3 Tort politique, tort poétique ..... 347
3. Eclatement des articulations chez Jean Rhys : la déixis en jeu ..... 350
3.1 Lieux vides, vides de lieux ..... 351
3.1.1 "This house", "that place" : poétiques du tort ..... 351
3.1.2 "Going there", "You can't stay here": poétiques du manque ..... 353
3.1.3 Londres, Paris, "all exactly alike" : poétiques dysphoriques ..... 354
3.1.4 "There was", "there were" : poétique du désinvestissement ..... 356
3.2 Buter contre la ville : errances fantasmatiques dans After Leaving Mr Mackenzie (1930) ..... 357
3.2.1 La ville-étau : « matière d'ombre » ..... 357
3.2.2 "Anything else anywhere" : la ville en éclat ..... 359
3.2.3 Démarches éthyliques ..... 360
3.3 Ville de grisaille : errance indifférenciée dans Voyage in the Dark (1934) ..... 362
3.3.1 Le rideau et l'absence : la ville dans le creux ..... 362
3.3.2 Variations déictiques : poétique distendue ..... 365
1. Lieux du savoir, lieux du pouvoir : exclusion et retraversée ..... 375
1.1 « Impuretés parasites » ..... 376
1.1.1 Gardiens de l'érudition, apanage fossile du savoir ..... 377
1.1.2 Architecture de pierre, lumières altérées : les lignes du pouvoir ..... 380
1.1.3 Désordre dans les lignes : irruption des femmes et mise en crise du savoir ..... 386
1.2 Appropriation du pouvoir, parasites du savoir ..... 390
1.2.1 Palabres des New Women : effets de surface ..... 390

1.2.2 Appropriation en force : le savoir et l'incident ..... 394
1.2.3 Perturbations et parasites: énergies éparses ..... 397
1.3 Occupation de l'espace du savoir : lignes obliques ..... 400
1.3.1 Maîtrise du code, manipulation des compétences ..... 401
1.3.2 Positions liminaires, traversées imperceptibles ..... 405
1.3.3 Degré zéro du savoir, écriture iconoclaste ..... 407
2. Poétique de l'incident dans Mrs. Dalloway : la « dignité d'une expérience [...] éphémère » ..... 409
2.1 L'occurrence : traversée du temps monumental ..... 410
2.1.1 L'impréparé : la ville comme toile de temps ..... 411
2.1.2 Re-fabrication des mythes, sursauts du temps craquelé ..... 416
2.1.3 Incident et co-incidence : inactualité du temps commun ..... 420
2.2 Le « temps accidenté » : le kairos comme défaite des systèmes ..... 424
2.2.1 L'occasion du contretemps : le *kairos* comme moment rhétorique ..... 426
2.2.2 Le *kairos* comme crise de l'expérience : poétique de l'imprésentable 429
2.2.3 La rhétorique médicale comme « hégémonie sur le temps » : l'expérience à l'épreuve de l'irréversible ..... 433
2.2.4 La faille du langage comme poésie ..... 436
2.2.5 Poétique de l'impréparé : triomphe de l'inouï ..... 440
2.3 Nouvelle fondation poétique : le temps dépréoccupé ..... 444
2.3.1 Advenir ou survenir : le *kairos* comme puissance créatrice ..... 444
2.3.2 La dépréoccupation du *kairos* : puissance de l'indéterminé ..... 447
2.3.3 « Efflorescence du phénomène » : le *kairos* à l'œuvre ..... 450
1. Incongru et micro-lieux chez Jean Rhys : modulations figurales au présent ..... 457
1.1 Arts décoratifs résiduels : objets opaques ..... 459
1.1.1 Maisons et objets : surfaces jonchées, malaise de la lecture ..... 459
1.1.2 Collage et fétiches : objets du quotidien en lumière ..... 461
1.1.3 Pourriture végétale, règne animal : discorde de l'affect ..... 464
1.2 Discréation chimérique : poétique de l'auto-blessure ..... 467
1.2.1 Déviation des schèmes narratifs : l'affect détourné ..... 468
1.2.2 Bestiaire urbain, corps difformes : dramatiser l'aliénation ..... 470
1.2.3 Monstres et cadavres : poétiques macabres ..... 473
1.3 Ville spectrale : poétique des ombres dansantes ..... 478
1.3.1 Anamorphoses de la ville : espace plastique et insolite ..... 478
1.3.2 Travail de la matière poétique : le défi au langage ..... 480
1.3.3 Ouvertures flottantes : temporalité du suspens ..... 482
2. Corps et objets : réponses poétiques au tort chez Katherine Mansfield ..... 485
2.1 « La corruption du monde moderniste de l'Europe » : incongruités cosmopolites dans "Bliss" (1920) ..... 486
2.1.1 Invités de marque et objets accessoires : postures fabriquées ..... 486
2.1.2 "being modern" : travestissement et postures excentriques ..... 488
2.1.3 Excentricités et ex-centrisme : postures d'avant-garde ..... 489
2.1.4 Artistes et poètes : postures en crise ..... 491
2.2 Sujet, objets : devenir hybride, embrasser le tort dans "Life of Ma Parker" (1921) ..... 494
3. Poétiques résistantes chez Virginia Woolf : l'infinir du *poiein* ..... 498
3.1 Figures résistantes : l'archaïque comme vacillement du temps dans Mrs. Dalloway ..... 498
3.1.1 Voix sans corps : désarticuler le langage, modeler la poétique ..... 499
3.1.2 Temps de l'immémorial et chant d'amour ..... 502

3.1.3 Persistance et résistance : les strates du temps ..... 505
3.2 Illisibilité de la ville et du temps dans Jacob's Room ..... 508
3.2.1 Brouillage de la carte : le temps indéchiffrable ..... 508
3.2.2 Approcher l'irreprésentable du temps ..... 512
4. La ville-affect : poétique d'un cri réprimé chez Rose Macaulay ..... 521
4.1 Surgissement d'une poétique des seuils ..... 521
4.2 L'interminable suspens ..... 524
1. Œuvres littéraires ..... 535
1.1 Œuvres du corpus ..... 535
1.2 Autres œuvres littéraires citées ..... 535
2. Etudes sur les auteurs ..... 536
2.1 Etudes sur Virginia Woolf ..... 536
2.2 Etudes sur Rose Macaulay ..... 538
2.3 Etudes sur Jean Rhys ..... 539
2.3 Etudes sur Katherine Mansfield ..... 540
3. La ville et l'espace ..... 540
4. La différence sexuelle ..... 543
5. Critique littéraire et théorie critique ..... 544
6. Philosophie ..... 547
7. Art ..... 550

## Liste des abréviations

**NCO** Macaulay, Rose. *Non-Combatants and Others* (1916). London: Methuen, 1986.

**JR** Woolf, Virginia. *Jacob's Room* (1922). London: Vintage Classics, 1992.

**MD** Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway* (1925). London: Penguin, 2000.

**ALMM** Rhys, Jean. *After Leaving Mr Mackenzie* (1930). London: Penguin, 2000.

**VITD** Rhys, Jean. *Voyage in the Dark* (1934). London: Penguin, 2000.

# Introduction

Au tournant du XXème siècle, la faille temporelle irréversible de la première guerre mondiale mit un terme à une certaine idée de l'expérience du temps, ainsi que l'écrit Walter Benjamin dans « Expérience et pauvreté » en 1933 : « le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. »[1] Benjamin exprime également cette pulvérisation de l'expérience et de la stabilité du temps dans les formes de l'espace :

> Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain. Cet effroyable déploiement de la technique plongea les hommes dans une pauvreté tout à fait nouvelle.[2]

La brèche du temps, que Virginia Woolf décrit en 1940 en utilisant elle aussi une image spatiale, "like a chasm in a smooth road, the Great war came"[3], se retourne pourtant, dans ce même essai de Benjamin, en terreau des potentialités : "une conception nouvelle, positive, de la barbarie. Car à quoi sa pauvreté en expérience amène-t-elle le barbare ? Elle l'amène à recommencer au début, à reprendre à zéro"[4]. Il y a donc bien d'emblée deux valences de cette irruption de l'histoire dans le temps : la faille dans ce paysage instable, méconnaissable, se propose aussi comme l'occasion d'une ré-ouverture et d'une remise en jeu.

L'inauguration d'une temporalité nouvelle s'articule étroitement à l'espace de la ville comme lieu premier de l'impact des enjeux politiques du temps et comme lieu où se concentrent les bouleversements. Nous choisirons de nous intéresser à la congruence de deux niveaux de bouleversement qui interviennent dans les espaces urbains des années 1910-1930, à la croisée desquels les enjeux nous apparaissent les plus intenses et qui portent bien ces deux valences euphoriques et dysphoriques, concentration de la crise tout autant que terreau de la ville et du temps. Au niveau sociopolitique, d'abord, c'est l'accès des femmes aux professions en 1919 et leur entrée dans la ville, historiquement déterminée comme lieu des hommes. Elles y font irruption sur le mode d'un événement historique et politique qui dessine un nouveau « partage du sensible »[5], ainsi que le dramatise Virginia Woolf dans *Three Guineas* : "the door of the private

---

[1] Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 365.
[2] *Ibid.* 364.
[3] Virginia Woolf, "The Leaning Tower" (1940). *Collected Essays. Volume II.* London: The Hogarth Press, 1966, 164.
[4] Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 367.
[5] Jacques, Rancière, *Le Partage du sensible, Esthétique et politique.* Paris : La Fabrique, 2000.

house was thrown open"[6]. L'émancipation des femmes hors de la sphère domestique transforme la ville de ces années charnières dans ses déterminations historico-politiques et culturelles en une scène où s'éprouve l'interaction entre les femmes et le pouvoir ; elle fait converger la dimension historico-culturelle de la ville avec les bouleversements sociologiques des femmes, dans l'immédiat de l'après-guerre.

Au niveau esthétique et artistique, ensuite, la ville de ces années charnières se présente également comme le lieu privilégié de la table rase moderniste[7]. Ces années 1910-1930 constituent en quelque sorte le seuil inaugural du modernisme, seuil critique à son plus aigu, moment de crise de la crise que Paul Valéry, en 1919, nomme « la crise de l'esprit » : « Personne ne peut dire ce qui demain sera mort ou vivant en littérature, en philosophie, en esthétique. »[8] L'après-coup de la première guerre mondiale présente ainsi dans un même geste paradoxal la nécessité d'un renouvellement en même temps que sa face abîmée, qui prend acte de ce qu'a été la guerre et de tous ses effets. Ces années charnières offrent justement l'occasion d'une ré-ouverture des potentialités du temps, en tant que moment non plus simplement historique mais aussi esthétique, où les modalités de représentation portent la trace à la fois de ce constat d'une rupture irréductible et des enjeux de renouvellement. Le moment de l'après-guerre apparaît comme intrinsèquement lié à une ville porte-empreinte des bouleversements épistémologiques et discursifs, laboratoire des représentations par la sédimentation des discours et des textes comme effets[9]. "When we think of Modernism, we cannot avoid thinking of these urban climates, and the ideas and campaigns, the new philosophies and politics that ran through them", écrit Malcolm Bradbury à propos du lien fort qui existe entre mouvements d'avant-garde et ville moderne. Dans ce moment charnière que nous nommerons isotopie du moment moderniste apparaît une ville comme lieu d'inauguration de la barbarie positive dont parle Walter Benjamin.

Cette isotopie paraît ainsi déterminée par la congruence, dans les textes de la ville, de quatre éléments déterminants : la ville, les espaces urbains avec les textes de

---

[6] Virginia Woolf, *Three Guineas*. Orlando: Harcourt, 1966, 16.

[7] A propos du lien entre l'art moderniste et la ville, Richard Lehan écrit : "Perhaps the major modernist theme is that of the artist, or the equivalent of the artist, in the city. By equivalent I am suggesting an observer who brings a distinct consciousness to the city". Richard Lehan, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998, 77.

[8] Valéry, Paul. « La Crise de l'esprit » (1919). *Europes de l'antiquité au XXe siècle*. Paris : Robert Laffont, 2000, 407.

[9] Richard Lehan parle de la pensée de la ville telle qu'elle s'élabore depuis les lumières, comme élément inséparable des grands mouvements littéraires. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, 3.

leur histoire et de leurs structures de pouvoir ; le moment historique de l'après-coup de la guerre, les années 1910-1930 ; le modernisme en tant que moment de bouleversements esthétiques ; et les sujets féminins comme déterminations de modalités singulières de cette mise en crise.

La congruence de ces différents niveaux de mise en crise du temps et de l'espace trouve son point de capture dans la fiction féminine qui écrit la ville au moment moderniste. Les romans de Rose Macaulay, Virginia Woolf, Jean Rhys, ainsi que les nouvelles de Katherine Mansfield viennent saisir ces enjeux dans toute leur complexité par le biais de la subjectivité des personnages féminins qui se font mediums de la ville et du temps autant que pivots de leur mise en éclat. Nous prendrons la subjectivité sous son versant phénoménologique au sens de Maurice Merleau-Ponty, mais aussi en tant que foyer de positions complexes et mobiles dans ses relations aux objets, force de projection de l'identité des personnages créateurs de l'espace de la ville, et enfin comme instanciation politique. La perceptivité des personnages féminins à l'œuvre dans les textes de ces auteurs met en jeu une lecture critique des modalités de pouvoir et une force résistante ; elle se fait alors le point nodal de ce tissage des interrogations et des niveaux de mise en crise des espaces urbains comme quadrillage de pouvoir historiquement, culturellement et politiquement déterminé.

La finesse des enjeux qui se concentrent alors dans les espaces urbains des années 1910-1930, à la croisée des questionnements politiques, mettant en jeu un quadrillage de pouvoir qui façonne les lieux de la ville autant qu'il en opère le bougé, et de questionnements poétiques, comme recherche de modalités de représentation[10] qui puissent se modeler dans l'instabilité extrême de ces espaces, et moduler leurs effets en une mise en éclat de chaque instant.

Nous articulerons très étroitement la ville, à ce moment singulier qui suit immédiatement la première guerre mondiale, à un héritage critique fondamental de la pensée de la ville. Les nombreux textes sur la ville dans ces années charnières se font expressions de la modernité et témoignent de la portée de cette ville des années 1910-1930 comme objet de curiosité[11]. Les avant-gardes surtout ont fait de la ville moderne

---

[10] Richard Lehan articule étroitement l'histoire de la ville moderne à la question de la représentation. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, 4.

[11] Voir Ford Maddox Ford. *The Soul of London* (1911). London: Duckworth, 1911. Stephen Graham, *London Nights. Studies and Sketches of London at Night* (1925). London: The Week-End Library, 1929. Harold P. Clunn, *The Face of London* (London, 1932). London: Hamlyn, 1970. S.E. Rasmussen, *London: The Unique City* (1934). Oxford: Alden Press, 1948. Philip Norman, *London Vanished and Vanishing*. London: A. and C. Black, 1905.

leur objet de prédilection : les manifestes futuristes célèbrent la vitesse et la mécanique[12] tandis que le surréalisme explore la ville comme espace imaginaire[13]. En partie influencée par cette veine surréaliste, l'œuvre colossale de Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, se propose comme héritage critique et culturel d'un espace intrinsèquement lié à ce moment de la modernité. Tissage de grands textes sur la ville, frappe incontournable d'une ville comme objet de pensée, *Le Livre des passages* constitue un réseau d'entrelacs formant un texte-ville, une pensée-ville où résonne la pluralité des voix cosmopolites dans le foisonnement textuel d'une expérience de la ville.

Le miroir à multiples facettes de la représentation benjaminienne de la ville fait alors apparaître la dimension imaginaire de la perception et de la représentation, qui met en crise la fonction structurante de l'espace, centrale au roman réaliste du XIXème siècle. C'est sur ce postulat que s'appuiera notre démarche, en prenant la ville comme texte, tissu de signes aussi bien dans son ancrage historique singulier que dans les discours sur la ville et dans la ville, constituant, par les effets de voix, autant d'écritures de la ville et de l'espace en relation étroite avec une pensée du temps.

Les effets de voix, aussi bien celles qui portent les discours du pouvoir que celles qui les relaient, voix sonores et intérieures des personnages féminins ou voix narratives, façonnent les lieux et les mettent en crise dans le même mouvement, actualisant ainsi le refus d'une structuration de l'espace par les formes de l'intrigue. Dans les congruences, les décalages, les effets de décollement des discours sur la ville et sur les femmes, les enjeux politiques se modulent dans une re-fabrication incessante des lieux qui ne parviennent jamais à une stabilité orthonormée par le nombre ou par des valeurs fixes. Les donnés de l'espace font l'objet d'une ressaisie constante dans le prisme subjectif des personnages, de leurs expérience de la ville et de leur lecture critique de cette expérience sociopolitique et phénoménologique.

La ville sera donc lue comme un réseau de rapports signifiants dans lequel se construit le rapport entre écriture et espace. La ville et ses lieux historiques, écriture du temps, se fera alors matrice fictionnelle et poétique autant qu'elle est elle-même façonnée par l'écriture. Subordonné aux points de vue subjectifs et à la perception

---

[12] Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestes du futurisme* (1909, 1912). Paris : Séguier, 1996.
[13] Breton, André. « Manifeste du surréalisme » (1924). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1979, 13-60.

singulière des sujets qui traversent et créent la ville, habitent et animent l'espace, le statut même de l'espace dans la fiction fait partie de ces bouleversements poétiques.

L'utilisation que faisait le roman réaliste de l'espace l'inscrivait dans un rapport de contiguïté métonymique avec les personnages, lui donnant essentiellement une fonction structurante et syntagmatique[14]. L'idée de personnages déterminés par le rapport au lieu est cependant mise en éclat par l'expérimentation moderniste, où les rémanences de la structure spatiale se trouvent invalidées par les différentes stratégies textuelles. Celles-ci créent des formes temporelles en suspens, poussant à l'extrême l'expérimentation formelle, jusqu'à mettre en crise la stabilité même de la forme. L'hétérogénéité radicale d'un temps dans lequel les formes temporelles et spatiales sont bouleversées au moment même où elles se constituent fait du moment moderniste le moment critique par excellence. L'interprétation de l'expérience de l'espace et du temps génère alors une poétique en forme de torsade insaisissable, une relation de co-création constante et réciproque de l'écriture et de la ville qui constituera plutôt que l'objet, le pari critique sans cesse remis en jeu de notre questionnement.

Le prisme des personnages féminins apparaît alors comme le point nodal d'une lecture critique qui se donne depuis une position décentrée. Cette lecture critique se fait force d'interrogation constante de la différence sexuelle, historiquement déterminée par une séparation bidimensionnelle des sphères. La différence sexuelle dans ses déterminations idéologiques et culturelles s'éprouve à la fois comme inscription mais aussi comme mise à l'épreuve de ces nouvelles modalités qui viennent faire bouger les quadrillages de pouvoir des espaces urbains relayant des structures de place et d'assignation des corps. Le décloisonnement des espaces qui partitionnaient les sexes à l'ère victorienne amène à son seuil critique la potentialité de l'inaugural comme force vive de fissuration des carcans.

---

[14] Dans l'introduction de l'ouvrage qu'il dirige, Lawrence Philips définit la ville victorienne comme une ville qui, si elle paraît horrifiante et dangereuse, peut néanmoins être connue, saisie dans sa globalité. *The Swarming Streets, Twentieth Century Literary Representations of London*, Lawrence Phillips (Ed.), Amsterdam, New York: Rodopi, 2004. Il évoque notamment, pour étayer son propos, *Oliver Twist* de Charles Dickens, où s'écrit un espace certes dangereux, mais connu de tous. "Gone is the sense of possession, the rhetoric of knowing implicit in the gentleman's vade mecum and the metropolitan travelogue that variously exposed the wonders and horrors of the metropolis". Il parle également de l'exploration urbaine comme d'une entreprise méthodique et contenue dans l'espace : "the nineteenth century urban explorer keen to catalogue, expose, excite, and restrain 'in space'" *Ibid.*, 5. Voir aussi l'exploration voyeuriste des bas-fonds londoniens par Thomas Holmes. *London's Underworld* (London. 1912) ainsi que l'analyse sociologique de Charles Booth. *The Life and Labour of the People in London.* New York: AMS Press, 1970.

Il s'agira donc d'explorer, en lien serré avec la singularité de chaque écriture, les différentes formes que peuvent prendre les déterminations du pouvoir dans l'espace urbain. Leurs effets, qu'ils soient effectivement ceux du patriarcat ou ceux d'une construction de la masculinité, de l'histoire, du savoir, ou de toute forme de pouvoir ou de domination s'inscrivant dans les lieux et les discours, seront explorés par le biais des subjectivités. Celles-ci se créent en mettant en crise les places et les positions, en relation avec les modalités du pouvoir inscrit dans les lieux, à l'intérieur desquels les régimes de sexuation se façonnent de façon différentielle. L'acuité du point de vue, qui se donne depuis la position ex-centrique des femmes qui entrent dans la ville, crée des modalités différentielles de mise en crise qui viennent inquiéter le quadrillage prédéterminé du pouvoir et la saturation de ses effets. La multiplicité de ces points de vue qui s'inscrivent dans les textes féminins de la ville se fait ainsi le terreau de questionnements poétiques et politiques qui se mettent à l'épreuve de la ville autant qu'elles la mettent à l'épreuve.

Déplaçant la mimésis aristotélicienne, selon laquelle la poétique est « l'art qui n'imite que par le langage, en prose ou en vers »[15], c'est avant tout le statut de l'écriture et de la fiction que nous interrogerons. Nous prendrons la poétique dans le sens que lui donne Paul Valéry dans la « Première leçon du cours de poétique » de 1937 : « Mon premier soin doit être d'expliquer ce nom de "Poétique" que j'ai restitué, dans un sens tout primitif, qui n'est pas celui de l'usage. [...] C'est [...] la notion toute simple de faire que je voulais exprimer. Le faire, le *poien* »[16]. Cette idée d'un processus de fabrication poétique, d'une poéticité qui dépasserait la lecture des textes comme œuvres finies, s'articulera à la perceptivité des personnages comme points d'articulation d'une co-création de la ville et de l'écriture, où la pensée de l'espace se retourne en une pensée du temps[17]. Nous interrogerons la façon dont la singularité de la voix et des regards façonne l'espace tout en se façonnant dans sa relation avec lui[18], afin de décentrer l'approche historiciste et culturelle d'une ville mise en écriture[19].

---

[15] Aristote. *Poétique*. Paris : Mille et une Nuits, 1997, 8.

[16] Paul Valéry, « Première leçon du cours de poétique » (1937). *Variété V*. Paris : Gallimard, 1944, 297.

[17] Michel Foucault écrit qu'« il ne s'agit pas par là de nier le temps; c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire. Il faut cependant remarquer que l'espace qui apparaît aujourd'hui à l'horizon de nos soucis, de notre théorie, de nos systèmes n'est pas une innovation; l'espace lui-même, dans l'expérience occidentale, a une histoire, et il n'est pas possible de méconnaître cet entrecroisement fatal du temps avec l'espace. » Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits 1954-1988*. Paris : Gallimard, 2001, 753.

[18] « Que l'on soit entraînés à considérer avec plus de complaisance, et même avec plus de passion, l'action qui fait, que la chose faite. C'est de ce point, Messieurs, que ma tâche doit se différencier

La période de l'entre-deux guerres ainsi que le moment artistique qui la caractérise offrent le creuset idéal pour notre questionnement. Le bouleversement esthétique et formel, en littérature ou dans les arts picturaux, est certes déterminé par les mutations dans d'autres champs, et notamment l'architecture ou les moyens de transport ; on retrouve, à la croisée des bouleversements esthétiques, les déterminations historiques qui forment l'ancrage de la ville des années 1910-30. Et, de fait, l'émergence du rapport entre les sexes, tant à l'intérieur de ce renouveau de l'espace urbain que par rapport à l'évolution de conditions sociales et culturelles, fait voler en éclats certains carcans hérités du victorianisme[20], dans l'histoire comme dans les représentations littéraires. Elle met en évidence le lien entre les bouleversements altérant la pensée de l'espace et la pensée du temps.

En choisissant l'angle subjectif des personnages féminins, nous chercherons cependant à dépasser la lecture d'une fiction comme écriture-témoin, vivier de références culturelles et historiques représentant une ville constituée de données socioculturelles identifiées en amont. Plutôt qu'un espace métonymique d'un temps historique où convergent intrigue romanesque et histoire, nous lirons les textes de la ville avant tout comme mises en œuvre de poétiques singulières dans la relation à l'espace. La subjectivité des personnages féminins constituera le socle de deux modalités principales, étroitement tissées, du questionnement poétique et politique à l'œuvre dans la ville : d'une part leur dimension de seuils critiques, relais de la crise et

---

nécessairement de celle qu'accomplit d'une part l'Histoire de la Littérature, d'autre part la Critique des textes et celle des ouvrages. » Paul Valéry, « Première leçon du cours de poétique » (1937), 299.

[19] La critique, notamment anglo-saxonne, constitue un réseau extrêmement riche de textes sur la ville au moment moderniste, presque toujours en faisant le constat de ce moment critique, par la spécificité de sa conjoncture historique et politique. La médiation poétique de la représentation, bien que travaillant ces lectures comme filtre nostalgique ou politique, y est cependant rarement reconnue comme telle. C'est notamment le cas des ouvrages suivants, qui se placent aussi bien dans une perspective historiciste que littéraire, mais toujours avec cette approche de la ville comme objet d'études culturelles : Shari Benstock, *Women of the Left Bank, Paris: 1900-1940.* Austin: University of Texas Press, 1988. Desmond Harding, *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism.* New York: Routledge, 2003. Jean Moorcroft Wilson, *Virginia Woolf's London: a guide to Bloomsbury and beyond.* London & New York: Tauris Parke Paperbacks, 2000. Lawrence Phillips (Ed.). The Swarming Streets, Twentieth Century Literary Representations of London. Susan Merrill Squier (Ed.), *Women Writers and the City: Essays in Feminist Literary Criticism.* Knoxville: University of Tennessee Press, 1984. Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City. Urban Life, The Control of Disorder and Women.* Ewing: University of California Press, 1992. Janet Wolff, *Feminine Sentences, Essays on Women and Culture.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990.

[20] Elizabeth Wilson écrit notamment : "This sophisticated urban consciousness, which, as we shall see, reached a high point in central Europe in the early twentieth century, was an essentially male consciousness. Sexual unease and the pursuit of sexuality outside the constraints of the family were one of its major preoccupations. This in itself made women's very presence in cities a problem." Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City. Urban Life, The Control of Disorder and Women*, 5.

mediums d'une lecture des modalités de pouvoir, et, d'autre part, leur dimension re-créatrice d'une ville imaginaire qui délierait les lieux en figures de l'espace.

La dimension de lecture critique s'articulera étroitement aux modalités de pouvoir telles qu'elles sont constituées et défaites par les effets de voix. Les discours qui façonnent et défont les lieux de la ville mettront en jeu la notion de pouvoir d'une part dans son héritage post-marxiste, autour des notions clé d'aliénation sociale et de structures de places préexistant aux corps qui viennent les occuper de manière interchangeable, et d'autre part dans sa dimension biopolitique foucaldienne, comme ensemble de rapports intériorisés, modalités du pouvoir s'inscrivant et s'exerçant sur les corps.

Le statut fictionnel d'une représentation littéraire de la ville prise dans l'acuité d'un regard singulier potentialise une force de lecture critique de la ville comme lieu de déterminations politiques et de modalités de pouvoirs. La congruence d'une émergence des sujets féminins dans la ville au moment moderniste donne une stridence particulière à cette lecture critique latente. Le bouleversement de la ville, avec les nouvelles possibilités sociales et modalités d'expérience données aux femmes, ouvre une dimension heuristique mais aussi la potentialité d'une position de lecture critique qui déferait la logique des places. La mesure de ces dimensions sociopolitiques est alors interrogée depuis ses effets sur l'occupation des lieux par les personnages féminins, qui se font chambres d'écho de ces structures et de leur empreinte sur les corps selon la pensée de Michel Foucault. Les voix des personnages féminins se donnent à entendre et, cherchant leur lieu, font bouger par une multiplicité de résistances minimales le quadrillage de pouvoir, sans pourtant créer de scène militante de revendication politique.

Jacques Rancière parle ainsi du « rapport conflictuel entre l'exercice poétique et l'exercice politique » : « l'appartenance et l'inappartenance du poète à la constitution de la *polis* [...], [l]a manière même dont la poésie joue de son inappartenance à la politique pour seconder ou interrompre son jeu [crée] [l]a "plus belle des tragédies", c'est-à-dire la constitution poétique du politique »[21] Dans les modalités de la représentation de la ville, de l'interface entre la ville réelle et sa mise en fiction, ce sont avant tout les choix poétiques de représentation qui s'éprouvent dans la potentialité critique. C'est donc également une mise en crise des discours sur la ville comme systèmes signifiants qui se

[21] Jacques Rancière, « Préface ». *La Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse.* Jacques Rancière (dir.). Paris : Albin Michel, 1992, 10-1.

joue à ce moment particulier. Nous suivrons le bougé de ces structures de pouvoir depuis le glissement constant entre lieux en tant que déterminations fixes de temporalités hétérogènes et leur déliaison en figures de l'espace par le biais des subjectivités des personnages et de l'imaginaire.

La dimension de re-création subjective est donc à la fois production d'un moment de convergence culturelle et son vecteur. La ville qui se façonne et se défait au gré des fluctuations poétiques des voix en écriture se construit sous le sceau d'un pouvoir et d'une relation subjective des personnages à la ville, actualisant la constitution hors-lieu de l'espace. Production et non pas produit, la ville est ainsi re-créée à chaque instant dans une relation de co-création réciproque de la ville et de l'écriture, entre capture et dé-saisissement. Mise à l'épreuve de subjectivités singulières, c'est par la question du point de vue, bâtisseur d'espaces, que se construisent à la fois les modalités de résistance à ce quadrillage et la convocation d'un espace imaginaire qui délie les lieux et leurs déterminations : « les espaces sont des lieux mais l'espace est hors-lieux »[22].

Par l'association avec la notion d'écriture, la notion d'espace, qui « ne souscrit à l'écriture qu'en récusant la possibilité de l'habiter »[23], suggère bien la fuite dans une double-capture d'un terme par l'autre, une déterritorialisation de l'espace dans l'écriture et de l'écriture dans l'espace, constituant ainsi le rapport du langage au monde, par lequel le monde et le langage s'intriquent l'un à l'autre et s'y constituent dans leur complexité. Cette mise au défi réciproque, mouvement constant, indécidable et multiple entre espace et écriture constituera la ligne mouvante qui portera notre réflexion.

L'effraction de l'espace imaginaire dans l'espace symbolique convoque l'imaginaire comme hors-lieu et re-définit l'espace par les projections, les constructions des images de l'autre ou de soi. Ce glissement sans cassure entre lieux et espace constitue donc également le mode sur lequel s'appréhende l'instabilité où s'éprouve la différence sexuelle, mise au défi des déterminations historico-culturelles de la ville, d'une part, et des subjectivités singulières par où l'imaginaire fait irruption, d'autre part. Cette instabilité paradigmatique empêche donc toute stabilisation essentialiste des catégories spatiales ou sexuelles.

Notre parti pris critique se constitue ainsi dans une perspective post-structuraliste, qui privilégiera la médiation des discours et des systèmes signifiants, dont

---

[22] Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. *Ecrire l'espace*. Presses Universitaires de Vincennes, 2002, 23.
[23] *Ibid.*

l'espace serait moins un donné qu'un effet. En renouvelant l'approche critique de la différence sexuelle et de l'écriture de la ville au moment moderniste, nous placerons notre réflexion à l'entrecroisement des systèmes signifiants dans lesquels se construit le rapport entre l'écriture et la ville et qui interroge l'idée d'une réversibilité du temps et de l'espace. La ville frappée du sceau de l'histoire, dans l'après-coup de la première guerre mondiale, figurerait un espace comme inscription des temporalités, tandis que le temps lui-même, pris dans la subjectivité des personnages, se métaphoriserait en espace, contribuant à la crise épistémologique des schèmes historiographiques tels qu'ils ont été articulés par Hegel et repris par Marx puis Benjamin et Freud.

La théorie post-structuraliste servira de point d'appui principal pour livrer notre démarche tout entière au multiple et au mouvement et dépasser une approche spéculaire. De même que le moment moderniste a constitué ce moment de crise de l'écriture et des procédés de représentation picturaux et littéraires, la révolution post-structuraliste s'est inscrite dans ce même mouvement d'une crise radicale et aiguë des formes de la pensée théorique et littéraire[24]. L'écho de ces deux crises socioculturelles, philosophiques et artistiques du XXème siècle sera relayé par la philosophie de l'histoire telle qu'elle a été pensée par Nietzsche à la fin du XIXème siècle, et surtout Walter Benjamin, dont les textes qui remettent en cause les schèmes historicistes entreront dans une résonance de contemporanéité avec les textes de notre corpus. Les concepts métaphoriques et philosophiques émanant d'une conception de l'espace[25], déterritorialisation, rhizome, capture, calque, carte, lignes de fuite chez Gilles Deleuze, seront croisés avec des outils critiques littéraires et philosophiques en lien avec l'espace et la ville : le désœuvrement, l'infini, le quotidien chez Maurice Blanchot, ainsi que les figures du neutre chez Maurice Blanchot et Roland Barthes, les procès de la marche comme procédés énonciatifs et l'élaboration d'un espace dans la langue chez Michel De Certeau. Marie-

[24] Paul de Man trace un parallèle entre le bouleversement de l'écriture poétique impressionniste et symboliste, prémices du modernisme, et la révolution de la pensée post-structuraliste : "When the French poet Stéphane Mallarmé visited Oxford in 1894 to deliver a lecture entitled La Musique et les lettres and dealing with the state of French poetry at the time, he exclaimed, with mock sensationalism: 'I am indeed bringing you news. The most surprising news ever. Noting like ite ver happened before. They have tampered with the rules of verse . . . *On a touché au vers' (Pléiade ed., 643).* In 1970, one might well feel tempted to echo Mallarmé's words, this time with regard not to poetry, but to literary criticism. On a touché à la critique. . . ." Paul de Man, "Criticism and Crisis" (1967). *Blindness and Insight.* London: Routledge, 1983, 3.

[25] Michel Foucault souligne, dans « Des espaces autres », la dimension spatiale des préoccupations du structuralisme, dont la visée aurait été celle d'organiser l'espace : « Le structuralisme, ou du moins ce qu'on groupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir, entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration ». « Des espaces autres », 752.

Claire Ropars-Wuilleumier éclairera notre pensée de l'espace et du lieu. La dimension politique de notre réflexion sera étroitement articulée à une pensée de l'écriture et de l'art comme forces d'une condition politique. Elle se nourrira de la pensée de Michel Foucault sur le pouvoir dans ses dimensions carcérales, de celle de Jean-Luc Nancy sur les formes de la communauté, de la réflexion de Giorgio Agamben sur l'histoire et le langage du pouvoir, de celle de Jacques Rancière à la croisée entre littérature, esthétique et politique, et de la pensée politique du temps et du langage articulés à l'art chez Jean-François Lyotard.

Les textes de la ville, pris dans le moment moderniste, mettent ainsi à l'épreuve leurs propres modalités de représentation, entre capture et dessaisissement, dans la remise en jeu constante des formes qui reconduisent sans cesse les modalités de la crise dans l'immédiateté du moment moderniste : « l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte. Hors de cet acte, ce qui demeure n'est qu'un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière. »[26] Nous adopterons également le mouvement constant d'une approche différentielle au sein du moment moderniste et d'une lecture différantielle des textes et de leur poétique critique, dans ses effets d'après-coup et d'inauguration. Les formes, les romans et les nouvelles que nous avons choisies sont celles où l'expérimentation formelle se donne à chaque fois sous une forme singulièrement marquée. Une poétique au plus aigu de sa forme s'y fait entendre, doublée d'une convergence historico-culturelle de ces formes, s'inscrivant dans les mêmes années.

La relation de ces écritures à l'assignation d'une place dans ou par rapport à un canon, le canon moderniste tel qu'il est institué et modulé par la critique, en l'occurrence, peut se lire là encore en tant que relation à une critique littéraire du pouvoir[27]. Cette modulation peut également se faire en termes d'espace dans la mesure où Virginia Woolf elle-même, dans *Three Guineas*, fait la proposition d'une "Outsiders' Society"[28] qui se constituerait sans faire clan, dans la position paradoxale d'extériorité au sein d'une entité constitutive. Qu'il s'agisse de Virginia Woolf, de Jean Rhys, de Katherine Mansfield ou de Rose Macaulay, la relation au corpus moderniste tel qu'il est

---

[26] Paul Valéry, « Première leçon du cours de poétique », 305.

[27] Maggie Clune et Chris Maguire soulignent la masculinité du canon littéraire dans les années 1930 : "At the heart of feminine writing in this period lies an irksome paradox. The novel, we are told, provided the most accessible literary form of expression for women. However, the paucity of critical weight applied to female writing from those decades belies the variety and volume of those works which, for the most part, have been overshadowed by the male writers of the period". Maggie Clune, Chris Maguire, "Decline and Fall? The Course of the Novel". *Literature and Culture in Modern Britain. Volume Two, 1930-1955.* Gary Day (Ed.), London: Longman, 1993, 57.

[28] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 106.

constitué dans les différents temps de la réception critique, pour chacune des quatre voix, s'est modulée de façon différente mais selon cette même problématique métaphoriquement spatiale d'assimilation ou de liminarité, ou plutôt de spatialisation par rapport à un quadrillage. Si Virginia Woolf refuse explicitement d'être assimilée à l'appropriation d'une certaine régie du savoir érigée en système de pouvoir, elle a longtemps été explicitement reléguée par la critique, depuis son héritage leavisien[29], à la marge d'un corpus composé d'auteurs comme James Joyce ou T.S. Eliot, dans le contexte historico-culturel de Bloomsbury. Katherine Mansfield a également fait l'objet d'une redécouverte tardive, après être restée longtemps obscure, de même que Jean Rhys[30], depuis une liminarité géographique et une position d'exil devenues force d'écriture, tandis que la reconnaissance première de l'œuvre de Rose Macaulay, elle, n'a pas survécu à l'usure du temps.

Cette position liminaire qu'on pourrait définir comme une appartenance disjonctive se module ainsi non pas en termes d'extérieur ou de centre, ni de marge, mais d'une liminarité au sein d'un groupe. La singularité de cette position produirait alors une extériorité par rapport aux structures existantes du pouvoir dans la ville, et surtout d'un certain savoir disséminé dans les lieux urbains, en refusant l'assimilation à un lieu qui se donne comme constitué. Il se crée donc une position critique désœuvrante, depuis laquelle Virginia Woolf préconise de re-bâtir un espace qui, sans se stabiliser, redonne du mouvement. Avec le refus de se figer dans l'assimilation à des structures de pouvoir existantes, Virginia Woolf entretient le dissensus comme

---

[29] Voici ce que F.R. Leavis écrit de *Between the Acts* en 1942, en postulant que le premier roman de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, a été le seul qui ait eu une quelconque valeur : "for the name on the cover, and the mannerisms associated with that name, no one could have supposed it to be by an author of distinction or achievement. Even its extraordinary vacancy and pointlessness, the apparent absence of concern for any appearance of grasp or point, would not have seemed a case for critical analysis. Knowing it to be by Virginia Woolf, we can sat that this is where her famous preoccupation with the essential, with the significant, with 'life' has led." Frank Raymond Leavis, "After *To the Lighthouse*" (1942). *A Selection from Scrutiny, Volume 1.* F.R. Leavis (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1968, 97.

[30] Sylvie Maurel souligne le statut paradoxal de Jean Rhys dans le modernisme. Selon Sylvie Maurel, Jean Rhys était peu consciente des préoccupations du modernisme ou se tenait elle-même à distance, malgré l'importance de la subjectivité et son souci de la forme, que Ford Maddox Ford avait été le premier à noter : "the emphasis on subjectivity and the attention paid to form". Sylvie Maurel exprime en termes assez binaires la marginalité de Jean Rhys par rapport au canon moderniste, qu'elle articule à son statut sociopolitique de liminarité géographique : "In spite of the fact that she met a lot of the modernist expatriates through Ford, Jean Rhys remained a marginal modernist – in much the same way as she is a marginal Carribean writer – and outlived the movement by quite a few decades." Sylvie Maurel, *Jean Rhys*, New York: Macmillan, 1998, 6-7. Cette démarche qui consiste à lire Jean Rhys depuis un statut liminaire est également mise en œuvre pour Katherine Mansfield dans cet ouvrage : Roger Robinson (Ed.), *Katherine Mansfield: In From the Margin.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994.

possibilité d'ouvrir le lieu sur la potentialité d'un espace mouvant, plastique, que l'on peut mettre en crise.

Chez Virginia Woolf, l'expérimentation formelle est poussée à son seuil critique dans *Jacob's Room* (1922) et dans *Mrs Dalloway* (1925), comme textes de la ville, où le présent est partie prenante d'une irruption des formes du temps et constitue réellement ce depuis quoi la poétique s'invente[31]. Les personnages sont tout entiers pris dans la circulation des voix, dans l'éparpillement du discours qui est aussi la déperdition, la redistribution de l'unique au profit du multiple. La dimension heuristique des textes woolfiens, la découverte et l'interrogation des espaces symboliques constituent en eux-mêmes une mise en crise. C'est donc sous le régime du multiple que l'espace urbain se façonne dans cette écriture en mouvement qui ne souffre ni le continu, ni la finitude.

Le Londres de l'après-guerre immédiat s'y déploie en éclats de voix fugaces, pulvérisant le texte de l'histoire et des structures de pouvoir qui s'y jouent. *Jacob's Room* (1922), écrit depuis le décalage entre le temps de la narration et celui de la diégèse, inscrit des lieux emblématiques historiquement déterminés par le temps d'un savoir. À l'intérieur de catégories patriarcales et de dimensions mythiques instituées par la voix narratives, les lieux sont soumis au parasitage de voix et de subjectivités dont les singularités mêmes viennent entamer l'univocité du discours. La dimension naturalisante du mythe où se joue le déni de la dimension historicisante des lieux est instituée et destituée également dans *Mrs Dalloway* (1925). L'histoire encore toute récente fait l'objet d'une appropriation mythologisante des lieux de la ville. Les formes du temps se modulent sous le signe du *kairos*, moment opportun et fugitif ; les lieux surviennent, plutôt qu'ils ne sont amenés, dans le texte, de façon presque incidentelle. Dans ce texte, l'importance centrale de la déambulation, de la marche comme mise en œuvre et en mouvement de la pensée et de la poétique se fait presque condition du discours. Elle forme le terreau d'un craquèlement des inscriptions mythologisantes et d'un questionnement des formes de la communauté à l'œuvre dans la rencontre entre déterminations historiques et pouvoir, que nous interrogerons depuis la pensée du mythe chez Roland Barthes ou Jean-Luc Nancy.

---

[31] Dans *The Years*, en revanche, autre texte woolfien de la ville, la dimension d'expérimentation n'est pas aussi aiguë que dans *Mrs Dalloway*, et la facture même du texte génère une écriture séquentielle qui n'a rien de la dispersion temporelle de *Mrs Dalloway*. De même dans *Orlando*, le texte de la ville s'écrit comme feuilletage du temps culturel de la ville. Le statut du personnage n'y a pas la même dimension que dans *Mrs Dalloway* et surtout *Jacob's Room*. Dans *Orlando*, la dilatation des modalités du temps font du moment moderniste un moment du texte, dans la métonymie de ce moment constituée par les dernières pages. Il y a donc bien une mise en crise du présent dans *Orlando*, mais pas de façon aussi risquée que dans *Mrs Dalloway* et *Jacob's Room*.

Cette lecture critique du temps qui travaille les textes de Virginia Woolf est également à l'œuvre chez Rose Macaulay, dont la liminarité par rapport au canon moderniste est la plus extrême. Oubliée de la critique depuis les années 60, ses ouvrages précoces ont fait seulement très récemment l'objet de rééditions ; les ouvrages critiques consacrés au modernisme ne font que la citer en passant. Elle connut pourtant, dès ses premières publications, la réputation et le succès dans les salons mondains et littéraires, bien que la profusion de son œuvre n'ait pas résisté au temps. L'un de ses premiers romans, *Non-Combatants and Others*, publié en 1916, occupe cependant une position tout à fait singulière dans notre corpus, à son seuil inaugural et au cœur de la Grande Guerre. La liminarité du temps historico-culturel dans lequel le roman s'inscrit s'allie à un renversement de la topique spatiale dès son titre même. Sans prétendre réécrire l'histoire, le roman inflige une torsion radicale à la distribution des lieux, entre front des tranchées et paysage urbain mutilé. Le quadrillage spatial du pouvoir politique y est mis en éclat par le biais du point de vue laconique de son personnage principal, Alix. Comme dans *Jacob's Room* et *Mrs Dalloway*, la fracture de la Grande Guerre n'est pas traitée frontalement mais se fait la source inéluctable d'une expérimentation formelle aiguë. La poétique urbaine, qui se décline sous le régime de la mutilation du sol, devient alors anxiété du temps, où la guerre s'inscrit comme rupture thématique mais également, avec ses vignettes et ses lignes isolées qui rappellent le dénuement de la poétique rhysienne, comme disjonction poétique.

Ainsi chez Rose Macaulay, c'est la seconde modalité de la mise en crise justifiant notre corpus qui se décline dans les formes temporelles de la mise en intrigue en tant qu'elles sont soudées à celle de l'espace. Chez Jean Rhys, la mise en crise se décline dans la poétique du dénuement d'*After Leaving Mr Mackenzie* (1930), et dans la rhétorique de la fracture continuelle de *Voyage in the Dark* (1934). Les deux textes se font presque anti-récits, mettant en crise l'appellation même de roman. Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, les déplacements de Julia de Paris à Londres et de Londres à Paris, de même que ses déambulations dans la ville, ne se font jamais sur le mode d'une structuration de l'intrigue, mais plutôt sur le mode de l'indifférencié, comme dissolution de l'espace et aliénation du personnage au lieu. Dans *Voyage in the Dark*, la double valence de l'espace qui fait effraction crée une subjectivité surdéterminée dans le rapport au pouvoir. On y lit une double valeur de l'aliénation, d'un côté l'abandon à l'aliénation subjective et sociopolitique des personnages féminins, et de l'autre une certaine lecture des rapports de pouvoir qui constituent une sorte de résistance, y

compris dans certaines formes de passivation. Les personnages rhysiens se construisent dans leur relation à l'espace, autant que leur subjectivité s'exprime par le biais de métaphores spatiales. Dans *After Leaving Mr Mackenzie* (1930), la dérive de Julia semble être totale, tant sur le plan spatial, puisqu'elle semble ne jamais pouvoir élire domicile et glisse le long d'une ligne de fuite de lieu en lieu, que sur le plan de la subjectivité, en prise co-créative serrée avec l'espace, toujours en fuite elle aussi, jusqu'au bord de l'anéantissement. Dans *Voyage in the Dark* (1934), roman initiatique inversé, l'espace de la ville est toujours pensé en relation avec son espace autre qu'est l'île. Ce roman clôt le moment temporel tel qu'il est défini par les dates de notre corpus, avec l'année 1934, mais sans être inscrit dans la temporalité de 1934 : il ne porte en effet aucun écho des tourments politiques de cette année charnière, ni de l'anticipation de la seconde guerre mondiale. La forme décousue, fragmentaire, crée un espace urbain sous forme de vignettes qui rappelle celui de *Jacob's Room*. Les modes de subjectivité y font écho à ceux mis en œuvre dans *After Leaving Mr Mackenzie*, et dans d'autres romans de Jean Rhys, mais la construction de la subjectivité y est engagée selon des modalités entièrement différentes, par le discours à la première personne d'Anna, qui semble pourtant chercher à se soustraire à l'espace[32].

Ainsi, les textes de notre corpus portent tous une dimension critique aiguë. Katherine Mansfield elle aussi vient inscrire à sa façon la défection des formes de l'intrigue depuis leur articulation et leur construction des lieux dans les cinq nouvelles qui porteront notre questionnement : "A Dill Pickle" (1917), "Pictures" (1919), "Life of Ma Parker" (1921), "Bliss" (1920) et "Miss Brill" (1922). On retrouve dans l'univers de Katherine Mansfield les mêmes lieux d'assignation, d'exclusion et d'aliénation que chez Jean Rhys, les mêmes déterminations des structures de pouvoir dans le quadrillage des lieux, les mêmes personnages féminins livrés à la solitude et au manque, et comme chez Jean Rhys, le mélodramatique ne s'introduit jamais dans la construction des subjectivités, dans leur relation co-créatrice à l'espace. Pourtant, alors que chez Jean Rhys c'est depuis l'intérieur d'une place assignée à laquelle les personnages se prêtent que se construisent la subjectivité et l'espace, chez Katherine Mansfield c'est plutôt une

[32] Ces deux romans, dans leurs mises en œuvre différentielles de subjectivités minimales, justifient dans cette perspective leur place dans notre corpus, laissant de côté *Quartet* (1929), où le personnage de Marya se place dans une perspective moins critique dans sa relation au pouvoir et au quadrillage spatial que *Voyage in the Dark* et *After Leaving Mr Mackenzie*. *Good Morning Midnight* (1939) reste certes le roman urbain cosmopolite par excellence chez Jean Rhys, mais sa publication plus tardive par rapport à l'époque qui nous intéresse créerait un écart par rapport à une certaine unité historique des textes du corpus.

régie de la distance, une position d'exil constant et un état affectif mineur qui se logent dans l'interaction entre espace et personnage.

La forme de la nouvelle, quant à elle, loin de faire exception dans un corpus presque exclusivement composé de romans, vient proposer une autre mise en œuvre poétique de l'expérimentation. Elle vient notamment faire écho au tourment de l'écriture continue, sans cesse mise en danger dans les romans woolfiens, en une écriture jouant au bord de sa propre interruption, dans la potentialité vertigineuse de sa propre suspension. Elle fait également écho aux vignettes de Rose Macaulay ou de Jean Rhys qui à elles seules posent la question de la forme du roman. Mettant en jeu les formes de mise en écriture du temps, la forme scénique des nouvelles que nous avons choisies trouve sa place par la singularité même de sa position énonciative et formelle.

Ces textes inaugurent ainsi des expérimentations formelles dans un même temps historico-social, et dans un même lieu historico-culturel[33]. Notre corpus ainsi constitué se conçoit comme un réseau à quatre voix, un entrelacs de quatre régimes textuels. On identifie un véritable tissage de ces textes qui entreront en écho entre eux, avec les textes critiques de Walter Benjamin, qui sont leurs contemporains, et avec les poèmes urbains de T.S. Eliot ou d'Ezra Pound, dans le réseau de leurs ressemblances et de leurs différences.

Notre réflexion s'articulera en trois temps, en suivant une progression non pas linéaire, thématique ou topologique, mais plutôt différentielle, où les écritures singulières pourront se tisser. Ces trois temps viseront à prendre en compte successivement, et par un jeu de glissement, les différentes dimensions de l'être à l'espace, comme épaisseurs de l'expérience à l'espace. Sociopolitique, d'abord, dans le rapport entre les textes de la ville des années 1920 et l'ancrage historico-référentiel, ses structures de pouvoir préétablies ; phénoménologique, dans le rapport perceptif de la

[33] La saga urbaine en treize volumes de Dorothy Richardson, *Pilgrimage*, publié entre 1915 et 1935, apparaît comme un texte incontournable de la ville au moment moderniste, et dans le moment moderniste tel que nous l'avons défini par les dates de notre corpus. Cependant, bien que sur un plan purement thématique ce texte de la ville soit parfaitement pertinent, le rapport à l'espace y reste presque toujours subordonné à une fonction structurante de l'intrigue. Les déplacements de l'héroïne y sont inscrits dans une démarche de construction de l'intrigue. On n'y retrouve pas, comme chez Virginia Woolf ou Rose Macaulay, de mise en crise radicale des modalités d'inscription du temps dans les lieux, ni comme chez Jean Rhys, le paradigme de l'aliénation sur le mode de l'abjection et de l'incongru comme modalité de représentation, ou d'ironie cruellement subversive comme chez Katherine Mansfield. Du point de vue de la forme également, la structure d'une œuvre en treize volumes rend difficile de sélectionner un volume en particulier, rompant ainsi une continuité conçue comme telle. Dans la perspective d'identifier une mise en crise des formes littéraires, l'étude d'un fragment d'une œuvre plus large semble moins pertinente que de tenter de saisir les enjeux esthétiques d'un texte pris dans son ensemble, quand bien même sa forme serait conçue comme fragmentaire ou incomplète.

ville comme espace sensible, et qui passe par le personnage dans sa relation subjective à l'espace ; imaginaire ensuite, lorsque la perception subjective se retourne en re-création d'un espace comme projection ; et enfin la dimension qui émerge de l'expérience du temps et de l'espace, amenant la question d'une poétique comme force de pensée et de proposition : « ce que signifie penser en poésie »[34].

Dans sa dimension d'expérience sociopolitique et phénoménologique, nous interrogerons les modalités selon lesquelles une ville moderniste se cartographierait dans les textes de notre corpus. La relation à l'espace, par le biais des personnages, sera modulée en deux temps qui prendront en compte les modalités d'une mise en crise de la fonction de pouvoir dans le rapport entre le personnage et l'espace. Il s'agira d'abord de prendre en compte l'inscription d'un certain quadrillage du pouvoir historiquement déterminé dans les textes, et la façon dont se bâtit un espace dans le rapport aux structures. Dans un second temps, nous ferons une lecture de la défection des formes de l'intrigue dans la construction de l'espace, une pensée de l'espace qui n'est ni du côté du consensus, ni du dissensus, qui déplacerait la logique des places pour complexifier le rapport des positions subjectives aux lieux. Cette lecture se fera en deux temps qui exploreront successivement deux types de lieux, choisis pour leur opposition radicale, et où les articulations sont les plus intéressantes à suivre : nous engagerons d'abord une réflexion sur ce qui se joue dans les lieux intermédiaires, seuils, paliers, corridors, halls et portes d'entrée, dans leur dimension critique ; puis, en renversant la tension liée à la position liminaire, nous interrogerons le statut du lieu intime comme défection potentielle de ses rôles structurants et de sa visée d'ancrage subjectif du personnage.

Nous nous appuierons sur ces modalités de la mise en crise pour renverser la perspective vers une dimension d'expérience phénoménologique et imaginaire de l'être à l'espace urbain, dans l'euphorie inaugurale de la découverte de cette ville des années 1910-1920, où les possibilités sont inépuisables. Nous prendrons le mouvement des personnages dans la ville comme vecteur d'une co-création, écriture d'un espace non pas simplement traversé mais animé, habité par les personnages. La marche, comme mode d'être à l'espace, sera prise dans ses différentes modalités – flânerie, errance, quête, ou traversée de la ville – comme force de réceptivité et de co-création réciproque entre le personnage et l'espace. Cette lecture se fera, là encore, en deux temps, axés successivement sur la perceptivité phénoménologique comme mode à l'espace, puis sur

[34] Jacques Rancière, « Préface », *La Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, 18.

le retournement en re-création imaginaire : d'abord nous prendrons les voyages en omnibus comme véhicule moderne de la relation à l'espace, dans l'euphorie de la découverte de la ville au moment moderniste, mais aussi comme lecture critique de l'espace et du temps ; puis nous lirons ce mouvement heuristique et réceptif comme moteur de l'écriture poétique qui génère ville-texte et encre une carte imaginaire. La marche sera alors mise en œuvre de la pensée et de la poétique et force d'entame des formes de la ville qui s'y modèlent et s'y modulent dans le matériau de la langue.

Nous saisirons enfin cette relation de co-création poétique entre le personnage et la ville pour explorer la pensée de l'expérience de l'espace et du temps des années 1910-1930, sous le signe de ce que Walter Benjamin appelle « l'expérience éphémère »[35]. Nous adopterons une perspective épistémologique qui visera à prendre en compte la dimension politique de la mise en crise et la dimension heuristique et poétique du renouvellement des formes. Nous passerons ainsi de la ville comme lieu de la *krisis*, comme seuil entre le constat de la violence historique d'une part et la latence d'un renouvellement des formes de l'expérience et des figures du temps d'autre part, à la ville comme lieu de la *poiesis*. Cette force de création en puissance, contenue dans le « maintenant » de la crise et dans l'illisibilité totale de l'avenir, offre deux valences d'une reconduction incessante, ré-ouverture de l'histoire au temps autant que vertige de l'indéterminé. Nous poserons la question de poétiques critiques paradoxales qui façonneraient des modalités du temps inquiété. Cette réflexion sera menée en deux temps. Le premier sera axé sur une pensée du temps, et le second sur une pensée de l'expérience : notre réflexion sur l'écriture de la ville comme pensée du temps s'articulera autour de l'inscription des figures du temps dans la ville, au « maintenant » de la crise. A travers la figure de l'incident, le concept de *kairos* sera le pivot de cette réflexion. La pensée du temps sera donc prise comme force d'interrogation du rapport entre déterminations historiques, structures de pouvoir et régime mythologisant ; ce mouvement de re-potentialisation historico-politique amène la question d'une poétique comme condition politique. Ce questionnement sera mené notamment dans l'exploration de poétiques paradoxales mises en œuvre dans les textes de la ville, figures critiques discursives du moment moderniste.

---

[35] « La dignité d'une expérience qui fut éphémère ». Walter Benjamin, « Sur le programme de la philosophie qui vient », *Œuvres I*, Paris : Gallimard, 2000, 179.

# Partie I. Ville moderniste et inscription dans l'espace

La ville moderniste qui se cartographie dans les textes de notre corpus s'y dessine selon un quadrillage de pouvoir tout entier pris dans le contexte sociopolitique des années 1910-1930. C'est un espace quadrillé qui participe à la création d'une carte urbaine, où les lieux se font palimpsestes des structures de pouvoir et des déterminations sexuelles, historiques, culturelles et politiques de l'après-guerre. Les discours sur la ville se font médiateurs et fixateurs des lieux dans toutes les dimensions de l'inscription du pouvoir. Le texte-ville se donne à lire comme un réseau où s'inscrit une dimension collective, historique, structurante des données sociales et politiques, et où les corps répondent à une injonction d'occupation des places. La nomenclature des lieux fixés par les discours apparaît alors comme une structure de régie des corps et des places.

La notion de place sera prise dans sa double valence, concept symbolique et terme de cartographie, donnant ainsi à lire une ville comme texte du temps. Les personnages sont censés occuper une place sur cette carte, dans cette nomenclature où la ville se trouve mise à l'épreuve des points de vue. Dans *Three Guineas*, le jalon sociopolitique et phénoménologique posé par Woolf autour de l'année 1919, "the sacred year"[36], vient interroger les assignations mais s'offre aussi comme entrée d'une nouvelle subjectivité[37]. Cette nouvelle subjectivation, ce nouveau rapport au monde, se pensent tout autant comme rupture historique que comme émergence d'une voix. Les voix des personnages constituent de fait un vecteur privilégié de mise en crise du quadrillage de pouvoir, depuis les discours qui façonnent les lieux, et depuis la construction des modalités de résistance : l'occupation de l'espace par l'assignation est alors réfractée et mise en éclat par les subjectivités, dont les corps, les voix et les points de vue se font les relais.

C'est chez Jean Rhys que ces effets de pouvoir s'appréhendent dans leur plus grande violence. Les personnages masculins y figurent des instances de pouvoir dans leur relation avec la ville comme détermination des structures patriarcales. Les points de vue des personnages féminins se font eux-mêmes médiation de ces effets de pouvoir, érigeant des clôtures subjectives et proposant une relation singulière aux logiques

[36] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 22.

[37] "Women's historic transition from 'he oldest profession', prostitution – the then current connotation of "public women" – and marriage (continuous with prostitution in a socioeconomic system that excludes women from public life) into professions until recently restricted to men. This change challenges the political economy of gender that institutes, sanctions, and sustains the masculine appropriation of the public sphere. Sexuality is intimately implicated in this economy of dominance and submission." Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*. New York: Columbia University Press, 2004, 79.

sociales et historiques. Réduits à une dimension de besoin radicale par la nécessité d'assurer les conditions de leur survie, ils laissent les pleins pouvoirs à l'autre sans toutefois se reconnaître dans cette place d'assujettissement à laquelle ils se prêtent. De cette façon, ils se font les lieux symboliques qui relaient la mise en crise du quadrillage de pouvoir ; par l'intermédiaire de leurs corps, partie prenante de cette régie des places et des corps, et de leurs voix, comme vecteur des effets d'intériorisation mais aussi de décollement de ce régime d'assignation, c'est un mode d'être à l'espace inédit qui se dessine.

Les effets de voix se modulent, chez Virginia Woolf, à la fois dans le point de vue des personnages et la mobilité radicale de la voix narrative. Les voix hétérogènes mettent l'espace en mouvement et défont la fixité des lieux. Les textes de Virginia Woolf, avec leur dispersion de la ville dans la multiplicité des voix et des discours, et ceux de Jean Rhys, avec un espace urbain inscrit sur le mode de l'indifférencié, du retour du même, et d'une assignation des corps à des places toujours en fuite, ne mettent donc pas en œuvre un espace comme tissu référentiel qui chercherait à renvoyer à un contexte socioculturel, pas plus que ceux de Katherine Mansfield, avec la construction entièrement (et souvent cruellement) subjective d'une ville imaginaire, ou de Rose Macaulay, où la violence de la guerre réside plus dans les effets d'une voix qui cherche la surface que dans des effets de réel.

Au contraire, l'explosion du post-victorianisme dans la modernité, l'expérimentation aiguë des formes de l'écriture moderniste, créent un espace qui a perdu totalement la dimension structurante de l'intrigue. Le changement focal introduit par la subjectivité fait se dissoudre l'illusion d'une binarité : les personnages ne sont plus situés au sein d'un espace aux dimensions ordinales et cardinales, mais apparaissent plutôt comme le point nodal à l'articulation entre l'espace et le discours.

Dans un premier temps, il s'agira d'interroger les modalités selon lesquelles une ville moderniste comme scène des femmes et du pouvoir se cartographierait dans les textes de notre corpus. L'être à l'espace, par le biais des personnages, sera modulé en deux temps qui prendront en compte les modalités d'une mise en crise de la fonction de pouvoir. Il s'agira d'abord de prendre en compte l'inscription d'un système d'opposition des places historico-politiquement déterminé comme lieu d'une mise en crise potentielle par le biais des personnages et de leur résistance aux régimes d'assignation.

Dans un second temps, nous ferons une lecture de la défection des formes de l'intrigue dans la construction de l'espace. C'est dans la relation entre les corps des personnages et l'espace de la ville, dans l'assignation aux corps à occuper une place et les modalités de leur résistance, que se façonnera une pensée de l'espace qui n'est ni du côté du consensus, ni du dissensus, qui débordera la logique des places pour devenir une pensée des positions, elles-mêmes complexifiées par les contradictions ou conflits inhérents à la subjectivité.

Cette lecture se fera en deux temps qui exploreront successivement les lieux potentiels de la mise en crise : nous l'axerons d'abord sur une lecture des lieux intermédiaires, seuils, paliers, couloirs, halls et portes d'entrée, dans leur dimension critique, c'est-à-dire comme lieux de la mise en crise ; puis nous interrogerons le statut du lieu de l'intime comme défection potentielle de son rôle structurant de l'intrigue, comme mise en crise de sa fonction traditionnelle de l'ancrage du personnage et de son identité.

## Chapitre 1. Ecrire la ville moderniste comme scène des femmes et du pouvoir : régies et résistances

A la croisée des congruences historiques, sociales, politiques et culturelles, la ville des années 1910-1930 se dessine comme un lieu porteur de structures de détermination du pouvoir, marqué par l'avènement des femmes dans la ville. Alors que la bataille des suffragettes imprime la violence de son combat sur le temps, les espaces de la ville, privés comme publics, s'ouvrent aux hommes et aux femmes. La mise en question permanente de l'identité et de la place des personnages féminins dans la fiction urbaine des années 1910 et 1930 fait apparaître une ville créatrice de nouveaux champs et de nouvelles potentialités pour les femmes, ainsi que le notent de nombreux critiques[38]. L'écriture de cette ville comme scène de l'avènement des femmes et du pouvoir fait entrer en jeu à chaque instant à la fois cette ouverture des espaces urbains aux femmes et ce rapport à un quadrillage de places surdéterminées de façon historico-culturelle et idéologique, alors que l'inauguration des femmes dans la ville pose la question de nouvelles modalités de partage des espaces et des places.

Dans ce premier chapitre, nous ferons entrer en résonance les différents lieux de la ville tels qu'ils s'écrivent selon des principes d'architecturation articulés à l'inscription d'un pouvoir, et dresserons la cartographie mouvante d'une ville dont les lieux sont construits par le rapport subjectif des personnages féminins à ce pouvoir. La rencontre complexe entre cette carte pré-quadrillée et la création d'un mode nouveau d'être à l'espace inscrit la continuité des structures de places tout en opérant leur bougé depuis l'intérieur de leurs déterminations. Dans la congruence entre, d'une part, une ville instable bien que marquée par les structures de classes et les structures de places liées à la différence sexuelle et, d'autre part, les personnages féminins dans leur relation aux modalités de pouvoir, ce rapport médiateur qui fixe les lieux est également vecteur de leur mise en crise : les personnages féminins en sont les instruments privilégiés et les relais, dans un système d'interaction entre les places. Les textes de la ville construisent alors leurs lieux en s'appuyant sur la dimension structurelle des personnages féminins et sur leur exclusion, en une « police »[39] comme régie des corps et des places, au sens où

---

[38] "Because it teems with strangers and with difference, the great city is unknowable. Because of its plurality, it offers infinite possibilities for freedoms untasted, for aspirations unfulfilled." Liz Heron, "Introduction", *Streets of Desire: Women's Fiction in the Twentieth Century*. Liz Heron (Ed.) London: Virago Press, 1993, 1.

[39] « On appelle généralement du nom de politique l'ensemble des processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et

l'entend Jacques Rancière, avec « un sens "neutre", non péjoratif »[40]. Cette régie se définit dans sa relation avec trois vecteurs d'assignation : d'abord les discours, comme droit à une parole qui compte, comme émergence d'une voix sociopolitique et de son lieu dans le texte littéraire, ensuite les corps comme objets de l'assignation par les discours à occuper une place, et enfin le visible comme ce qui donne à voir ou non certains corps[41].

Ce sont ces trois dimensions d'une régie « policière » que nous dégagerons pour faire apparaître la scène des femmes et du pouvoir qui s'écrit dans les textes de la ville, condition de la subjectivité et dramatisation de l'espace. Nous explorerons dans ce premier chapitre la façon dont la question de la voix vient inquiéter l'espace et sa représentation et soumettre les effets de pouvoir au soupçon.

Nous verrons d'abord quelles modalités de pouvoir et de résistance s'inscrivent dans la ville comme produit des discours, quelle régie des corps et des places, et quel mouvement de l'espace elles mettent en œuvre ; puis nous ferons une lecture de l'instanciation de ce pouvoir dans une corporéisation par les regards et les voix, en relation étroite avec l'architecturation des lieux ; enfin, nous nous attacherons plus particulièrement aux discours pour explorer la façon dont ils construisent et mettent en crise les bornes idéologiques de la différence sexuelle dans l'assignation à un mythe féminin idéalisé, et surtout, depuis cette position, dans l'identification de modalités de résistance.

## 1. Des corps et des places : dramatiser l'espace sociopolitique

La ville qui se cartographie dans les textes de notre corpus se tisse dans les lignes d'un quadrillage du pouvoir qui organise une structure de domination. C'est en tant que produit des discours que nous interrogerons les espaces urbains comme lieu de la mise en scène des enjeux de pouvoir. Il ne s'agira pas de se placer du point de vue d'une binarité spatiale partagée le long d'une ligne hermétique entre domination discursive et sujétion à cette domination, mais plutôt du point de vue de la construction

---

fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution. Je propose de donner un autre nom à cette distribution et au système de ces légitimations. Je propose de l'appeler police. » Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*. Paris : Galilée, 1995, 51.

[40] *Ibid.*, 52.

[41] « La police est ainsi d'abord un ordre des corps qui définit les partages entre les modes du faire, les modes d'être et les modes du dire, qui fait que tels corps sont assignés par leur nom à telle place et à telle tâche ; c'est un ordre du visible et du dicible qui fait que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme du bruit. » *Ibid.*

des lieux tels qu'ils sont à la fois fixés et mis en crise par les discours d'assignation. Les corps des personnages féminins apparaissent comme les pierres de touche de cette structure de pouvoir, à la fois enjeux et objets d'une régie des places qui met en mouvement l'espace sociopolitique.

## *1.1 Sujétion des corps et des discours : occuper les lieux de la ville*

La domination des personnages masculins sur les personnages féminins semble inscrite dans la nomenclature du pouvoir en tant que donnée socioculturelle de la ville des années 1910-1930. Ce rapport polarisé semble fonctionner en suivant « des modèles de descendance arborescente »[42], si l'on se réfère à la nomenclature deleuzienne. Mais si cette position idéologique, qui se conçoit en deux temps, s'inscrit bien dans les lieux et les discours en relayant un paradigme surdéterminé, elle se trouve également sans cesse remise en mouvement à travers les effets de voix et les positions des corps. Nous interrogerons d'abord la ville comme le lieu où les corps sont soumis à ce que Jacques Rancière définit comme une « distribution ordonnée des corps en communauté »[43]. Dans les deux romans de Jean Rhys, les modalités d'une assignation des corps à occuper une place d'objet de pouvoir et de sa jouissance est portée à son plus aigu. Les personnages féminins, par des postures de sujétion paradoxales, renforcent ces places, créent des fixités dans les discours, tout en mettant constamment en crise, par des modalités de lecture critique et de résistance infime la formation d'une « dramaturgie de "victimisation" »[44] qui s'écrirait dans les textes de la ville.

### 1.1.1 Maîtrise de la carte, mise sous tutelle

Chez Jean Rhys, les rapports entre les personnages féminins et la ville comme structure d'un pouvoir masculin sont marqués de manière particulièrement violente par des effets d'exclusion et d'aliénation radicales et entièrement intériorisées. Les effets mélancoliques de cette écriture de la sujétion sont portés à une intensité singulière. Dans *After Leaving Mr Mackenzie* comme dans *Voyage in the Dark*, les hommes instancient des figures d'assignation qui se placent en position de guides compétents des femmes dans la ville ; ce sont eux qui connaissent et maîtrisent la carte urbaine, ainsi que

[42] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit. 1980, 17.
[43] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 44.
[44] *Ibid.*, 63.

l'évoque Ethel, dans *Voyage in the Dark*, alors qu'elle questionne Anna sur la soirée qu'elle a passée avec Carl : "'Did you have a good time? I bet you did. Redman's a nice man. He knows his way about, you can tell that. Oh, I bet he knows his way about." (VITD 133) L'ambiguïté de la métaphore spatiale répétée comme pour faire entendre ses différents niveaux de sens, géographiques, sociaux, et potentiellement sexuels, "he knows his way about", construit et relaie ce qui se pose comme une donnée sociopolitique dans la ville des années 1930, un personnage masculin en pleine maîtrise de la carte urbaine et en pleine possession de son pouvoir sexuel. Les voix des personnages féminins prennent alors une valeur structurelle, convoquées à venir valider cet ordre de choses, et consentir à occuper la place qui leur est assignée dans ce dispositif.

Mais les personnages féminins de Jean Rhys vont encore plus loin que cela. Plus qu'à une simple validation d'une structure de pouvoir et de ses effets, ces personnages participent à leur renforcement par un abandon des pleins pouvoirs à l'autre. Alors que Carl se concerte avec le serveur et prend en charge le déroulement du repas, "Carl talked to the waiter for a long time about what we were going to eat before he ordered it" (VITD 101), Anna est frappée par sa maîtrise du code social, qu'elle souligne à deux reprises : "He had a calm way of talking, as if he were very sure of himself" (VITD 98), "He wasn't nervous or hesitating. He was solid." (VITD 131) Anna relaie ainsi un discours qui, à son tour, semble architecturer les lieux de la ville comme scènes du pouvoir. Le personnage de Carl est ainsi construit comme une instance fixe, campée au centre de la carte urbaine, où il instancie et donne corps à la structure de domination, relayée et re-projetée depuis le point de vue d'Anna. Lorsque Jeffries invite Anna à dîner pour la première fois, au début du roman, il se livre avec le serveur à une pantomime œnologique, impliquant la maîtrise d'un code dont Anna est exclue : "'Yes, corked. Smell that.' The waiter sniffed. Then Mr Jeffries sniffed." (VITD 18) L'expression implicite de l'autorité, ainsi manifestée par l'alliance des deux hommes, est paradoxalement relayée par l'inertie du personnage féminin.

Lorsqu'Anna, malade, se trouve menacée d'expulsion par sa logeuse, elle se place encore sous la tutelle de deux hommes qui la prennent en charge et disposent de son corps, en régissent le droit à occuper le lieu, tout en s'inscrivant dans une dynamique d'opposition aux personnages féminins qui relaient, eux aussi, un pouvoir de régie des lieux : "'I'll speak to your landlady and I'll tell Ames to speak to her too. You'll find that'll be all right. Don't you worry about her.'" (VITD 29) Dans *After*

*Leaving Mr Mackenzie*, la terreur de Julia devant le pouvoir combiné de son ancien amant et de celui de son avocat rend compte de la violence du quadrillage normatif de cette ville des années 1930 :

> She was very much afraid both of him and of his lawyer. When she thought of the combination of Mr Mackenzie and maître Legros, all sense of reality deserted her and it seemed to her that there were no limits at all to their joint powers of defeating and hurting her. Together the two perfectly represented organized society, in which she had no place and against which she had not a dog's chance. (ALMM 17)

Ce despote masculin à double tête devient, dans l'écriture de Jean Rhys, une sorte de créature hybride monstrueuse et omnipotente qui règne sur la ville en tant que scène d'assignation[45]. La loi enferme ici les personnages féminins dans une non-place, ainsi que le trahit le discours : "organized society, in which she had no place". Dans le schéma de places réglées, l'auto-négation des personnages féminins, qui se dessaisissent dans leur position intériorisée d'objets, semble renforcer le dispositif binaire. Mais au lieu d'opposer les hommes et les femmes dans une scène sociopolitique conflictuelle, le retrait des personnages féminins qui décodent et identifient leur place d'objet de l'assignation renvoie la dualité spéculaire du côté des couples de personnages masculins. Les femmes ne s'incluent donc pas dans ce dispositif où « le calque ne reproduit déjà que lui-même »[46], ni sur le mode d'une collaboration active, ni sur celui d'une interposition, encore moins sur celui d'une lutte de pouvoirs[47]. Elles perçoivent et

---

[45] "There must be a body trembling before the law, a body whose fear can be compelled by the law, a law that produces the trembling body prepared for its inscription, a law that marks the body first with fear only then to mark it again with the symbolic stamp of sex." Judith Butler, *Bodies that Matter*. London & New York: Routledge, 1993, 101.

[46] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 21. Le paradigme d'autorité bicéphale ne cesse de se réfracter dans le roman, comme lorsque le frère de Walter Jeffries, Vincent, se fait le mécène d'Anna, devenant intermédiaire entre la ville et elle : "he could probably do something about getting you a job. He's very much in with some of these people and he might be most awfully useful to you. As a matter of fact he offered to do what he could for you off his own bat; I didn't ask him.'" (VITD 43)

[47] On pense aux travaux précoces d'Hélène Cixous, où cette binarité, constituante du texte de Rhys mais cependant ressaisie par la question du point de vue et une certaine dynamique de la stase, est articulée ainsi : « Ou la femme est passive ; ou elle n'existe pas. Ce qui en reste est impensable, impensé. C'est-à-dire bien sûr qu'elle n'est pas pensée, qu'elle n'entre pas dans les oppositions, elle ne fait pas couple avec le père (qui fait couple avec le fils). [...] Traditionnellement, on traite la question de la différence sexuelle en l'accouplant à l'opposition : activité / passivité. » Hélène Cixous, *La Jeune née*. Paris : Union Générale d'Editions, 1975, 117. Voir aussi l'analyse très radicale de la représentation des corps que fait Angela Carter d'un graffiti montrant les deux organes sexuels : "the prick is always presented erect, in an alert attitude of enquiry or curiosity or affirmation ; it points upwards, it asserts. The hole is open, an inert space, like a mouth waiting to be filled. From this elementary iconography may be derived the whole metaphysic of sexuel differences – man aspires; woman has no other function but to exist, waiting." Angela Carter, *The Sadeian Woman and the Idology of Pornography*. New York: Pantheon Books. 1987, 4.

intériorisent totalement au contraire la position d'objet, consentie le plus souvent depuis une dimension de besoin, en-deçà de tout enjeu de pouvoir ou de toute subjectivation[48].

Dans *Voyage in the Dark*, Anna est systématiquement infantilisée par les personnages masculins alors que la réponse à son besoin d'assurer les conditions d'une survie dans la ville semble dépendre d'eux et de leur bon vouloir[49]. Elle est ainsi mise sous tutelle par le couple formé par Walter et Vincent, son frère et porte-parole sur le mode d'une appropriation : "conceited child" (VITD 67), "'Well, how's the child? How's my infantile Anna?'", "my dear child" (VITD 75), "My dear Infant" (VITD 80), "You will think I'm preaching at you" (VITD 80). Anna se trouve alors assujettie par un discours patriarcal condescendant qui crée les modalités d'une régie de ses déboires professionnels et financiers dans la ville et s'appuie sur une gestuelle paternaliste qui dramatise la scène de domination : "All right; you shall have the money. Don't fash yourself; don't be miserable any more.' He took my hand and patted it. 'Poor little Anna,' making his voice very kind. 'I'm so damned sorry you've been having a bad time.' Making his voice very kind ..." (VITD 147) Si les femmes rhysiennes abandonnent en effet la place de sujet à l'autre, et occupent souvent la position d'objet de la jouissance de l'autre, elles révèlent alors les interactions qui se jouent dans ces relations de pouvoir.

Chez Virginia Woolf, dans *Mrs Dalloway*, Clarissa est également infantilisée par le discours de son mari, qui censure son plaisir en lui reprochant son attitude puérile. Mais cette posture discursive condescendante est ressaisie par le décollement de l'instance narrative : "Richard merely thought it foolish of her to like excitement when she knew it was bad for her heart. It was childish, he thought."[50] (MD 103) Dans *Jacob's Room*, les lettres de Clara Durrant, qui incarne une figure de jeune femme idéalisée,

---

[48] Cette dimension de besoin comme catégorie archaïque pré-subjective, en-deçà de toute demande, qui régit la position consentie d'objet de pouvoir et de sa jouissance chez les personnages féminins de Jean Rhys sera explorée de manière approfondie au chapitre 3 de cette partie, dans la relation avec les modalités ambiguës d'occupation des chambres d'hôtel et de pension.

[49] C'est encore Vincent qui se substitue à Walter et écrit la lettre de rupture à sa place. Car Walter Jeffries, en effet, s'efface sans laisser de traces, ainsi que le codifie le post-scriptum de la lettre de Vincent : "P.S. Have you kept any of the letters Walter wrote to you ? If so you ought to send them back." (VITD 81), qu'il réitère lorsqu'il répond à l'appel d'Anna à la place de son frère : "'By the way,' he said, 'there's just one thing. If you have any letters of Walter's I must ask you to give them to me.' 'I'm sorry, I must insist on that,' he said." (VITD 148) Il est à noter que ces demandes se font en aparté, ce qui souligne l'anxiété paradoxale de compromission par rapport à la position assumée par les personnages masculins.

[50] Lady Bruton semble, quant à elle, règner sans partage sur la scène des hommes et n'offre pas prise à l'infantilisation. Elle se situe cependant délibérement dans une filiation masculine dont elle assume pleinement l'ascendance glorieuse : "And Richard would have served under her, cheerfully; he had the greatest respect for her" (MD 89).

ainsi que celles de Florinda, l'illettrée, sont jugées candides jusqu'au ridicule par Jacob mais depuis une ironie ressaisie par la posture de l'instance narrative qui dévoile subtilement la surdétermination du discours masculin :

> Clara Durrant's letters were those of a child. Florinda – the impediment between Florinda and her pen was something impassable. Fancy a butterfly, gnat, or other winged insect, attached to a twig which, clogged with mud, it rolls across a page. Her spelling was abominable. Her sentiments infantile. And for some reason when she wrote she declared her belief in God. Then there were crosses – tear stains; and the hand itself rambling... (JR 88)

Chez Rose Macaulay, dans *Non-Combatants and Others*, les personnages masculins, bien que discrets et effacés, mettent également en place des stratégies d'infantilisation et de sujétion des femmes dans la ville, par le biais des discours. Basil tourne en dérision les préférences alimentaires d'Evie, alors qu'ils déjeunent dans un salon de thé :

> Sometimes Basil and Evie lunched together. By habit they lunched in different shops and had different things to eat. Evie liked pea-soup, or a poached egg, bread and honey, a large cup of coffee with milk, and what she and the tea-shop young ladies called fancies. Basil didn't. [...] 'A corrupt taste. [...] You like the most ridiculous things you know; you might be eight. You aren't grown up enough yet for black coffee, or smoking, or liqueurs.' (NCO 120-1)

Le discours semble figer Evie dans le temps, au stade d'une immaturité qui l'empêcherait d'accéder à une véritable expérience de la ville et de ses possibilités. Pourtant, si le discours semble maintenir une certaine bipolarité des sexes comme donnée historique sociopolitiquement déterminée, l'insistance de Basil sur cette ligne de partage semble indiquer une mise en crise potentielle de cette binarité qui se donne comme déjà construite, mais aussi d'une lecture critique des codes sociaux et des effets de pouvoir qui en émanent.

### 1.1.2 Compression de l'espace et inertie résistante : dramatiser la différence sexuelle

La ville s'écrit donc comme un espace produit par les discours et en même temps générateur de ces discours qui dramatisent la différence sexuelle. Les modes à l'espace mettent les lieux en mouvement tout en y modulant l'occupation des places par les corps. Dans *Voyage in the Dark*, alors qu'Anna, malade, est alitée, la présence masculine insistante de Walter Jeffries dans sa chambre s'écrit dans un passage saturé de marqueurs grammaticaux intempestifs. Il se crée un quadrillage discursif dont les pronoms façonnent la chambre d'Anna en un espace de subjectivation où elle est paradoxalement objectivée :

He was standing in the doorway. I could see him against the light in the passage.

'What's the time?' I said.

He said, 'It's half-past five. I came as soon as I got your letter.'

He came up to the bed and put his hand on mine. He said, 'But you're burning hot. You really are ill.'

'I should shay sho,' I said.

He took a box of matches out of his pocket and lit the gas. 'My God, this isn't very cheerful.'

[...]

He came in again with a lot of parcels – an eiderdown and a bottle of burgundy and some grapes and Brand's essence of beef and a cold chicken.

He kissed me and his face felt cool and smooth against mine.

[...]

He sat down and smoked a cigarette, but I couldn't smoke. I liked watching him, though. It was as if I had always known him.

He said, 'Listen. Tomorrow I've got to go away, but I'll be back next week. I'm going to send a doctor in to see you tonight or tomorrow morning. Ames is his name.

He's a nice chap, you'll like him.' (VITD 28-9)

Le pronom masculin « he » vient compresser dans un même mouvement l'espace et l'écriture : "He went out. The room looked different, as if it had grown bigger." (VITD 28-9) La grammaire marquée du sceau du pouvoir masculin sature, surdétermine la chambre et le discours, où subsiste une binarité constitutive des dimensions sociopolitiques de la différence sexuelle. La subjectivité des personnages féminins non seulement se prête au rapport d'emprise du dispositif masculin du pouvoir mais entretient également la fascination : l'énonciation revient sans cesse, en position d'objet, au lieu magnétique où se sédimente le discours du pouvoir et depuis lequel s'assignent les places.

La rupture entre Julia et Mr. Mackenzie façonne le lieu public comme scène d'un combat perdu d'avance, présenté à travers un double prisme narratif. Le regard de Mr. Horsfield est relayé par le miroir déformant du café dans lequel le visage défait de Julia et la nuque impassible de Mr. McKenzie se réfractent :

There had been something fantastic, almost dream-like, about seeing a thing like that reflected in a looking-glass. A bad looking-glass, too. So that the actors had been slightly distorted, as in an unstill pool of water.

> He had been sitting in such a way that, every time he looked up, he was bound to see the reflection of the back of Mr Mackenzie's head, round and pugnacious [...] and the face of the young woman, who looked rather under the weather. [...] the woman in the looking-glass seemed to be about to cry. Mr Horsfield felt uncomfortable. He averted his eyes. (ALMM 28)

La ville sert donc de spectre déformant et crée un dispositif voyeuriste prismatique qui semble ici se refermer sur Julia et accroître sa vulnérabilité[51]. Le regard fait ricochet sur les facettes mal polies d'une ville-surface qui renvoie les images déformées projetées par le point de vue de Mr Horsfield, construisant une scène sadisante dont le pathos ne rencontre, en fait d'empathie, que le malaise du personnage masculin. Quelques pages plus loin, le café où Julia échoue est saturé de la présence de son voisin de table qui occupe la totalité de l'espace jusqu'à l'étouffement :

> She was sitting wedged against a very fat man with a bald head. A lengthy tube, with a cigarette stuck in the end of it, protruded from the fat man's mouth. His expression was eager. He was obviously waiting for a friend. Every now and then he would get up and crane his neck in an attempt to keep his eye on all three entrances to the café. [...] The fat man got up and waved his hand violently at the door. Then he sat down again with a disappointed expression. [...] The fat man [...] waved his hand again violently. He took the cigarette out of his mouth, smiled largely, and at last got up and hurried to meet his friend. (ALMM 30)

La scène observée là encore par Mr Horsfield précède sa rencontre avec Julia. La pantomime silencieuse est intensément étudiée par un point de vue qui crée la scène du pouvoir masculin autant qu'elle la met en crise. La description grotesque du corps de l'homme qui s'agite dans le café se fait aveugle à son propre rapport à l'espace et aux corps des autres dans cet espace. Le corps masculin, massif et remuant, semble déterminer le lieu qu'il envahit et occupe par une exubérance qui ne laisse aucune place aux autres. Le point de vue de Mr Horsfield, relais spéculaire des modalités qui déterminent l'occupation du lieu, semble fasciné par cette force dynamique qui écrase le corps de Julia sur son siège.

Le point de vue des personnages masculins maintient donc Julia dans une objectivation paradigmatique, figée dans l'écriture. Lorsque Mr Horsfield emmène Julia danser, ses mouvements semblent à son compagnon pareils à ceux d'un jouet mécanique en fin de parcours : "She seemed to him to be moving stiffly and rather

---

[51] Voir le paradigme développé par Griselda Pollock selon lequel le corps féminin dans les lieux publics reste à la merci du regard masculin : "The significant spaces of modernity are neither simply those of masculinity, nor are they those of femininity which are as much the spaces of modernity for being the negative of the streets and bars. They are, as the canonical works indicate, the marginal or interstitial spaces where the fields of the masculine and feminine intersect and structure sexuality within a classed order." Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity. Feminism and the Histories of Art.* London: Routledge, 1988, 70.

jerkily. It was like watching a clockwork toy that has nearly run down."[52] (ALMM 107) Les mouvements de saccade du corps de Julia reviennent au moment où elle subit l'interrogatoire de son oncle, sous l'emprise de son pouvoir où elle s'abandonne et se dessaisit d'elle-même : "He gripped the upper part of her arm to guide her along the passage. 'Oh, yes, very well – very well indeed,' she replied to his questions, still smiling mechanically." (ALMM 58) L'hôtel où elle lui rend visite inscrit un lieu symbolisant la fonction patriarcale à laquelle son oncle donne corps de façon archétypale[53] : "Julia waited in a large, lofty room, crowded with fat, chintz-covered arm-chairs. Two middle-aged women were sitting by the fire talking. They looked comfortable and somnolent. But Julia sat outside the sacred circle of warmth." (ALMM 50). La dynamique d'exclusion se mue en une dynamique de séduction, où Julia se prête au pouvoir de son oncle et à la jouissance de ce pouvoir :

> To Julia he appeared solid and powerful, and she felt a great desire to please him, to make him look kindly at her. [...] Uncle Griffiths stood with his back to the fire, sucking at his white moustache and staring at her. He looked inquisitive but cautious – slightly amused, too, as if he were thinking: 'Now, then, what have you been up to? Of course, I know what you've been up to.'[54] (ALMM 58)

La figure paternelle est érigée par Julia elle-même comme juge possédant le pouvoir d'assigner les places, de prendre sur lui la destinée des femmes situées sur la

---

[52] On peut lire ici un contrepoint à la féérie des poupées décrites dans *Le Livre des passages* de Benjamin, « véritables fées de ces passages [...] les poupées parisiennes [...] qui virevoltaient sur le socle à musique ». *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*. Paris : Cerf. 1993, 704.

[53] Paradoxalement, les jalons manquants dans la filiation des personnages féminins sont nombreux dans les textes de notre corpus : les pères d'Anna, Julia et Alix sont morts, et leur souvenir imprécis est gommé par la présence d'une mère encombrante pour Julia et Alix ou d'un oncle despotique pour Anna et Julia. La figure du père puissant mais dont la place dans la lignée n'existe plus que sous une forme mortifère est ainsi fabriquée selon un régime narcissique entièrement subjectif : "Uncle Griffiths had always seemed to like her. Once when she was a child he had said that she was pretty, and this had thrilled her. At that time he had represented to the family the large and powerful male. She did not remember her father well; he had died when she was six and Norah a baby of one. Uncle Griffiths came in and she got up eagerly. He said: 'Well, Julia,' and put out a stiff and warming hand". (ALMM 57) Dans *Voyage in the Dark*, la filiation paternelle s'inscrit d'emblée comme détériorée bien qu'inévitable : "he hugged me up [...] and then he said, 'I believe you're going to be like me, you poor little devil.'" (VITD 81) La tentative répétée d'Anna pour dévier cette généalogie en la plaçant du côté féminin de la lignée, "I'm the fifth generation born out there, on my mother's side'" (VITD 45), s'abîme dans la moquerie de son amant qui la renvoie à la stérilité de sa propre compulsion répétitive : "'I know, my sweet,' Walter said. 'You told me that before.'" (VITD 47) Scott McCracken parle de la place de père à l'abandon, "Weak fathers", qu'il relie au paradigme moderne d'un masculin vacillant. Le père absent, "the absent, phantasmal father", se donne comme possibilité ouverte : "a gap, 'pregnant with possibilities, into which new urban masculinities [...] can then move". Mais ici, la place laissée vide par le père légitime est réinvestie par des personnages despotiques et même cruels qui vont à l'encontre des potentialités. Scott McCracken, *Masculinities, Modernist Fiction and the Urban Public Sphere*. Manschester: Manchester University Press, 2007, 30-2.

[54] On note une résurgence de cette dynamique avec Mr. Horsfield, en écho, quelques pages plus loin, sur un mode qui efface les fins de la séduction, et même son objet, pour ne plus faire apparaître que l'urgence d'occuper sa place dans le dispositif de pouvoir : "She wanted to attract and charm him. She still realized that it might be extremely important that she should attract and charm him." (ALMM 63)

ligne descendante. Les affects projetés deviennent ventriloques du discours masculin dans cette chambre où le pouvoir discursif est dramatisé en une scène de séduction depuis le point de vue subjectif de Julia. Dans cette dynamique, Julia semble s'engouffrer dans le dispositif masculin du pouvoir, tout en y assumant des places contradictoires : l'imitant crée bien son modèle[55], et c'est depuis une position d'objet à laquelle Julia se prêtent qu'elle donne corps au quadrillage de pouvoir dans l'espace.

Mais elle occupe alors la position de sujet narratif d'où elle relaye elle-même le discours de domination dans lequel elle s'abîme. Il y a donc bien une interchangeabilité des places, sujet ou objet, dans ce rapport de domination qui surdétermine la différence sexuelle. Le glissement des places et de leur occupation constitue bien une modalité contradictoire et infime de résistance qui, depuis l'intérieur du dispositif fantasmatique, en opère le bougé. Dans cette régie des places et des corps, les personnages oscillent constamment entre les positions de sujet et d'objet. Cette instabilité permet de retourner à chaque instant leur inertie en une modalité potentielle de résistance à l'univocité du discours, comme lorsque Julia, après l'enterrement de sa mère, se heurte aux opinions littéraires de son oncle qui se moque de *L'Idiot* de Dostoievsky. Une compulsion de mécanisation s'empare une fois encore de son corps, lui permettant de se désolidariser imperceptiblement du discours qui assène son propre pouvoir : "He said : 'Why see the world through the eyes of an epileptic?' Julia spoke mechanically, as one's foot shoots out when a certain nerve in the knee is struck: 'But he might see things very clearly, mightn't he? At moments.'" (ALMM 96) Julia s'absente alors à elle-même, au lieu, et désinvestit son propre corps, laissant vacante la place qui lui a été assignée dans un dispositif de pouvoir où elle est convoquée à la reconnaissance d'un discours univoque. En se dessaisissant dans une mécanisation où son corps s'objective, elle parvient à une subjectivation sur un mode infime de pulsations minimales retranchées derrière l'automatisation du corps et de la voix.

Cette modalité infime de résistance est donc médiée par la position d'objet à laquelle Julia se prête, mais depuis laquelle elle se rend opaque à la lecture. Lorsque, dans le métro, un homme lui fait des avances et lui donne sa carte, elle acquiesce machinalement :

> The fat man, who had seated himself next to Julia, was saying: 'It's a bit lonely here for a stranger.' [...] He went on talking. [...] Then, as if intoxicated by this long monologue about himself,

[55] « C'est toujours l'imitant qui crée son modèle, et l'attire ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 21.

he ended with, 'Would you care to have dinner with me tonight?' [...] He gave her a card, on which were his name and the address of a club. Without looking at it, Julia let it drop into her lap, and said, 'Yes,' smiling mechanically, and: 'Yes, of course. Yes.'[56] (ALMM 102)

La scène de pouvoir qui se crée dans le texte n'épargne donc pas non plus les personnages masculins, dont le solipsisme se retourne en scène d'humiliation :

When the train stopped at Notting Hill Gate station she got up quickly, and the card fell from her lap on to the floor. The man stared after her, and reddened. Then he looked hastily about him. No one was watching. He picked the card up, brushed it, and put it back into his pocket, crossed his legs, and composed his countenance. (ALMM 102-3)

L'inertie du personnage féminin se fait ici modalité de résistance à part entière, mettant en jeu la place d'un corps qui ne laisse pas de prise aux objets emblématiques d'un pouvoir sexuel et de ses enjeux. Prise dans le quadrillage de pouvoir de la ville tel qu'il est médié par les discours et les objets, Julia met paradoxalement en branle une dynamique de résistance passive où la ville apparaît comme une scène de pouvoir contradictoire. Les instances en sont ainsi constamment retournées entre les positions de sujet et d'objet, soumises de façon instable à la subjectivité des personnages féminins ou au point de vue de l'instance narrative. Par leur existence narrative même, les personnages féminins reconduisent alors sans cesse une certaine modalité de mise en crise d'un paradigme qui surdéterminerait l'inscription des hommes et des femmes dans la ville. Par cette intériorisation subjective, les personnages masculins voient aussi, étonnamment, leur propre existence narrative singulière s'abîmer dans le point de vue des personnages féminins, depuis lequel ils sont en grande partie créés.

L'injonction d'occuper des places se fait la marque autoritaire d'un discours presque performatif qui éprouve son pouvoir sur les corps : "Well, look happy then. Be happy. I want you to be happy. 'All right, I'll have a whisky,' I said. 'No, not wine – whisky.' 'You've learnt to like whisky already, haven't you?' he said." (VITD 44) La violence du rapport de pouvoir paraît bien intériorisée par le personnage, et s'auto-inflige presque, dans ce dispositif de domination où les personnages féminins se laissent absorber, mais où ils ne sont pas non plus simples victimes, et où les places peuvent à chaque instant se retourner. On lit bien ici en effet une modalité infime de résistance depuis la sujétion, "*'No, not wine – whisky'*", mais qui se donne à entendre de façon presque imperceptible, tant elle se différencie à la fois d'une tonalité ironique, d'une

[56] On pourrait lire cette scène comme une répétition de celle, analysée plus haut dans ce chapitre, où un homme écrase Julia par sa corpulence sur la banquette du café : "As she sat waiting, a man hurried on to the platform, looked to the right and the left for a train, and then sat down heavily by her side." (ALMM 102)

autodérision, d'un affect pathétique ou même d'une dysphorie pure. Cette pulsation énonciative fugace, mouvante, opère alors un bougé du cadre du pouvoir autant qu'elle donne l'occasion de le renforcer, comme on le voit dans la réponse de Jeffries : "'You've learnt to like whisky already, haven't you?' he said". C'est pourtant justement du fait de ce brouillage et de cette impossibilité de figer la position discursive d'Anna que se re-potentialise, en creux, une existence narrative qui s'écrit comme effet de l'avènement des femmes dans la ville.

### *1.2 "Sweet was her smile, swift her submission" (MD 85) : corps modelés, décollement des voix*

Ainsi, chez Jean Rhys, la position d'objet façonne des personnages de femme dont les corps sont projetés et modelés par les discours des autres[57]. On retrouve chez Virginia Woolf également cette régie plastique des corps, dans *Jacob's Room* lorsque Fanny Elmer pose pour Nick Bramham, figée et immobile, "stiff with sitting" : "She sat in a flowered Spanish shawl, holding in her hand a yellow novel. 'A little lower, a little looser, so – better, that's right,' Bramham mumbled, who was drawing her, and smoking at the same time, and was naturally speechless." (JR 110) Le discours du peintre modèle le corps objectivé de Fanny en une composition qui lui donne l'inertie d'une nature morte[58].

Dans *Mrs Dalloway*, pendant la réception qu'elle donne chez elle, Lady Bradshaw inflige à son corps les contorsions nécessaires à sa position d'objet dans l'espace social et rituel. Son corps objectivé se coule dans les exigences de son mari, se laisse moduler par sa position de pouvoir : "Sweet was her smile, swift her submission [...] quick to minister to the craving which lit her husband's eye so oilily for dominion, for power, she cramped, squeezed, pared, pruned, drew back, peeped through" (MD 85). Le corps et la langue, pliés en contorsions par le pouvoir coercitif et suffocant du Dr. Bradshaw, se trouvent paralysés en un point de temps saturé jusqu'au

---

[57] "So we must inquire why the territory of modernism so often is a way of dealing with masculine sexuality and its sign, the bodies of women". Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", *Vision and Difference: Femininity. Feminism and the Histories of Art*, 54.

[58] Dans *Voyage in the Dark*, lorsque Jeffries emmène Anna dans une campagne édénique, ironiquement appelée "Savernake", il imprime sur l'espace naturel et vierge de la forêt son propre calque. Il y compose en effet une nature morte dans laquelle Anna n'est plus qu'un objet esthétique : "'I've got a lot of imagination. I've wanted to bring you to Savernake and see you under these trees ever since I've known you.'" (VITD 67). Le personnage féminin subit donc une réification dans l'organisation de l'espace et du discours imposée par Jeffries. "He said, 'You're lovely from this angle.'" (VITD 67). Anna est placée dans cet espace par le personnage masculin qui toutefois confisque toute possibilité de mouvement ou d'évolution.

malaise qui gagne les convives, creuse la demeure, la rue, l'espace lui-même socialement surdéterminé : "so that guests, when the clock struck ten, breathed in the air of Harley Street even with rapture; which relief, however, was denied to his patients." (MD 85) La lente coulée de la volonté propre de Lady Bradshaw dans celle de son mari est décrite en une métaphore qui met le corps à l'épreuve d'une violente asphyxie : "For example, Lady Bradshaw. Fifteen years ago she had gone under. It was nothing you could put your finger on; there had been no scene, no snap; only the slow sinking, water-logged, of her will into his." (MD 85) La noyade inscrit métaphoriquement la mise à mort du personnage féminin en tant que sujet[59]. Alors que Lucrezia exprime son malaise en sortant d'un entretien chez le Dr Bradshaw, le mode du discours de la science comme pouvoir répressif d'assignation transforme métaphoriquement le personnage en oiseau de proie féroce qui engloutit ses victimes : "He swooped; he devoured. He shut people up."[60] (MD 87) Les instances du pouvoir masculin dramatisent ainsi un régime d'interaction brutal qui se joue dans un rapport objectivé au corps.

Le monologue intérieur du Dr Holmes, en visite chez Lucrezia et Septimus Smith, efface par un déni en contrepoint, entre parenthèses, les possibilités professionnelles ouvertes aux femmes dans la ville des années 1920, "for did he not owe his own excellent health (and he worked as hard as any man in London) to the fact that he could always switch off from his patients on to old furniture ?", avant de fixer le corps de Lucrezia à une place surdéterminée par le discours de la différence sexuelle dans ses dimensions socioculturelles : "And what a very pretty comb, if he might say so, Mrs Warren Smith was wearing!" (MD 78) Avec cette idéologie surdéterminée d'une identité féminine placée sous le signe d'une frivolité paradigmatique se réinstaure la nomenclature du pouvoir dans une ville où seuls les hommes jouiraient de l'accès aux

[59] On trouve l'inscription de cette violence dans le discours subjectif de Septimus Warren Smith, qui discerne dans la figure du Dr Bradshaw une instance représentative du pouvoir et le représentant de la catégorie des législateurs, l'usurpateur d'un pouvoir de régie des places et des corps : "[Rezia] was a flowering tree; and through her branches looked out the face of a lawgiver, who had reached a sanctuary where she feared no one; not Holmes; not Bradshaw; a miracle, a triumph, the last and greatest. Staggering he saw her mount the appalling staircase, laden with Holmes and Bradshaw, men who never weighed less than eleven stone six, who sent their wives to Court, men who made ten thousand a year and talked of proportion; who different in their verdicts (for Holmes said one thing, Bradshaw another), yet judges they were; who mixed the vision and the sideboard; saw nothing clear, yet ruled, yet inflicted. "Must" they said. Over them she triumphed" (MD 125-6). Une analyse approfondie de ces figures du pouvoir médical sera conduite au premier chapitre de la troisième partie.

[60] On note qu'une autre image de dévoration est utilisée pour la ville de Londres, évoquant une modalité du pouvoir étroitement liée à une nomenclature de l'assignation dans les deux cas : "London has swallowed up many millions of young men called Smith" (MD 72).

professions[61]. Mais le discours qui assigne le corps à sa place fait aussi résonner, dans la naturalisation même de ses effets, toute l'ironie de l'écriture woolfienne, alors que le personnage du médecin, et à travers lui, le discours de la science, nient le bougé de la régie des corps et des places qui s'opère par le décollement ironique de la voix narrative, "he could always switch off from his patients on to old furniture". On observe dans le discours de Clarissa ce même décollement imperceptible par l'effet de dédoublement des voix, cette fois dans la répétition et l'écho. Alors que Clarissa Dalloway place son mari au cœur de son discours, il devient la fondation même du lieu domestique, comme architecturation structurelle et grammaticale de la demeure :

> but all the more, she thought, taking up the pad, must one repay in daily life to servants, yes, to dogs and canaries, above all to Richard her husband, who was the foundation of it – of the gay sounds, of the green light, of the cook even whistling, for Mrs Walker was Irish and whistled all day long – one must pay back from this secret deposit of exquisite moments, she thought, lifting up the pad, while Lucy stood by her, trying to explain how
>
> 'Mr Dalloway, ma'am — (MD 25).

Elle assigne elle-même la place symbolique la plus élevée ("above all") à Richard Dalloway en même temps que la place d'assise ("foundation"). L'ambiguïté de l'espace qui prête ses coordonnées à un discours où elles sont détournées en valeurs symboliques se met au service d'une nomenclature de la différence sexuelle dans l'espace de la demeure. La position centrale de Richard dans le discours de Clarissa est redoublée par la proclamation de la servante : "'Mr Dalloway, ma'am —". Cependant, cette annonce du nom, martelant une fois de plus le quadrillage de pouvoir, fait irruption dans un discours qui matérialise déjà ce pouvoir sous le signe la dette ("repay"). Le surinvestissement redondant, répété, revêt alors une double valence, à la fois comme renforcement des places et mise en crise par la spécularité de l'itération. Tout en confortant la première lecture du discours du pouvoir, il crée aussi l'ajourement par l'effet des voix qui se font écho, celle de Clarissa, celle de la servante, et celle, en demi-teinte, de la voix narrative troisième terme qui vient se loger dans les rouages des codes sociaux.

Chez Rose Macaulay, dans *Non-Combatants and Others*, cet effet de redoublement des voix vient, sur un mode beaucoup plus ironique, investir le discours

---

[61] Le discours de Jacob, dans *Jacob's Room*, replace et fige lui aussi Florinda dans une zone paradigmatique, en la modelant selon une incontinence émotionnelle et frivole qui lui assure les pleins pouvoirs et la maîtrise discursive : "Yes, whether it was for chocolate creams, hot baths, the shape of her face in the looking-glass, Florinda could no more pretend a feeling than swallow whisky. Incontinent was her rejection." (JR 88)

de Mrs. Vinney. Le personnage place sous la tutelle autoritaire de son mari son propre discours et sa représentation du foyer domestique, dont la construction en opposition avec le champ de bataille est constitutive du roman et de la complexité de son espace. Le discours de son mari vient parasiter le sien à contre-courant de sa propre force de pensée :

> one *oughtn't* to be sitting snug and comfortable having crumpets, doesn't it? You know what I mean. It's just a feeling one has, no sense in it. One oughtn't to give in to it, I don't think; Vin says so too. What we've got to do is to keep cheery at home and keep things going. I must say I quite agree with him.' [...] Vin says, leave war to those who want war (NCO 75).

Le discours est ici tout entier parcouru par une dynamique double de sujétion et de doute où, par le biais de l'emphase des italiques, les effets de voix se décollent d'une modalité de discours univoque. La double valence du discours se joue, ici encore, dans la répétition qui raccroche de façon compulsive ses propres modalités à l'autorité masculine. Celle-ci fige et ordonne le propos et le lieu, "home", même en son absence. Il s'agit, là encore, d'un dispositif fantasmatique où la sujétion est reformulée, confortée, et en même temps inquiétée par les personnages féminins.

Chez Jean Rhys, dans *Voyage in the Dark*, l'apparition elliptique de Jeffries dans le taxi aux côtés d'Anna, n'est pas introduite par la narration, mais s'inscrit en creux dans le texte par l'accélération inquiète des italiques :

> I got the glass out of my handbag and looked at myself every time the taxi passed a street-lamp. *It's soppy always to look sad. Funny stories – remember some, for God's sake.* But the only story I could remember was the one about the curate. He laughed and then he said, 'You've got a hairpin sticking out on this side, spoiling your otherwise perfect appearance.' (VITD 30)

Les affects véhiculés par le discours d'Anna façonnent un corps masculin en absence, insaisissable ; mais surtout, ils s'impriment sur celui d'Anna, par petites touches qui laissent leur empreinte après elles : "When he pushed the hairpin back his hand touched my face [...] I could still feel it on my face where his hand had touched me. [...] and I could still feel on my face where his hand had touched me." (VITD 30-1) Chez Jean Rhys, c'est donc un rapport au toucher de l'autre qui redouble et relaie l'injonction des discours par le biais de la subjectivité.

Le pathos qu'Hélène Cixous n'hésite pas à placer entièrement et de façon paradigmatique du côté féminin semble cependant s'appréhender, dans les textes de notre corpus, plutôt comme une donnée sociopolitique qui trouverait dans la représentation textuelle à la fois son point de fixation et son point de crise. Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, le paradigme pathétique est décliné lors des descriptions

d'étreintes physiques, où la détresse du personnage féminin est aussi, pour son compagnon, l'un de ses attraits principaux, et augmente la jouissance du contrôle[62] : "He put his hand on her arm, and felt that she was shivering. This added to his sensation of excitement and triumph." (ALMM 109) "But in pushing it upwards it felt soft and warm, like the feathers of a very small bird. He stroked it with the palm of his hand, and then with the back, and felt an extraordinary pleasure."[63] (ALMM 111) Le contact corps à corps semble se faire, plutôt que comme une interaction, comme une dévoration, où la sensualité est tout entière subordonnée à des rapports sadiques[64].

## *1.3 Corps mercantiles : abandon au pouvoir corporéisé*

On trouve donc chez Jean Rhys un abandon des pleins pouvoirs aux personnages masculins dans un rapport presque vampirique aux corps des personnages féminins. Le pouvoir médié par le corps s'inscrit dans la reconduction incessante d'une position d'objet de jouissance qui s'articule étroitement à un rapport transactionnel[65] :

---

[62] L'attrait de la vulnérabilité de Julia est si grand qu'il pousse Mr. Horsfield à exprimer comme une flatterie le rapport vampirique presque faustien qu'il entretient avec son corps : "In the taxi he said to her: 'Do you know what you've done for me, Julia ? You've given me back my youth. That's a big thing to do for anybody, isn't it?'" (ALMM 117)

[63] On trouve dans *The Waste Land* de T.S. Eliot un écho à cette scène d'étreinte physique sur le mode d'une jouissance masculine et d'une passivité féminine :

"I too awaited the expected guest. He, the young man carbuncular, arrives,
A small house-agent's clerk, with one bold stare,
One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.
The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired,
Endeavours to engage her in caresses
Which still are unreproved, if undesired.
Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
(And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.)
Bestows one final patronizing kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit..."

T.S. Eliot, "The Waste land", *The Waste Land and Other Poems*, London: Faber & Faber, 1999, 32.

[64] Gilbert et Gubar n'hésitent pas à forcer le trait dans leur étude de la littérature féministe : *"a predatory male sexuality"*. Sandra M. Gilbert, Susan Gubar. *No Man's Land : The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century : The War of the Words.* New Haven and London: Yale University Press, 1988, 85.

[65] Angela Carter parle de cette idée préconstruite d'une dépendance économique des femmes comme d'une naturalisation de données socioculturelles historiquement déterminées : "the economic dependance of women remains a believed fiction and is assumed to imply an emotional dependance that is taken for granted as a condition inherent in the natural order of things". Angela Carter. *The Sadeian Woman and the Idology of Pornography*, 7.

> That night, coming back from her meal, a man followed her. When she had turned from the Place St Michel to the darkness of the quay he came up to her, muttering proposals in a low, slithery voice. She told him sharply to go away. But he caught hold of her arm, and squeezed it as hard as he could by way of an answer. (ALMM 45)

Le personnage féminin traqué par un prédateur masculin contruit, dans une fixité des places constitutive du roman, un espace transactionnel[66] : "'I have some money and I am willing to give it to you. Why do you say that I am *ignoble*?' " (ALMM 45) La proposition se donne comme émanation d'un code et semble provenir directement d'un ordre objectivé des choses. Elle s'impose comme une donnée dans les textes d'une ville qui écrit la scène des femmes : le rapport transactionnel entre les sexes, commerce du corps, apparaît alors comme une modalité privilégiée d'inscription du pouvoir dans la ville et les discours[67].

C'est cependant depuis la fabrication même de cet ordre des choses qui se donne comme déjà constitué que des modalités de résistance se mettent en place. A la fin de "Pictures", Katherine Mansfield met en scène le pouvoir sexuel du personnage masculin sur Ada Moss, actrice démunie à la recherche désespérée d'un emploi. Le corps d'Ada Moss se prête comme objet de la jouissance masculine, dans un café obscur où elle s'échoue après des pages de vaines périgrinations en quête d'un rôle :

> It was almost dark in the café. Men, palms, red plush seats, white marble tables, waiters in aprons, Miss Moss walked through them all. Hardly had she sat down when a very stout gentleman wearing a very small hat that floated on the top of his head like a little yacht flopped into the chair opposite hers. [...] Five minutes later the stout gentleman leaned across the table and blew a puff of cigar smoke full in her face. ("Pictures" 141)

La représentation du lieu se fait dans une juxtaposition qui accole les corps masculins et les éléments du mobilier dans l'obscurité du café, "men, palms, red plush seats, white marble tables, waiters in aprons, Miss Moss walked through them all". Le mouvement de Miss Moss à travers la pièce semble constituer le lieu comme une scène où les corps n'entrent pas en interaction avec le personnage ni les uns avec les autres, sauf sur le mode d'un code social qui objective le corps du personnage féminin en niant sa dimension de sujet : "the stout gentleman leaned across the table and blew a puff of cigar smoke full in her face." La juxtaposition qui ne différencie pas les sujets des objets

---

[66] Dans *Mrs Dalloway*, Peter Walsh suit une femme dans la rue, plaçant cette escapade-poursuite explicitement sous le signe de sa propre jouissance, bien qu'elle ne soit pas transactionnelle ici : "Well, I've had my fun; I've had it, he thought, [...] this escapade with the girl; [...] creating an exquisite amusement". (MD 46)

[67] Voir l'analyse que fait Judith Butler dans *Gender Trouble* du structuralisme anthropologique de Lévi-Strauss selon lequel par le mariage, le corps des femmes serait une monnaie d'échange dans la structure patriarcale : il consoliderait de façon symbolique et rituelle les liens internes constituant une identité collective. Judith Butler, *Gender Trouble*. London & New York: Routledge, 2007, 52-8.

construit en amont la scène finale de la nouvelle, où la régie du corps de Miss Moss, qui finit par trouver un emploi, à la fois en termes de travail et en termes d'usage, le fait glisser dans la catégorie des objets par la médiation du discours du personnage masculin :

> 'That's a tempting bit o' ribbon!' said he.
>
> Miss Moss blushed until a pulse at the top of her head that she never had felt before pounded away.
>
> 'I always was one for pink,' said she.
>
> The stout gentleman considered her, drumming with her fingers on the table.
>
> 'I like 'em firm and well covered,' said he.
>
> Miss Moss, to her surprise, gave a loud snigger.
>
> Five minutes later the stout gentleman heaved himself up are you comin' mine?' he asked.
>
> 'I'll come with you, if it's all the same,' said Miss Moss. And she sailed after the little yacht out of the café. ("Pictures" 141)

Ada Moss finit ainsi par se rendre au pouvoir mercantile dont le lieu public du café est saturé, constitué dans la parataxe des corps et des objets. Malgré sa tentative pour devenir sujet d'une énonciation, "'I always was one for pink,' said she", elle se retrouve employée comme objet de la jouissance masculine, objectivée dans la violence d'un discours à la troisième personne, où on ne s'adresse plus à elle que comme référent dans le cadre d'un échange, "'I like 'em firm and well covered,' said he." Ce "them" écorné en un "'em" met en place le régime de la troisième personne qui marque encore un peu plus la désubjectivation où se constitue un corps comme effet d'un énoncé. On voit ici la façon presque mécanique dont le personnage d'Ada Moss assume la position d'ustensile de la jouissance masculine dans le quadrillage de pouvoir que génère le lieu. Mais c'est dans la distanciation du personnage avec lui-même que vient se loger la faille des modalités de pouvoir telles qu'elles s'inscrivent dans le lieu et les discours : "Miss Moss, to her surprise, gave a loud snigger." Depuis la position d'objet qui lui est assignée, ce n'est plus un discours articulé, mais c'est le corps qui parle et réagit à la place du personnage. En l'absence de son discours, Ada Moss se place à distance de son propre corps objectivé. Sans entrer dans une opposition ou une résistance au commerce des corps, il s'opère une dissociation entre deux modalités du corps, ce qui à la fois renforce le point de fixité du corps devenu objet, et crée un ajourement dans la mécanique mercantile, depuis l'ironie de l'instance narrative. Le discours est ainsi mis

en crise, et cet effet est renforcé par l'image du petit chapeau ridicule : "And she sailed after the little yacht out of the café".

L'abandon à la puissance matérielle masculine marque encore davantage les textes de Jean Rhys. Les personnages féminins y laissent les pleins pouvoirs aux hommes, sous le signe d'une supériorité financière relayée dans un effet de ventriloquisme qui se loge dans la syntaxe même : "Because he has money he's a kind of god. Because I have none I'm a kind of worm. A worm because I've failed and I have no money. A worm because I'm not even sure if I hate you." (VITD 81) L'emphase de la causalité, qui se retourne en même temps en une théâtralisation de soi au sein même d'une condition sociopolitique et financière, reprend les discours d'assignation en une métaphore qui inscrit l'abjection. Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, Julia fait de cette place d'objet d'échange dans une structure de pouvoir mercantile une position intériorisée, ainsi que le constate Mr Mackenzie au début du roman : "It was obvious that she had been principally living on the money given to her by various men. Going from man to man had become a habit. One day she had said to him, 'It's a very easy habit to acquire.'"[68] (ALMM20) L'indifférence totale de Julia à son propre discours, intégré dans la voix de Mr Horsfield, fissure alors la puissance même des modalités du pouvoir financier, alors qu'elle tient passivement sa place d'objet[69]. Les affects dévitalisés auxquels elle donne corps et sa voix encore filtrée par le discours rapporté l'inscrivent au sein de celui de Mr. Mackenzie, tout en créant une résistance sourde depuis le cœur du quadrillage imperceptiblement mis en crise[70].

Dès lors, la cartographie du pouvoir, qui consiste pour les personnages féminins à effectuer un parcours circulaire d'une tutelle masculine à une autre[71], se trouve placée

---

[68] Dans son article sur la femme rhysienne comme invitée perpétuelle, Alicia Borinsky parle d'un pacte, "A pact is forged between those with extra money and the petite femme". Alicia Borinsky, "Jean Rhys: Poses of a Woman as Guest". *Poetics Today* 6.1/2 (1985), 242.

[69] Voir la réflexion d'Elaine Savory sur la prostituée chez Jean Rhys comme une figure potentiellement subversive. *Cambridge Studies in African and Carribean Literature, Jean Rhys.* Elaine Savory, *Cambridge* Studies in African and Carribean Literature, Jean Rhys, 71. Voir aussi l'analyse que fait Claire Joubert d'une « prostitution plus ou moins avouée » et du « statut de femme entretenue », du « corps hypothéqué de la femme [...] dans la structure mercantile » et de sa « valeur mercantile » chez Jean Rhys. Claire Joubert, *Lire le féminin*, Paris : Messene, 1997, 143-4.

[70] Les modalités de résistance radicales semblent, par contraste, vouées à l'échec. La rébellion de Germaine, "'I wouldn't be an Englishwoman, she said, 'for any money you could give me or anything else'" (VITD 70), finit par l'exclusion de l'ordre établi, et pour l'autonomie de Norah, "And that at long last she would have some money of her own and be able to do what she liked." (ALMM 76), de longues années de servitude auprès d'une mère malade restent le prix à payer.

[71] Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, l'oncle Griffith entre d'ailleurs dans cette série d'hommes qui donnent de l'argent à Julia en échange de sa soumission, sexuelle ou morale : "Both Julia's sexual relationships and her relations with family [...] have to do with Julia's value and [...] almost always explicitely associated with money", écrit Elaine Savory. "Rhys protagonists have not declared full adult

sous le signe de l'indifférencié et de l'inertie. Les personnages masculins eux-mêmes ne sont pas épargnés : c'est une véritable « logique du calque et de la reproduction »[72] qui est reflétée par les titres des chapitres de *After Leaving Mr Mackenzie*. Tandis que certains chapitres portent le nom d'un lieu de la ville, un grand nombre s'intitule aussi d'après les noms des hommes dont l'argent assure les conditions matérielles de la survie de Julia[73] : "Part I : 1. The Hotel on the Quay / 2. Mr Mackenzie / 3. Mr Horsfield"; "Part II : 3. Uncle Griffiths / 4. Café Monico / 5. Acton / 6. Mr James". Le personnage féminin semble ainsi suivre scrupuleusement la « logique de l'arbre », où les ramifications s'esquissent dans une table des matières androcentrée. Mais cet effet d'affiche qui démontre la dimension structurelle des personnages masculins est à la fois renforcé et mis en éclat par les effets de surface et de répétition. Tandis que les singularités différentielles s'effacent, les noms des personnages, interchangeables, deviennent équivalents à des noms de lieux, autant qu'ils renforcent leur fonction structurelle[74]. Les hommes du roman donnent corps à une structure de pouvoir, mais aussi à autant de repères vides et indifférents dont la seule mise en tension se résume, dans le point de vue du personnage féminin, à un espoir pécuniaire qui prolongerait sa survie dans une répétition mélancolique, faisant apparaître la structure qui soutient la place et somme de l'occuper.

On retrouve par ailleurs à chaque chapitre la même scène, qui réactualise le pouvoir masculin tout en le mettant en crise par l'effet de calque : "He had a pound-note ready folded, which he pushed into her hand." (ALMM 68) Les romans de Jean Rhys sont le lieu d'une véritable circulation des biens et des corps. L'argent des hommes a une présence matérielle très forte, presque corporelle, comme ici, dans *After Leaving Mr Mackenzie* :

> he opened his pocket-book. In it there were two notes for a thousand francs, one for five hundred, and some smaller money. He took out the five hundred and one of the thousand notes. They

---

fiscal independence from family or lovers willing to provide: they are however well over the age at which such support is endless and unquestioning but seem incapable of providing for themselves". *Cambridge Studies in African and Carribean Literature, Jean Rhys*, 63-4.

[72] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 20.

[73] Au début de son chapitre consacré à *After Leaving Mr Mackenzie*, Elaine Savory dresse le panorama critique de cette dépendance financière des femmes chez Jean Rhys : "'The' Rhys woman [...] engaged in various levels of sordid transactions involving men and money". *Cambridge Studies in African and Carribean Literature, Jean Rhys*, 57-8.

[74] "It was always places that she thought of, not people. She would lie thinking of the dark shadows of houses in a street white with sunshine; or of trees with slender black branches and young green leaves, like the trees of a London square in spring; or of a dark-purple sea, the sea of a chromo or of some tropical country that she had never seen." (ALMM 9).

were creased carefully into four. He put them into her hand and shut her fingers on them gently. (ALMM 36)

La transaction fait passer les billets de banque de main à main et se subdivise en sous-unités fétichisées, donnant corps à une présence palpable de l'argent et du pouvoir qu'il confère à celui qui le donne : "When he had done this he felt powerful and dominant. Happy. He smiled at Julia rather foolishly." (ALMM 36) Si la jouissance de Mr. Horsfield dépend entièrement de la place d'objet de Julia, à laquelle elle consent pour sa part comme condition de sa survie, on perçoit l'interférence d'une voix narrative dont les modalisations font entendre la fermeture solipsiste du discours. Le discours triomphal se loge ainsi de biais au cœur de cette jouissance pour la remettre à distance et en faire bouger le lieu.

La valeur pécuniaire des relations entre les sexes apparaît sur un mode encore différent chez Rose Macaulay. Dans la ville en temps de guerre de *Non-Combatants and Others*, ces échanges des corps et des biens s'inscrivent comme une modalité du désenchantement qui parcourt tout le roman. Alors que la matérialiste Evie rejette la ferveur artistique de Basil, lui préférant la tiédeur dépensière de Hugh Montgomery Gordon, la relation amoureuse semble se fonder d'emblée sur un échange marchand, un troc, mais au sein duquel le personnage féminin serait, pour une fois, en position de maîtrise d'un pouvoir qui lui permet de se donner au plus offrant. La naissance de la relation est déclinée uniquement en termes commerciaux d'acquisition et de rétribution, décrivant successivement les intérêts des deux parties : "he was stirred by a desire to acquire her as a companion for tea, and did so [....] she liked the place where they had tea, and liked the tea and the cakes and music, and liked him to drive to Clapton with her in a taxi afterwards" (NCO 124). L'objectivation d'Evie l'amène à estimer sa propre valeur marchande comme équivalente à une accumulation de biens, empilés par la conjonction *"and"*, sans qu'elle remette en cause l'ambiguïté de son statut. Le pouvoir financier se déplace ici au profit du personnage féminin, qui l'utilise et tire satisfaction de son propre statut de monnaie d'échange[75].

[75] Cette prise de contrôle renvoie d'ailleurs à l'anxiété victorienne liée aux mœurs : "Patmore's fear that women may be prostitutes who sell themselves to the highest bidder. Woman is an object of exchange, of which she herself controls the selling, that by its price assures the moral tenor of civilization." Carol Christ, "Victorian Masculinity and the Angel in the House". A *Widening Sphere, Changing Roles of Victorian Women*. Martha Vicinus (Ed.), Bloomington and London: Indiana University Press, 1977, 151. Janet Montefiore évoque une nouvelle de Leslie Halward publiée en 1937, dans laquelle une femme donne de l'argent à un homme : "In her extravagant gift of a pound note [...] she upsets the 'normal' balance of power when money changes hands between the sexes." Janet Montefiore, *Men and Women Writers of the 1930s: The Dangerous Flood of History*. London : Routledge, 1996, 101.

Chez Virginia Woolf, le rapport à l'argent, s'il est abordé du point de vue du personnage masculin dans *Jacob's Room*, est mis en crise par le regard des femmes sur cette domination financière, et finit par se retourner contre lui-même. Lorsque Jacob dépose les pièces de monnaie sur la cheminée après son rendez-vous avec Laurette dans une maison close, le tremblé se loge dans le regard de la tenancière qui entame l'illusion de la scène interpersonnelle :

> As she shut the door he put so many shillings on the mantelpiece. Altogether a most reasonable conversation; a most respectable room; an intelligent girl. Only Madame herself seeing Jacob out had about her that leer, that lewdness, that quake of the surface (visible in the eyes chiefly), which threatens to spill the whole bag of ordure, with difficulty held together, over the pavement. In short, something was wrong. (JR 99)

La modalité énonciative crée un régime de voix faisant entendre l'ironie de l'instance narrative dans l'emploi des adverbes et l'articulation des points virgules qui naturalisent la scène : "Altogether a most reasonable conversation ; a most respectable room ; an intelligent girl. [...] In short, something was wrong". La modalisation construit un discours de respectabilité qui sert de masque à Jacob, mais dans l'articulation duquel se loge précisément l'ironie narrative. Elle est alors relayée par le regard de connivence, refusé par Jacob, de la tenancière, et qui devient l'envers de ce discours de respectabilité : "Only Madame herself seeing Jacob out had about her that leer, that lewdness, that quake of the surface". Le service monnayé est ici, à la différence des textes de Rhys, ce qui met en crise la surface polie des apparences[76]. Dans la dimension spéculaire du regard de la tenancière dont le simulacre de respectabilité manifeste son envers se potentialise tout ce que Jacob aimerait ignorer de l'usage qu'il fait de son propre pouvoir. La position d'objet du corps de Laurette, trop bien tenue dans une nomenclature prise en charge et relayée par les femmes, finit par s'effacer par l'effet de naturalisation pour ne plus laisser que le pouvoir financier face à lui-même, et qui finit par se replier sur lui-même. Le régime ironique de l'instance narrative inscrit donc cette domination même comme tremblé dans le quadrillage. Le pouvoir mercantile

[76] Voir l'analyse que fait Nathalie Pavec de ce passage : « Ce qu'on aurait pu prendre, un instant auparavant, pour le tableau du bonheur conjugal se craquelle, menaçant de laisser s'épancher l'abject qui, bien qu'encore tenu en respect, suinte par tous les interstices. Et le texte ajoute : "Something was wrong", que l'on peut lire comme le constat d'une discordance (il y a quelque chose qui cloche) mais également comme une condamnation morale (il y a quelque chose de mal). Ce 'quelque chose' qui crée du désordre est donc bien du côté de l'impur, autant qu'il est l'impureté introduisant du jeu dans le tableau bien cadré ». Nathalie Pavec, « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* ». *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy.* Catherine Bernard, Christine Reynier (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2001, 50. Ce que Nathalie Pavec appelle le « jeu dans le tableau bien cadré » pourrait correspondre, dans notre questionnement sur le rapport au quadrillage de pouvoir dans les textes de la ville, à un bougé des instances mythologisantes du rapport entre hommes et femmes comme donné socioculturel.

des hommes sur les corps des femmes devient ainsi la faille qui resurgit dans les interstices du discours, alors que se dévoile rétrospectivement, dans le discours de Jacob lui-même ressaisi par l'instance narrative, la dimension marchande de l'entrevue, "that quake of the surface".

## 2. La ville comme scène d'assignation : théâtre des regards et des voix

C'est par le biais des regards, notamment chez Jean Rhys et des effets de voix, chez Virginia Woolf, Jean Rhys et Katherine Mansfield, que se mettent en place ces modalités de pouvoir, où les personnages féminins s'engouffrent dans le dispositif masculin et y trouvent leur point de fixité, tandis que les personnages masculins, ou leurs avatars, deviennent les instances corporéisées qui actualisent la domination. Les lieux publics comme lieux d'exposition se font occasions de mise en scène de places dans l'ordre social et politique, tandis que la nomenclature du pouvoir et ses modalités de résistance apparaissent comme deux dimensions indissociables l'une de l'autre dans les discours au sein de la ville. Pouvoir et résistances sont mis en œuvre et se sédimentent dans les lieux de façon à en être le principe d'architecturation autant que le vecteur de mise en crise.

### *2.1 Instancier le pouvoir : violence paranoïaque du voir chez Jean Rhys*

C'est chez Jean Rhys, où les personnages féminins semblent occuper des places dans une structure figée, que ces effets d'assignation et d'exclusion radicale sont portés à leur plus violent. Leur position constituée par le rapport de forces leur confère une dimension structurelle, et s'accompagne d'une expérience d'aliénation comme miroir de cette position d'exclusion incluse[77]. La logique d'une police des places comme gestion des biens et des corps se situe selon Rancière, dans « la distribution symbolique des corps qui les partage entre deux catégories : ceux qu'on voit et ceux qu'on ne voit pas »[78]. Les romans du corpus reprennent et déplacent cette opposition par une dramatisation de la scène du regard : les personnages féminins exclus sont présentés comme exposés. La construction subjective d'un espace paranoïaque se fonde alors dans une dimension carcérale du rapport à l'autre par le biais des regards. L'effet d'exclusion

[77] Il s'agit là d'une structure de pouvoir prise dans sa dimension marxienne, où la structure préexiste à la personne qui vient l'occuper sur un mode interchangeable.
[78] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 44.

et d'assignation de places fixes émane moins d'architectures conçues dans leur visée carcérale, ainsi que dans le paradigme benthamien analysé par Michel Foucault, que d'une intériorisation de la logique carcérale où se façonne un espace qui superpose les dimensions de l'espace social et la relation intersubjective[79].

### 2.1.1 Palissades subjectives

Les lieux de la ville chez Jean Rhys sont aussi traversés, balisés par des faisceaux de regards hostiles. A la fois conducteurs, sous le régime de l'agression, et isolants, les regards ne créent aucune forme d'ouverture à l'altérité, à son inconnu, mais façonnent au contraire une partition de l'espace qui fige et isole les territoires. Les personnages féminins se font le site d'une subjectivité carcéralisée qui érige passivement ses cloisons métaphoriques.

Les mouvements oscillatoires du regard, qu'il s'agisse de mouvements de mise à distance ou d'approche, se traduisent en termes d'espace comme on le lit dans cette exclamation d'Anna, dans *Voyage in the Dark* : "The damned way they look at you, and their damned voices, like high, smooth, unclimbable walls all round you, closing in on you."[80] (VITD 126) Le lieu est donc organisé par la comparaison qui érige des cloisons infranchissables. Le personnage apparaît comme emmuré dans une fixation métaphorique du lieu[81]. L'exposition visuelle des corps distribués « dans l'espace de leur visibilité ou de leur invisibilité »[82] entraîne des régimes paranoïaques où les murs de la prison se démultiplient. Cette logique policière rejoint alors la dimension carcérale de la relation à l'autre qui permet de figurer le rapport d'exclusion et de convoquer le paradigme carcéral foucaldien : « Chacun, à sa place, bien enfermé dans une cellule d'où il est vu de face par le surveillant ; mais les murs latéraux l'empêchent d'entrer en

[79] C'est sur cette base que nous convoquerons la pensée de Michel Foucault dans cette partie, tout en gardant bien présente la dimension entièrement subjective du rapport carcéral à l'autre.

[80] Voir aussi tout le travail de Claire Joubert sur les cloisons intersubjectives chez Rhys : « Le travail sur les limites et les passages qu'entreprend la narratrice rhysienne est aussi représenté par des images des murs qui s'effondrent, autres figures de la blessure et de la brèche qui symbolisent la défaillance de l'analité ». *Lire le féminin*, 226.

[81] On pense au principe de surveillance de Foucault, comme architecture conçue dans sa visée carcérale, ce qui ne peut s'appliquer comme telle chez Rhys, où cette logique carcérale de démultiplication des cloisons est produite depuis la subjectivité des personnages : « L'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard : un appareil où les techniques qui permettent de voir induisent des effets de pouvoir, et où, en retour, les moyens de coercition rendent clairement visibles ceux sur qui ils s'appliquent ». Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975, 201. Néanmoins, cette visée carcérale apparaît aussi chez Jean Rhys comme l'effet de la structure d'exclusion constitutive de l'ordre social ; le projecteur carcéral illumine alors la loi de l'exclusion qui est la vérité de la structure

[82] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 50.

contact avec ses compagnons. Il est vu, mais il ne voit pas ; objet d'une information, jamais sujet dans une communication »[83]. Les cloisons quadrillent l'espace chez Rhys, mais par le biais d'un rapport intériorisé du pouvoir, ensuite re-projeté par et sur les faisceaux des regards, superposés aux échos aliénants des voix[84]. Les murs matérialisés par la comparaison génèrent un espace hermétique, cloisonné, disjoint, un espace strié, en termes deleuziens : « un tel espace strié est nécessairement délimité, fermé sur un côté au moins »[85].

Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, le lieu suit bien « un strict quadrillage spatial »[86] dans un rapport carcéral à l'autre ou depuis l'autre, et où la prison se construit depuis la subjectivité du personnage. L'exclusion, l'enfermement par l'assignation des places, s'érodent cependant dans une métaphore incongrue qui renvoie à une dimension mortfière des effets de violence dans la porosité des cloisons aux regards[87] :

> She told herself that, of course, it was the room which depressed her because it was so narrow, and because it was so horrible not to be able to open the window without having several pairs of eyes glued upon you. She thought: 'We're like mites in a cheese in that damned hotel.[88] (ALMM 130)

L'avidité des regards anonymes qui se collent aux vitres fait écho aux fenêtres de Foucault, lieux de comparution légale en temps de peste. La logique carcérale du regard et du corps qui se donne à voir chez Foucault rejoint l'idée développée par Rancière d'un compte des corps et des paroles existant symboliquement dans la cité, mais selon un contrôle brutal qui expose les corps[89]. Chez Jean Rhys, le régime de subjectivation fantasmatique vient coïncider avec le contrôle carcéral, selon un principe

---

[83] Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 234.

[84] Le regard de Vincent qui se pose sur Anna, à la fin du roman, fait écho à ce passage et reconstruit ces mêmes palissades fantasmatiques : "'Poor little Anna,' making his voice very kind. 'I'm so damned sorry you've been having a bad time.' Making his voice very kind, but the look in his eyes was like a high, smooth, unclimbable wall. No communication possible. You have to be three-quarters mad even to attempt it." (VITD 147)

[85] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 593.

[86] Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 228.

[87] Julia peine à se protéger du regard extérieur : "She got up and shut the window, so as not to be overlooked." (ALMM 129)

[88] On pense, chez Michel Foucault, à l'école-bâtiment, « opérateur de dressage » : « Dresser des corps vigoureux, impératif de santé ; obtenir des officiers compétents, impératif de qualification, former des militaires obéissants, impératif politique ; prévenir la débauche et l'homosexualité, impératif de moralité. Quadruple raison d'établir des cloisons étanches entre les individus, mais aussi des percées de surveillance continue. [...] un appareil à surveiller ; les chambres étaient réparties le long d'un couloir comme une série de petites cellules [...] on vitre 'la cloison de chaque chambre du côté du corridor' ». *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 203.

[89] C'est ainsi que le formule Michel Foucault : « chacun enfermé dans sa cage, chacun à sa fenêtre, répondant à son nom et se montrant quand on le lui demande, c'est la grande revue des vivants et des morts ». *Ibid.*, 229.

d'aliénation subjective analogue à la détention, qui émerge comme effet d'investissements affectifs, mais qui fait aussi entendre tous les effets de violence de la logique d'exclusion et de négation.

La porosité des lieux et des cloisons ne permet pas la circulation, mais les cellules isolées ne protègent pas pour autant du regard intrusif de l'autre, investi de ces affects qui démultiplient la dimension carcérale de la subjectivité. Celle-ci figure alors une violence qui s'ignore à elle-même et dont les effets sont déniés : *"it seemed to Julia that at each window a woman sat staring mournfully, like a prisoner, straight into her bedroom."* (ALMM 129)

### 2.1.2 Yeux de verre, antennes de crabe : projection des affects

Les regards médiateurs d'investissements affectifs se font donc aussi modulateurs d'espace, imprimant des distances, un mouvement aux lieux. Ils ont prise autant sur les lieux que sur les personnages qui s'y engagent. Ils façonnent depuis la subjectivité des personnages ce que Michel Foucault décrit ainsi : « une architecture qui serait un opérateur pour la transformation des individus : agir sur ceux qu'elle abrite, donner prise sur leur conduite, reconduire jusqu'à eux les effets du pouvoir, les offrir à une connaissance, les modifier »[90]. Il s'opère donc une matérialisation violente des lieux comme scènes du pouvoir, investis des affects paradoxaux des personnages. Ainsi, par le biais de la métaphore, les yeux fureteurs d'Ethel, qui s'est introduite dans la chambre d'Anna, sont matérialisés et assimilés à des antennes et des pinces de crustacé :

> Her eyes were cleverer than the rest of her. When she half-shut them you saw that she knew she had her own cunning, which would always save her, which was sufficient to her. Feelers grow when feelers are needed and claws when claws are needed and cunning when cunning is needed. ...[91] (VITD 92)

Le point de vue, tissé des affects d'Anna, crée une femme-insecte dont les yeux invisibles au bout d'antennes arrachent presque l'objet de la convoitise : "She was staring at my coat all the time." (VITD 92) Chez la bonne qui entre et sort de la chambre de Julia en claquant les portes, dans *After Leaving Mr Mackenzie*, ce sont également les yeux qui portent les stigmates métaphoriques des armes forgées pour opérer une emprise violente sur l'autre : "Her eyes were small and hard in her broad face, and there were little pin-points of inquisitiveness in them like the pin-points of

---

[90] *Ibid.*, 202.

[91] C'est ici le darwinisme social qui est convoqué, avec sa théorie de l'évolution et de survie des espèces.

light in the pupils of a cat's eyes." (ALMM 10) La ville de Jean Rhys se fait ainsi scène d'exposition où les regards figés mais puissants deviennent des armes blanches qui infligent ou auto-infligent les blessures d'un dispositif interpersonnel sadisant.

C'est alors une véritable scène de violence interpersonnelle, une théâtralisation de la jouissance mortifère qui vient se loger dans la position objet des personnages féminins, et qui est en même temps brûlure de cette jouissance. Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, alors qu'ils se trouvent dans un cabaret dansant, le rire hystérique de Julia pousse Mr Horsfield à jeter un regard furtif autour de lui : "She laughed so hysterically that he was taken aback, and glanced around rather nervously." (ALMM 108) Le regard balise l'espace, douloureusement conscient d'être exposé sur une scène centrale, face au public impitoyable[92] : "The man in plus fours, who was staring at them, said something with a sneering expression on his face." (ALMM 108) Le texte étouffe la voix, pour ne plus laisser flotter qu'un regard, un masque moqueur, rendu à un pur pouvoir d'incision qui désinvestit la position de l'autre, « comme un regard sans visage [...] des milliers d'yeux postés partout, des attentions mobiles toujours en éveil »[93]. Les demoiselles Cohen, dans leur magasin de vêtements, ont des yeux à la fois opaques et brûlants : "their eyes – opaque and shining" (VITD 24). Leur regard impénétrable et incisif est d'ailleurs figé par le point de vue d'Anna en un masque hermétique, "and their insolence that was only a mask."[94] (VITD 24) Le lieu sur son versant tyrannique devient donc générateur d'investissements paranoïaques d'où jaillit ce regard qui appuie, érafle les surfaces et les individus, traverse l'espace, et se fait le vecteur d'une scène intersubjective sauvage, instinctive, animale, comme lorsqu'Anna, au restaurant, ressent la brûlure du regard des autres : "I was thinking that it was terrifying – the way they look at you. So that you know that they would see you burnt alive without even turning their heads away; so that you know in yourself that they would watch you burning without even blinking once." (VITD 103) La passivation, ici, est totalement assujettie au *"they"* en une sorte de jouissance qui bute sur la répétition.

Le regard, pure surface sur laquelle les affects de l'héroïne rhysienne, détentrice du point de vue, se projettent, magnifie les sentiments archaïques de malaise, de

---

[92] « Induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. » *Ibid.*, 234.

[93] *Ibid.*, 249.

[94] A la fin du roman, l'hostilité générique, la brutalité contenue et omniprésente que le personnage lit sur les visages prend la forme d'un masque : "They watch you, their faces like masks, set in the eternal grimace of disapproval. I always knew that girl was. ... Why didn't you do this? Why didn't you do that? Why didn't you bloody well make a hole in the water?" (VITD 140)

vulnérabilité, de souffrance, comme sur un écran opaque[95]. Ces affects qui investissent le lieu en faisant disparaître l'autre submergent la voix narrative et prennent le pas sur la focalisation. La dimension réflexive de ce regard de l'autre appréhendé à travers celui des héroïnes rhysiennes sur elles-mêmes, tout entier préoccupé d'elles-mêmes, résonne dans le lieu, le construisant et lui donnant sa résonance d'affect. En opérant la contamination de cette théâtralisation aliénante, l'investissement des affects va jusqu'à faire oublier la centralité du point de vue de Julia ou d'Anna. Leur passivité, qui génère une certaine inertie du prisme narratif, se laisse traverser par les regards des autres. Ceux-ci se répercutent alors sur les parois des lieux, font ricochet sur les murs, strient les lieux comme espaces d'affects. Malgré le récit à la première personne, le point de vue narratif d'Anna transforme les regards des autres en écrans spéculaires de projection. Les émotions du personnage s'y trouvent brutalement propulsées alors que le point de vue change de camp. La subjectivité d'Anna n'est plus alors que le support d'une pure scène d'aliénation où s'écrit l'autre.

Cruels, sadiques, les yeux-écran qui ne cillent pas sont emplis d'une avidité fantasmatique qui investit l'autre comme spectacle barbare, et le livre sur la scène sadisante de l'espace public[96]. Le supplice s'inflige en même temps qu'il s'auto-inflige à distance, en silence, de façon furtive, pur affect qui cède au pouvoir tout-puissant du "they"[97] : "Their glassy eyes that don't admit anything so definite as hate. Only just that underground hope that you'll be burnt alive, tortured, where they can have a peep." (VITD 103) Les stratégies d'objectivation de soi par le théâtre des voix se donnent dans l'écho du "you" où l'adresse au lecteur se fait réflexive, instance investie de la brûlure des affects portés contre soi à leur plus violent. Le point de vue indirect permet un véritable dispositif voyeuriste où Anna se voit être vue, tout en s'ignorant

---

[95] Le regard fuyant de Walter Jeffries devient paradigmatique de cet écran opaque où se projette la haine de soi d'Anna : "When he talked his eyes went away from mine and then he forced himself to look straight at me and he began to explain and I knew that he felt very strange with me and that he hated me, and it was funny sitting there and talking like that, knowing he hated me." (VITD 83)

[96] « Il y a une machinerie qui assure la dissymétrie, le déséquilibre, la différence. Peu importe, par conséquent, qui exerce le pouvoir. Un individu quelconque, presque pris au hasard, peut faire fonctionner la machine [...] Tout comme est indifférent le motif qui l'anime : la curiosité d'un indiscret [...] ou la méchanceté de ceux qui prennent plaisir à épier et à punir. Plus nombreux sont ces observateurs anonymes et passagers, plus augmentent [...] le risque d'être surpris et la conscience inquiète d'être observé. » Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 236.

[97] Le face-à-face au restaurant offre le corps à la lecture de l'autre qui jauge, évalue, apprécie de façon détachée, et annule ainsi la scène interpersonnelle : "Germaine was staring at me. 'She looks awfully young, this kid' she said. 'She looks about sixteen.'" (VITD 73) Le discours à la troisième personne en témoigne ici, en annihilant la personne derrière le corps et derrière le regard qui le déchiffre, ou en permettant de s'annihiler par l'autre dans des stratégies d'objectivation de soi, et dans le théâtre des voix.

comme sujet de cette aliénation[98]. Elle ne peut « pas même apercevoir » du regard des autres « une ombre ou saisir un contre-jour »[99]. La subjectivité s'efface sous ce script où elle n'existe plus que comme assujettie tout entière au regard des autres.

Une violence à la fois inouïe et contenue, à la fois détachée et concentrée émane de ces yeux évidés[100]. L'indifférence, projection narcissique et masochiste du point de vue narratif d'Anna, annihile son être, objectivé dans le renvoi à ce dispositif voyeuriste qu'elle a elle-même construit et qui donne le plein pouvoir à l'autre. La scène est alors celle d'une auto-exécution publique, froidement contemplée en silence par des yeux de verre[101]. La narration se place elle-même sous ce regard, dans un scénario de subjectivation qui construit la scène de l'autre en des termes proches de celui du lieu carcéral. La scène publique telle qu'elle se construit expose le sujet à un regard paradigmatique, fruit d'une projection spéculaire, et pure jouissance de violence sadisante théâtralisée par l'existence narrative.

### 2.1.3 Puissantes fixités, jouissance du contrôle

Ainsi, au cœur des enjeux de pouvoir, les lieux de la ville deviennent de véritables écrans de projection des affects où ils se figent dans l'effet d'une sujétion qui métaphorise une exclusion incluse. Cette construction subjective d'un espace carcéralisé dans le rapport à l'autre et à la violence de son regard se double d'une dimension politique, où la logique d'exclusion façonnée par les regards s'écrit non plus seulement depuis la subjectivité des personnages féminins, mais aussi depuis les regards des personnages masculins eux-mêmes. Leur appropriation excluante place les personnages féminins dans la logique d'une nécessité structurelle de leur exclusion. Les figures du pouvoir qui génèrent ces dynamiques où les personnages féminins jouent une fonction structurelle apparaissent comme des instances figées, en retrait, rendues puissantes par

---

[98] Michel Foucault parle « des regards qui doivent voir sans être vus ; un art obscur de la lumière et du visible a préparé en sourdine un savoir nouveau sur l'homme, à travers des techniques pour l'assujettir et des procédés pour l'utiliser. » *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 201.

[99] *Ibid.*, 235.

[100] Voir ceux du prédicateur dans le parc, surface indéchiffrable : "But I wanted to go back and talk to him and find out what he was really thinking of, because his eyes had a blind look, like a dog's when it sniffs something." (VITD 42)

[101] Vincent Jeffries lui aussi a des yeux de verre, alors qu'il vient voir Anna, qui lui demande de l'aider à avorter : "'I'm awfully sorry to hear you haven't been well,' he said. 'What's the matter?' When I told him he sat forward in his chair and stared at me, looking very fresh and clean and kind, his eyes clear and bright, like blue glass, and his long eyelashes never still for a second. He stared at me – and he might just have said it." (VITD 146)

leur immobilité même. Ce sont leurs regards, opaques, comme vitrifiés, qui manipulent les corps.

L'énergie figée, la force glacée de la scène des regards traverse et met en mouvement le lieu public du restaurant, tandis que les personnages masculins immobiles se font instances corporéisées du pouvoir. On observe partout une résistance opaque des personnages masculins au regard des personnages féminins, comme s'ils s'y soustrayaient sans laisser de prise au regard, se posant à distance et hors d'atteinte[102]. Le point de vue des personnages féminins construit des personnages masculins qui semblent systématiquement adopter une attitude de dérision et de méfiance à priori, comme dans *Voyage in the Dark* : "and all the time I was talking he kept looking at me in a funny sort of way, as if he didn't believe what I was saying. [...] I looked at him, and he was smiling as if he were laughing at me. I stopped talking. I thought, 'Oh God, he's the sneering sort. I wish I hadn't come." (VITD 19) Lorsqu'Anna rencontre Mr. Jeffries pour la première fois, ce dernier ne se laisse saisir que par des caractéristiques périphériques, qui construisent un personnage impénétrable : "The two– men went past and walked ahead very slowly. One of them had his hands in his pockets; I liked the way he walked." (VITD 10) On assiste à la même saisie de la surface lors de leur premier rendez-vous : "I liked the room and the red carnations on the table and the way he talked and his clothes – especially his clothes." (VITD 19) La description du lieu cherche la surface où Walter Jeffries se façonne en creux. Les personnages masculins apparaissent comme des noyaux résistants dans les lieux, ne se donnant jamais au regard que dans leurs contours ou les détails émiettés de leur corps, comme lors des descriptions successives de Carl :

> He put his hand on mine and smiled. He had very nice teeth. His nose looked as if it had been broken some time. (VITD 102)
>
> He had a little, close-clipped moustache and one wrist was bandaged. Why was it bandaged? I don't know, I didn't ask. He didn't look as nice as I had thought when he spoke to me. I had gone by his voice. His eyes were a bit bleary. (VITD 137)
>
> He wasn't nervous or hesitating. He was solid. I kept wanting to ask him, 'Was your nose ever broken?' (VITD 131)

[102] Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, le personnage éponyme est ainsi décrit : "Caution was native to him." (ALMM 21) Mr Horsfield est empreint de cette même réserve prudente : "He looked very tidy and precise. He looked the sort that never gives itself away and that despises people who do, that despises them and perhaps takes advantage of them." (ALMM 63)

Ces trois descriptions apparaissent comme des tentatives répétées et vaines pour percer la surface du regard, une entreprise herméneutique qui se solde toujours par un échec de connaissance de l'autre ou d'ouverture à l'autre[103].

Les regards que se lancent les femmes dans les lieux publics, cafés et restaurants, sont interceptés, relayés par ceux des personnages masculins. Points de jonction et de dispersion, les hommes se font écrans opaques qui réfléchissent le prisme des regards, et relaient un *agôn* qu'ils attisent et mettent en scène, comme lorsque Joe et Carl créent une rivalité entre les femmes qui dînent à leur table et celles de la table voisine : "The woman at the next table's looking at you in a very funny way,' Joe said." (VITD 102) Laurie ne tarde pas à mordre à l'appât, et s'engouffre dans le régime de mise en concurrence, rejouant pour le plus grand plaisir de Joe la scène surdéterminée de l'antagonisme féminin :

> 'Well, the woman !' Laurie said. 'She's looking at me. Look, pretty creature, look ! And she is a pretty creature too, isn't she? My God, she's got a face like an old hen's I'll say my bit of Polish to her in a minute.' [...] 'What right has a woman with a face like a hen's and a hen's behind too – to look at me like that? (VITD 102)

Laurie et Anna s'assignent de façon indirecte au rôle d'actrices dans un théâtre du divertissement masculin[104] où se projettent les images déplacées et incongrues d'un possible désir ventriloque, "a face like a hen's and a hen's behind too"[105]. "Oh, women. How you love each other, don't you ?" (VITD 102), s'exclame le metteur en scène, exultant devant la réussite de son scénario, qui se joue devant ses yeux au miroir de déterminations socioculturelles prédéfinies[106]. La faculté de regarder dans de multiples directions, vers sa table et vers celle de derrière, de capter les jeux de regard et d'en écrire le scénario sadisant permet à Joe de contrôler les impacts des faisceaux qui strient le lieu. Il se retire alors du jeu en renvoyant toutes les protagonistes de la scène des

---

[103] On pense aussi au moment où Anna tente de déchiffrer la lettre de Jeffries, d'y lire un espoir : "... I got the letter out of my bag and read it through very carefully, sentence by sentence, to find out what each sentence meant." (VITD 26) L'exégèse s'avère impossible, et le personnage masculin demeure insaisissable : "'He doesn't say anything about seeing me again,' I thought." (VITD 26). Privée d'un regard direct au personnage masculin, il ne reste plus à Anna que la rêverie pour saisir ce qui lui échappe toujours : "I kept trying to imagine his life." (VITD 31)

[104] Dans son article, Alicia Boronski parle de ce statut féminin d'invitées à la table des hommes, et se devant ainsi de divertir, passivement, leurs hôtes. "Jean Rhys : Poses of a Woman as Guest", 229-43. Cela n'est pas sans rappeler la table de Lady Bruton, à laquelle elle convie Richard Dalloway et Hugh Whitbread en échange de conseils politiques et de la rédaction d'une lettre. Le dispositif y est cependant inversé, Lady Bruton étant maîtresse de la scène.

[105] Il s'agit bien de l'effet de spécularité entre le désir masculin et la conformité de la pantomime qui se modèle selon son discours : "his laughter is the result of pleasure at the repetition of an event" Ibid., 234.

[106] "The violence of this silent combat is framed by the easy-going insult of Joe. [...]. He has a language, he is at peace with the world". *Ibid.*

regards à une seule catégorie comique, "women"[107]. En orchestrant la violence des regards[108], Joe détermine la construction du lieu : le restaurant, lieu public quadrillé, se fait donc théâtre de cette pantomime qui se joue dans le discours des femmes, où les regards ne s'échangent pas, mais frappent indirectement, où le rapport interpersonnel est dévié et détourné[109] par le discours d'un personnage masculin ventriloque.

Ainsi la fixité absente des instances corporéisées du pouvoir permet paradoxalement aux regards qui séparent, repoussent et assignent de se faire tout-puissants[110]. Le restaurant apparaît donc comme quadrillé par les manipulations et les projections spéculaires émanant de la subjectivité des personnages féminins, et module les lieux publics en un théâtre d'aliénation. Les lignes formées par les regards saturent un « espace strié »[111], « espace optique »[112], selon Deleuze : « dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre. »[113] Le lieu public comme théâtre d'un *agôn* entre femmes dessine alors, selon les lignes d'une sujétion, une scène d'exposition objectivée, striée, où les personnages féminins s'abandonnent au regard de l'autre selon des rôles pré-écrits dans un discours qui répond à l'intériorisation du quadrillage de pouvoir. Le régime indirect des regards met en scène une hostilité féminine culturellement surdéterminée qui s'offre au personnage masculin en position de spectateur et aussi d'orchestrateur. La position d'appropriation excluante de Joe crée une scène intersubjective placée sous le signe de la férocité ordonnée comme structure qui fonde le pouvoir masculin[114]. Les lieux sont ainsi relayés dans leur construction par la haine de soi des personnages féminins, mais qui n'y sont pas simplement passifs : c'est une dynamique statique qui s'engendre dans la répétition acharnée de places relayées par les positions subjectives.

Par le biais de la narration à la première personne, Anna est seule détentrice du point de vue. Pourtant, la force centrifuge du regard masculin brouille les points de

---

[107] "As the woman from the next table tries to humiliate Laurie and Anna with her look, the three of them become victims of the joke between the two men. There is no breaking away from restaurants, cafés, streets, where women look at each other or at themselves in a a world where ultimately the joke is on them." *Ibid.*, 233-4.

[108] Alicia Borinski parle de la violence de ce regard, "a formidable aggression", liée à la rivalité de l'apparence physique. *Ibid.*, 234.

[109] On pense au "réseau des regards qui se contrôlent les uns les autres" dont parle Michel Foucault. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 201.

[110] "The unutterability of the separation involved in the stare". Alicia Borinsky, "Jean Rhys : Poses of a Woman as Guest", 234.

[111] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 597.

[112] *Ibid.*, 614.

[113] *Ibid.*, 597.

[114] "The conflict with the women at the other table is supposed to embody a universal conflict among females." Alicia Borinsky, "Jean Rhys : Poses of a Woman as Guest", 235.

focale et dévie les rapports intersubjectifs. Joe opère bien une confiscation du pouvoir scopique qui viole le point de vue narratif et le destitue de sa capacité à façonner les lieux. On assiste alors à un transfert de pouvoir dont Anna est complice, tout comme les détenus du panoptique benthamien, « pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs »[115]. Cette dimension structurelle des personnages féminins permet au personnage masculin d'être le point de relais des regards, tout en se maintenant dans une retraite figée d'où il manipule passivement les faisceaux de regards qui traversent l'espace[116]. Il les concentre, les canalise, arbitre leurs trajets d'une table à l'autre. Avec une économie radicale de paroles et de mouvements[117], il leur insuffle l'énergie hostile qui constitue l'espace jusqu'à sa cible, fraye, érode le lieu par l'hostilité de l'affect.

Après le dîner, dans l'espace temporaire, mi-public, mi-privé de la chambre d'hôtel, Joe contemple avec amusement Anna et Laurie se disputer une robe, comme à un spectacle burlesque surcodé, éclatant de rire aux moments programmés de cette mise en scène générique :

> Joe lit a cigarette and crossed his legs and watched us. He was like somebody sitting in the stalls, waiting for the curtain to go up. When it was all over he was ready to clap and say, 'That was well done,' or to hiss and say, 'That was badly done' – as the case might be. (VITD 106)

> We both pulled. Joe started to laugh. (VITD 108)

Sous le regard spectateur de Joe, les demi-mondaines exécutent la pantomime qui a été écrite pour elles[118]. L'espace privé est détourné en espace théâtral, avec scène, rideau et parterre. Les personnages féminins vulnérables deviennent les objets d'un plaisir masochiste et s'offrent à la jouissance de l'autre, en pâture au regard masculin

---

[115] Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 235.

[116] Foucault évoque en ces termes le système imaginé par Ledoux dans la construction de Arc-et-Senans : « Dans ces machines à observer, comment subdiviser les regards, comment établir entre eux des relais, des communications ? Comment faire pour que, de leur multiplicité calculée, résulte un pouvoir homogène et continu ? [...] Un point central serait à la fois source de lumière éclairant toutes choses, et lieu de convergence pour tout ce qui doit être su : œil parfait auquel rien n'échappe et centre vers lequel tous les regards sont tournés. ». *Ibid.*, 204.

[117] Le texte réussit à fabriquer, à travers la puissante immobilité de Joe, « une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce » même si ce pouvoir dans sa dimension structurelle ne se matérialise pas, et n'existe que par la façon dont les personnages l'intériorisent en une construction réciproque. *Ibid.*, 234.

[118] On lit dans *Mrs Dalloway*, à l'hôtel où descend Peter Walsh, ce même abandon du corps spectateur, ce même détachement de l'observateur passif, chez les gentlemen assis sur le porche de l'hôtel, lieu de passage et d'anonymat : "Since it was a very hot night and the paper boys went by with placards proclaiming in huge red letters that there was a heat wave, wicker chairs were placed on the hotel steps, and there, sipping, smoking, detached gentlemen sat." (MD 137)

qui raille leurs imperfections[119]. Dans ce dispositif voyeuriste, Joe se fait spectateur passif et moqueur, tandis que sa seule présence, et son seul regard qui s'approprie et se repaît du spectacle, suffisent à figer une hostilité féminine réciproque et convenue[120]. Sa présence intrusive palpe, pénètre, évalue[121] : "When it was all over he was ready to clap and say, 'That was well done,' or to hiss and say, 'That was badly done' – as the case might be" (VITD 106). Cette voix en retrait mais omniprésente forme un contrepoint moqueur qui oscille entre la distance permettant de contrôler et la satisfaction de ce contrôle, dans la modulation des deux verbes, où le langage du corps trahit la jouissance[122], "he was ready to clap and say, 'That was well done,' or to hiss and say, 'That was badly done – as the case might be'"[123]. Le regard, qu'il soit masculin ou féminin, fixe les instances corporéisées du pouvoir dans les lieux. Il scrute, en quête d'une prise sur l'autre et sur l'espace. Il éloigne, tient à distance, ou au contraire, approche et s'accroche, non pas pour établir une intersubjectivité mais toujours selon une logique de l'emprise.

## *2.2 Théâtre des voix : dramatiser l'espace d'assignation*

Ainsi l'espace public comme prisme des regards et de leur violence auto-infligée se double chez Rhys d'un théâtre des voix qui constitue une scène d'auto-exposition sadisante. Chez Virginia Woolf et Katherine Mansfield également, la subjectivité de

---

[119] Ce dispositif trouve un écho dans la position d'objet de l'actrice entretenue par ses amants que décrit Christopher Kent : "Some actresses were kept women, supported by 'wealthy and dissipated men . . . for the gratification of their own selfish passions'" ('Few Words about Actresses', 392). "Image and Reality : The Actress in Society". *A Widening sphere : Changing Roles of Victorian Women,* 103. La bataille entre Laurie et Anna a lieu sur un lit, dans un hôtel, et le fantasme sexuel porté par les actrices est ici prégnant : "These actresses cheerfully bore the burden of public sexual fantasy". *Ibid.*, 115.

[120] Cet antagonisme est à ce point intériorisé par les femmes qu'elles le relaient même en l'absence de personnages masculins : lorsqu'Ethel entraîne Anna au cinéma, c'est afin non pas d'apprécier le spectacle, mais dans le but proclamé de se repaître du ridicule de l'une des actrices de sa connaissance, sur l'écran : "'Come with me to the cinema in the Camden Town High Street, it's only a couple of minutes' walk. I know one of the girls in the crowd in the film that's on there. I want to see what she looks like.' She was staring at my coat all the time". (VITD 92) "'There!' Ethel said, nudging. 'D'you see that girl – the one with the band round her hair? That's the one I know; that's my friend. Do you see? My God, isn't she terrible? My God, what a scream!'" (VITD 93)

[121] Le regard qui se donne de biais est également celui qui apprécie et contrôle, comme ce premier regard que Jeffries pose sur Anna, et qu'elle ressent comme fixateur de caractères génériques : "Maudie went on ahead with the tall man. The other looked at me sideways once or twice – very quickly up and down, in that way they have – and then asked where we were going." (VITD 10).

[122] Nous nous appuyons ici sur le concept lacanien de jouissance, comme ce qui dans le sujet relève du hors-lieu, de la hors-scène, ou même de l'ob-scène.

[123] De fait, le contrepoint de la voix narrative ici à la fin de la phrase renforce la passivité du regard mais aussi la fait bouger. Notre propos est cependant de montrer la dimension structurelle des personnages féminins, tels qu'ils sont appropriés et exclus par la fixité du regard du personnage masculin.

l'espace apparaît comme un effet de l'ordre social et politique[124]. Mais au lieu de s'intriquer dans un rapport de domination carcérale, les effets de voix ne cessent de faire bouger les lieux et les places, façonnent et interrogent ce que Jacques Rancière décrit dans *La Mésentente* comme un « ordre du sensible qui organise [une] domination, qui est cette domination même »[125]. Nous explorerons la façon différentielle dont les lieux comme instances de pouvoir, chez Jean Rhys et Virginia Woolf, sont mis en mouvement par les effets de voix qui dramatisent l'espace de la ville.

### 2.2.1 Espace rangé, quadrillage de briques : le biais de l'instance narrative

Dans *Jacob's Room*, le quadrillage très visuel et plastique de la ville, "the chequered darkness" (JR 68), dessine une carte géométrique aux limites bien définies. Dans le discours de Jacob la certitude rassurante d'une hégémonie masculine ancestrale et planifiée se dépose sur le dallage d'un espace ordonné[126] : "he was [...] sure enough the cities which the elderly of the race have built upon the skyline showed like brick suburbs, barracks, and places of discipline" (JR 30). La ville médiée par la voix de Jacob inscrit son matériau concret comme quadrillage figé, relayé par la matérialité textuelle et discursive. Le discours place cet ordre immuable sous la filiation rectiligne de fondateurs mythiques dont Jacob convoque les spectres imaginaires. Ces sages visionnaires, qui hantent et gardent un ordre immuable, figent d'emblée « la distribution policière des corps mis à leur place et assignés à leur fonction » [127], dont l'opéra devient le symbole, en une série de boîtes de rangement qui endiguent un désordre potentiel et instancient le lieu comme inscription du pouvoir : "to prevent us from being submerged with chaos, nature and society have arranged a system of classification which is simplicity itself ; stalls, boxes, amphitheatre, gallery." (JR 63)

---

[124] Dans un article consacré à Marguerite Duras, Susan Rava écrit : "the city inaugurates a conflict between the female speech and the male linguistic domination." Susan Rava, "Marguerite Duras : Women's Language in Men's Cities". *Women Writers and the City : Essays in Feminist Literary Criticism.* Susan Merrill Squier (Ed.). Knoxville : University of Tenessee Press, 1984, 35. Tout en prenant en compte la ville comme lieu emblématique et inaugural d'une crise qui s'étend aux rapports de pouvoir dans les rapports entre personnages féminins et masculins, nous nous efforcerons ici de ressaisir les binarités pas le biais de la subjectivité pour dépasser la ligne de séparation entre domination patriarcale et soumission féminine.

[125] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 46.

[126] Cette cartographie cloisonnée et quadrillée est héritée, selon Jerry White, de déterminations sociopolitiques de l'ère victorienne : "The Victorians continued to influence modern London [...] more than people in any preceeding era, provided the mental and physical map by which London was still read and understood by Londoners, a map more concerned with divisions and barriers than links and bridges". Jerry White, *London in the Twentieth Century*, 5.

[127] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 57.

Les discours et la ville apparaissent donc en relation serrée d'effets réciproques dans *Jacob's Room*. Jacob médite en contemplant la ville de Marathon en Grèce, dont la silhouette d'une matérialité tranchante glisse par métonymie, lui semble-t-il, dans ses pensées pour les aiguiser : "And then looking up and seeing the sharp outline, his meditations were given an extraordinary edge" (JR 145). Le tropisme de la Grèce emblématique d'un savoir philosophique, que Jacob utilise comme vecteur de pouvoir et comme moyen d'asseoir une domination intellectuelle masculine, rejoint les images qui renvoient à un mode de discours sur la ville pensé depuis un quadrillage de pouvoir tracé de sa propre violence. La voix de Richard Bonamy inscrit également la matérialité de cette ville concrète et géométrique comme lieu d'une régie des places et des corps :

> for a man of his temperament, [he] got a very queer feeling, as he walked through the park, of carriages irresistibly driven; of flower beds uncompromisingly geometrical; of force rushing round geometrical patterns in the most senseless way in the world. (JR 148)

Pourtant, on note une différence de régime narratif entre les deux voix : celle de Jacob est remise à distance par un décollement presque imperceptible de la voix narrative qui amplifie ironiquement l'orgueil intellectuel du personnage[128], tandis que pour Richard Bonamy, une force de vie laissée à sa propre force de devenir surgit au milieu des parterres géométriques.

La voix narrative inscrit donc autant qu'elle le défait ce quadrillage rigoureux, acéré, qui fait de la ville un espace d'activités quotidiennes sous emprise masculine, alors que la routine matinale de Jacob est également rythmée par saccades : "About half-past nine Jacob left the house, his door slamming, other doors slamming, buying his paper, mounting his omnibus, or, weather permitting, walking his road as other people do." (JR 84) Ce trajet pré-cartographié sous le régime presque mécanique d'une communauté d'usagers de la ville se trouve relié à un ordre masculin préexistant qui remplit cet espace de son activité effervescente : "The incessant commerce of banks, laboratories, chancellories, and houses of business, are the strokes which oar the world forward, they say." (JR 151) L'hégémonie du discours dominant se trouve cependant, là encore, remise à distance par le décalage du verbe de médiation en fin de phrase, "they say", qui crée subtilement un effet de décollement. La remise en mouvement de l'espace par le "they" universel creuse alors l'idée d'une double scène transgressive, de l'avènement d'une voix singulière au sein du discours hégémonique, qui vient le mettre

[128] Chantal Delourme parle du « régime satirique propre à *Jacob's Room* ». « La ponctuation dans *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway* et *To the Lighthouse* », *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy*, 81.

en crise par une logique différentielle, depuis l'intérieur même de la structure de pouvoir.

### 2.2.2 Mise en espace des quotidiens : dilatation du suspens

Les voix, les discours, bâtissent donc d'emblée une ville en forme de cloisonnement hermétique sociopolitiquement déterminé qui distribue les corps en fonction de leurs déterminations sexuelles, comme structure d'exclusion des femmes, mais dont la rigidité est pourtant constamment inquiétée par l'instance narrative : "Well, not a word of this was ever told to Mrs. Flanders; nor what happened when they paid the bill and left the restaurant, and walked along the Boulevard Raspaille." (JR 122) La mise à l'écart de Betty Flanders par rapport aux activités nocturnes de Jacob à Paris esquisse bien une ligne de partage hermétique, mais qui se met à bouger au moment même de son inscription dans l'effet de mystère introduit par la voix narrative[129]. Ainsi, les lignes d'une exclusion binaire entre lieux domestiques, associés aux femmes, et lieux publics comme scènes masculines sont constamment remises en jeu par les effets de voix et leurs modalités poétiques[130]. Alors que Fanny Elmer déambule dans la banlieue de Londres (Hampstead Garden Suburbs) et se mêle à la promenade de midi des femmes et des enfants, la carte prédécoupée du quotidien semble à la fois se renforcer dans le contraste avec les instances très matérielles de la scène masculine, et se délier dans une écriture qui semble en apesanteur :

> At mid-day young women walk out into the air. All the men are busy in the town. They stand by the edge of the blue pond. The fresh wind scatters the children's voices all about. My children, thought Fanny Elmer. The women stand round the pond, beating off great prancing shaggy dogs. Gently the baby is rocked in the perambulator. The eyes of all the nurses, mothers, and wandering women are a little glazed, absorbed. They gently nod instead of answering when the little boys tug at their skirts, begging them to move on. (JR 113)

Ce monde de la mutité et de la torpeur place des personnages féminins presque léthargiques dans un espace en forme de surface, en une superposition des temporalités

---

[129] Griselda Pollock, dans son étude des tableaux de Berthe Morisot définit ce partage dans le lien qu'elle établit entre le cloisonnement des espaces et la bi-dimensionnalité des tableaux, où les figures de femmes semblent inscrites en surface : "homology between the compression of pictorial space and the social confinement of women [...] Claustrophobia and restraint were read into the pressurized placement of figures in shallow depth." *Vision and Difference, Femininity: Feminism and the Histories of Art*, 63.

[130] Voir la description de la séparation des sphères au XVIIIème siècle par Griselda Pollock : "The public sphere, defined as the world of productive labour, political decision, government, education, the law and public service, increasingly became exclusive to men. The private sphere was the world, home, wives, children and servants." *Ibid.*, 67.

qui défait la logique des places et fait bouger la régie policière d'assignation[131]. Elle semble ne plus renvoyer à une démarcation compartimentée de deux espaces, mais plutôt à une mise en surface de temporalités dont les contours se peuplent de silhouettes rêveuses, évoluant par glissades dans le silence et l'ennui, ainsi que le définit Maurice Blanchot comme une dimension du neutre : « L'ennui [...] semble bien être [...] l'insensible appréhension du quotidien où l'on glisse, dans le nivellement d'une durée étale, s'y sentant à jamais enlisé »[132]. Cette régie d'une distanciation statique qui dérive dans le temps, laisse pourtant émerger une voix singulière, entre réappropriation de ce qui est éparpillé et abandon à l'espace dessaisi : "The fresh wind scatters the children's voices all about. My children, thought Fanny Elmer". La voix de Fanny Elmer, élément neutre comme tiers qui défait les points de fixité, vient un instant ressaisir les voix dispersées des enfants, avant de les rendre aussitôt au multiple. Il s'opère ainsi une conjonction-disjonction de l'instant, où le régime des voix met en mouvement l'espace et le fait osciller du côté d'une subjectivation, telle que la définit Rancière : « Toute subjectivation est une désidentification, l'arrachement à la naturalité d'une place, l'ouverture d'un espace de sujet où n'importe qui peut se compter parce qu'il est l'espace d'un compte des incomptés »[133]. La logique des places, des assignations, est ainsi réinvestie par des effets de voix qui déconstruisent le système d'opposition des places, mais préfèrent un suspens temporel, où les points de fixité des lieux se forment pour être aussitôt libérés, rendus à la pure potentialité multiple d'une pensée d'espace. Ce quotidien asynchronique, reste, selon Blanchot

> [...] toujours inaccompli dans sa réalisation même [...]. Rien ne se passe, voilà le quotidien, mais quel est le sens de ce mouvement immobile ? [...] le mouvement de se tourner de-ci de-là ; c'est le perpétuel alibi d'une existence ambiguë qui [...] demeure indécise dans une quiétude inquiète[134].

Les personnages féminins se dé-situent dans cette « existence oblique »[135] qui tient le « compte des incomptés »[136]. La routine à contre-courant refuse et met en crise le

---

[131] Voir l'étude de Catherine Hall et Leonore Davidoff selon qui la ville de Birmingham fut entièrement remodelée en suivant cette division idéale, avec la naissance des banlieues accentuant cette division. Leonore Davidoff, Catherine Hall, *Family Fortunes*. London, New York: Routledge, 2002. Dans *Dunroamin*, Paul Oliver décrit la négligence subie par les banlieues : "The consciousness of the suburbs is only exceeded by the conspicuous neglect which they have suffered from architectural press and practice". Paul Oliver, Davis Ian Bentley, *Dunroamin: Suburban Semi and Its Enemies*. Londres. Pimlico, 1994, 9.

[132] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969, 361.

[133] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 60.

[134] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 360.

[135] *Ibid.*, 355.

[136] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 60.

quadrillage de pouvoir, la logique policière, en les prenant de biais dans sa dynamique immobile.

### 2.2.3 Collision et effets de voix : la ville comme « scène paradoxale » du pouvoir[137]

Dans la nouvelle "Dill Pickle" de Katherine Mansfield (1917), ce sont les effets des voix qui dramatisent l'espace. Les modes de discours du couple qui se rencontre dans un café après six ans de silence se font emblématiques de ce rapport paradoxal aux logiques d'assignation et de la manière dont ces jeux de voix sont mis en scène dans les textes de la ville des années 1910-1920. Comme pour Carl tel qu'il est perçu par Anna dans *Voyage in the Dark* de Jean Rhys, le corps du protagoniste masculin s'impose, impassible, emplissant l'espace avec aisance et harmonie : "He had lost that dreamy vagueness and indecision. Now he had the air of a man who has found his place in life, and fills it with a confidence and an assurance which was, to say the least, impressive." ("Dill Pickle" 179) Entre séduction et antagonisme, la nouvelle est de fait construite comme un *agôn* des corps et des voix. La bataille commence par le choc de l'affrontement signifié par la ponctuation qui dramatise les affects dans les voix :

> He must have felt that shock of recognition in her, for he looked up and met her eyes. Incredible ! He didn't know her ! She smiled ; he frowned. She came towards him. He closed his eyes an instant, but opening them his face lit up as though he had struck a match in a dark room. He laid down an orange and pushed back his chair, and she took her little warm hand out of her muff and gave it to him. ("Dill Pickle" 177)

La nouvelle est ponctuée par une série de joutes verbales qui permettent à chacun des protagonistes de prendre successivement le dessus, de tenter d'imposer sa version d'une histoire commune, son point de vue narratif avec des stratégies calculées qui se font jour dans les moments de décollement de la voix narrative ou de la voix de l'un des personnages, en une ambiguïté parfois indécidable : "she hesitated, but of course she meant to." ("Dill Pickle" 177), puis "she remembered that trick of his – the trick of interrupting her" ("Dill Pickle" 178). La mise en commun est impossible dans l'ambiguïté des effets de voix, alors que deux points de vue narratifs entrent en collision. On assiste alors à ce que Jacques Rancière nomme « le tort qui n'est rien d'autre que l'affrontement même, la contradiction de deux mondes logés en un seul »[138],

[137] *Ibid.*, 66.
[138] *Ibid.*, 49-50.

« le double sens du logos, comme parole et comme compte, est le lieu où se joue ce conflit »[139].

Alors que le protagoniste masculin caresse le gant de la femme qui lui a préféré son indépendance six ans auparavant[140], le point de vue de Véra, la New Woman, révèle une autonomie vacillante qui pensait s'être affranchie du discours du pouvoir, mais s'y réengouffre : "Ah, God ! What had she done! How had she dared to throw away her happiness like this. This was the only man who had ever understood her. Was it too late? Could it be too late? She was that glove that he held in his fingers." ("Dill Pickle 183). La tentation de reprendre sa place métonymique d'objet de jouissance entre les mains du personnage masculin, sa place structurelle d'objet du discours, de se rendre à l'assignation des corps à occuper des places, vient investir la voix et abattre les modalités de résistance, jusqu'à ce que son obéissance à l'assignation rencontre la cloison du discours qui dramatise à nouveau le lieu :

> Suddenly with a quick gesture he handed her back the glove and scraped his chair on the floor. 'But what seemed to me so mysterious then is perfectly plain to me now. And to you, too, of course. . . . It simply was that we were such egoists, so self-engrossed, so wrapped up in ourselves that we hadn't a corner in our hearts for anybody else.' ("Dill Pickle" 183)

Le retournement final cause le retrait brusque de Véra, qui laisse son opposant pantelant baisser les armes et faire l'inventaire de ses pertes sur le champ de bataille : "She had gone. He sat there, thunder-struck, astounded beyond words. ... And then he asked the waitress for his bill. 'But the cream has not been touched,' he said. 'Please do not charge me for it.'" ("Dill Pickle" 183) Par cette dernière résonance ironique d'une voix qui refuse la perte et se réapproprie un bien symbolique sous la forme d'une dépense non faite, s'inscrit la seule vérité de la nouvelle comme une économie des gains et pertes, refusant le régime de la dépense gratuite. L'ironie narrative résonne dans le décalage entre l'intensité des affects et la logique de l'encaissement qui sous-tend le rapport entre les personnages masculins et féminins. Dans cette ultime ligne de la

---

[139] *Ibid.*, 48.

[140] On pense ici à l'héroïne d'*African Farm* d'Olive Schreiner, qui renonce au mariage avec l'homme qu'elle aime afin de préserver son autonomie. Ann Heilmann définit les New Women comme des femmes évitant et refusant de vivre une vie subordonnée aux conditions définies par un homme, pour vivre une vie selon leurs propres desseins. Leur destin pourtant semble souvent tragique, et leur idéal de liberté inaccessible. On voit bien, d'ailleurs, dans cette nouvelle de Katherine Mansfield la différence entre ces deux personnages partageant le même idéal de liberté, mais tandis que le personnage masculin mène une vie facile faite de voyages, de loisirs et de vaines élucubrations, c'est Véra qui se trouve forcée d'accepter tous les compromis au nom de cet idéal : la vente de son piano, l'humiliation, la solitude, la vieillesse prématurée. Ann Heilmann, *New Woman Strategies, Sarah Grand, Olive Schreiner, Mona Caird.* Manchester and New York: Manchester University Press, 2004.

nouvelle, la nouvelle met en scène un personnage masculin qui s'inscrit, à rebours, comme récupérateur de ce qui n'a pas été dépensé.

## 3. Modèles et lectures critiques : bougé des bornes mythologisantes

La ville, comme espace de l'avènement des femmes, semble donc s'écrire comme un espace hétérogène, où les fixités des quadrillages de pouvoir dans leurs différentes modalités semblent mises en crise à l'endroit même où elles se nouent. Par le biais des voix et des discours, c'est en fait une véritable lecture critique qui se tisse de résistances discrètes, depuis l'intérieur d'une nomenclature d'un système d'assignation assumé. Les modalités sociopolitiques d'un pouvoir qui se pose comme une donnée de cette ville des années 1910-1920 seraient ainsi l'objet d'une lecture critique qui opèrerait le bougé des instances de pouvoir telles qu'elles s'inscrivent dans les lieux. Sans pour autant créer la scène militante d'une dénonciation ou d'un agon, cette lecture critique offre l'occasion d'un soupçon qui vient saper les effets de pouvoir. Pour clore ce premier chapitre, nous nous éloignerons momentanément du rapport entre les discours sur la ville et la construction des lieux, pour nous concentrer sur les déterminations historico-politiques et culturelles des discours sur les femmes, dans leur rapport aux bornes mythologisantes du pouvoir, ainsi que sur les modalités des lectures critiques comme régimes de résistance.

### *3.1 Fictions, identifications, répétitions*

Dans les textes de notre corpus, les personnages féminins répondent à l'injonction d'occuper une place tout en générant des effets de décollement du pouvoir. Depuis la question de la conformité à la normativité posée par Judith Butler dans *Gender Trouble*[141], on peut s'interroger sur les effets ambigus de la "subjection"[142] à une loi identifiée au pouvoir asservissant, prise en tant que condition de possibilité du pouvoir. Dans cette structure qui se façonne sur le versant mortifère du rapport à la loi,

[141] Butler interroge Lacan depuis une position singulière qui met en question les normes, en postulant que la théorie psychanalytique les aurait paradoxalement renforcées : "The further question emerges: What plausibility can be given to an account of the Symbolic that requires a conformity to the Law that proves impossible to perform and that makes no room for the flexibility of the Law itself, its cultural reformulation in more plastic forms. [...] The Symbolic's claim to be cultural intelligibility in its present and hegemonic form effectively consolidates the power of those phantasms as well as the various dramas of identificatory failures." Judith Butler, *Gender Trouble*, 76.

[142] Cette ambivalence est formulée ainsi dans *Bodies that Matter* : "both the enabling and violating sense of 'subjection'." Judith Butler, *Bodies that Matter*, 123.

nous interrogerons la façon dont les femmes investissent ou renvoient à distance la place qui leur est assignée, en mettant leurs corps à l'épreuve de modèles sur-déterminés de façon historique, politique et culturelles, mais détournés en bornes mythologisantes par les discours du pouvoir : « en passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat »[143].

### 3.1.1 "Who wants to look ladylike?" (VITD 10)

Chez Jean Rhys, cette fiction s'écrit sous le signe d'une entreprise mimétique forcenée des personnages féminins pour s'efforcer de correspondre à un modèle surcodé. Dans *After Leaving Mr Mackenzie* comme dans *Voyage in the Dark*, les personnages féminins n'ont de cesse de jauger leur propre mode d'être, et surtout de paraître, à l'épreuve d'une fiction de respectabilité qui se donne comme un modèle saturé de déterminations sociales[144] : "'There's one thing about you,' Maudie said. 'You always look ladylike.' 'Oh God,' I said, 'who wants to look ladylike?'" (VITD 10) Le terme hybride et récurrent "ladylike", semble inscrire dans sa binarité même le pouvoir spéculaire qui donne l'injonction de se conformer à un archétype. Pourtant, la fracture apparaît comme déjà écrite au sein du discours, alors même que celui-ci cherche à s'objectiver. Le rapport spéculaire inscrit le décalage au sein de la dualité, en même temps qu'il cherche à fabriquer, dans le discours, un corps féminin qui s'écrirait au miroir du modèle dont les bornes mythologisantes induisent une répétition décrite ainsi par Barthes : « la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée »[145]. En conclusion de la section de *Gender Trouble* qu'elle consacre à sa lecture de la théorie psychanalytique et aux normes, Judith Butler pose cette question : "What is the power that creates this fiction that reflects inevitable

---

[143] Roland Barthes, *Mythologies*, 217.

[144] Voir ce qu'écrit Martha Vicinus sur cette quête de la respectabilité chez les marginales : "Respectability [...] was the goal of outsiders, from actresses to shopkeepers [...] Whatever the discrepancies between the ideal of the perfect lady and the humdrum reality of daily life, large numbers of middle-class women felt the pressures of this narrowly defined ideal." "Introduction". *A Widening Sphere, Changing Roles of Victorian Women*, x.

[145] « Y a-t-il des objets fatalement suggestifs, comme Baudelaire le disait de la Femme? Sûrement pas : on peut concevoir des mythes très anciens, il n'y en a pas d'éternels ; car c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique. » Roland Barthes, *Mythologies*, 182.

subjection ?"[146] Cette insistance sur l'inéluctabilité de la « subjection » contenue dans l'obéissance au quadrillage de pouvoir et à la « fiction » de la sexuation prolonge le questionnement sur la répétition compulsive des normes dans *Bodies that Matter* : "a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms"[147]. Si l'on met ce paradigme en perspective avec les textes de notre corpus, la répétition elle-même apparaît comme la faille dans le discours : à la fois par rapport au modèle et dans sa propre reconduction incessante du mimétisme, elle semble permettre au personnage de s'approprier à un modèle surcodé et de s'y identifier, tout en se tenant à distance de sa part de « fiction ».

La quête angoissée de respectabilité des demi-mondaines chez Jean Rhys tend ainsi vers un idéal symbolisé par le terme récurrent "lady"[148]. Leur référence avide et répétée à cette figure aux critères surdéterminés, au-delà de simples données historico-culturelles, produit un mythe activement entretenu et relayé par les personnages féminins eux-mêmes, tout en reconduisant sans cesse son propre décalage[149]. Ainsi Anna, renvoyée par sa logeuse qui désapprouve ses retours nocturnes, se rassure sur son statut par un rituel de sortie par lequel elle remet le masque de cette figure par la référence à un discours posé comme borne mythologisante : "But she stayed there staring at me, so I went outside and finished putting on my gloves standing on the doorstep. (A lady always puts her gloves before going into the street.)" (VITD 30) Les gestes d'Anna viennent ainsi reconstituer une figure surdéfinie en amont. Mais le seuil entre la maison et la rue, devenu lieu du discours et de la voix, vient mettre en crise la relation spéculaire de l'imitant et du modèle[150]. Poussée dehors par sa logeuse, Anna ne correspond plus à la figure sublimée qu'elle cherche à reproduire par le biais du rituel fétiche, mais qui renvoie à sa propre fabrication[151]. Le regard de l'autre joue le rôle d'un troisième miroir, impitoyable qui vient retourner la spécularité et la mettre en crise,

---

[146] Judith Butler, *Gender Trouble*, 77.

[147] Judith Butler, *Bodies that Matter*, 123.

[148] Voir la formule de Martha Vicinus qui dénonce la fabrication du mythe : "the making and dissolution of the 'perfect lady' as a Victorian ideal." (ix). "Introduction, The Perfect Victorian Lady", "the making and dissolution of the 'perfect lady' as a Victorian ideal" dans *Suffer and Be Still, Women in the Victorian Age*, ix.

[149] Claire Joubert décrit le personnage d'Hester comme un jalon de l'hégémonie patriarcale, un relais du discours de pouvoir : « La "lady", la "femme respectable", tout particulièrement quand elle est anglaise, est l'autre figure-clé de la femme patriarcale. Hester, la marâtre, la mauvaise mère anglaise [...] est l'une de ces femmes hommasses. » *Lire le féminin*, 158.

[150] Dans "Pictures" de Katherine Mansfield, Ada Moss subit le sarcasme de sa logeuse qui tourne en dérision sa quête de reconnaissance : "And here it fell, sepulchral, 'My lady'" ("Pictures" 135).

[151] "A ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism [...] controlling and compelling the shape of the production". Judith Butler, *Bodies that Matter*, 95.

comme dans *After Leaving Mr. McKenzie*, lorsque Norah revoit sa sœur Julia après plusieurs années : "She thought : 'She doesn't even look like a lady now. What can she have been doing with herself?'" (ALMM 53)

On retrouve cette construction surdéterminée de la dame respectable, "ladylike", chez Virginia Woolf, avec sa figure archétypale, Clarissa Dalloway, mais construite, cette fois, depuis le point de vue masculin de Peter Walsh. La figure est ici associée à une dichotomie codifiée de l'espace rural, contenu dans des souvenirs mélancoliques à Bourton, opposé par Peter Walsh à l'espace urbain de Londres[152] : "And always in this way coming before him without his wishing it, cool, ladylike, critical ; or ravishing, romantic, recalling some field or English harvest. He saw her most often in the country, not in London. One scene after another at Bourton."[153] (MD 130) Pourtant la séparation jouée par le point-virgule opère dans un même mouvement contradictoire une conjonction et une disjonction des deux figures, rendant tout le paradoxe de ces deux visages irréconciliables et pourtant présents dans un même corps, allégorisé en une figure pastorale idyllique : "recalling some field or English harvest" (MD 130). L'espace rural mythifié se trouve associé à une allégorie féminine nourricière et féconde[154], qui révèle cependant par sa binarité nostalgique l'effritement du mythe infléchi par les discours essentialisants : "le mythe n'est ni un mensonge ni un aveu : c'est une inflexion. [...] Il transforme l'histoire en nature"[155].

---

[152] "The city as community is a prison. [...] vale and grove adumbrate a womb-like enclosing [...] The social pressure beyond such feminine sweetness will then appear as masculine, sternly paternal forces." John Lucas, *England and Englishness: Ideas of Nationhood in English poetry. 1688-1900.* London: Hogarth press, 1990, 101.

[153] Voir l'évocation que fait Janet Montefiore de la symbolique du corps féminin dans les poèmes de Spender et Day Lewis : "The poems of Spender and Day Lewis more often represent the female body indirectly, through the favoured symbolism of a sexualized landscape [...]. Metaphorical female bodies are a marked feature of Spender's early poems about landscape [...]. Such invocation of a feminine Nature is most obvious". Janet Montefiore, *Men and Women Writers of the 1930s: The Dangerous Flood of History*, 105-7.

[154] Dans le recueil de poèmes From Feathers to Iron (1931) de Cecil Day-Lewis, la nature est clairement identifiée comme élément féminin :
"My love is a good land. The stranger
Entering here was sure he needs prospect no further.
Acres that were the eyes' delight
Now feed another appetite.
What formed her first for seed, for crop must change her."
Cecil Day-Lewis, "Poem 26", *The Feathers to Iron*. London: Faber & Faber, 1932, 92. Janet Montefiore en fait cette analyse : "the rhetoric [...] clearly identifies the poet's wife with the landscape, her productive 'meadowland' being fertilized by the phallic plough. [...] Woman thus exists as a field to be possessed and cultivated, to please and to nourish." *Ibid.*, 108.

[155] Roland Barthes, *Mythologies*, 202.

### 3.1.2 The "lady" and the "angel" : les mythes à l'épreuve de la ville

Ces modèle préconçus trouvent bien leur origine, ainsi que l'identifie Scott McCracken, dans les déterminations historico-politiques et socioculturelles du victorianisme : "the prehistory that haunts modern manifestations of masculine hegemony"[156]. Chez Jean Rhys, les discours sous-tendent une polarisation extrême dans cette auto-évaluation compulsive par rapport à un idéal féminin se rapprochant de la figure victorienne de l'ange du foyer comme sublimation de la femme écrite dans un aveuglement à sa propre idéalisation. Le poème de Patmore, "Angel in the House", construit une image à laquelle s'opposent historiquement et culturellement le personnage de la New Woman, et, chez Jean Rhys ou Katherine Mansfield, le mythe urbain de la prostituée, comme objet de consommation à l'usage des classes aisées[157].

Le renforcement potentiel des places vacille donc dans la dynamique même qui construit le modèle dans les discours, mais dont ceux-ci portent cependant la faille. Chez Rose Macaulay, le cliché véhiculé avec conviction par Mrs. Frampton dans *Non-Combatants and Others*, illustre ce mythe rassurant sur le mode d'une idéalisation qui s'ignore :

> And, for war work, what price Florence Nightingale? What would the country have done without her, and what did she get out of all she did?'
>
> Mrs. Frampton, who had not read the life of that strong-minded person, but cherished a mid-Victorian vision of a lady with a lamp, sounder in the heart than in the head, said, 'She kept her place as a woman, Miss Simon.' (NCO 56)

La façon dont se construit l'idéalisation de la figure féminine est ici plus intéressante à observer que sa propre fixation dans le quadrillage de pouvoir : la sublimation de la figure féminine, "a lady with a lamp", à la différence de celle qui est créée par les demi-mondaines de Jean Rhys, apparaît, dans le discours de Mrs. Frampton, comme totalement aveugle à elle-même. Le décalage de la voix narrative

---

[156] Scott McCracken, *Masculinities, Modernist Fiction and the Urban Public Sphere*, 29. En effet, Clarissa Dalloway reste hantée par les dogmes prescriptifs de son oncle : "And her old Uncle William used to say a lady is known by her shoes and her gloves. He had turned on his bed one morning in the middle of the War. He had said, "I have had enough." Gloves and shoes; she had a passion for gloves" (MD 9).

[157] Dans "Pictures", le spectre de la prostitution menace lorsque Ada Moss envisage d'entrer, seule, dans un café et interroge son statut social : "Why shouldn't I go to the Café de Madrid ? I'm a respectable woman – I'm a contralto singer." ("Pictures" 140) La régie très particulière de la distance entre la subjectivité du personnage et sa propre condition sociopolitique dans ses dimensions d'aliénation joue ici à plein. Dans le renforcement des places, dont le signifiant est mis en crise par la tonalité angoissée de l'interrogation et de l'affirmation martelées tour à tour, les identités sociales se font mortifères dans la prise puissante de la loi sociale comme loi d'assignation.

remet cependant à distance la logique policière des places qui s'arrime ici à l'image idéalisée d'une figure féminine d'où jaillit, en miroir, la dimension ridicule du personnage. La faille ironique du décollement de la voix narrative fait surgir l'énormité du cliché et l'arbitraire des bornes mythologisantes[158].

Le renforcement des bornes par l'injonction à la sexuation remet ainsi à distance le symbolique comme vecteur d'objectivation culturelle. Chez Rhys, la question au ton d'exaspération à moitié affectée d'Anna, 'Oh God,' I said, 'who wants to look ladylike?'" (VITD 10), semble signaler une lassitude à demi feinte, une érosion potentielle de cet idéal féminin vidé de sa substance, au fil du temps, pour ne plus laisser que des contours pré-dessinés auxquels il s'agit de tenter tant bien que mal de correspondre. La voix esquisse une timide résistance, tandis que le point d'interrogation, tout en exprimant le poids de la norme, effrite le quadrillage[159] en manifestant dans le discours un désir de suspension. Le désenchantement du ton, la neutralité affichée vis-à-vis de la norme patriarcale *« déjoue le paradigme »*[160] et ébauche une échappée possible hors du carcan normatif. C'est avec une rage contenue et une violence réprimée, une brutalité toute en potentialité dans la matérialité du mot, qu'Anna, dans *Voyage in the Dark*, tord le cou au mythe : "A lady – some words have a long, thin neck that you'd like to strangle." (VITD 120)

## *3.2 Masques et contrefaçons*

Ce qui entre en jeu est alors l'ambiguité qui se loge dans la répétition d'une construction mythologisante, que Jean-Luc Nancy articule ainsi : « le mythe, en tant qu'inauguration ou que fondation, est un mythe, c'est-à-dire une fiction, une simple invention »[161]. Les personnages féminins qui relaient les bornes mythologisantes des discours se trouvent alors pris dans une dynamique de redoublement de ces bornes par l'intériorisation des places. Mais la conscience, ou même parfois l'hyper-conscience que les personnages ont de ces bornes et de leur pouvoir d'assignation permet en même

---

[158] Ainsi que l'écrit Barthes : « le mythe ne peut se définir ni par son objet, ni par sa matière, car n'importe quelle matière peut être dotée arbitrairement de signification ». Roland Barthes, *Mythologies*, 182.

[159] Martha Vicinus évoque une prise conscience de la mutation des rôles chez lesfemmes : "Women themselves – and particularly middle-class women – were increasingly concerned with what their roles were, and what they should be." "Introduction". *A Widening Sphere. Changing Roles of Victorian Women*, ix.

[160] Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978).* Paris : Seuil, 2002, 31.

[161] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgeois Editeur, 2004, 132.

temps un dédoublement à l'intérieur même de ce paradigme d'intériorisation et d'objectivation naturalisante de données socioculturelles[162]. C'est alors une véritable potentialité subversive qui se dessine dans ce qu'on pourrait rapprocher des stratégies de la mascarade[163].

Chez Jean Rhys, cette crise de la place à remplir par une fiction de soi se joue dans un discours qui reproduit sa propre injonction[164], comme lorsque, dans *Voyage in the Dark*, Jeffries insiste avec solennité sur la valeur de la virginité d'Anna, cherchant à lui en faire réaliser le prix et à l'inscrire comme pierre de touche d'un ordre patriarcal :

> Then he started talking about my being a virgin and it all went – the feeling of being on fire – and I was cold. 'Why did you start about that?' I said. 'What's it matter? Besides, I'm not a virgin if that's what's worrying you.''You oughtn't to tell me lies about that.' (VITD 31-2)

La censure proférée par Walter Jeffries, "'You oughtn't to tell me lies about that'", actualise la sujétion morale et idéologique d'Anna[165]. Mais par son refus même de la virginité comme verrou Anna réintroduit le multiple au sein du discours monolithique de Walter Jeffries. Par une ambiguïté dont elle refuse de se défaire tout à fait, Anna crée une résistance discursive où s'abîme le discours idéologique et moral comme borne mythologisante de la différence sexuelle. Elle remet même en jeu la fiction de l'identité féminine en tant qu'invention potentielle : "'I'm not telling lies, but it doesn't matter, anyway,' I said. 'People have made all that up." (VITD 32)

Dans *Jacob's Room*, c'est le personnage de Florinda qui met en crise cette figure féminine sublimée. Christine Froula parle du prénom de Florinda comme du support d'un artifice trompeur, "an artifact ("or illusion") of masculine fantasy"[166], mais voit cependant dans cette illusion constitutive un outil de préservation de la domination patriarcale : "an ironic synecdoche of women's sexual enslavement [...] an emblem [...]

---

[162] On pense à la phrase inaugurale de l'ouvrage de Frédéric Regard : « La féminité est un mythe. C'est une fable, qui peut prendre plusieurs formes, se conjuguer avec tous les discours de la connaissance ». Frédéric Regard, *La force du féminin*, Paris : La Fabrique, 2002, 5.

[163] Judith Butler interroge la mascarade de la féminité chez Jacques Lacan et Joan Rivière dans *Gender Trouble*. Cela renvoie aussi à une potentielle subversivité depuis les paradigmes de sujétion que Butler explore dans *Bodies that Matter* : "to repeat those uses such that subversion might be derived from the very conditions of violation". *Bodies that Matter*, 123.

[164] Selon Thomas Staley, "In Woolf's fiction male oppression is more subtle than in Rhys's fiction, where male oppression is blatant at every level of activity, be it sexual, cultural, or economic." Thomas Staley. *Jean Rhys, a Critical Study*. London and Basingstoke: The Macmillan Press, 1979, 56.

[165] "A symbolic position that one assumes under the threat of punishment, that is, a position one is constrained to assume". Judith Butler, *Bodies that Matter*, 95-96.

[166] Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*. New York : Columbia University Press, 2004, 78. Nathalie Pavec interroge ainsi cette ambivalence constitutive du masque : « Est-ce la fleur de la virginité (à laquelle elle doit son nom) ou l'horreur d'un vide défloré ? ». « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », 50.

of young men's 'dominion'"[167]. Cette fois pourtant, ce n'est plus sous le signe d'un aveuglement à elle-même que se fait cette sublimation, comme pour Mrs Frampton dans *Non-Combatants and Others*. Au contraire, Jacob prête une voix à une hyper-conscience des mythes patriarcaux où viennent se loger les modulations de l'instance narrative qui tantôt renforce sa crédulité, tantôt la met en crise[168] :

> As for Florinda's story, her name had been bestowed upon her by a painter who had wished it to signify that the flower of her maidenhood was still unplucked. She talked more about virginity than women mostly do; and had lost it only the night before, or cherished it beyond the heart in her breast, according to the man she talked to. (JR 71-2)

La voix narrative fait de l'interstice entre les différentes vérités son lieu d'inscription. Elle y fait résonner son ironie qui vient mettre en éclat l'orgueil crédule de Jacob, et ouvrir la possibilité d'un lieu où une subjectivation pourrait émerger sous le signe du masque.

A la différence d'Anna dans *Voyage in the Dark*, Florinda s'engouffre dans le dispositif fictionnel et met sciemment en œuvre une pantomime où son caméléonisme ingénu exploite la fable patriarcale et se coule dans la récitation satisfaite de Jacob. La mise en scène réécrit alors une nouvelle fiction sur mesure, destinée à chaque homme qu'elle rencontre[169]. Mais c'est le petit excédent dont Florinda surinvestit la virginité qui agit comme un levier subversif et se fait lieu de la voix narrative : "She talked more about virginity than women mostly do". Cet élément excédentaire, tout en renforçant le quadrillage du pouvoir, le déborde et fait entendre le décollement de l'instance narrative. En allant un peu plus loin que la place assignée, le discours de Florinda reconduit et diffère l'obéissance à la régie des places tout en y inscrivant une potentialité critique qui s'amplifie dans le point de vue de la voix narrative. Une subjectivation fictive s'écrit à la fois en renforçant et en pulvérisant le dicours mythologisant par son redoublement : "To be implicated in the relations of power [...] is not [...] to be reducible to their existing forms"[170]. Ce reste que la voix narrative refuse de réduire en en tranchant le nœud résiste dans l'infini de sa reconduction et se rapproche du paradoxe butlerien : "a subject who repeats and mimes the legitimating norms by which it itself has been degraded, a subject founded in the project of mastery

---

[167] Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*, 78.
[168] « Il parle, il récite, il chante parfois, ou il mime. Il est son propre héros, et eux sont tour à tour les héros du récit et ceux qui ont le droit de l'entendre et le devoir de l'entendre. » Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 110.
[169] « Le mythe, en tant qu'inauguration ou que fondation, est un mythe, c'est-à-dire une fiction, une simple invention. » *Ibid.*, 132.
[170] Judith Butler, *Bodies that Matter*, 123.

that compels and disrupts its own repetitions"[171]. Ce « mythe interrompu, ou mythe en train de s'interrompre »[172] met donc en crise la stabilité des discours victoriens où sédimente une certaine idée de la chasteté et de la vertu comme éléments constitutifs d'une figure féminine sublimée[173] et qui finit justement par se brouiller dans la mimesis à deux visages de Florinda[174]. La voix narrative joue sur le paradoxe en feignant de l'écrire comme indécidable, alors que le corps de Florinda disparaît sous les signes greffés, superposés pêle-mêle : "Whether or not she was a virgin seems a matter of no importance whatever. Unless, indeed, it is the only thing of any importance at all." (JR 73) Alors que les discours mythiques sont barbouillés au hasard sur le corps de Florinda, ils deviennent flottants en effectuant le brouillage des pistes jusqu'à l'illisibilité. En assumant tous les rôles qui coexistent dans le jeu de l'instance narrative, Florinda devient résolument opaque au regard masculin, et inscrit son propre mythe dans la filiation paternelle. La photo fétichisée de la tombe de ses parents devient point d'origine d'un remodelage de soi qui lui permet de réécrire le mythe de son engendrement, faisant jouer à plein « tantôt toute l'hallucination, tantôt toute l'imposture de la conscience-de-soi [...] la représentation fabuleuse de sa propre puissance »[175]. Ce jalon replacé d'une ré-historicisation se met en place depuis l'intérieur des structures de pouvoir soumises au point de vue narratif, où se potentialise alors la force subversive du discours. Florinda réinvente une histoire pour combler la perte, une filiation fictionnelle, mouvante, remodelable à souhait qui prend la place du vide, et qui contourne la tentation mythique. Le défaut de filiation se retourne alors en un espace qui permet une substitution fictionnelle par laquelle Florinda opère, depuis l'intérieur du quadrillage patriarcal qu'elle surinvestit de son corps, un bougé qui craquelle le discours d'une respectabilité fabriquée[176].

---

[171] *Ibid.*, 131.

[172] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désoeuvrée*, 119.

[173] Voir l'article de Carol Christ sur le poème de Patmore, "Angel in the House", où elle analyse le pouvoir sexuel idéalisé des femmes sur les hommes par leur chasteté même, et qui les maintient hors de portée : "Woman possesses power in Patmore's world by the exalted respect man has for her, which causes him to behave virtuously, and by denial of her favors, which makes man strive to become worthy of her. [...] Because woman's power lies in withholding her acceptance until man is truly worthy, she in some way inevitably loses her moral ascendancy when she accepts a man as her lover." "Victorian Masculinity and the Angel in the House", 151.

[174] « Le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité [...] Une prestidigitation s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature ». Roland Barthes, *Mythologies*, 216. On pourrait lire l'entreprise de Florinda comme une « prestidigitation » inverse, re-remplaçant la nature par le réel.

[175] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désoeuvrée*, 117.

[176] Dans *Mrs Dalloway*, Sally Seton, "that ragamuffin Sally without a penny to her name, and a father or a mother gambling at Monte Carlo" (MD 62), se sert de la filiation interrompue comme d'un levier

## *3.3 Lectures critiques et épuisement du mythe*

Ainsi Florinda apparaît comme une fabrication à l'intérieur d'un personnage de fiction. La reproduction des mythes par la répétition ne se fait donc jamais à l'identique mais entraîne toujours un bougé qui potentialise sa propre interruption, reconduite à chaque instant. C'est avant tout une relation de création fictionnelle et de lecture qui est en jeu dans cette inscription des discours sur les corps. La capacité de lecture critique des personnages féminins enclenche un processus d'érosion qui amène « à la limite du mythe, dans un passage sur une limite où le mythe lui-même se trouverait moins supprimé que suspendu, interrompu »[177]. Le redoublement fictionnel qu'ils mettent en œuvre se décolle de la « parole pleine, originelle, tantôt révélatrice et tantôt fondatrice de l'être intime d'une communauté »[178] portée par les discours essentialisants. C'est dans l'ambiguïté de l'écriture et des points de vue que se met en place une mimésis subversive, tantôt collant aux mythes et aux catégories, tantôt oscillant du côté de l'indécidable :

> Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en identité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat [...] il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse : les choses ont l'air de signifier toutes seules.[179]

Ainsi le corps de Florinda s'offre au « constat », plutôt qu'à la lecture critique, naturalisation qui s'écrit autant qu'elle se met en crise dans la juxtaposition des faits :

> Jacob took her word for it that she was chaste. She prattled, sitting by the fireside, of famous painters. The tomb of her father was mentioned. Wild and frail and beautiful she looked, and thus the women of the Greeks were, Jacob thought; and this was life; and himself a man and Florinda chaste. (JR 72)

Alors que l'effet d'évidence s'inscrit dans la répétition des conjonctions, l'ironie vient se loger dans chacun des brefs interstices des points-virgules. L'évidence binaire de la différence sexuelle telle que la voix narrative ventriloque du discours de Jacob la

---

fictionnel pour une mise en scène imaginaire de sa propre identité : "Sally always said she had French blood in her veins, an ancestor had been with Marie Antoinette, had his head cut off, left a ruby ring." (MD 28)

[177] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 119.

[178] *Ibid.*, 122.

[179] Roland Barthes, *Mythologies*, 217. Voir aussi cette remarque de Jean-Luc Nancy sur cette évidence du mythe : « Nous savons bien – jusqu'à un certain point – quels sont les contenus des mythes, mais nous ne savons pas ce que veut dire ceci : que ce sont des mythes. » Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 114. Angela Carter elle aussi analyse la représentation iconographique de la différenciation sexuelle en ces termes : « a language we accept as universal because, since it has always been so, we conclude that it must always remain so. » *The Sadeian Woman and the Idology of Pornography*, 4.

formule au fil des énoncés juxtaposés lui permet de lire l'illettrisme et l'ignorance même de cette dernière comme des qualités incontestables d'innocence et de pureté. Ce sont pourtant ces mêmes incapacités supposées à lire qui se retournent en force de lecture critique des discours masculins, alors que le lecteur lui-même est amené par la distance de la voix narrative à lire ce décalage qui subvertit les discours figés.

Les discours mythologisants affichés sur le corps peint en trompe-l'œil de Florinda en font un artefact, miroir où Jacob, trompé par l'artifice, ne voit plus que lui-même, et où le dispositif du pouvoir se fixe en même temps qu'il vacille[180]. La voix narrative joue donc un jeu subversif, et l'artifice se dit dans les interstices matérialisés par les points-virgules, d'un texte qui maintient pourtant encore Jacob dans la vanité de son aveuglement. Autant qu'illisible, le corps ambivalent de Florinda se fait texte saturé de fiction hyper-lisible, singeant les différentes facettes archétypales d'une féminité fantasmée dont elle épouse les contours, et qui lui permet de jouer tous les rôles pré-écrits, tour à tour vierge chaste puis prostituée fidèle : "Great men are truthful, and these little prostitutes, staring in the fire, taking out a powder-puff, decorating lips at an inch of looking-glass, have (so Jacob thought) an inviolable fidelity." (JR 88) Le décalage comique de l'instance narrative révèle le leurre entre parenthèses, comme un rire sous cape. La dynamique mimétique qui contrefait le fantasme patriarcal ne tient plus alors que la lecture critique se fait jour : "For 'reading' means taking someone down, exposing what fails to work at the level of appearance, insulting or deriding someone."[181] Le mythe se désagrège en prise avec le réel[182] : "Then he saw her turning up Greek Street upon another man's arm." (JR 88)

Dans *Non-Combatants and Others*, c'est le monde de Violette qui verrouille le danger de toute entorse au paradigme du mythe féminin victorien. Véritable mise en scène grotesque de l'idéal articulé par le poème de Patmore, Violette est le théâtre quotidien d'une geste domestique féminine bien ordonnée autour du portrait de feu Mr. Frampton :

> Kate retired to domestic duties in the back regions. Evie [...] flicked competently round the drawing-room with a duster, calling to Florence to clear away quick, because she wanted the table for cutting-out. Alix did the lamps in the pantry. Mrs. Frampton did accounts and wrote to Aunt Nellie, in the dining-room. Florence cleared away, also in the dining-room. (NCO 34-5)

---

[180] "There must be a division that resists division, a psychic doubleness [...]. To consider this psychic doubleness as the effect of the Law is Lacan's stated purpose, but the point of resistance within his theory as well." Judith Butler, *Gender Trouble*, 75.
[181] Judith Butler, *Bodies that Matter*, 129.
[182] « La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel. » Roland Barthes, *Mythologies*, 217.

Cette nomenclature routinière du foyer entre les murs rassurants circonscrit un monde confiné, où règne la diligence des femmes qui l'habitent.

Dans *Jacob's Room*, la vision que Jacob a de Clara Durrant, et qui pourrait correspondre à l'idéologie du poème de Coventry Patmore, est elle aussi constamment soumise à l'éclairage de l'ironie narrative. Dans la conception victorienne telle qu'elle est définie dans ce poème, l'asexuation et la passivité des femmes[183] tendait vers un idéal qui, selon John Ruskin, compensait les pulsions potentiellement dangereuses de l'homme, notamment dans le poème de Patmore, au début du Canto V, 'The Comparison'[184]. Jacob calque sur Clara Durrant la figure quasi androgyne célébrée par Tennyson, "[the] isolated maiden"[185] qui s'apparente à la pureté et au dévouement des héroïnes dickensiennes[186] : "Alas, women lie! But not Clara Durrant. A flawless mind; a candid nature; a virgin chained to a rock (somewhere off Lowndes Square) eternally pouring out tea for old men in white waistcoats, blue-eyed, looking you straight in the face, playing Bach."[187] (JR 118) L'emphase du discours vient là encore pulvériser les modalités de l'idéalisation dans les silences des points-virgules. La candeur pathétique et figée du personnage opère comme verrou d'un mode d'être glacé sur la page[188]. Clara Durrant elle aussi se constitue comme une autre surface en miroir, un prisme vide, une surface neutre, sur laquelle chaque homme peut projeter les modalités de son propre discours[189]. De fait, c'est à une mythologie ironiquement similaire que Mr Bowley, dont le discours semble convaincu de sa propre originalité, associe Clara : "Bowley thought she looked like a huntress and turned over in his mind which it should be – some pale virgin with a slip of the moon in her hair, which was a flight for Bowley."[190] (JR 162).

---

[183] Angela Carter détourne cet idéal vers un mythe abject, un symbole anatomique mutilé : "my mythic generation as a woman and, as a woman, my ymbolic value is primarily that of a myth of patience and receptivity, a dumb mouth from which the teeth have been pulled." *The Sadeian Woman and the Idology of Pornography*, 4-5.

[184] Carol Christ, "Victorian Masculinity and the Angel in the House", 149.

[185] *Ibid.*, 152.

[186] *Ibid.*

[187] "The angel brings more than mortal purity to the home that she at once creates and sanctifies, for which her mate consequently regards her with a sentimental, essentially religious reverence." *Ibid.*, 146.

[188] Barthes parle de cette dimension figée du discours mythique : « A la surface du langage, quelque chose ne bouge plus : l'usage de la signification est là, tapi derrière le fait, lui communiquant une allure notificatrice ; mais en même temps, le fait paralyse l'intention, lui donne comme un malaise d'immobilité ». Roland Barthes, *Mythologies*, 198.

[189] « Les hommes ne sont pas avec le mythe dans un rapport de vérité, mais d'usage », écrit Roland Barthes, *Ibid.*, 218. « Le mythe prive l'objet dont il parle de toute Histoire. En lui, l'histoire s'évapore ; c'est une sorte de domestique idéale : elle apprête, apporte, dispose, le maître arrive, elle disparaît silencieusement : il n'y a plus qu'à jouir sans se demander d'où vient ce bel objet. » *Ibid.*, 225.

[190] Jean-Luc Nancy précise l'indissociabilité de l'invention et de la récitation des mythes : « La mythologie, entendue comme l'invention et la récitation des mythes (mais la récitation ne se distingue pas de l'invention ». *La Communauté désœuvrée*, 126. Roland Barthes, quant à lui, écrit qu' « à l'abondance

L'image promise à l'éternité par les discours des autres se craquelle dans l'ironie qui renvoie le personnage à lui-même et à son propre fantasme à la fin de la phrase.

De fait, le désir frustré de Jacob se heurte au quadrillage qu'il a contribué à établir :

> Of all women, Jacob honoured her most. But to sit at a table with bread and butter, with dowagers in velvet, and never say more to Clara Durrant than Benson said to the parrot when old Miss Perry poured out tea, was an insufferable outrage upon the liberties and decencies of human nature. (JR 118)

L'idéal sublimé d'abord construit par les discours ne résiste pas au regard que Richard Bonamy jette sans complaisance sur cette vie confinée dont il perçoit la mutilation : "The insipidity of what was said needs no illustration – Bonamy kept on gently returning quiet answers and accumulating amazement at an existence squeezed and emasculated within a white satin shoe"[191] (JR 147). Le prisme se renverse : d'une lecture imaginaire qui permet la re-création fictionnelle du personnage féminin dans le discours masculin, on passe à une lecture critique, qui met en crise le modèle[192]. Mais cette polarité entre lecture aveugle et lecture critique est à nouveau mise en éclat par un troisième temps de lecture, où le point de vue narratif distingue la profondeur insoupçonnée et presque illisible d'une dimension qui défait le paradigme binaire : "until the virginity of Clara's soul appeared to him candid; the depths unknown" (JR 147). Dans la faille critique du point de vue, là où on ne voyait que perte et inertie, une potentialité en mouvement se laisse façonner et retraverse le discours figé.

L'oscillation indécidable entre la fixité du quadrillage et une potentialité qui circule, presque imperceptible, dans le texte remet toujours en mouvement les discours de l'hégémonie patriarcale qui se relaient par le biais des mythes. Insaisissables, toujours en mouvement, les corps des femmes se dérobent à une lecture univoque,

---

quantitative des formes, correspond un petit nombre de concepts. Cette répétition du concept à travers des formes différentes est précieuse pour le mythologue, elle permet de déchiffrer le mythe : c'est l'insistance d'une conduite qui livre son intention. » *Mythologies*, 193.

[191] Griselda Pollock parle de la séparation des sphères en termes d'idéologie qui repose sur des divisions inscrites dans une dimension mythique : "The public and private division [...] as a metaphorical map in ideology [...] structured the very meaning of the terms masculine and feminine within its mythic boundaries. In practice as the ideology of domesticity became hegemonic, it regulated women's and men's behaviour in the respective public and private spaces." Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity" *Vision and Difference: Femininity. Feminism and the Histories of Art*, 69.

[192] Dans *"Professions for women"* (1931), Virginia Woolf procède à la mise à mort métaphorique de l'ange de la maison, dans un corps-à-corps sans merci. "Professions for Women" *The Death of the Moth.* London: Penguin Books, 2005, 149-54. Rachel Bowlby souligne l'ambivalence de ce combat : "the Angel [...] whose fictional, phantom-like status proves to be all the more insidious." Rachel Bowlby, *Feminist Destinations and Other Essays on Virginia Woolf.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997, 41.

comme lorsque le point de vue lui-même se brouille dans la multiplicité des lectures possibles :

> Fanny dropped on to the floor, clasped her hands round her knees, and looked at him, her beautiful eyes – yes, beauty, flying through the room, shone there for a second. Fanny's eyes seemed to question, to commiserate, to be, for a second, love itself. But she exaggerated. Bramham noticed nothing. And when the kettle boiled, up she scrambled, more like a colt or a puppy than a loving woman. (JR 111)

Le balancement insaisissable entre beauté et laideur, entre grâce et ridicule, les comparaisons qui mettent l'image en tension et qui déroutent le peintre, manifestent la fugacité du temps, et l'impossibilité de la capture.

Nous avons donc exploré, dans ce chapitre inaugural, la ville des années 1910-1930 telle qu'elle se cartographie dans les textes féminins, quadrillage de pouvoir où se joue pourtant l'avènement des femmes. Les lieux de la ville, scènes d'assignation des corps, apparaissent comme produits par les discours sur la ville et sur les femmes, à la fois déterminés et mis en crise, dramatisés par les regards et les voix. Le tissu hétérogène des discours s'éprouve alors à son tour dans ses dimensions idéologiques, ses dimensions historiquement, politiquement et culturellement déterminées. Le postulat d'une construction de l'espace comme produit des discours pose alors la question de sa subordination à une intrigue dans son rapport à l'architecturation des lieux. Dans les textes de notre corpus, la dimension expérimentale singulière interroge les relations entre les formes de l'intrigue et l'expérience de la ville dans ses dimensions architecturales, métaphoriques et subjectives.

## Chapitre 2. Lieux intermédiaires comme seuils critiques : crise du pouvoir et dynamiques paradoxales

Les lieux intermédiaires dans les textes de la ville apparaissent comme les lieux privilégiés et paradoxaux d'une cartographie du pouvoir. Le pouvoir investit en effet de façon prioritaire les lieux de passage stratégiques, où s'inscrit la potentialité à la fois d'un verrouillage et d'une circulation. Cette carte des lieux intermédiaires telle qu'elle se dessine dans les textes de notre corpus offre des espaces privilégiés pour saisir l'articulation des tensions sociopolitiques et temporelles dans la ville des années 1910-1930. Dans la mesure où ils aménagent l'accès aux lieux symboliques du pouvoir, les seuils, paliers, couloirs, perrons, portes d'entrée, créent des scènes intersubjectives liées à des enjeux de pouvoir, où se jouent des modalités singulières de sujétion et de domination.

Cependant, la dimension subjective du rapport à l'espace soumis au point de vue des personnages investit les lieux intermédiaires d'une dimension paradoxale, au sein même d'un rapport étroit au quadrillage du pouvoir. Ces lieux de passage censés mener aux lieux symboliques échappent d'une certaine façon, dans les textes de notre corpus, à la fonction d'architecturation spatiale qu'on pourrait leur attribuer dans une perspective référentielle ou empirique, où l'organisation de l'espace serait syntagmatique. A la croisée de leurs valeurs subjectives et métaphoriques, les lieux intermédiaires complexifient l'espace et forment également les sites de la dissolution potentielle des lieux de fixation du pouvoir et de places fixes naturalisées. Ils deviennent ainsi emblématiques à la fois d'une schize de la subjectivité des personnages féminins, dans leur relation à des formes de pouvoir entièrement intériorisées, et de modalités de résistance qui s'inscrivent sous le signe du silence.

Ces points de jonction des lieux rendent compte d'une certaine idée de la modernité, dans sa représentation spatiale et textuelle, en abdiquant leur rôle de chevilles d'architecturation d'un espace empirique et en se faisant paradigmatiques de la défection des formes de l'intrigue dans la structuration de l'espace. Leur position médiane, alliée à l'idée d'une carte subjective, devient alors à la fois génératrice des cloisons et potentialité de position critique, faisant vaciller le rôle traditionnellement structurant de l'espace dans la construction des formes temporelles de l'intrigue. À cheval sur une définition empirico-symbolique, qui renverrait alors à la carte sociopolitique du pouvoir dans la ville des années 1910-1920, telle que nous l'avons

esquissée au chapitre précédent, et sur une définition métaphorique[193], comme inscription temporelle du passage potentiel d'un état à un autre, d'une temporalité à une autre, le lieu intermédiaire comme seuil fonctionne de façon indissociable sur ces deux versants. Les lieux intermédiaires à la fois « matérialisent un territoire »[194] dans leur dimension empirique, ils dessinent et figent une carte au sens de De Certeau[195] mais portent aussi à chaque instant la potentialité d'un glissement vers l'indéterminé, dans « l'illusion d'un espace stable »[196] où chaque seuil peut potentiellement se retourner en lieu de la crise[197]. Dans la ville des années 1910-1930, le seuil renvoie à la temporalité particulière, métaphorique, symbolique et subjective de l'inauguration d'une crise sans précédent.

Nous verrons dans un premier temps, la façon dont les lieux intermédiaires chez Jean Rhys et Katherine Mansfield s'inscrivent dans l'oscillation constante entre leur fonction cadastrale de chevilles des lieux, et leur dimension subjective qui se donne dans le paradoxe sans cesse reconduit d'une tension spatio-temporelle entre la détermination d'un passage et une logique de l'impasse. Dans un second temps nous verrons comment cette oscillation des lieux intermédiaires entre dimensions empiriques et métaphoriques inscrit la crise du temps, des discours et du récit dans les corridors, les seuils de portes et les escaliers de l'hôpital de guerre dans *Non-Combatants and Others* de Rose Macaulay. Puis, sur le versant critique des lieux intermédiaires, nous verrons quelle potentialité poétique en clair-obscur prend forme comme modalité de résistance

---

[193] « Dans la plupart des langues européennes, le concept de seuil possède un sens littéral et un sens métaphorique. Un terme désignant un espace concret de démarcation entre l'intérieur et l'extérieur renvoie à une distinction similaire dans l'abstrait. En des domaines aussi variés que la physique, la biologie, la psychologie, ou l'économie, un seuil est figurativement lié à l'idée de transition d'un état à un autre. En fait, il dénote un lieu concret et une vue de l'esprit, une fiction, et à ce dernier titre [...] une métaphore fructueuse pour aborder le territoire mouvant de la fiction dans lequel il fait de fréquentes apparitions. » Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret.* Paris : Michel Houdiard Editeur, 2010, 7.

[194] *Ibid.*, 7.

[195] Pour Michel de Certeau, la carte est ce qui donne une dimension structurante à l'espace, ce qui le fige dans une visée téléologique, de parcours et d'itinéraires : « Le parcours à y faire domine. Il englobe les éléments de carte, tout comme la description d'un chemin à effectuer s'accompagne aujourd'hui d'un dessin hâtif qui trace déjà sur le papier, en citations de lieux, une danse de pas à travers la ville ». *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire.* Paris : Gallimard, 1990, 177-8.

[196] Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 8.

[197] C'est la notion de *« chronotope »* chez Bakhtine qui articule cette idée du seuil comme lieu et métaphore privilégiés de la crise dans sa dimension temporelle : « Abordons encore un chronotope imprégné de grande valeur émotionnelle, de forte intensité : le *chronotope du seuil* [...] c'est le chronotope de la crise, du *tournant* d'une vie. Le terme même du "seuil" a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de "passer le seuil"). En littérature, le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent implicite. » Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman.* Paris. Gallimard, 1997, 389.

sur les paliers dans *After Leaving Mr Mackenzie*, pivot potentiel d'un glissement continu entre la fixation des lieux et la « pensée d'espace »[198]. Enfin, nous explorerons la façon dont la dissolution des seuils dans *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf libère une force créatrice qui se rassemble et se disperse dans la demeure et dans la ville.

## 1. Passages et impasses : lieux intermédiaires et schize des subjectivités

Dans la carte urbaine comme structure de pouvoir, telle que nous l'avons définie au chapitre précédent, l'assignation faite aux corps d'occuper des places prend une valeur particulière dans les lieux intermédiaires comme articulations des lieux de la ville. La subjectivité des personnages féminins façonne autant qu'elle met en crise les lieux stables à travers la défection des lieux intermédiaires dans leurs fonctions de chevilles structurantes de l'espace. La schize empirique mais aussi métaphorique qui s'inscrit dans l'ambivalence des lieux intermédiaires, à la fois passages et impasses, est indissociable d'une schize dans la subjectivité des personnages, prise dans une temporalité singulière qui serait à la fois transition et blocage[199]. C'est donc une zone paradoxale de scission où une temporalité de la stase défait les binarités spatiales : « Le seuil (Schwelle) est une zone. Les idées de variation, de passage d'un état à un autre, de flux sont contenues dans le terme schwellen (gonfler, enfler, se dilater) »[200]. La définition étymologique telle que l'articule Benjamin deviendrait ainsi paradigmatique des lieux intermédiaires et des subjectivités comme figures d'une modernité qui s'inscrirait autant dans la potentialité d'un franchissement que dans le point de butée d'une impasse subjective déroulée dans le temps et l'espace.

### *1.1 Crise de la transitivité et transport de la butée : une logique de l'impasse*

La table des matières d'*After Leaving Mr Mackenzie* de Jean Rhys est représentative d'un mode d'inscription de l'espace et du temps dans la structure même du roman. Cet espace tabulaire se constitue d'un entrelacement épuré de noms

[198] « La forme d'un mouvement, la faille d'un non-raccord, la complexité des rapports avec le regard, l'homme, l'autre lieu – en un mot tout ce par quoi le lieu se retire de soi pour donner lieu à une pensée d'espace ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 85.
[199] Le « concept du temps qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps ». Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*. Paris : Folio Gallimard, 2000, 441.
[200] Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 512.

d'hommes et de noms de lieux qui semblent signaler des déplacements, en tous cas des changements de lieux, des changements de mains, ou de temporalités :

Part One

1. The Hotel on the Quay

2. Mr Mackenzie

3. Mr Horsfield

4. The First Unknown

Part Two

1. Return to London

2. Norah

3. Uncle Griffiths

4. Café Monico

5. Acton

6. Mr James

7. Change of Address

8. Death

9. Golders Green

10. Notting Hill

11. It Might Have Been Anywhere

12. Childhood

13. The Staircase

14. Departure

Part Three

15. Île de la Cité

16. The Second Unknown

17. Last[201]

[201] Dans la table des matières épurée de *Non-Combatants and Others* de Rose Macaulay, on retrouve cette logique intransitive qui frise l'arbitraire et vient se loger dans les prédicats sans objet d'une série de vignettes aux dénominations aussi brèves qu'énigmatiques, par exemple : *"CHAPTER III: Alix goes"*.

Cette liste, qui semble dessiner une charpente structurée par la régularité de sa segmentation, entremêle plusieurs valeurs des lieux et du temps dans leurs dimensions diégétiques et métaphoriques. Les noms des lieux emblématiques de la ville, "Acton", "Golders Green", "Notting Hill", "Île de la Cité", "Café Monico", "The Hotel on the Quay" semblent ancrer la diégèse dans une dimension référentielle ; les noms de personnages, "Mr Mackenzie", "Mr Horsfield", "Norah", "Uncle Griffiths", "Mr James", placent dans cette cartographie des instances fictionnelles et pourtant corporéisées d'un pouvoir qui y introduit une dimension de quadrillage symbolique et une logique des places ; les lieux intermédiaires, ou les mouvements d'un lieu à l'autre, "Return to London", "Change of Address", "Departure", semblent créer des ruptures spatiales et temporelles et encadrent la seconde partie, qui marque le voyage de Julia à Londres. Enfin, la liste des titres de chapitre est également jalonnée de données temporelles floues, presque incongrues, "Death", "Childhood". Des formules elliptiques affichent leur indétermination dans un décrochage référentiel potentiellement métaphorique et imaginaire, "The First Unknown", "It Might Have Been Anywhere", "The Second Unknown", "Last"[202], qui contraste avec la forte détermination des noms de lieux ou de personnages.

Ainsi cette table des matières verticale peut être lue, dans sa structure, comme une série d'écritures[203], une progression géographique prise dans un effet de réseau, « bornage minutieux et emboîtement méthodique, [où] un ordre construit son répertoire et ses repères »[204]. Mais la fragmentation même de la charpente spatio-temporelle du roman se dessine dans une série paratactique plutôt que syntagmatique, où le récit ne semble pas avoir de prise : « Classer, d'un côté, les espaces dans l'écriture qui s'en rend maître ; casser, de l'autre côté, l'espace du simple fait qu'on écrit »[205]. La construction à la fois cyclique et verticale semble autant signaler que déjouer l'idée d'une téléologie, d'un axe syntagmatique de récit ou d'intrigue[206]. On ne sait pas bien où commence et où

---

[202] Ce sont presque des « *phrase-images* » telles que les définit Jacques Rancière : « *micro-mouvements d'une matière qui est « rythme, parole et vie »* ». Jacques Rancière, *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003, 55.

[203] « La série d'écritures, faisant le vide du lieu, marque l'étrangeté d'un espace non-identique à soi-même et rendant caduque l'inventaire dont il procède. La multiplicité, ici, défie le dénombrement : elle relève d'une non-unité – d'une "inutilité" ? – dont le système sériel prend en charge à travers ses irrégularités l'impossible résolution. » Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 23.

[204] *Ibid.*, 22.

[205] *Ibid.*, 28.

[206] « Le principe sériel, en privilégiant le vide et en le reliant à la mobilité interne de l'ensemble, ébranle la stabilité des termes, fait passer les niveaux les uns sous les autres, insinue en chaque point des hiatus ou des zones de friction » *Ibid.*, 28.

finit cette spirale tabulaire ; les schèmes temporels vectorisés ne semblent plus avoir de prise, tandis que les noms de lieux à la fois insufflent le mouvement et génèrent la fixité[207]. La structure presque spéculaire, symétrique, en trois parties semble faire résonner ironiquement les termes "Return" et "Departure" en repliant la fin sur le début, une réitération de la stase qui dévoilerait l'illusion référentielle.

Cette logique de l'impasse se déploie particulièrement dans le point de butée du seul lieu intermédiaire de cette liste, "The Staircase", au chapitre 13. Dans sa valeur métaphorique, il vient à la fois défaire le paradigme des lieux de la ville et remettre en jeu la lecture structurelle de l'espace tabulaire. Pourtant, plusieurs effets viennent souligner et mettre en crise cette structure, dans une dimension textuelle et non plus dimension diégétique. Dans un premier temps, la verticalité de l'escalier vient renforcer la verticalité graphique, presque plastique de cette cascade de référentialité. Dans un second temps, la dimension transitive de l'escalier comme lieu intermédiaire, comme médiateur entre deux lieux, se trouve désinvestie : le chapitre s'intitule non pas "The Stairs" mais "The Staircase"[208]. Le mot composé semble alors se faire métaphorique d'une clôture, d'un contrôle qui s'exercerait sur ce lieu de passage. Sa dimension métaphorique d'articulation serait alors enrayée, tout en défaisant l'horizontalité syntagmatique du temps et de l'espace.

C'est donc une crise de la transitivité spatiale autant que temporelle qui se joue dans la mise en danger du régime binaire du lieu intermédiaire dans sa fonction médiatrice. Situé à la fin de la partie parisienne du roman, juste avant le chapitre intitulé "Departure", "The Staircase" apparaît comme le point d'achoppement de cette dégringolade de lieux, point de fixité paradoxale où s'échoue ce qui semble à la fois être un parcours et une stase. L'absence quasi-totale de point de vue, l'impersonnalité de cette table des matières viennent à la fois renforcer la surdétermination référentielle et

---

[207] « Là où la carte découpe, le récit traverse ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 189. On est loin cependant ici de la « géographie nuageuse » dont parle De Certeau à propos des « pouvoir magiques » et imaginaires des noms propres « mués en métaphores ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 157.

[208] C'est dans l'escalier que, paradoxalement, s'expriment les pulsations minimales d'un désir, toujours sur le mode de la perte, soubresauts du désir. "She wanted to cry as he went down the stairs with her. There was a lump in her throat. She thought : 'That wasn't what I wanted.' She had hoped that he would say something or look something that would make her feel less lonely." (ALMM 84) Venue trouver son ancien amant, Mr James, pour lui demander de l'argent, Julia se trouve finalement repoussée vers la sortie, et ressent l'amère frustration de son désir de contact. La détresse solitaire dont résonne le lieu intermédiaire de l'escalier est celle du désir inassouvi de regard et de parole.

inscrire en creux un désinvestissement subjectif sur le mode de l'indifférencié[209]. Les bornes de début et de fin d'un récit ou d'un parcours semblent disparaître lorsque, dans la dynamique de réitération, la différence se trouve effacée par la logique du même. Les deux chapitres dont les titres renvoient non pas à un lieu, un personnage ou un mouvement spatial, mais à une dimension subjective, temporelle et référentielle de moment critiques archétypaux, "Childhood" et "Death", au lieu d'assumer leur place de « seuils de la fiction [...], terrain d'enjeux importants, parce qu'ils sont des lieux/moments critiques au sens fort »[210] se perdent dans l'interchangeabilité des entrées tabulaires. La fragmentation de l'espace qui vient buter sur la fixité de chaque titre de chapitre place la dynamique à la fois du côté du mouvement multiple[211] et de la stagnation de l'impasse.

Le personnage principal du roman, Julia, semble dériver le long de cette ligne de lieux, où sa subjectivité s'inscrit en absence, dans la trajectoire erratique où elle semble avoir abdiqué tout désir pour motiver ses déplacements. On la devine prise dans l'enchevêtrement des lieux, des personnages, des événements, sans « intérêt pour le monde situé de l'autre côté du seuil [comme] moteur »[212], ni de « promesse de découvertes à venir et de dangers à affronter »[213]. L'hôtel, lieu de transit posé sur le rebord de la rivière, à la limite oscillante de la carte, semble poser un premier chapitre en équilibre instable, dans un lieu de transition, mettant d'emblée en crise la notion d'ancrage subjectif et référentiel du récit. La butée paradigmatique qui annule la transitivité des lieux intermédiaires est ainsi reconduite à chaque étape du parcours statique de Julia. Ce transport subjectif de la butée semble mettre en œuvre une subjectivité créatrice de ses propres impasses. On peut alors lire les chapitres intitulés énigmatiquement "The First Unknown" et "The Second Unknown" ainsi que "It Might Have Been Anywhere" comme des blancs, des vides dans la charpente à la fois spatiale et temporelle du roman, des temps de vacillement qui font plier la ligne et décentrent la

---

[209] Parlant de Pérec et de son entreprise d'épuisement de l'espace, Marie-Claire Ropars écrit : « Le vide [...] est solidaire d'un acte d'écrire qui ne cesse de se réfléchir tout en réfléchissant l'ordre des lieux. Arrimant, en les délimitant, les points d'ancrage d'une topologie cohésive, centrant le dispositif sur une valeur de sens, l'approche sémioticienne néglige le geste mouvant d'une écriture divisée, et toujours décentrée, pour qui la limite demeure "improbable" ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 29.

[210] La table des matières d'*After Leaving Mr Mackenzie* semble renoncer à « fournir une topographie rassurante aux passages périlleux, tels que le moment de la naissance ou de la mort, ou de l'adolescence comme transition entre deux âges. » Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 57.

[211] « Mettre de l'ordre dans l'espace, c'est se situer en lui, au risque de devenir multiple comme lui. » Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 22.

[212] Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 57.

[213] *Ibid.*

fixité référentielle, faisant affleurer un atopisme paradoxal. Ce refus de s'inscrire dans l'effet cataphorique des lieux tels qu'ils sont articulés dans cet espace liminaire met déjà en crise, avant même les premières lignes, l'idée d'intrigue et de récit dans leur relation aux lieux[214].

Un vacillement des strates de l'expérience s'opère dans cette liste de lieux symboliques évidés dans l'indifférencié[215], et où les passerelles pour passer d'un « lieu » à l'autre auraient été arrachées pour ne plus laisser que « l'enjeu d'un parcours où l'espace se dérobe au fur et à mesure que les lieux se déterminent »[216]. La subjectivité du personnage ne fait que transporter inlassablement avec elle la butée de ses « itinéraires infinis et insensés dans un espace infiniment clos »[217], une temporalité de la stase logée dans la subjectivité du personnage, continuellement pris dans l'impasse d'une intransitivité démultipliée et dans la fabrication de ses propres clôtures[218].

## *1.2 Lieux stratégiques en réseau : réitération de la stase*

Cet effet de réseau pris dans une logique de la butée déborde l'espace tabulaire pour se disséminer dans la construction des lieux intermédiaires du roman, en relation serrée avec le quadrillage sociopolitique du pouvoir dans la ville. Ce quadrillage le plus souvent entièrement intériorisé par les personnages façonne des lieux intermédiaires comme lieux stratégiques d'une logique d'assignation, ainsi que le montre la position du propriétaire du restaurant où entre Julia : "When she came in the proprietor of the place wished her good morning from his strategic position on the stairs leading down to the kitchen. From there he could survey the waiters, the serving-up, and the legs of the women customers." (ALMM 12) Lieu de la mise en œuvre d'un pouvoir à la fois policier et sexuel, le lieu intermédiaire semble articuler une logique de l'emprise et de l'impasse, où l'autre crée la butée par sa fixité. Corps obstruant le passage, ces instances

---

[214] « L'espace des romans n'est plus organisé, vectorisé par un sens. Sa géographie devient indéchiffrable pour les personnages, dans la multiplication des limites et des repères spatiaux ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 188.

[215] L'effet d'annonce de cette table des matières rappelle en cela le cadastrage arbitraire et déroutant des salles de l'hôpital de guerre dans *Non-Combatants and Others* dont nous ferons une analyse dans la seconde section de ce chapitre.

[216] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 23.

[217] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 188.

[218] Cette logique de l'impasse et de la clôture subjective se différencie radicalement de ce que Marie-Claire Ropars définit ainsi : « Ainsi s'organise-t-on une table des matières solidement charpentée : la chambre, la rue, le quartier, la ville, avec accidents de parcours (petits problèmes, travaux pratiques), obstacles victorieusement franchis – escalier, mur, porte, mers et continents. Rien n'arrêtera l'ouverture contrôlée dans laquelle s'engage un sujet pourtant susceptible de variations ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 22.

corporéisées du pouvoir donnent lieu à des scènes intersubjectives de pure aliénation. Celles-ci trouvent dans les lieux intermédiaires leur lieu privilégié ; elles s'y démultiplient en un effet de réseau, déclinant et réitérant leurs modalités à l'infini, comme lorsque Anna se trouve à la porte de l'immeuble où se trouve l'appartement d'Ethel[219] :

> There were two bells. I rang the lower one. Nobody came, but when I pushed the door it opened.
>
> There was a passage with a short flight of stairs and a door on the left-hand side. I went outside and rang again. The door on the left opened and an elderly man wearing pince-nez said, 'Well, Miss?'
>
> The room he had come out of was an office. There was a filing-cabinet, and a table with a typewriter and a lot of letters, and two chairs.
>
> I said, 'I wanted to see Miss Ethel Matthews. I thought she lived here.'
>
> 'Upstairs,' the man said. 'You rang the wrong bell.'
>
> 'I'm sorry.'
>
> 'This is the fourth time today,' he said. 'Will you kindly tell Miss Matthews that I object to being disturbed like this? 'He stood at the door and talked rather loudly. 'I've got other things to do. I can't be answering her bell all day long.'
>
> I saw Ethel standing at the bend in the staircase. She peered down at me. (VITD 112)

La scène de violence interpersonnelle dans le lieu intermédiaire se trouve ici reconduite d'une instance à une autre, le voisin courroucé passant le relais à Ethel, dont le regard perçant, en surplomb depuis le haut de l'escalier, rappelle celui du propriétaire du restaurant. L'effet d'écho entre les scènes intersubjectives du pouvoir engendre de fait une mise en réseau des lieux intermédiaires qui réitèrent inlassablement une scène butée dans sa répétition[220]. L'obstacle des corps dans les lieux intermédiaires est ainsi redoublé par la dimension d'impasse incessante dans sa reconduction, éternellement remise en œuvre par la schize subjective des personnages féminins, déroulée dans le temps et l'espace.

C'est bien depuis la faille subjective des personnages féminins eux-mêmes que le pouvoir de ces instances est investi dans les lieux intermédiaires pour en faire des scènes du pouvoir qui redouble les déterminations sociopolitiques. La position

---

[219] « La porte est une figure de l'ouverture – mais de l'ouverture conditionnelle, menacée ou menaçante, capable de tout donner ou bien de tout reprendre. [...] Son battement lui-même est une figure du double-bind. » Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992, 193.

[220] « Les héroïnes restent séparées de l'autre par un abîme de malentendus, une "impasse" ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 146.

d'aliénation dans laquelle sont placés ces personnages, et dont le lieu intermédiaire se fait le symbole, fige également le lieu dans l'effet d'une sujétion : "my place was by the door in the draught. It always was. A damned shame. And about Laurie Gaynor, who was dressing next to me that week. The virgin, she calls me, or sometimes the silly cow. (Can't you imagine to keep the door shut, Virgin, you silly cow?')" (VITD 15) C'est ainsi que l'assignation du corps d'Anna, préposé à la fermeture de la porte, à occuper une place sur le seuil du vestiaire, se charge d'une rhétorique violente, qui rend cette place emblématique d'un seuil intériorisé, construit et porté par le personnage.

Cette intériorisation de la schize constitutive du lieu intermédiaire signe de fait sa défection pour la construction des formes de l'intrigue. Le fait que cette scène intersubjective de pure aliénation soit projetée depuis l'intériorité des personnages engendre une modalité singulière de mise en crise de la fonction structurante des lieux intermédiaires tels qu'ils vectorisent l'espace. De manière paradoxale, ceux-ci s'y doublent toujours d'une construction intériorisée des barrières subjectives du quadrillage, et pourtant également de son bougé potentiel. Cette dynamique de projection des verrous du quadrillage donne alors la possibilité d'un dessaisissement qui renforce la logique de l'impasse tout en créant une mise à distance des affects, comme lorsqu'Ethel s'abandonne à une scène de larmes contre la porte pour empêcher Anna de partir :

> She was standing with her back to the door so I couldn't get by. [...] 'All right. Well, get out of the way and let me pass.' But she collapsed on the floor and lay with her head and her back against the door and started to cry. I had never seen anybody cry like that. And all the time she went on talking. (VITD 124)

C'est une certaine dimension incongrue, presque comique, que l'on lit dans l'étonnement impassible d'Anna, qui à la fois semble prendre acte de la violence de la scène et refuse d'entrer dans une relation intersubjective, de franchir le seuil de propre subjectivité, d'où se projettent les affects. Le discours d'Anna reste suspendu dans la schize du lieu intermédiaire, qui ré-ouvre la forclusion spatiale et subjective aux potentialités d'une lecture critique. Par la modalité infime de résistance d'une voix qui se détache de son affect, Ethel devient presque le « personnage comique, risible »[221] dont parle Didi-Huberman lorsqu'il renverse le paradigme de la puissance du gardien de la porte de la loi chez Kafka : « la situation du gardien n'est pas moins désespérante [...] elle fait partie de la contrainte globale où le système place chacun, comme devant le

[221] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 191.

double-bind de l'injonction »[222]. La scène intersubjective oscille entre violence et burlesque, mettant en scène « le gardien, dans son acte de misérable pouvoir »[223] qu'Anna fait vaciller par un discours ambivalent qui consiste à la fois à prendre acte de la violence inaugurale de la crise qui se joue sur le seuil, et à s'en distancier : "I had never seen anybody cry like that. And all the time she went on talking." Sur le seuil de la porte, l'association asynchronique et schizoïde des deux régimes d'affect qui traversent Ethel, l'inarticulé des larmes associé à l'articulé du discours, mène à la suspension du discours et du sens. C'est l'aporie dans son sens étymologique, absence de chemin, qui crée la butée du personnage d'Anna dans le dessaisissement d'une stase contemplative[224].

Personnages récurrents[225], emblématiques des lieux intermédiaires, les logeuses campent des instances sadisantes au féminin qui se tiennent dans les lieux stratégiques des passages et des portes : « Toujours des juges ou des gardiens se tiennent devant elles ; toujours elles deviennent étroites pour les rites de passage »[226]. Au début de *Voyage in the Dark*, à Southsea, lorsqu'Anna et Maudie invitent Jeffries et Jones dans la pension où elles louent des chambres, la logeuse et son regard acéré leur barrent le passage : "We had no latch-key. I thought the landlady would be sure to be rude when she let us in. However, when she opened the door she only glared, without speaking."[227] (VITD 11) On lit dans ce passage l'ambivalence du lieu intermédiaire, toujours pris entre deux versants spatio-temporels[228]. L'immobilité statuesque de la logeuse, son silence[229], se font alors symboliques à la fois de son pouvoir et d'un certain atopisme : les lieux intermédiaires comme redoublement de l'effet des normes par les

---

[222] *Ibid.*

[223] *Ibid*, 192.

[224] Du grec, *Poros* : le chemin.

[225] Le personnage est tellement générique que le texte en perd l'origine du premier modèle : "This one had bulging eyes, dark blobs in a long, pink face, like a prawn. She was exactly like our landlady in Eastbourne. Was it Eastbourne?" (ALMM 89).

[226] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 185.

[227] "The mainstream characters who appear engaged in the task of earning a modest living are seen as openly threatening and disagreeable, or simply gray. It is interesting that many of them are female hotel attendants or landladies of various sorts portrayed as being unattractive, cold and calculating. Those are the women who live off hotels and whose sexuality is implied as being at war with the lonely female occupant of the room." Alicia Borinsky, "Jean Rhys : Poses of a Woman as Guest", 242.

[228] « La porte est extrêmement simple, mais elle dialectise déjà tout le jeu d'éloignement et de contiguïtés ». Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 193.

[229] "And if the landlady smiled or said 'Good morning' Maudie could say, 'She's very swarmy. What's the matter with her? I bet she puts that down on the bill. For saying Good Morning, half a crown.'" (VITD 128) "If you went to inquire for a room she was not loquacious. She would tell you the prices and hand you a card." (ALMM 7) La parole minimale, la quasi atrophie de la fonction langagière, signalent une figure liminaire dont la fonction est assumée par le pouvoir du regard.

projections subjectives et comme lieux de la fixation aliénée deviennent ainsi des non-lieux à la temporalité statique, blancs de la carte plutôt que chevilles d'articulation : "She had white hair, a long, placid face and a soft voice – not a cockney voice. She always made her expression blank when she spoke to me. 'I hope you'll enjoy yourself, I'm sure,' she said, and stood at the door watching me get into the car." (VITD 65) La blancheur des cheveux et de la voix, la neutralité de l'expression, la fixité statuesque, paradoxalement associées à l'implication subjective ambivalente de la logeuse dans son discours, façonnent un lieu intermédiaire instancié de façon indécidable, suspendu dans la stase[230]. De fait, la logeuse s'inscrit dans un rapport à l'espace toujours ambigu :

> [...] elle est sur le seuil en ceci que c'est là l'espace qu'elle est condamnée à arpenter, son déambulatoire, pour ainsi dire, mais également parce qu'elle ne fait en réalité que nous entretenir, non sans une certaine jubilation parfois, de ce passage impossible du seuil et de sa territorialité fascinante [...].[231]

Campée sur les seuils, elle est la maîtresse des portes et des clés, garante de rémanences d'une loi morale, mais reste pure instance, caractéristique du lieu dont elle a la charge, figure d'une structure qui la traverse : "Not that you lost yourself in conjectures as to what she was because you didn't care a damn anyway." (ALMM 7)

Ainsi, cette temporalité aporétique et la stase qui en résulte, qui font la vocation de l'impasse, s'appréhendent alors dans le décrochement des schèmes temporels ne se projetant plus sur la construction d'une intrigue. Le temps perd alors sa vectorisation et sa sédimentation jusqu'à retourner totalement le lieu intermédiaire en un atopisme qui fait vaciller radicalement le système de pouvoir. La position médiane, alliée à l'idée d'une carte subjective, devient alors à la fois génératrice des cloisons subies par les personnages et potentialité de position critique, pulvérisant le rôle traditionnellement structurant de l'espace dans la construction des formes de l'intrigue. Dans "Pictures" de Katherine Mansfield, cette temporalité de la stase inscrit les lieux intermédiaires de la ville sous un régime répété de confusion entre seuil et impasse. Les espaces se façonnent sous la forme de lieux compartimentés, imperméables, pures surfaces sur lesquelles Ada Moss, en quête d'un travail, ne fait que rebondir. La nouvelle met en scène une concurrence acharnée pour un rôle, qui contraste pourtant avec cette

---

[230] Didi-Huberman parle ainsi de la porte comme figure récurrente des récits mythiques : « Parfaitement ambivalent (comme lieu pour passer au-delà et comme lieu pour ne pas pouvoir passer), utilisés à ce titre dans chaque rouage, chaque recoin des constructions mythiques ». Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 185.

[231] C'est de l'héroïne de "The Bloody Chamber" d'Angela Carter qu'il est question ici. Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 76.

temporalité de l'inertie. Le coude-à-coude forcené de personnages féminins qui cherchent à occuper les lieux intermédiaires stratégiques crée un rapport dissonnant entre les femmes livrées à l'espace urbain[232]. C'est une multitude de solitudes abstraites juxtaposées dans la dissolution du dialogue[233], où le vernis des relations sociales, la solidarité et l'altruisme de façade génèrent une hypocrisie grinçante[234].

Ce régime de friction façonne des lieux intermédiaires qui ont abdiqué, là encore, leur fonction syntagmatique de passages temporels. Au seuil de l'audition qui n'aura pas lieu, c'est la foule qui se fait le théâtre d'une sélection statique qui se replie sur elle-même, alors que la voisine de Miss Moss pose sur elle un regard dédaigneux : "She stared at Miss Moss, and the dirty dark red rose under the brim of her hat looked, somehow, as though it shared the blow with her, and was crushed, too. [...] the dark, mournful girl saw through her and a gleam of spite came into her heavy eyes." ("Pictures" 138) La fixité des partitions est encore renforcée par la topologie du lieu, une fosse en bas d'un escalier hors d'atteinte, impasse du lieu trompeusement intermédiaire : "At that moment a beautiful typist appeared at the top of the stairs. 'Are you all waiting for the North-East call?' 'Yes!' cried the chorus. 'Well, it's off. I've just had a phone through.'" ("Pictures" 139) C'est en haut de cet escalier muraille que paraît soudain la figure majestueuse et souveraine qui disperse d'un éclat de rire espoirs et doutes, en une véritable déclamation théâtrale[235]. Tandis que les chœurs lui donnent la réplique, l'antichambre de l'audition promise ne mène qu'à la déconvenue et au leurre.

A la différence des textes de Jean Rhys, il y a dans cette nouvelle de Katherine Mansfield une réelle dynamique du désir, une attente irrémédiablement déçue de passer le seuil[236]. L'ironie mordante du discours module une mise en espace scénique qui place

---

[232] Anne B. Simpson écrit, à propos de la nouvelle "Mannequins" que la recherche du contact humain avec l'autre se solde par un contact avec des automates : "as she seeks connection with others she finds only girls who have become masked automatons, 'practising rigidly' their expected social roles. They all act according to "genre", competing with one another and finding comradship just briefly when aligned against their common ennemy, 'the Mère Pécard' mother-substitute." Anne B. Simpson Simpson, *Territories of the Psyche: the Fiction of Jean Rhys*. New York: Palgrave Macmillan, 2005, 8.

[233] La stratégie de bonhommie et de sourire que Miss Moss arbore dans son rapport désespéré à l'autre trahit le but et la manipulation sous la gratuité apparente de la courtoisie.

[234] "A fiction of difference, boundaries, collective identity that underwrites the scapegoating of the other as enemy. The First World War inspired the modernists not to heroic mythmaking but to a critical unmaking." Christine Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*, 66.

[235] Il est à noter qu'ironiquement, c'est la dactylographe, sur sa scène en haut des escaliers, qui possède la beauté demandée aux actrices qui attendent l'audition.

[236] « L'intrigue, au bout du compte, n'a plus rien à voir avec un désir (d'intriguer ou d'être intrigué) qui en serait le moteur mais tout avec une contrainte essentiellement herméneutique. Mais l'intrigue pour autant ne suit pas strictement les méandres du désir ou, dit de manière plus pertinente, ce qui intrigue n'est pas représenté par ce que l'on entend après coup par intrigue, comme forme d'enchaînement causal

la foule des actrices postulantes dans la fosse d'un théâtre de la moquerie. Les candidates, réduites à tenir le rôle des chœurs dans une scénographie amère, en lieu et place du spectacle qui n'aura pas lieu[237], subissent une inversion des places, alors que la dactylographe trône sur une scène-piédestal[238]. Elle s'y donne à voir triomphante et surtout fait de son propre regard et des vibrations de son rire des projectiles qui retombent en pluie sur l'assemblée avide en contrebas : "'But look here! What about our expenses?' shouted a voice. The typist looked down at them, and she couldn't help laughing. Oh, you weren't to have been paid. The North-East never pay their crowds.'" ("Pictures" 138) L'appel du seuil et son désir se heurtent au mur infranchissable de l'escalier qui ne mène nulle part, et de la forme temporelle de l'impasse, "you weren't to have been paid", qui fonctionne à rebours du temps.

Le seul orifice dans le mur de l'institution est un guichet à la sentinelle mal aimable qui se fait, là encore, intermédiaire obstruant le passage et détrompant tout espoir de médiation : "There was only a little round window at the Bitter Orange Company. No waiting-room – nobody at all except a girl, who came to the window when Miss Moss knocked, and said: 'Well?'" ("Pictures" 138) La tentative optimiste et joviale de Miss Moss pour percer une brèche dans le mur ne lui laisse entrevoir qu'un masque dévitalisé qui opacifie l'ouverture : "'Can I see the producer, please?' said Miss Moss pleasantly. The girl leaned on the window-bar, half-shut her eyes, and seemed to go to sleep for a moment." ("Pictures" 138). Les yeux mi-clos d'un demi-sommeil font osciller la temporalité. C'est la stase qui prend alors le relais du désir de passage et devient le moteur du récit. Le sourire séducteur de Miss Moss qui tente de rétablir une dynamique du désir déclenche le verrouillage d'une scène interpersonnelle de sujétion et d'injonction à occuper une place : "Miss Moss smiled at her. The girl not only frowned; she seemed to smell something vaguely unpleasant; she sniffed. Suddenly she moved away, came back with a paper, and thrust it at Miss Moss. 'Fill up the form!' said she. And banged the window down." ("Pictures" 139-40) Le regard lui-même se vitrifie et ne laisse plus filtrer les affects. Ce n'est plus que sur le froncement des sourcils ou les reniflements qu'il faut compter pour accomplir les opérations

---

et temporel, comme finalité, mais se définit plutôt comme ce qui ne se laisse pas prendre dans une formule. » Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 169.

[237] Le chœur de lamentations fait d'ailleurs écho, avec un humour sombre, au nom de la compagnie théâtrale, « the Bitter Orange Company ».

[238] Elle peut apparaître comme une scorie du régime des « fastes de la souveraineté, manifestations nécessairement spectaculaires du pouvoir », de type Elizabethain, rendues inutiles, selon Foucault, par la surveillance invisible du panoptisme. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 253.

d'évaluation et de mise à distance[239]. Comme les personnages féminins de Rhys, Miss Moss s'abîme dans sa posture objectalisée, jusqu'à devenir l'effet d'une force de négation dont elle est l'objet.

Pourtant, la force de dispersion et d'expulsion est aussi impulsion qui porte le texte, véritable souffle pneumatique de la nouvelle : d'espoirs déçus en fantasmes pathétiques, de refus acerbes en échecs successifs, la trajectoire erratique de Miss Moss la fait rebondir comme un boomerang sur des lieux intermédiaires en trompe-l'œil, aimantés mais lisses, qui n'offrent pas de prise et ne débouchent jamais. Chambre d'hôtel, agences de castings ou café, le personnage reste rivé dans des lieux en forme de cul-de-sac. Cette dynamique de l'impasse, bloquée par le piétinement, réitère infatigablement la re-fabrication acharnée d'une « logique de l'impossible »[240] où tout en étant ailleurs, le même se rejoue encore et encore.

## 2. Lieux intermédiaires dans *Non-Combatants and Others* : temps de guerre et crise des discours

Cette logique de la répétition, d'un éclatement des seuils pour multiplier la butée subjective, génère une occupation des lieux intermédiaires qui, tout en renforçant le quadrillage d'une assignation des places dans le heurt répété des scènes de pouvoir qui s'y jouent, met aussi en crise les formes de l'intrigue où s'inscrirait cette logique policière. La ré-itération finit par se retourner en force de dispersion du récit. Dans *Non-Combatants and Others*, écrit et publié dans l'année charnière de 1916, au cœur de la première guerre mondiale, Rose Macaulay prend le parti radical de déplacer la topographie telle qu'elle est déterminée par le contexte historico-politique, en choisissant d'adopter le point de vue de ceux qui, restés en ville, ne se trouvent pas au front. Le lieu symbolique du combat est donc comme évidé dans le texte, où il se donne en absence. C'est ainsi que la ville devient le lieu paradoxalement investi par la narration, tandis que le front n'y apparaît que de façon indirecte, en creux dans les rêves d'Alix, les récits de soldats en permission, les lettres, les nouvelles de décès.

---

[239] Le regard peut se rendre hermétique de façon sélective pour rendre son objet invisible. Il ne s'agit plus alors d'une mise à distance par le regard, mais d'une mise à distance spatiale avec un déni du regard lui-même, une annihilation pure de l'être par une stratégie spatiale délibérée : "There was always some old man trailing along singing hymns – 'Nearer, my God, to Thee' or 'Abide with me' – and people making up their minds ten yards off that they were not going to see them and others not seeing them at all. Invisible men, they were." (VITD 35).

[240] Carle Bonafous-Murat, Dubliners *de Joyce : la Logique de l'impossible*. Paris : Ellipses, 1999.

Dans le chapitre 7, intitulé "Hospital", Alix et son amie Nonie rendent visite à leur ami Basil Doye, blessé au front, et qui attend d'être amputé de deux doigts. L'hôpital de guerre se fait lieu d'inscription de la temporalité singulière de 1916[241]. Les lieux intermédiaires de l'hôpital, corridors, passages, escaliers, seuils de portes, deviennent alors métaphoriques de cette temporalité paradoxale, à la fois urgente et suspendue dans l'indétermination. C'est dans les lieux intermédiaires que la subjectivité des personnages féminins, par le bougé des points de vue et le filtre des discours, à la fois opère une lecture critique du système de pouvoir tel qu'il détermine le lieu et s'y inscrit en lui donnant sa résonance d'affect.

## *2.1 Corridors de l'hôpital de guerre : à la charnière du temps*

L'hôpital de guerre se construit d'emblée comme un espace d'affects, dès l'entrée d'Alix et de Nonie dans l'enceinte du bâtiment, à l'approche de ce lieu où elles sont à la fois bienvenues[242] et dont elles perçoivent et appréhendent la radicale altérité[243] : "'Hate hospitals, don't you?' Nonie remarked, as they entered its precincts."[244] (NCO 61) Le discours omniprésent de Nonie relaie les récits de sa cousine Peggy qui travaille comme volontaire à l'hôpital ; son commentaire continu assume de fait une fonction quasi-chorique dans cet épisode du roman. Un double filtre narratif se met ainsi en place, systématiquement dans les lieux intermédiaires de l'hôpital, sous la forme d'un retour sur l'expérience immédiate[245]. Cette nécessité d'une explicitation qui

---

[241] "Rose Macaulay's response to the war was heightened by the death of her beloved platonic friend Rupert Brooke in 1915 and the revulsion she felt as she cleaned up the wounded as a volunteer nurse in a military convalescent hospital near her home in Cambridgeshire for much of that year." D.A. Boxwell, "The (M)Other Battle of World War One : The Material Politics of Pacificism in Rose Macaulay's *Non-Combatants and Others*", *Tulsa Studies in Women's Literature* 12.1 (Spring, 1993), 89.

[242] Basil Doye accueille ainsi l'apparition bienvenue de ses amies : "One wants the undamaged, as an antidote. That's why visitors are so jolly.' His restless eyes glanced at Nonie's dark, glowing brilliance in her yellow frock, and at Alix, pale and cool and thin in green. 'Above all,' he added, 'one wants sanity and normalness and cheeriness, not people with their nerves in rags, like that poor chap.'" (NCO 64)

[243] « La limite n'y circonscrit que sur un mode ambivalent. Elle mène un double jeu. Elle fait le contraire de ce qu'elle dit. Elle livre la place à l'étranger qu'elle a l'air de mettre dehors. Ou bien, quand elle marque un arrêt, il n'est pas stable ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 189. « C'est que la porte est une figure de l'ouverture – mais de l'ouverture conditionnelle, menacée ou menaçante, capable de tout donner ou bien de tout reprendre. Bref, elle est toujours commandée par une loi généralement mystérieuse. Son battement lui-même est une figure du double-bind. ». Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 185.

[244] Ce seuil d'entrée, autant empirique que symbolique, est d'ailleurs ré-itéré lorsque les deux visiteuses sortent à la fin de leur visite, par la même phrase de Nonie, qui semble vouloir endiguer dans le discours la parenthèse mortifère de l'expérience : "*'Hate hospitals, don't you?" said Nonie, as she had said when they entered. They were going out at the gates now.*" (NCO 61)

[245] « Le discours, y compris celui de la fiction, n'en finit pas d'arpenter son seuil ». Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 130.

s'énonce de façon méthodique sur les seuils des salles après chaque visite renforce la portée symbolique et mortifère du lieu tout en cherchant à la remettre à distance[246].

Ce méta-discours constant est cependant mis en tension avec l'intense mutité d'Alix[247] : « [le silence] aussi important que le son : il est un son, ou encore il est un signe. [...] ce qui est produit contre les signes, hors des signes, ce qui est produit expressément pour ne pas être un signe est très vite récupéré comme signe. C'est ce qui arrive au silence »[248]. Ce silence tisse alors un texte en creux dont les affects, qui rejaillissent par le biais du corps, sont relayés indirectement par les interrogations spéculaires de Nonie : "She shot a glance at Alix, whom she suspected of feeling faint." (NCO 66) L'insistance de Nonie cherche à la fois à combler le silence des lieux intermédiaires après les visites dans des salles bourdonnantes de discours paradoxaux, et à se faire ventriloque du silence d'Alix[249] : "'Hate hospitals, don't you ?'" . L'adresse de Nonie à Alix cherche à donner un sens à l'irreprésentable qui hante le silence d'Alix : « le silence ne devient signe que si on le fait parler, si on le double d'une parole explicative qui donne son sens »[250]. Dès l'abord du bâtiment et avant même d'y pénétrer, les paroles explicatives de Nonie se projettent sur le silence d'Alix pour le faire parler, tout en lui donnant une épaisseur paradoxale[251].

Elles projettent en amont un quadrillage de pouvoir serré, qui s'exhale déjà sous la forme d'une loi du lieu, régie par une logique d'injonction qui donne « toute la complexité et toute l'inévidence du système dont il ne présente que l'"entrée" »[252]. Le discours relayé par Nonie assigne les corps des infirmières à occuper une place bien définie :

> [...] they make the nurses stand all the time, you know, even when they're doing needlework and things. [...] half the nurses in the hospital have foot and leg diseases. Silly, isn't it ? The V.A.D.s *could* sit down sometimes, but they don't like to when the regulars mayn't. They're unpopular enough as it is. Peggy asked the staff-nurse in her ward why all the nurses didn't combine

---

[246] « Il semble que si le seuil est une figure récurrente [...] c'est aussi parce qu'il est une préoccupation obsédante de l'expérience ». *Ibid.*, 132.

[247] Rappelons qu'Alix cherche désespérement à fuir, dans tout le roman, le spectre de cette guerre qui lui est insupportable.

[248] Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 54-5.

[249] Les discours des patients, des infirmières, des médecins, tantôt sur un mode badin de plaisanterie ou de commentaires presque grivois, tantôt en aparté pour glisser quelques explications inquiétantes aux visiteurs sur la douleur ressentie par le patient, se mêlent en une cacophonie où tout se contredit et où rien ne fait jamais vraiment sens.

[250] *Ibid.*, 55.

[251] Cette épaisseur du silence paradigmatique d'Alix lui donne une profondeur qui s'oppose alors à la surface du discours chorique, trop explicite de Nonie. C'est Alix, dans ce passage comme dans le reste du roman qui joue le rôle de prisme d'observation et d'intensité critique.

[252] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 193.

and ask to have the standing-rules altered, but she only said you can't get hospital rules altered, they *are* like that. Nurses must be idiots. . . .' (NCO 61)

Le "they" universel vient ici ancrer la nomenclature du pouvoir dans la passivation des corps des infirmières et des volontaires qui se rendent à la hiérarchisation des rapports interpersonnels. Les italiques "could" et "are" filtrent pourtant le discours rapporté de Peggy, la cousine de Nonie engagée comme infirmière volontaire. Ces inflexions graphiques et tonales introduisent un certain degré de lecture critique dans le discours, de même que les questions rhétoriques ou les modalisations désabusées de Nonie : "Silly, isn't it ? [...] Nurses must be idiots. . . ." Les lieux intermédiaires offrent ainsi un espace privilégié à ce méta-discours. Ils semblent à la fois produire un renforcement et une mise à distance de la rigidité de la loi, relayée par les femmes dans une logique hiérarchique. Dans le discours doublement articulé par Peggy et Nonie, les pieds des infirmières deviennent ainsi paradigmatiques d'une assignation des corps rivés à une place, ainsi que l'exprime Peggy à la fin du chapitre : "'Oh, it's only the standing. We're all in the same box." (NCO 68) La valeur métaphorique de l'image, "We're all in the same box" (NCO 68), reste bien connectée à une idée de l'espace comme structure d'assignation, où une hiérarchie s'inscrit dans les discours et les regards : "I've been getting into rows this morning for not polishing the brights bright enough. Staff told me they had quite upset Sister. Sister's very easily upset, unfortunately. Staff's a jolly good sort, though. . . . But look here, you must go." (NCO 68) La nomenclature hiérarchique, façonnée de discours idiomatiques, est ainsi construite et relayée par les femmes. Elle est cependant remise en jeu par l'interférence d'une autre scène de pouvoir, que le discours de Nonie explicite et construit, cette fois encore, lors de la traversée d'un lieu intermédiaire :

> They crossed the court that led to the wing with the officers' wards. It was dotted with medical students. 'Rabbits,' Nonie considered them. 'All that are left of them, I suppose. Peggy says they're mostly rather rotters. They have a great time with the nurses. One of them tried to have a great time with Peggy the other day, but she wasn't having any. . . . (NCO 61)

Les corps des étudiants en médecine qui quadrillent physiquement la cour de l'hôpital dessinent la carte d'un pouvoir qui fait, cette fois, intervenir les rapports entre les sexes. Leur présence figée dans ce lieu intermédiaire traversé par les deux jeunes femmes, alliée au discours de Peggy lui-même relayé par celui de Nonie, engendre une sorte de redoublement de l'inscription du pouvoir dans le lieu, d'une part dans sa

dimension hiérarchique au féminin, et d'autre part dans ses implications sexuelles[253]. Les sobriquets injurieux dont Nonie gratifie les étudiants, sans pour autant entrer dans une polémique frontale, mais en passant devant eux, créent un discours qui ne se situe ni dans le consensus comme reconnaissance d'un ordre, ni dans le dissensus comme militantisme, mais utilisent les intervalles des lieux comme les lieux d'une lecture critique potentielle. La cour de l'hôpital prête alors sa chambre d'écho à un timbre de voix désenchanté, dont l'affect mineur vient créer un effet de surface en même temps qu'un ajourement dans les paradigmes constitutifs du lieu.

Les lieux intermédiaires apparaissent ainsi comme des lieux privilégiés pour saisir l'articulation des tensions du quadrillage de pouvoir. L'hôpital se constitue en une compartimentation de lieux, un réseau complexe de salles et de pavillons qui démultiplient les seuils. Chaque unité, chaque lieu porte le nom illustre d'un homme de sciences ou d'une personnalité politique, alors que Nonie et Alix essaient d'en appréhender la carte : "it was one of those hospitals in which the wards are named after persons socially or intellectually eminent. In the wing Nonie and Alix wanted the wards were entitled Victoria, Albert, Edward, Alexandra, Princess Mary, George and so forth." (NCO 61). Le lieu fractionné est estampillé au sceau d'un pouvoir politique et intellectuel qui s'inscrit dans la démultiplication de ses symboles référentiels. Il se dessine ainsi une cartographie de pouvoir qui se donne partout à lire, et entre singulièrement en résonance avec la temporalité du cœur de la guerre[254].

Mais cet « effet de cadastrage »[255] des lieux intermédiaires qui s'inscrit dans un effet d'affiche ne revêt pas pour autant une dimension structurante des données spatiales[256]. Au contraire, l'hôpital se construit, dans la vision subjective des visiteuses, comme un dédale, où la multitude des corridors, des escaliers et des portes désoriente et égare la quête. Alix et Nonie sont ainsi vouées à errer dans le labyrinthe[257] des lieux intermédiaires qui refusent de cheviller les lieux symboliques. Cette "illusion de

---

[253] L'inscription d'un pouvoir sexué dans l'hôpital est redoublé ensuite par les allusions à une séduction potentielle entre les soldats blessés et les infirmières. Ce rapport de séduction entre les sexes dans la temporalité de 1916, dans un lieu comme l'hôpital, re-potentialise la tension du titre du roman, et la fonction intermédiaire de ce lieu à l'interface entre les deux dimensions de l'espace symbolique dans le roman.

[254] Une analyse de cette résonance sera donnée à la section suivante.

[255] Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 164.

[256] « Le moment de construction appartient comme son ombre, ou son dehors le plus intime, au mouvement de déconstruction. » Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 10.

[257] Didi-Huberman définit ainsi la figure du labyrinthe : « un lieu ouvert devant nous, mais pour nous tenir à distance et nous désorienter encore ». Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 184.

maîtrise cadastrale" (NCO 155) est dénoncée par les affects des visiteuses : "Huxley was far away. They reached it through many labyrinthine and sad ways."[258] (NCO 67) Les adjectifs inscrivent les affects des personnages qui viennent alors remplacer l'absence de directions.

## *2.2 Ne pas franchir le seuil : une temporalité de l'intervalle*

L'indirection et l'indétermination qui ne laissent pas de prise à une détermination spatiale de l'intrigue semblent alors inscrire les lieux intermédiaires dans une dimension temporelle qui se ferait métaphorique de la charnière de 1916 : alors qu'Alix et Nonie parcourent les corridors à la recherche du pavillon de Basil puis de Peggy, les lieux intermédiaires semblent revêtir deux effets contradictoires dans la perspective d'une prise irréductible de co-détermination entre la subjectivité des personnages, leurs affects, et le lieu. La première comme couture, soudure qui maintient et arrime le lieu dans sa cohérence de carte du pouvoir, et la seconde comme coupure où s'inscrit la potentialité d'une dissolution du lieu symbolique. Si la première de ces valeurs fait entrer la subjectivité des deux jeunes femmes, et surtout d'Alix, en collision avec l'impact néfaste de l'hôpital, la seconde en revanche, leur permet, à cause de leur statut de visiteuses, de se déplacer depuis une certaine lecture critique.

Singulièrement, les seuils de l'hôpital ne barrent pas l'accès à des pièces interdites, et même si la tâche d'Alix et de Nonie est de recomposer une carte du lieu, celle-ci leur résiste toujours et reste imprédictible[259]. La dimension mythique potentielle des portes ouvertes et de l'errance dans le labyrinthe, telle que l'analyse Didi-Huberman[260], est mise en crise dans cet hôpital de guerre, où le récit est jeté dans l'immédiateté de sa propre expérience qui se retrouve prise dans un point de temps qui

---

[258] Ce même adjectif chargé d'affect se réverbère en écho quelques lignes plus bas dans l'expression des visages des malades, aperçus à travers une porte vitrée : "'Want to do 'ome. Want to do 'ome.' 'You're not the only one, sonny,' number three told him bitterly 'We all want that.' Twenty-one sad faces apathetically testified to his truthfulness." (NCO 67)

[259] « L'ouverture de la porte – l'accès pour le désir à son objet, l'accès pour le regard à « sa » chose enfin dévoilée – restera virtuelle et, en un sens, interdite. Car il faut d'abord le temps pour recomposer toutes les correspondances des clefs aux serrures, et l'on imagine aisément l'aspect proprement labyrinthique, infini, d'un tel travail. L'image en reste 'archaïque' au sens de Benjamin dans la mesure où les pièces interdites – vides bien souvent [...] – se retrouvent comme une véritable constante anthropologique dans d'innombrables rites d'initiation, à commencer par les mariages, et dans d'innombrables mythes ou contes. » Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 186-7.

[260] Cette analyse a lieu dans un chapitre particulier de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.* Georges Didi-Huberman, « L'interminable seuil du regard ». *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 183-200.

déferait la valence de médiation des seuils : subie, inéluctable, plutôt que l'objet d'une exploration volontaire et initatique.

Ayant abandonné sa fonction de pivot dans l'architecturation de l'espace, le lieu intermédiaire s'inscrit en tension entre la temporalité d'une déambulation qui serait déterminée par des rémanences d'orientation téléologique et une stase où la latence de l'indéterminé s'inscrirait de façon privilégiée. Il est à la fois le lieu d'une tentative de maîtrise de l'expérience, d'un différement de son impact, et le lieu immédiat des tâtonnements, du flottement et même de l'errance qui laissent place à un certain désarroi : "Let's come and find Peggy. I haven't an earthly where her ward is. It's called after some man of science.' But there are so many of these, and all so much alike." (NCO 66) Le lieu intermédiaire apparaît donc ici comme porteur d'une temporalité paradoxale, où se dissout le lieu symbolique. Lorsqu'Alix et Nonie, après avoir vu leur ami Basil, rencontrent la mère de ce dernier dans l'escalier, le lieu intermédiaire semble convoquer dans le même temps une temporalité de la stase, dans la suspension d'une circulation interrompue, et une temporalité impérative, où à nouveau la vitesse de l'impulsion fait retour :

> On the stairs they met a tall woman with a long pale face and black hair, and eyes full of green light. She stopped and said to Alix, 'How do you do ? Basil told me you were going to see him to-day, so I left you a little time. He musn't have too many at once. He has a lot of pain, for so slight a thing. . . . I shall be glad when I can get him away for a change.' Her eyes, looking at Alix's pale face, were kind and friendly. She liked Alix, who was Basil's friend and had stayed with them last summer in the country. She thought her clever and attractive, if selfish. She hurried on through the glass door into Albert Edward. (NCO 65)

La voix de Mrs. Doye, elle aussi, semble mêler plusieurs intensités, d'une part un discours médical paradigmatique, en phase avec le lieu, et d'autre part des intensités discursives plus lentes, qui se déplacent dans la trouée emblématique des points de suspension, silences qui sont « comme le tacet d'une partition [...] ; valeur syntagmatique dans une polyphonie, au moins à trois portées : ce que je pense + ce que je dis ou ne dis pas + ce que reçoit l'autre »[261]. Le discours troué de silence de Mrs. Doye vient percuter et ressaisir le silence d'Alix, créant, dans cette vibration, l'hybridité d'une voix dissensuelle, asynchronique. Le lieu intermédiaire permet ainsi l'inscription de formes temporelles en suspens, d'une latence qui, par des effets de brouillage, met en crise le lieu et ses discours.

---

[261] Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 51-2.

Il en va de même pour la cartographie cadastrale du lieu, "Victoria, Albert, Edward, Alexandra, Princess Mary, George and so forth", alignée sur une nomenclature de pouvoir politique déjà façonnée en amont, mais dans l'indifférencié. Ce mode d'interchangeabilité des codages du pouvoir génère un bougé dans la puissance du signe, qu'à tout instant l'irruption de l'histoire peut dissoudre, comme pour la salle dont la dénomination se trouve en complet décalage symbolique avec le contexte historico-politique : "One named doubtless in happier international times, was even called Wilhelm." (NCO 61) L'arbitraire du signe qui refuse de se calquer sur le lieu empirique génère un décollement presque inconscient de lui-même dans le timbre distancié du discours de Nonie qui pulvérise le cadastre symbolique en jouant sur les domaines référentiels : "'Huxley,' said Nonie suddenly. 'That's the creature's name. . . . I say,' she accosted a fat little nurse with strings, 'where's Huxley, please?'" (NCO 67) La signalisation en forme de carte du pouvoir politique se révèle donc trompeuse dans son cadastrage : le danger de rencontrer, dans ce lieu d'interface et de latence menaçante, la temporalité immédiate, brûlante de la guerre, investit la désorientation des pas dans les couloirs, dans les passages et les escaliers[262].

Paradoxalement, le discours de Nonie participe à cet effet de brouillage en le manipulant et en le déterritorialisant jusqu'au point de rupture matérialisé par les italiques qui soulignent le verbe être : "'If it was painters,' said Nonie presently, 'I might have remembered. Who *are* the men of science?" (NCO 66) C'est bien une force de proposition en potentialité qui s'esquisse dans cette nouvelle nomenclature imaginée par Nonie, qui à la fois interroge la structure de pouvoir et propose sur le mode subjonctif une déterritorialisation de celle-ci[263], depuis sa place de visiteuse et depuis le couloir du lieu, et participe au brouillage de la carte, "Who are the men of science?" Ainsi l'effet d'affiche des noms emblématiques des salles se retourne en un effet de vertige qui brouille la précision de la carte et abandonne la vocation téléologique des itinéraires. Ce bougé constant met en crise ce que Michel de Certeau définit comme les « parcours conditionnant une carte » : « La chaîne des opérations spatialisantes semble piquetée de références à ce qu'elle produit (une représentation de lieux) ou à ce qu'elle

---

[262] Voir aussi l'inscription cryptique sur la porte des noms de Nicholas Sandomir et de West à Clifford's Inn : "But Alix [...] reached Clifford's Inn, and climbed the narrow oak stairway to the rooms inscribed: *MR. N. I. Sandomir,*
*REV. C. M. V. West*". (NCO 42)

[263] "Funny places, hospitals. . . ." (NCO 68) Peggy elle-même s'autorise, depuis le cœur du quadrillage, ce discours qui remet à distance et fait bouger imperceptiblement la structure, alors même qu'elle-même s'y abîme jusqu'à revêtir ses couleurs mortifères : "Nonie said, 'You look dead, my child'" (NCO 68).

implique (un ordre local) »[264]. Les lieux intermédiaires de l'hôpital abdiquent alors toute fonction syntagmatique dans la structuration d'une intrigue, où les personnages seraient déterminés par le rapport au lieu selon un principe de contiguïté métonymique.

C'est alors la dimension métaphorique des lieux intermédiaires qui prend le relais, tandis que les stratégies textuelles dissolvent les rémanences de la structure de l'espace : "'Well, let's try this passage.' They tried it. It led them on and on. It looked wrong, but might be right, in such a strange world as a hospital, where anything might be right or wrong and you never know till you try." (NCO 66) Le « passage » ne remplit plus ici sa fonction d'architecturation spatiale mais se replie sur sa pure dimension métaphorique. Il livre alors l'itinéraire des personnages à une indétermination que le pronom paradigmatique "you" vient remettre à distance dans une désorientation universelle, métaphorique de la temporalité de 1916 : le monde « étrange » de l'hôpital rappelle l'« inquiétante étrangeté » freudienne définie en termes spatiaux par Didi-Huberman : « c'est la désorientation, expérience dans laquelle nous ne savons plus exactement ce qui est devant nous et ce qui ne l'est pas, ou bien si le lieu vers où nous nous dirigeons n'est pas déjà ce dedans quoi nous serions depuis toujours prisonniers »[265]. La hantise se cristallise sur le lieu fantôme mais néanmoins central du bloc opératoire qui matérialise l'angoisse d'une violence indicible. Cette potentialité paradoxale se loge dans les lieux intermédiaires, et c'est de la porte, dont l'inquiétante étrangeté fait trembler le cadre, que s'échappe le spectre de l'actuel : "Out of Wilhelm, as they passed its glass door, came four figures, white-clad from head to foot, wheeling a stretcher on which lay a round-faced little girl of sixteen, trying to smile. 'Going to the theatre,' Nonie whispered. 'Rather shuddery, isn't it ?'" (NCO 62) Cette potentialité paradoxale, effrayante, remotivée sur son versant tragique, semble inscrire de façon hétérogène dans les intervalles des lieux ce prisme de déroute spatiale, « inconfortable

---

[264] « Le tissu narratif où prédominent les descripteurs d'itinéraires est donc ponctué de descripteurs du type carte qui ont pour fonction d'indiquer soit un effet obtenu par le parcours [...] soit une donnée qu'il postule comme sa limite [...], sa possibilité [...], ou une obligation [...]. La chaîne des opérations spatialisantes semble piquetée de références à ce qu'elle produit (une représentation de lieux) ou à ce qu'elle implique (un ordre local). On a ainsi la structure du récit de voyage : des histoires de marches et de gestes sont jalonés par la « citation » des lieux qui en résultent ou qui les autorisent. » Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 177.

[265] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 183. Didi-Huberman cite « L'inquiétante étrangeté » de Freud : « A proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté. Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui s'y produisent une impression d'inquiétante étrangeté. »

expérience »[266] qui impose sa propre temporalité singulière, incontrôlable[267]. Les portes, souvent vitrées, présentent un point de vue à la fois privilégié et infligé sur l'intérieur des salles :

> Through the glass doors they saw a keen-faced doctor going from bed to bed with an attendant group of satellites – medical students, who laughed at intervals because he was witty, either about the case in hand or about some other amusing cases this one recalled to his memory, or at the foolish answers elicited from some student in response to questions. (NCO 67)

Un véritable théâtre de voix paradoxales s'offre ici à la lecture d'Alix et Nonie, postées dans le corridor. Les discours décalés qui saturent le lieu, où elles ne pénètrent cependant pas, sont constamment remis en crise les uns par les autres, par leur caractère inapproprié et par le point de vue, qui n'offre pas de commentaire explicite comme celui de Nonie, mais dont les choix lexicaux, "keen-faced doctor", "satellites", introduisent une ironie dans les régimes discursifs. Le geste compulsif du médecin, allié aux déictiques de la phrase précédente, finit par porter la crise du discours à son plus violent : "They were a cheery set, and this doctor was a wit. Every few minutes he washed his hands." (NCO 67) Le tremblé du point de vue vient enrayer la temporalité régulière des éclats de rire des étudiants, "medical students, who laughed at intervals because he was witty".

La temporalité du cœur de la guerre, dans laquelle aucun recul ni visibilité sur l'expérience n'est possible, vient cristalliser l'impossibilité à la fois d'échapper à l'actuel ou d'en rendre compte. C'est bien cette impossibilité à dire l'actuel de l'expérience au moment même de son impact qui s'inscrit dans un enchevêtrement de discours de médecins, d'infirmières, de visiteurs ou de patients, tantôt sur un mode quasi désinvolte, badin, tantôt sur celui d'une agitation imprédictible ou d'une logique d'assignation qui fait retour de façon hétérogène : "The doctor washed his hands for the last time and went, his satellites after him. The probationer respectfully opened the door for them. Nonie and Alix stood back out of the way as they passed" (NCO 68). Le lavement de mains compulsif resaisit cette scansion hilare par un mécanisme de protection qui reporte, infatigablement, le franchissement de son propre seuil.

---

[266] « Nous sommes bien, dans cette situation, à la fois contraints à un passage que le labyrinthe a décidé pour nous, et désorientés devant chaque porte, devant chaque signe de l'orientation. Nous sommes bien entre un devant et un dedans. Et cette inconfortable posture définit toute notre expérience, quand s'ouvre jusqu'en nous ce qui nous regarde dans ce que nous voyons. » *Ibid.*, 185.

[267] Les escaliers sont aussi les lieux d'une rencontre potentielle qui ramènerait à l'actualité douloureuse de la guerre qu'Alix cherche à fuir : "'Did you meet Belgians on the stairs?' inquired West. 'They've put some in the rooms above us – the rooms that used to be Hans Bauer's. Five of them, isn't it, Sandomir?'" (NCO 43)

La rencontre fortuite avec l'actuel au seuil du bloc opératoire semble tendre vers le paroxysme de la déambulation dans les couloirs de l'hôpital : "They saw at last ahead of them a closed door – not a glass door but a baize one. From behind it screaming came, wild, shrill, desperate, as if some one was being hurt to death." (NCO 66) Malgré la violence de ce qui semble être le point critique du chapitre, le franchissement du seuil de la porte cruciale ne se fait pas, ou seulement comme franchissement imaginaire, "as if", qui préserve la possibilité de donner figure à ce qui restera derrière la porte, "behind ". Nonie prend acte de cette collision malheureuse produite par un quadrillage de pouvoir à la fois surinvesti et inefficace, et renonce à actualiser le passage : "'O Lord!' said Nonie, 'it's the theatre. Look, it's written on the door. Come away quick. There must be an operation on.'" (NCO 66) L'impersonnalité de la tournure donne à entendre de biais l'irreprésentable crise de l'actuel sur « ce seuil dont il faut indéfiniment resituer/reloger [...] le socle »[268], pure crise de lecture qui n'entre pas dans une logique de l'intrigue. Le seuil renonce à être franchi, et la nomenclature du lieu abandonne de façon symbolique son rôle structurant de l'espace et du récit : cette porte fermée qui hurle la souffrance brûlante de l'actuel se fait expression d'un « acte de brisure »[269], d'un « déracinement dialectique produit par une image de la modernité »[270].

Mais le franchissement reconduit du seuil de la porte se renverse, alors que le chirurgien jaillit dans le corridor, traînant avec lui une infirmière prise de malaise : "Beyond the door there was a shuffling and scuffling; it was pushed open, and two figures muffled in white, like the stretcher-women, dragged out a Red Cross girl in a faint." (NCO 66) La violence invisible infligée au corps livré aux mains des chirurgiens sur la table d'opération, au centre de la structure symbolique et fantasmatique du lieu, est comme remplacée par celle qui est infligée, de l'autre côté du seuil, dans le lieu intermédiaire, par le discours ambigu du médecin :

> 'Fetch her some water,' said one. 'Idiot, why didn't she come out before she went off? These Red Cross girls – All right, she's coming round. . . . I *say*, you know, you musn't do that again. People are supposed to come out of the theatre *before* they faint, not after. It's an awful crime. . . . Is it your first operation? Well it was silly of them to send you down to such a bad one. I expect the screaming upset you. She didn't *feel* anything, you know. . . . Here, drink this. You're alright now, aren't you? I must get back. You'd better go up to your ward and ask your Sister if you can lie down for a bit. (NCO 66-7)

[268] Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 9.
[269] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 189.
[270] *Ibid.*, 190.

On retrouve ici la temporalité urgente, compressée en un point de temps, qui paradoxalement donne lieu à une scène statique, saturée de longueurs de discours convenus, où le médecin assume tous les rôles. Tout se passe comme si le terme de jargon qui désigne l'indicible bloc opératoire, "theatre", se faisait métaphorique des coulisses d'un pouvoir dont la scène toujours déjà écrite se jouerait finalement dans les intervalles du lieu. Le seuil est infranchissable parce que redondant : tout le contenu de la pièce interdite se trouve déversé dans le corridor en une mise en scène qui prévient tout désir d'explorer ou d'intriguer[271]. Le discours prescriptif universalisant, "People are supposed to come out of the theatre before they faint, not after", qui assigne, "you musn't do that again", juge et condamne, "it's an awful crime" les affects du corps des personnages féminins catégorisés, "These Red Cross girls", ne reste cependant pas sur la ligne orthonormée telle qu'il l'énonce. Le discours déploie dans ses propres interstices une rhétorique mensongère où l'euphémisme sur la souffrance des corps qui subissent une mutilation curative est dénoncé par les italiques du texte et par la latence des points de suspension qui viennent transpercer les stratégies discursives : "I expect the screaming upset you. She didn't *feel* anything, you know. . . ." L'énonciateur cherche à se convaincre lui-même autant que son interlocutrice par l'emphase des italiques, tandis que le pronom "them", "it was silly of them to send you down to such a bad one", signale là encore la faille des discours du pouvoir, aux énonciateurs multiples et sans visage, mais participe aussi de son renforcement dans l'enchevêtrement discursif. Ainsi le lieu intermédiaire est aussi celui des lieux communs qui tentent de maîtriser l'expérience immédiate[272]. L'interstice des lieux symboliques semble privilégier ce régime où la rencontre avec l'indicible est paradoxalement saturée de discours contradictoires qui nient « le droit au silence. Le droit de se taire, le droit de ne pas écouter »[273].

Les lieux intermédiaires reprennent, le temps de permettre la fuite des personnages, quelque chose de leur valence structurante des données spatiales, mais

---

[271] Voir l'analyse du seuil et du secret de Richard Pedot, notamment sur sa lecture de la réécriture du conte gothique de Barbe-Bleue par Angela Carter dans "The Bloody Chamber". On pourrait lire cette scène comme une inversion du seuil interdit. Le discours du médecin se fait reflet de ce qui est à l'intérieur et qui s'y donne déjà constitué : le corps supplicié, la souffrance, le sang, le personnage féminin pris de malaise après avoir vu le personnage masculin comme instance du pouvoir répressif et de déni. Le paradigme gothique est cependant totalement anéanti par le point de vue narratif et son prisme distancié qui trahit la mise en scène. *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 70-6.

[272] « La parole, l'exercice de la parole est lié au problème du pouvoir ». Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 50.

[273] *Ibid.)*, 50.

sans offrir aucune issue, sans jamais déboucher. La fuite échoue dans d'autres lieux intermédiaires, différents et pourtant indifférenciés :

> Alix and Nonie had retreated down the passage. 'What a place,' Alix was muttering savagely. 'Oh, what a place.' They came down a different staircase; fleeing down it they were in a corridor, long and unhappy and full of hurrying house-surgeons and nurses and patients' friends (for it was visiting-hour). (NCO 67)

Les affects d'Alix s'expriment enfin dans la fuite, dans l'interstice du temps et du lieu, comme dans l'interstice de sa propre parole. Ces mots à peine marmonnés, presque en-deçà d'une « phrase inarticulée », « voix confuse » qui jaillit entre ses dents avec une violence contenue, "'What a place,' Alix was muttering savagely. 'Oh, what a place'", s'opposent à l'entreprise de maîtrise méta-discursive de Nonie, des médecins et même de Mrs. Doye. Chez Alix, la saisie discursive de l'expérience s'abîme dans l'immédiateté de l'impact et s'approche de ce que Jean-François Lyotard définit comme la phrase-affect : « communication mutique [...] faite d'inspirations et d'expirations d'air non discrètes : grognements, halètements, soupirs »[274]. Perçue depuis les lieux intermédiaires de l'hôpital, la violence immédiate se répercute sur le point de vue d'Alix. Sa surface mutique façonne un lieu tout en violence contenue, en sauvagerie contrôlée par les discours des autres, en brutalité paradoxale qui hésite entre l'inertie mélancolique d'une stase désenchantée et l'urgence d'une temporalité impérative, où les corridors deviennent, eux aussi, par hypallage, pures phrases-affects : "a corridor, long and unhappy and full of hurryring house-surgeons and nurses" (NCO 67). Les personnages s'éprouvent dans un espace dont les données structurantes sont brouillées par les dimensions métaphoriques d'une temporalité insoutenable, jusqu'à mettre en crise la notion même d'intrigue ou de récit. Il ne reste plus alors qu'un timbre de voix désenchanté, une voix résignée, qui s'abîme elle-même dans une lecture critique à laquelle il ne reste, dans cette temporalité-là, qu'à prendre acte de l'impact.

## *2.3 La méprise de la frontière et le* « seuil interminable »[275]

Avec le passage du seuil de sortie de l'hôpital, la phrase dont Nonie avait marqué l'entrée dans l'enceinte du lieu est ré-itérée, comme pour clore symboliquement l'expérience et suturer le seuil de crise[276] : "'Hate hospitals, don't you ?" said Nonie, as

---

[274] Jean-François Lyotard, « La phrase-affect », 51.
[275] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 196.
[276] On pense aussi à ce passage où Alix, sortant de chez son frère Nicholas, tente de faire du seuil une frontière, un sas entre un dehors et un dedans : "She limped down the wooden stairs, and the court was

she had said when they entered. They were going out at the gates now." (NCO 69) Nonie resitue par ce méta-discours paradigmatique le lieu à sa place dans la nomenclature symbolique : "'I suppose they have to be, though.' 'Suppose so,' Alix agreed listlessly. Then with an effort she threw the hospital off. 'That's over, anyhow. I shan't go again. Let's come and do something awfully different now.' They did." (NCO 69) C'est sur cette pensée du lieu intermédiaire comme frontière hermétique que s'achève l'épisode de l'hôpital, accompagné dans le discours par le timbre de voix désenchanté d'Alix, dans son ambivalence suspendue entre détachement et dégoût.

La méprise d'Alix sur la fonction du lieu intermédiaire est paradigmatique de tout l'espace du roman, qui se retranche derrière une étanchéité des frontières comme séparations. Celles-ci sont pourtant sans arrêt pulvérisées par la résurgence de l'image des tranchées, malgré les discours qui cherchent la surface et font écran par rapport à l'expérience de l'actuel. C'est ce que semble d'ailleurs indiquer la négation constitutive du titre du roman et sa radicalisation d'une altérité qui se pense sur le mode trompeur de la frontière mais reste toujours une « intime altérité »[277]. L'effort d'Alix pour faire de son passage du seuil de sortie de l'hôpital un tracé de frontière se retourne en illusion par le simple fait que le chapitre 7 ne se termine pas avec ce seuil de sortie. Le seuil d'« intime altérité » est ainsi reconduit dans une structure narrative qui déconstruit l'idée même de frontière comme clôture narrative et symbolique.

La visite de l'hôpital dans sa dimension métaphorique semble en effet déterminée par une temporalité critique où rien n'est stable mais où tout fait seuil depuis l'indéterminé vers encore plus d'indéterminé. L'épisode, qui met en crise l'idée d'un récit, se présente comme une succession de seuils d'actualité, qui ne sont pourtant jamais franchis, mais toujours reconduits, jusque dans la section qui suit immédiatement et qui clôt le chapitre. Sur un mode presque excédentaire, cet épisode s'ajoute, après le franchissement symbolique du seuil de l'hôpital qui ne fait pas frontière, mais re-potentialise l'actuel par la conjonction de temps qui inaugure le chapitre : "When Alix

---

golden in the evening light, a haven beyond which the wild river of Fleet Street surged. 'Special. War Extra. British driven back. . . .' The cries, the placards, were like lost ships tossed lightly on the top of wild waters. They would soon sink, if one did not listen or look. . . ." (NCO 50-1) « Le seuil, comme surface cadastrée, produit une reterritorialisation au lieu de la plus grande déterritorialisation, puisque s'y affole le partage réglé entre dedans et dehors. » Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 9.

[277] « La figure du seuil doit être soigneusement distinguée de celle de frontière : si cette dernière trace une ligne de partage, de division assurée, la première renvoie à une zone de transition ou d'échange entre deux côtés, une relation d'intime altérité, l'interaction complexe et troublante du dedans et du dehors, du même et de l'autre, du familier et de l'étranger ». Richard Pedot *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 79.

got back to Violette, she was met in the little linoleumed hall by distress and pity, and Mrs. Frampton preparing to break something to her, with a kind, timid arm round her shoulders." (NCO 69) C'est à nouveau un lieu intermédiaire, le hall d'entrée de Violette, qui vient servir de résonateur aux affects de la crise, comme si la démultiplication des seuils se trouvait reconduite jusqu'en-dehors d'elle-même[278]. Le seuil de l'actuel se fait pourtant encore attendre, disséminé dans le lieu intermédiaire. Les corps des autres personnages instancient l'affect qui à la fois a déjà produit son impact et reste suspendu dans un « deuil interminable »[279] :

> 'Dearie, there was a telegram. . . . You were out, so we opened it. . . . Now you must be ever so brave.'
>
> 'No,' said Alix, rigid and leaning on her stick and whitely staring from narrowed eyes. 'No . . .'
>
> 'Oh, darling child, it's sad news. . . . I don't know how to tell you. . . . Dear, you must be brave. . . .'
>
> 'Oh, do get on,' muttered Alix, rude and sick.
>
> 'Dearie,' Mrs. Frampton was crying into her handkerchief. 'Poor Paul . . . your dear little brother . . . dreadfully, badly wounded. . . .' (NCO 69)

La différance du seuil de crise sans cesse reporté crée une temporalité prise entre stase et compression, ainsi qu'en témoignent les marqueurs graphiques et sonores des points de suspension : « Car cette porte reste devant nous pour que nous ne franchissions pas son seuil, ou plutôt pour que nous craignions de le franchir, pour que nous différions sans cesse la décision de faire le pas »[280]. La nouvelle impensable de la mort de Paul advient par étapes, par ajournements successifs, dans les stratégies

---

[278] On pense à ce passage où le hall d'entrée de Violette se fait à nouveau lieu de la crise subjective, et où la structure même du texte, avec un changement de section au milieu de cette crise subjective, pourtant sans changement de lieu, participe à cette schize paradigmatique qui éventre jusqu'au lieu intermédiaire : "As she went to the door with Basil, he said, 'I say, I wish you and your cousin would come into the country one Sunday. [...]' She merely said, 'All right. . . . Mind the step at the gate. . . . Good-night,' and shut the door. [...] She stood for a moment listening to the tread of his feet along the asphalt pavement, then sat down on the umbrella stand thoughtfully. For a moment it came to her that among the many things that war had taken from her (Paul, Basil, sleep at nights) were two that mattered just now particularly – good breeding, and self-control. She knew she might feel and behave like a cad, and also that she might cry. It was the second of these that she least wanted to do. She had to be very gay and bright. . . . For a moment her fingers were pressed against her eyelids. When she took them away she saw balls of fire dancing all over the hall and up the stairs." (NCO 82-3). Á la fin du roman, Daphne, la New Woman à la détermination pacifiste à toute épreuve, choisit le lieu intermédiaire de l'escalier, au moment charnière du passage de 1916 à 1917, pour pleurer la mort de son fils disparu au front : "She went to bed. She had a great deal to do on all the days of the coming year. But the first thing she did (in common with many others this year) was to cry on the stairs, because it was a year which Paul would never see, Paul having been tipped out by the last year in its crazy career and left behind by the wayside." (NCO 184)

[279] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 185

[280] *Ibid.*, 185.

dilatoires de Mrs. Frampton dont les affects du corps annoncent et précèdent l'impact de la nouvelle en elle-même : autant de seuils successifs qui reportent sans cesse l'instant paroxystique de ce qui s'anticipe et se refuse : « Et dans cette différance tient – se suspend – tout notre regard, entre le désir de passer, de toucher au but, et le deuil interminable, comme interminablement anticipé, de n'avoir jamais pu toucher au but »[281].

C'est Alix elle-même qui finit par s'acculer au mur à la fois empirique, et métaphorique d'un impact monosyllabique : "'Dead,' Alix stated flatly, pulling away and leaning against the wall." Le moment critique s'abîme dans la butée d'un lieu saturé d'affects de crise qui se donnent dans la violence contenue d'une distance subjective. Les voix, les mouvements, parviennent au lieu intermédiaire en bribes décousues, comme filtrées, et rappellent les râles provenant du bloc opératoire dans l'épisode de l'hôpital :

> Violette was hot and smelt of food. Florence stumbled up the kitchen stairs with supper. From a long way off Mrs. Frampton sobbed, 'The Lord gave, and the Lord hath taken away. . . . It's the Almighty's will. . . . The poor dear boy has died doing his duty and serving the country . . . a noble end, dearie . . . not a wasted life. . . .'
>
> 'Not a wasted . . .' Alix said it after her mechanically, as if it was a foreign language. (NCO 69)

La dislocation du discours idéologique de Mrs. Frampton, où se mêlent sans distinction des accents religieux et patriotes, renonce à faire sens tandis que les points de suspension matérialisent la crise syntagmatique du discours et du lieu, en même temps qu'ils diffèrent encore l'impact. Le régime quotidien de la maison, où s'inscrit l'ordinaire dans son rapport à un lieu bien réglé, repousse les affects en même temps qu'il fait entrer en collision deux temporalités inconciliables. Dans le lieu intermédiaire qui rend compte à la fois de la fixité quotidienne et de l'instabilité du passage, les discours idéologiques mythologisants de Mrs. Frampton ne parviennent pas à prendre le relais des images de mort qui matérialisent les affects :

> 'He died a noble death,' said Mrs. Frampton, 'serving his country in her need.'
>
> Alix was staring at her with blue eyes suddenly dark and distended. The horror rose and loomed over her, like a great wave towering, just going to break.

---

[281] « Nous restons à l'orée, comme devant ces tombes d'Egypte qui, à chaque coin de leurs labyrinthes, ne figurent que des portes, alors même qu'elles ne dressent devant nous que l'obstacle concret, calcaire, de leur immortalité rêvée. » *Ibid.*, 184-5.

'But – but – but – 'she stammered, and put out her hands, keeping it off – 'But he hadn't lived yet. . . .'

Then the wave broke, like a storm crashing on a ship at sea. (NCO 69-70)

L'image d'une vague en suspension, que le texte fait osciller un instant avant de relâcher la prise, diffère le seuil entre l'actuel et l'expérience[282] le temps d'un ultime bégaiement qui pourrait être lu à la lumière de ce que Jean-François Lyotard définit comme le « différend » : « l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut l'être encore; cet état comporte le silence qui est une phrase négative, mais il en appelle aussi à des phrases possibles en principe »[283]. C'est une « enfance » du langage qui prend alors le relais des discours construits, dans une prise entre la limite du lieu et la limite de l'expérience et du langage : « Elle hante le discours. Celui-ci ne cesse de la mettre à l'écart, il est sa séparation. Mais il s'obstine, par là même, à la constituer, comme perdue. A son insu, il l'abrite donc. Elle est son reste »[284]. C'est une pensée de la perte, de la séparation qui se joue ici dans la dimension métaphorique du lieu intermédiaire. Mais c'est une perte qui serait sans cesse reconduite dans les silences et les blancs d'un discours qui rejoue infiniment son propre retour compulsif sur lui-même : « des attentes et fulgurances sans fin – comme d'interminables seuils devant quoi suspendre tout son être »[285].

Dans cette temporalité-là, le silence monosyllabique d'Alix prend alors tout son sens. L'échec des discours idéologiques de Mrs. Frampton et de Kate, tout comme celui du méta-discours de Nonie lors de la visite de l'hôpital, ne laissent plus que le « reste »[286] du langage, balbutiements qui ne cherchent pas à dire mais qui se heurtent au point de butée de leur propre répétition. Ils font vaciller le langage sous l'impact de l'actuel : "'It's a lie,' she screamed, 'Give me the telegram. . . . It's made up ; it's a damnable lie. The War Office always tells them: everyone does it does. . . .' They gave it her, pitifully. She read it three times, and it always said the same thing." (NCO 70) Le hall d'entrée de la maison n'offre plus, comme le corridor de l'hôpital, de possibilité d'échapper :

---

[282] « Serait-ce la fonction psychique des images que de nous faire envisager – dans la compulsion de répétition – nos différentes morts ? Serait-ce la fonction originaire des images que de commencer avec la fin ? » *Ibid.*, 196.
[283] Jean-François Lyotard, *Le Différend*, 29-30.
[284] Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, 9.
[285] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 197.
[286] Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, 9.

She looked up for some way of escape from it, but found none, only Violette, hot and smelling of supper, and Mrs. Frampton crying, and Kate with working face, and Evie sympathetic and moved in the background, and Florence compassionate with the supper tray, and a stuffed squirrel in a glass case on the hall table. (NCO 70)

Le lieu intermédiaire semble abdiquer totalement sa fonction de cheville du lieu empirique, comme passage entre un dehors et un dedans. Il renonce à être « un "seuil" au sens instrumental – un seuil pour passer, pour entrer quelque part –, mais [devient] un seuil absolument, c'est-à-dire un seuil interminable »[287].

Le regard s'échoue dans la butée d'un détail incongru, l'écureuil empaillé, figé sous sa cloche de verre, où se heurtent les dissonnances discursives et temporelles, à la fois point de butée et de résonance quasi-figurale : "a stuffed squirrel in a glass case on the hall table." (NCO 70) Le lieu intermédiaire se fait alors chambre d'écho paradigmatique de cette « enfance » du langage, de cette potentialité intersticielle qui émerge de la mise en tension du moment critique avec les discours idéologiques. Il est le lieu éphémère d'une crise sans passé et sans avenir, où le présent, le « maintenant » de la crise lui-même a du mal à advenir dans sa propre répétition :

Alix shivered and shook as she stood, with passion and sickness and loss.

'But – but –' she began to stammer again, helplessly, like a bewildered child – 'but he hadn't lived yet. . . .'

Kate said gently, 'He has begun to live now, dear, for ever and ever.'

'World without end, amen,' added Mrs. Frampton, mopping her eyes.

Alix looked past them, at the stuffed squirrel. (NCO 70)

Les affects hétérogènes de « l'expérience en tant que limite transcendantale du langage »[288] alliés au différend discursif porté à son paroxysme, créent un effet de disphonie qui, une fois encore, ramène à la figure absurde de l'écureuil. Le déni du réel qu'Alix oppose aux formulations stéréotypées des femmes de Violette, entre la stase d'une inertie pétrifiée et le tremblement d'une crise une fois encore contenue et réprimée, « exclut que le langage puisse en soi se présenter comme totalité et vérité »[289] : "'It's just some silly lie of course,' she said, indifferent and quiet, but still shaking. 'It will be taken back tomorrow. . . . I shall go to bed now.'" (NCO 70) La tentative de maîtrise discursive se ressaisit de la fonction signifiante du langage en même temps que de la fonction syntagmatique du lieu intermédiaire en un ultime report. La tentative

[287] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 195.
[288] Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*. Paris : Payot, 2002, 94.
[289] *Ibid.*, 94.

s'écroule pourtant dans la chambre d'Alix où l'évidence de l'actuel déploie « le pouvoir de cette évidence lorsque exténuante, elle-même exténuée, lorsque mise à bout : c'est un pouvoir d'évidement, ou d'évidance »[290]. Cet épuisement du langage creuse le discours jusqu'à n'en laisser qu'une répétition cyclique sans début ni fin, qui abandonne toute orientation sur l'axe sémantique : "When Kate brought her up some supper on a tray, she found her lying on the floor, having abandonned the lie theory, having abandonned all theories and all words, except only, again and again, 'Paul . . . Paul . . . Paul . . .'"[291] (NCO 70) La prostration finale d'Alix sur le sol se fait emblématique d'un rapport critique au lieu et à ses limites physiques qui s'associent aux limites du langage[292].

Le passage au chapitre suivant se fait sous la forme elliptique d'un vide de seuil et de récit, en un bégaiement idiomatique qui met en crise le quadrillage historico-politique, pris dans un mode qui semble quasi aléatoire :

> June went by, and the war went on, and the Russians were driven back in Galicia, and the Germans took Lemberg, and trenches were lost and won in France, and there was fighting round Ypres, and Basil Doye had the middle finger of his right hand cut of, and there was some glorious weather, and Zeppelin raids in the eastern countries, and it was warm and stuffy in London, and Mrs Sandomir wrote to Alix from the United States that more than ever now, since their darling Paul was added to the toll of wasted lives, war must not occur again. (NCO 71)

C'est une temporalité cyclique qui a perdu sa fonction téléologique mais se retourne sans cesse sur elle-même, dans un éclatement spatial symptomatique qui met en crise la poursuite du récit[293]. Les fragments narratifs sont reliés tant bien que mal par une conjonction "and" indifférente dont la réitération à l'infini marque une passivation qui désubjective et dépersonnalise le discours, suspend le point de vue. L'abandon des formes de l'intrigue dans la structuration de l'espace s'étend alors aux formes du récit, qui, à partir de cette « enfance », deviennent expérimentales. Les conjonctions répétées se vident de leur fonction de chevilles du discours : au fil de leur répétition, elles s'évident en blancs narratifs, éclats de silence où la temporalité syntagmatique s'enraye en une temporalité cyclique. Cette section se présente de fait comme un seuil critique

---

[290] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 195.

[291] On pense à la façon dont, dans *Jacob's Room*, la mort de Jacob est très peu investie d'affects, très peu marquée en termes de pathos et d'émotion. La disparition du personnage tué à la guerre se joue véritablement comme disparition sur le mode de l'effacement progressif. Le personnage est construit en absence, en une ligne de fuite qui se termine par la présentation quelque peu grotesque de la paire de chaussures vides et désormais inutiles de Jacob : "'What am I to do with these, Mr. Bonamy ?' She held out a pair of Jacob's old shoes." (JR 173)

[292] « L'instance de l'enfance, comme archilimite dans le langage se manifeste en le constituant en lieu de la vérité ». Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, 94.

[293] « Ce que l'on nomme ordinairement le sentiment signale cet état. "On ne trouve pas ses mots", etc. Il faut beaucoup chercher pour trouver les nouvelles règles de formation et d'enchaînement de phrases capables d'exprimer le différend que trahit le sentiment ». *Ibid.*

dans le roman, alors qu'elle est paradoxalement comme mise entre parenthèses, formant un trou dans la linéarité de la narration et de l'espace, en une temporalité « tendue entre deuil et désir, entre une mémoire et une expectative : seuil interminable »[294].

## 3. Paliers, poétique du non-lieu : atopisme et pensée d'espace dans *After Leaving Mr Mackenzie* de Jean Rhys

Cette idée du lieu intermédiaire comme trou, « espace » au sens de blanc ou de silence, dans la conjonction des textes et des lieux, renforce sa dimension critique qui menacerait, tout en l'articulant, la cohésion empirique et métaphorique des lieux. Cette ambivalence semble en faire le lieu privilégié d'un glissement entre une pensée des lieux comme articulations d'un cadastrage, et une pensée d'espace telle que l'entend Marie-Claire Ropars, « tout ce par quoi le lieu se retire de soi pour donner lieu à une pensée d'espace »[295]. Dans la dernière section de ce chapitre nous nous intéresserons à la figure du palier, dans *After Leaving Mr Mackenzie*, comme lieu emblématique d'un atopisme critique qui déferait le lieu clos. C'est dans le lieu hétérogène et ambivalent de l'hôtel ou de la maison d'hôtes que le palier génère une temporalité spectrale qui défait l'unité spatiale des intérieurs, troisième terme qui se situe hors les lieux et déjoue les oppositions, faisant écho au titre d'un chapitre de la partie intitulée « Non-lieux » dans *Écrire l'espace* de Marie-Claire Ropars : « Un troisième genre ? »[296] Il se délie en un espace singulier, dans l'obscurité et le silence, suspendu entre sa matérialité liminaire et sa dématérialisation dans l'ombre : potentialités poétiques qui défont inlassablement la pensée des lieux en rapport avec un quadrillage de pouvoir.

### *3.1 Lieu intermédiaire et « points insituables »[297] de la carte*

Dans la dérive urbaine, nomade et précaire de Julia, les hommes et les habitations se succèdent, les pensions et les hôtels où elle échoue successivement

---

[294] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 197.

[295] « La forme d'un mouvement, la faille d'un non-raccord, la complexité des rapports avec le regard, l'homme, l'autre lieu – en un mot tout ce par quoi le lieu se retire de soi pour donner lieu à une pensée d'espace ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 85.

[296] *Ibid.*, 69.

[297] « Le paradoxe de toute figuration de l'espace tient à ce que l'écriture comme le dessin, feignant d'arpenter un territoire en affichant ses caractéristiques, fait miroiter des points insituables ou des emplacements dépourvus de repères, tout en donnant corps à une notion que l'expérience concrète ne suffirait pas à cerner. » Christian Doumet, Michèle Lagny, Pierre Sorlin. « Avant –propos » in Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 6.

apparaissent comme des zones indéterminées[298] fragmentées en chambres anonymes et temporaires, où Julia cherche à se murer. La compartimentation de l'espace intérieur semble disloquée par les passages, les innombrables halls, corridors, et seuils qui percent dans les maisons des entrées multiples. Le palier dans sa fonction syntagmatique ambivalente sépare autant qu'il fait communiquer les lieux cloisonnés. Sa place médiane et stratégique dans l'organisation spatiale en fait un point charnière dans la carte empirique de la maison, mais aussi un « point insituable »[299] de la carte. Elément paradoxal qui résiste aux lieux, il est pris tout entier dans la logique d'un pouvoir cadastral d'assignation tout en restant résolument hors-lieu : « les espaces sont des lieux, mais l'espace est hors lieu »[300].

D'une part, le palier ramène au paradigme d'un espace précisément quadrillé par une logique policière où s'exerce une loi morale. Alors que Julia s'apprête à faire monter pour la première fois Mr Horsfield dans sa chambre, elle se trouve prise dans ce quadrillage en amont du lieu-même :

> She mounted the steps without a word, and put her latchkey into the door.
>
> 'But if anybody sees you?' she asked.
>
> Her voice sounded as if she were shivering. He thought: 'Well, you'll get turned out, my girl, that's a sure thing.' [...]
>
> 'Alright,' he said. 'I'll be careful. I can walk pretty quietly.' (ALMM 109)

La narration à la troisième personne dans *After Leaving Mr Mackenzie* permet la mise en œuvre singulière d'un bougé des points de vue et des prises subjectives, par lesquelles le personnage de Julia échappe à la saisie par l'autre. On retrouve ici le silence paradigmatique des personnages féminins, comme modalité infime de résistance à la duplicité des discours du pouvoir. Ici, celui de Mr Horsfield éclaire brusquement tout l'enjeu brutal de ce lieu où le pouvoir s'inscrit sous la menace d'une expulsion immédiate. Le bougé des points de vue crée une distance où Julia s'abîme dans l'effet d'une objectivation paradigmatique du quadrillage de pouvoir tel qu'il s'exerce dans les lieux intermédiaires. Prise dans le point de vue de Mr Horsfield, l'hésitation du geste de Julia qui tourne la clé dans la porte, le frisson dans sa voix muette, anticipent déjà la

---

[298] "The hotel [...] was both public and private, and yet neither. Like the department store, it was an intermediate [...] zone". Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City. Urban Life. the Control of Disorder and Women*, 59.

[299] Christian Doumet, Michèle Lagny, Pierre Sorlin. « Avant-propos » in Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 6.

[300] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 23.

traversée des lieux intermédiaires comme un lieu critique. C'est une véritable stratégie que les personnages transgresseurs s'attachent à définir en amont, pour la traversée invisible et inaudible des paliers. Mais c'est bien Julia qui endosse tout le risque de l'entreprise, ainsi que le constate froidement son compagnon.

La pratique de cet espace incontournable nécessite au préalable une opération mentale de bornage circonspect des configurations, devenue pratique routinière : "All the way home she was thinking : 'If I have any luck, I oughtn't to meet anybody on the stairs. They all ought to be eating just now.'" (ALMM 90) Mr Horsfield lui-même prend soin de mettre au point une tactique minutieuse avant d'aborder l'ascension de la maison : "'He said : 'It looks to me as if everybody in here has gone to bed long ago. I can walk without making any noise. Nobody will hear me, I promise you. Do the stairs creak?'" (ALMM 109) Le palier s'appréhende donc comme un espace quadrillé, un lieu hautement stratégique d'exposition à la violence des regards, au même moment où les sons métaphorisent l'érotisation interdite.

Pourtant, le titre de ce chapitre 11, "It Might Have Been Anywhere" remet en jeu la fonction empirique du palier dans un quadrillage de pouvoir et sa dimension référentielle, en les faisant basculer du côté d'un atopisme paradoxal :

> On the landing of the fourth floor Julia stopped for a moment and listened. Then they went together up the last flight of wooden stairs. There were three doors on the landing. She opened one of them very cautiously, switched on a light, and turned the key on the inside when he had passed her. (ALMM 110)

L'atopisme spectral du palier, son régime d'occupation en apesanteur semble l'inscrire de façon contradictoire sous le signe de l'imaginaire, dans une relation trouble au réel et au temps. C'est donc un lieu intermédiaire paradoxal, critique, qui se façonne dans une temporalité trouble, instable jusqu'au vertige. En retard pour se rendre chez sa mère décédée, Julia se débat dans l'escalier, comme prise dans une toile d'araignée :

> As she mounted the stairs she was filled with a sort of helpless terror at the thought of the time that must elapse before she reached Acton and of the innumerable details that must fill up that time. She was thinking as she ran up the stairs: 'I'll never do it, never. Oh God, all the things I'll have to do before I'm there!' (ALMM 86)

Le tourbillon critique où se précipite le discours subjectif tranche avec le ton laconique caractéristique du personnage[301]. Le palier semble s'inscrire comme un lieu où

[301] Bakhtine écrit que, chez Dostoïevski, « le seuil et les chronotopes de l'escalier, de l'antichambre, du couloir, qui lui sont contigus [...] apparaissent comme les [...] lieux où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute. En somme, dans ce chronotope le temps apparaît comme un instant, comme s'il n'avait

les effets du quadrillage de pouvoir s'intensifient tout en façonnant une temporalité paradoxale, tantôt celle de la stase, tantôt d'une accélération qui dramatise l'espace.

Les cloisons subjectives fabriquées par le personnage, et dont la valence de barrières protectrices pouvait encore tenir dans la rémanence de leur fonction syntagmatique, y sont pulvérisées. Sur le palier, Julia est violemment exposée au pouvoir et au regard de l'autre, comme lorsque la femme de chambre la toise : "Her eyes were dark with last night's make-up, which she had been too tired to take off. The maid thought. 'Tart.'" (ALMM 85) Tirée de son lit en vêtements de nuit pour répondre au téléphone, elle est littéralement mise à nu, vulnérable au verdict cinglant qui tombe comme un couperet : "Tart"[302]. Juxtaposé à la froideur pétrifiée de la chambre, l'espace ambivalent et indéterminé du palier devient soudain lieu inattendu du mouvement, saturé d'affects : "Outside on the landing a gust from the open window cut through her thin pyjamas. She put her hand to shield her chest and rushed past the maid. Her hair stood wildly up around her head." (ALMM 85) C'est ici le point de vue de la femme de chambre qui instancie le pouvoir paradigmatique dramatisé par le palier en un lieu d'exposition à la violence interpersonnelle. Dans le prisme de ce point de vue qui coupe comme une lame, le corps de Julia subit une violente électrisation. Le prodigieux courant d'air qui transperse ses vêtements de nuit, le bouclier de ses mains sur sa poitrine, la vitesse de ses mouvements, créent une accélération du texte qui défait la stase. Tandis que ses cheveux se hérissent sur sa tête, tout son corps tangue pour garder l'équilibre. Le palier n'offre plus aux pas des personnages le lieu d'ancrage où reprendre pied après le mouvement de chaque volée de marches, dramatisant ainsi la défection des formes de l'intrigue dans la structuration de l'espace.

Avec cet abandon de sa fonction empirique, le palier signe « la divergence des lieux décrits et de l'écriture qui désavoue l'ancrage du lieu »[303]. Point de disjonction du quadrillage des lieux, le palier comme frontière perméable entre les lieux, entre le dehors et le dedans, se module donc en termes de vitesse d'écriture. La temporalité précipitée permet de « placer l'écriture au point nodal d'une disjonction qui définit

---

pas de durée, et s'était détaché du cours normal du temps biographique ». Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 389.

[302] La mise en danger par la présence de l'autre, ainsi que l'écrit Sharon Marcus, va de pair avec la fluidité de l'espace et la possibilité de la circulation : "'fluid spaces perceived to be happily or dangerously communicating with the more overtly public terrain'". Sharon Marcus. *Apartment Stories: City and Home in Nineteenth Century Paris and London.* Berkeley: University of California press, 1998, 118.

[303] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 25.

l'habitable en l'inscrivant au miroir décalé de l'inhabitable »[304]. La chambre, sur laquelle donne le palier, et qui dans sa fonction traditionnelle serait le lieu à habiter par les personnages, en opposition à la simple fonction syntagmatique des lieux intermédiaires, apparaît en fait comme une « antiphrase de la 'chambre à soi' »[305]. Ce lieu intime de la chambre participe donc lui aussi à l'abdication des schèmes de l'intrigue dans leur rapport au lieu[306]. Impasse presque tombale, la chambre est un lieu figé, où la roideur des angles et des meubles n'offre pas de prise : "The room already had a different aspect. It was strange – as a place becomes strange and indifferent when you are leaving it." (ALMM 14-5) Ce lieu de vie toujours déjà quitté, dévitalisé par les occupants successifs, n'est jamais véritablement sien. C'est le lieu du rien, du vide, de l'effacement, "a good place to hide in"[307] (ALMM 9) L'individualité, tout en y étant enclose sans possibilité d'évasion, ne peut pour autant s'y inscrire. Palier et chambre forment ainsi non pas deux lieux opposés mais « en chacun, la marge de l'autre, qui la mange »[308]. Il n'y a pas ici de « distorsion [qui] réunit deux lieux inaccordables, l'un stable, l'autre changeant aux limites incertaines »[309], mais le lieu de la chambre, tout autant que le lieu intermédiaire du palier forment une double-capture, une déterritorialisation réciproque qui défait toute opposition de part et d'autre du seuil.

La dimension d' « inhabitabilité » prend alors tout son sens[310] dans l'inscription paradoxale du palier, « lieu absenté » à la fois au centre de l'espace et en pointillés. Encerclé par des chambres aux locataires errants, il est lieu inhabitable, séjour des ombres dans une maison elle-même vouée au passage, demeure parcellisée où les chambres sécables sont numérotées : "'Will you show the lady number nine?' said the man at the bureau. A young man, who had been sitting listlessly by the telephone, led the way upstairs and along the passage." (ALMM 47) Ainsi le couloir de l'hôtel qui mène vers la chambre ne peut mener à un lieu pérenne et consistant, mais n'aboutit qu'à

---

[304] *Ibid.*

[305] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 188.

[306] Une analyse de ce rapport entre le lieu intime et les formes de l'intrigue sera menée au chapitre 3 de cette partie.

[307] "Number nine was small and very cold. There were an iron bedstead, an old-fashioned washstand with a tin slop-pail standing by the side of it, and a dressing-table with a wad of newspaper stuck into the frame to keep the glass at the required angle. The lace curtains were torn and very dirty. Behind the curtains was a green and optimistic sunblind, faintly irritating, like a stupid joke." (ALMM 47)

[308] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 95.

[309] *Ibid.*, 24.

[310] On retrouve dans l'essai de Chantal Delourme sur "The Haunted House" de Virginia Woolf de nombreux échos avec la poétique mise en œuvre dans le lieu du palier chez Jean Rhys : *« le volume immatériel que dessinent les pièces vides creuse un lieu absenté à même l'architecture de l'espace »*. Chantal Delourme, « Les exercices im/matériels de Virginia Woolf : "The Haunted House" et "Street Haunting: a London adventure" ». *Tropismes* 14, 2007, 120.

un non-lieu dont l'impersonnalité permet de se faire disparaître. Le passage par le palier promet donc l'invisibilité salutaire et devient l'antichambre d'un absentement au monde.

De fait, les personnages qui se croisent sur le palier, « silhouettes évanescentes »[311], n'y prennent jamais corps, ne donnent pas lieu à une scène interpersonnelle. Les chambres dont les portes s'ouvrent et se referment laissent échapper des intensités silencieuses, faisant du palier un prisme d'intensités hétérogènes et fuyantes[312] :

> The gramophone in the next room started. The young man who lodged there sometimes had a girl to see him, and then they would play the same record over and over again. Once, when Julia had passed the room, the door had been open. She had seen them together, the girl sitting by the young man's side and stroking his thigh upwards from the knee with a smooth, regular gesture; while he stared over her shoulder into vacancy, with an expression at once sensual and bored. (ALMM 14)

Cette dramatisation d'une stase où le rapport interpersonnel ne semble pas advenir dans les regards errants bute encore et toujours sur les sillons du disque, gestes répétés qui redoublent la fugacité itérative de la scène. L'éclat de solitude spectrale qui filtre par la porte entrebaillée vient se loger dans le quadrillage de pouvoir pour en renverser complètement la logique voyeuriste. L'accès paradoxal à l'intime de l'autre ne se donne plus sur le mode d'un regard qui cherche à capter et contrôler, mais sur le mode du même, en un flux et reflux incessant qui submerge et vide le palier tour à tour pour revenir encore et toujours le hanter : "Now the gramophone next door began to play again." (ALMM 15) La chambre voisine abandonne alors sa dimension symbolique : l'articulation avec le palier en un cadastrage serré est défaite dans sa perception depuis le lieu intermédiaire, qui laisse affleurer une pensée d'espace : « l'espace, lorsqu'il se donne à percevoir, s'inscrit dans l'intervalle du lieu habité, perceptible, et du dispositif de la perception, au regard occulté »[313].

Le mouvement de présence-absence de l'autre sur le palier ne laisse pas d'empreintes dans un lieu qui ne se matérialise jamais vraiment. Les intensités passagères y sont aussitôt congédiées ; elles n'accèdent jamais à d'autre existence qu'à celle de l'instant[314]. La voisine de Julia, passant la tête par la porte de sa chambre,

---

[311] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 235.

[312] Ces portes battantes rappellent la maison anthropomorphique de Virginia Woolf : « The doors go shutting in the distance, gently knocking like the pulse of a heart ». Virginia Woolf, "A Haunted House". *The Complete Shorter Fiction*. London: Vintage, 2003, 116-17.

[313] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 41.

[314] Dans Le Livre des passages, Walter Benjamin cite Ferdinand Noack, pour qui le passage étroit est au contraire le moyen d'échapper à la hantise. « Il s'agit toujours de se soustraire à un élément hostile, de se

l'intercepte alors qu'elle traverse le palier et tente d'établir un rapport interpersonnel, de se matérialiser dans le lieu et sur la page :

> She opened the door of her boarding-house very gently and cautiously. On the fifth landing the door opposite her bedroom was opened, and her neighbour, who was a small, thin woman, with dark hair, put her head out.'Good evening,' she said. 'Good evening,' said Julia. 'Aren't you going down to dinner?'Julia shook her head. (ALMM 90)

La tentative d'utiliser le palier comme un pont vers l'autre, un lieu de rencontre ainsi que le définit Michel de Certeau, s'abîme dans la butée du retrait de Julia qui verrouille la possibilité d'une passerelle[315], se soustrait à l'altérité envahissante de sa voisine et se réfugie une fois de plus derrière la porte opaque de sa chambre : "Well, won't you have some tea?' said the woman, staring at her with curiosity. 'I'm just making myself a cup.' 'No,'answered Julia. 'No, thank you.' She went quickly into her bedroom, and locked the door." (ALMM 90) Les portes des chambres demeurent hermétiques malgré leurs rares ouvertures ; les autres locataires restent réduits à des intensités aussitôt remplacées par d'autres tout aussi fugaces.

## *3.2 Croisements évanescents, tourbillon critique*

Dans l'abandon de son rôle structurant des lieux et de l'intrigue, le palier n'offre pas d'autre mode d'occupation de l'espace que la circulation. Il ne peut y avoir que de l'intermédiaire dans cet espace qui n'est médiateur d'aucun lieu et qui peut aussi bien être lu comme un blanc de la carte, point aveugle qui délie constamment le lieu en espace. Le palier se dérobe donc toujours comme lieu stable, s'inscrivant dans une expérience fantasmatique sensorielle de présences-absences et de regards fugaces, et demeure un lieu inhabitable que l'on ne peut investir[316]. L'occupation de cet espace éphémère et élusif ne peut donc se faire que par la vitesse du passage ; les personnages, comme des ombres, y circulent sans s'attarder, faisant du palier le prisme de leurs intensités, qui n'adviennent pas comme affects.

Dans la temporalité discontinue du palier, la circulation des intensités individuelles n'est ni lisse ni régulière. Les temps de pause y vont à contretemps de la

---

défaire de quelque souillure, de se mettre à l'abri de certaines maladies ou des esprits défunts, qui ne peuvent suivre sur ce chemin étroit. » *Paris, Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 432.

[315] « Tour à tour, il soude et il oppose des insularités. Il les distingue et il les menace. Il libère de l'enfermement et il détruit l'autonomie ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 188.

[316] « Un espace est toujours autre, c'est en cela qu'il est multiple. [...] l'espace ne souscrit à l'écriture qu'en récusant la possibilité de l'habiter ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 23.

vitesse de circulation, ré-activant l'idée d'une impasse. La seconde ascension qu'entreprennent Julia et Mr Horsfield dans les étages de la maison d'hôtes s'échoue sur le troisième palier. Celui-ci se fait impasse, et verrouille la continuité de l'escalier, ainsi que l'indique le titre du chapitre 13, "The Staircase". Cet arrêt sur image dans le titre semble geler la page, la fixer sur ce nouveau lieu qui prend corps dans un temps suspendu. Mais s'attarder sur le palier enraye la fluidité du mouvement et du temps, temporalité insoutenable, haletante : "'On the third landing she stopped. He knew it, because he could not hear the sound of her dress any longer. He heard her breathing loudly, as though she were exhausted."[317] (ALMM 119) L'intensité du lieu se cristallise lorsque le mouvement cesse, la temporalité de l'instant critique intensifie une expérience sensorielle portée à son paroxysme, comme compressée en un point de temps. Lorsque Mr Horsfield tend la main pour caresser Julia dans le noir, son geste semble mettre en crise l'équilibre fragile et feutré de l'ascension silencieuse : "She said in a loud voice : 'Oh God, who touched me?' He was too much astonished to answer. 'Who touched me?' she screamed. 'Who's that? Who touched my hand? What's that?'" (ALMM 119) Le lieu se trouble alors dans son rapport au réel, dramatisé par les affects paroxystiques : le hurlement de Julia se mue en raffales de questions angoissées, criant l'aporie des identités qui se dissolvent[318]. Les personnages se prennent les pieds dans le fil de l'ascension, cloués sur place, comme sidérés par le basculement des repères. La fuite est impossible, les corps semblent rivés au sol : "He wondered if he would have time to bolt; dismissed the idea." (ALMM 119) Le sens se brouille et chavire pour laisser le champ à l'angoisse qui emplit et sature l'espace.

La lumière ne parvient pas à se faire dans l'obscurité, et Mr Horsfield tâtonne désespérement à la recherche de contours pour tenter de rétablir les bornes du lieu qui ne cessent de se dissoudre dans les points de suspension : "There must be an electric switch somewhere. He got his hand on the wall, and began to feel for it. Matches. . . . " (ALMM 119) Le discours halète, renonce à faire des phrases[319]. De l'autre côté d'une ellipse qui est presque perte de conscience, les personnages ne

---

[317] « Des déplacements humains, furtifs, de nuit, "from room to room they went, hand in hand, lifting here, opening there, making sure – a ghostly couple" ». Chantal Delourme, « Les exercices im/matériels de Virginia Woolf : The Haunted House et Street Haunting: a London adventure », 112.

[318] « Tout seuil est critique dans son rapport à la crise qu'il signale ou qu'il réactive en remettant en jeu ses apories. » Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 177.

[319] « Le texte aussi se fait voix de nuit : les ellipses, les aposiopèses, [...] évident l'architecture de la phrase de façon à solliciter des formes présentes par défaut [...] le texte se risque à l'illisible, tend à n'être qu'espacement et trace ». Chantal Delourme, « Les exercices im/matériels de Virginia Woolf : The Haunted House et Street Haunting: a London adventure », 119.

parviennent pas à rétablir le sens ni à faire correspondrent leurs discours : "'I touched you.' She shook her head. 'You were behind me.' 'Yes, but I passed you on the landing.'" (ALMM 119) L'angoisse persiste, prend corps : "'I thought it was – someone dead,' she muttered, 'catching hold of my hand.'"[320] (ALMM 120) Le palier devient alors lieu des affects portés à leur plus violent, jusqu'au vertige[321].

Une fois l'équilibre délicat et aléatoire perturbé, le lieu et le texte subissent un effet de saturation. Lorsque Julia s'arrête dans sa progression, Mr Horsfield, tente de la dépasser mais trébuche sur la première marche de l'étage suivant :

> He waited a little longer, wondering whether he ought to strike a match, then walked carefully forwards, and passed her, groping for the banisters. His foot struck the first stair of the next flight, and he was convinced that he made a very loud noise; yet somehow he did not wish to strike a match or speak again. (ALMM 119)

La détonation de ce coup de pied semble bouleverser l'équilibre du lieu qui devient un véritable champ de force en mouvement, mis en branle sous l'effet de la hantise. Les locataires se mettent alors à sortir de leurs chambres comme des automates de leurs placards : "Then the lights on the landing went on, and two bedroom doors opened simultaneously." (ALMM 119) Le palier se fait lieu hanté, dont les ombres prennent corps sous l'effet du « pouvoir réciproque de la hantise sur le lieu (il le met en mouvement [...]) et du lieu sur la hantise (il la reconfigure en lui donnant un champ d'action physique) »[322], selon Georges Didi-Hubermann. Le jeu de portes battantes déclenche une force centripète, et le palier devient trou noir au centre d'une constellation de chambres.

Paradoxalement, le retour de la lumière redonne des bornes au palier, qui reprend sa dimension de lieu fixe dans une cartographie du pouvoir, avec l'irruption de la figure de la logeuse, venue rétablir la logique policière : "The lady advanced two steps. Something in the way she walked and the poise of her head reminded Mr

---

[320] Mr. Mackenzie et Mr Horsfield, eux aussi, font l'expérience de la crise liée à la rencontre dans ces lieux intervallaires, comme lorsque Julia réapparaît devant son ancien amant : "he lifted his eyes from the veal – and there she was, coming in at the door. She walked in, pale as a ghost. She went straight up to Mr Mackenzie's table and sat down opposite to him. He opened his mouth to speak, but no words came." (ALMM 22) La porte laisse s'échapper le spectre du passé sous la forme d'une dame blanche fantomatique. Le texte est ébranlé par les lacunes, les trous, les interstices forés dans une carte ajourée.

[321] « Hantant la fiction rhysienne, une figure omniprésente y apparaît alors comme la trace, la marque non symbolique, de l'irreprésentable [...] chargée de sens obscur, [...] c'est l'anti-figure, la silhouette évanescente, du fantôme. Elle est la métaphore privilégiée qui exprime l'irréalité des héroïnes. [...] L'image de l'ombre fait confluer les thèmes du mort-vivant, de l'immatérialité du monde, de la fluidité, et du passage des murailles. Sa présence insistante, inquiétante, fait de la narration un lieu hanté, [...] et installe une atmosphère angoissante un peu gothique ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 235.

[322] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise.* Paris : Minuit, 2007, 136.

Horsfield of a cat advancing upon a mouse." (ALMM 119) Le point de vue de Mr Horsfield vient créer une violence imaginaire dans la menace, qui se répercute dans toutes les dimensions du lieu. "Someone called from the floor below: 'What's the matter, Mrs Atherton?' 'Nothing,' said the lady, peering over the banisters, 'nothing at all.'" (ALMM 119) La dangereuse mise en circulation des paliers se met à ouvrir « des dimensions multiples, latérales et longitudinales, [...] fait bouger le tracé des lignes ; devenue extensible, elle provoque l'empiétement et le déplacement des lieux »[323]. Le verrouillage du lieu intermédiaire ne fonctionne plus, une fois revenue la lumière crue de la lampe électrique[324]. Les personnages qui émergent des portes ouvertes à la volée investissent le palier et donnent corps à une mascarade, où des bouffons en vêtements de nuit se livrent à une pantomime burlesque :

> Out of one appeared a dark young man with tousled hair, wearing striped pyjamas. He gave one look; then, without a word or a change of expression, he went back into his room and slammed the door. Out of the second door emerged a lady in a pink dressing-gown, with her hair hidden by a slumber-net. (ALMM 118-9)

Le lieu intermédiaire est ainsi dramatisé en scène de théâtre sur laquelle viennent se camper des personnages dignes du music-hall ou de la commedia del'arte. Le locataire hirsute au pyjama rayé tel un jouet sur ressort, sort de sa boite avant d'y retourner aussitôt, et fait déboîter le texte spectral du côté du grotesque. Le ridicule de l'accoutrement de la logeuse, sa robe de chambre rose ainsi que le filet qui retient ses cheveux jurent avec la gravité de sa pose et le pouvoir dont le point de vue de Mr Horsfield l'investit : "She was a young and good-looking woman, and she advanced upon Mr Horsfield with an air of authority." (ALMM 119)

### *3.3 Non-lieu et traces d'écriture : poétique de la pénombre*

Ainsi le palier comme lieu stratégique de pouvoir ne cesse de se délier dans l'ambivalence d'un ressort comique potentiel ou d'une spectralité qui fait retour dans l'ombre. Le réinvestissement du palier comme lieu stratégique du pouvoir oscille donc sans cesse à la limite de l'atopisme, à peine effleuré du bout d'une plume spectrale[325].

---

[323] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 95.

[324] Ne fonctionnant plus comme protection contre l'autre, le palier libère potentiellement le spectre qui se trouve sur le palier du dessus, "that woman on the floor above", cette ombre oubliée : "She was a shadow, kept alive by a flame of hatred, for somebody who had long ago forgotten all about her." (ALMM 11-2) Ce devenir de dégradation abjecte constitue pour Julia l'altérité suprême.

[325] Mr Horsfield, tentant de sortir, la nuit, de la pension où loge Julia, se trouve médusé par le buste du Duke de Wellington, mi-humain, mi-minéral qui hante le trou noir du hall d'entrée, figure d'une menace

L'insignifiance même de sa dimension empirique en fait le lieu paradoxal d'une expérimentation qui y inscrit une poétique particulière, actualisant « la contradiction suivant laquelle l'espace s'écrit en évidant le lieu »[326]. Cette poétique du non-lieu fait porter au palier l'empreinte fugace d'une écriture qui le matérialise autant qu'elle le dissout dans son ombre. La potentialité poétique qui investit le non-lieu comme modalité de résistance vient se loger dans l'atopisme du lieu intermédiaire, qui renonce à structurer l'espace pour « délier le monde et l'écriture, laisser affleurer les disjonctions et donner forme discontinue à la discontinuité »[327].

Les ombres chinoises de l'obscurité laissent alors la place à des personnages dont les corps surinvestissent et encombrent le palier, qui apparaît alors comme le « lieu de l'altérité, envers du monde, [...] un séjour infernal habité par des ombres gesticulantes et des héroïnes déchues»[328]. La lumière sur le palier semble agir comme un alternateur de modes d'occupation de l'espace et de modes poétiques. Comme espace d'écriture, il doit demeurer vide, un trou béant qui cristallise le manque et permet à la création d'y trouver son espace de résonance : « L'univers rhysien est donc un espace tout entier miné par le manque [...] qui fait de lui un royaume des Ombres [...] où les personnages ont la sensation de chavirer dans un non-lieu cauchemardesque »[329]. Le palier se fait paradigme du manque, où peut désormais s'inscrire une poétique liminaire, qui se love dans l'obscurité et « fait dans la page l'épreuve d'une surface sans profondeur, d'une blancheur proche du vide »[330]. Royaume des ombres, le palier semble projeté en clair-obscur sur la page[331] :

---

imaginaire qui reste indéfinie dans le vacillement des strates de l'expérience. "He tiptoed to the door, carrying his shoes in his hand, opened and shut it with infinite precaution, and crept down the still-dark stairs as silently as he could. In the dimness of the hall a white face glimmered at him. He started, and braced himself for an encounter. Then, relieved, he saw it was a bust of the Duke of Wellington. He put his shoes on hastily and fumbled his way to the front-door." (ALMM 113). Entre l'humain pétrifié et la statue animée, le pouvoir des interstices de la maison opère une dissolution du réel et une mutation du rapport entre le signifiant et le monde.

[326] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 35.

[327] « L'écriture de l'espace [...] relève elle-même de deux mouvements contraires. L'un développe une prise d'espace, confiée à la capacité structurante de l'écriture, qui recense, ordonne, oriente et s'approprie le monde [...] ; l'autre qui est consubstantiel au premier, fait dans la page l'épreuve d'une surface sans profondeur, d'une blancheur proche du vide [...]. En ce deuxième sens, c'est l'espace même qui apparaît inhabitable : écrire devient alors délier le monde et l'écriture, laisser affleurer les disjonctions et donner forme discontinue à la discontinuité. » *Ibid.*, 25-7.

[328] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 16.

[329] *Ibid.*, 171.

[330] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 27.

[331] « L'ombre, figure de l'i(gn)nommable est le personnage clé, quoique invisible, de la fiction rhysienne [...] Cette habitante du continent noir, cette ombre portée sur les parois de l'hystera textuelle ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 236.

> They mounted silently, like people in a dream. And, as in a dream he knew that the whole house was solid, with huge rooms – dark, square rooms, crammed with unwieldy furniture covered with chintz; darkish curtains would hang over the long windows. He knew even the look of the street outside when the curtains were drawn apart – a grey street, with high, dark houses opposite. (ALMM 109)

Les bornes empiriques du lieu quadrillé de la maison lestée de mobilier massif se délient sans cesse dans l'opacité subjective de Julia et la convocation d'un imaginaire aveugle qui vient ré-ouvrir le lieu aux potentialités plastiques de l'espace, son inscription dans le temps de l'onirique. L'ombre revêt presque « une coloration gothique » [332] lors de cette ascension jusqu'au dernier palier d'une jeune femme en état de transe, guidée par un homme dont les pulsions tendent vers le sadisme : "He put his hand on her arm, and felt she was shivering. This added to his sensation of excitement and triumph." (ALMM 109) Le lieu intermédiaire prend corps au creux de l'ombre, où se dissolvent les cloisons de la maison. Sa matérialité vibre dans la pénombre et semble étonnamment donner à Mr Horsfield une perception d'autant plus aiguë de l'espace que le palier lui-même se dématérialise dans l'ombre : "The stairs are so dark. I thought somebody touched me and I was frightened. I'm sorry if I disturbed you", plaide Julia. (ALMM 109) En plongeant le lieu dans l'obscurité, le texte permet paradoxalement à une modalité de résistance infime de se mettre en place en inscrivant une subjectivité opaque. Le discours interne omniprésent de Mr Horsfield monopolise de fait le point de vue, et s'oppose à l'opacité mutique de Julia, qui vient alors modaliser une résistance. Lors des deux ascensions consécutives, le point de vue est entièrement l'apanage de Mr Horsfield. Julia en est privée par une narration qui la place dans l'ombre, tandis que la lumière crue de la littéralité inonde la subjectivité de son compagnon. Cette omniprésence devient panneau opaque, derrière lequel on devine à peine la silhouette de Julia. « La présence de l'ombre accompagne la narration comme la doublure immatérielle et sombre du sujet et du signifiant à laquelle on revient constamment »[333]. Murée dans une mutité paradigmatique, le personnage féminin demeure mystérieux, insondable, résistant, aussi opaque que le palier lui-même[334]. Aucune entreprise qui

---

[332] *Ibid.*, 188.

[333] *Ibid.*, 235.

[334] « L'ombre : une matière du lointain. Mais c'est un lointain capable d'influence directe – presque tactile, presque olfactive – sur ce qui nous est de plus proche, de plus immédiat, de plus intime. Lorsque tombe la nuit, l'ombre ne règne pas seulement sur l'espace qui nous environne : il vaudrait mieux dire qu'en prenant possession des lieux, l'ombre prend possession de nous. L'animisme – façon théorique d'exprimer une sensation quant au pouvoir psychique des ombres – n'est donc pas seulement un anthropomorphisme du lieu, la condition de possibilité de toute expérience empathique ou auratique face aux objets inanimés. » Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 109.

viserait à définir des lieux ne semble avoir de prise sur cette subjectivité tantôt opaque, tantôt bordée par l'abîme.

C'est cette ombre qui embrasse les contours de Julia qui lui permet paradoxalement de s'absenter à elle-même et de refuser la prise de l'écriture, de demeurer insaisissable, d'en faire une modalité de résistance infime au pouvoir de prédation. Mr Horsfield tente pour la seconde fois d'appréhender les contours de Julia dans le noir, de saisir son corps : "He groped and touched her hand, then her arm, and the fur collar of her coat. Then he ran his fingers downwards again, as a blind man might have done. He felt a strange pleasure in touching her like that – wordlessly, in the dark." (ALMM 109) Mais le cri avec lequel Julia fuit ce geste lui permet de se dérober, de s'éclipser derrière sa propre mutité. L'ombre immatérielle du palier permet ainsi au personnage féminin de se dissoudre et de s'identifier à cet espace du non-lieu, où l'écriture se fait jour, « forme absente et discontinue qui ne serait que l'effet des souffles et des glissements qui le traversent »[335]. Didi-Hubermann parle ainsi de la lampe à pétrole :

> [...] là où une lampe à pétrole éclaire notre vue, elle diffuse aussi sa fumée grasse, ses impures exhalaisons d'obscurité. Mais la place qu'elle n'éclaire jamais, c'est-à-dire la portion du mur contre quoi elle est posée, cette place seule deviendra, avec le temps, l'unique réserve de « luminosité » dans la poussière accumulée »[336]

Ainsi l'ombre qui s'agrège autour du personnage de Julia, qui opacifie ses contours et les rend illisibles, fait de son corps une lampe à pétrole : elle emplit le lieu de sa trace, qui seule l'habite quand tout le reste s'est retiré[337].

Dès lors, c'est un mode poétique régi par la discrétion, à la faveur de l'obscurité, qui se met en place dans ce non-lieu du palier, où le corps féminin capte l'ombre et devient source d'une écriture secrète, faite d'unités discrètes chuchotées. « Le lieu et l'espace ne coïncident pas : la hantise comme lieu est un pouvoir de contamination qui défait les formes, les dérobe à toute saisie, les traverse d'illimité, ne suscite l'espace que pour le rendre atopique »[338]. Il se dessine une poétique du temps suspendu, faite de rythmes syncopés où les respirations inquiètes de Julia alternent avec les soubresauts

---

[335] Chantal Delourme, « Les exercices im/matériels de Virginia Woolf : "The Haunted House" et "Street Haunting: a London adventure" », 119.

[336] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 99.

[337] On pourrait également convoquer l'image de la trace lumineuse laissée sur le mur par le tableau une fois décroché : « prendre un tableau, une image, la décrocher du mur, la jeter pour toujours et observer le blanc fait de lumière qu'elle laisse ; observer l'infini que ce vide et cette lumière nous indiquent. Comme ouvrir finalement une fenêtre lumineuse sur le monde. » *Ibid.*

[338] Chantal Delourme, « Les exercices im/matériels de Virginia Woolf : "The Haunted House" et "Street Haunting: a London adventure" », 120.

instables d'un lieu qui se dérobe. Le palier peut être lu alors comme un paradigme de la modernité, à la fois emblématique d'une indifférence désenchantée et lieu de tous les possibles, de « l'illimitation de la fiction »[339] où se désitue une traversée du lieu intermédiaire comme acte d'écriture[340]. L'instabilité métaphorique de la modernité s'inscrirait alors dans une poétique infinie comme modalité de résistance singulière qui se logerait dans les fractions de l'espace. Le palier, interstice d'une carte crevassée, serait cet espace résistant, habité par une poétique nouvelle qui se façonnerait sans fin et sans limites, dans l'intervalle du non-lieu[341].

## 4. Dissolution des « seuils indécis »[342] : rassemblement, éclatement

Là où la fiction de Jean Rhys et de Katherine Mansfield se heurte ou suspend le seuil, *Mrs Dalloway* accueille le seuil, et s'ouvre à la potentialité de « ce qui se passe lorsque les seuils paraissent dissous »[343]. Le roman commence singulièrement avec le démantèlement des seuils de la maison en prévision de la fête : "The doors would be taken off their hinges"[344] (MD 3). Le décloisonnement ordonné où s'inaugure, dès la toute première page, une dissolution des chevilles structurantes de l'espace, se fait d'emblée métaphorique et cataphorique de la défection des formes de l'intrigue pour la structuration de l'espace. Le démantèlement des partitions spatiales se fait métonymique d'un régime d'écriture où la fluidité des discours circulerait librement entre les intériorités, au détriment d'une intrigue qui reposerait sur des lieux stables[345], comme

---

[339] Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 169.

[340] « La dérive des héroïnes rhysiennes figure la force de l'écriture qui dissout les frontières et développe une parole dans l'u-topie des brèches qu'elle crée dans la nappe symbolique ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 225.

[341] A propos de l'insertion des femmes dans la ville moderne, Elizabeth Wilson emploie le terme d'interstice comme d'un lieu de possible, de potentialités : "they have never been granted full and free access to the streets, industrial life still drew them into public life, and they have survived and flourished in the interstices of the city in their own particular way." *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder and Women*, 8. L'interstice se fait aussi emblématique, dans *Voyage in the Dark*, de la position singulière d'Anna, entre deux lieux : "Out of place and time, Anna is caught in the interstices of home and away; accepted fully neither by the one nor the other". Adlai H. Murdoch, "Rhys's Pieces: Unhomeliness as Arbiter of Caribbean Creolization". *Callaloo* 26.1 (Winter 2003), 259.

[342] Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 93.

[343] *Ibid.*, 92.

[344] Françoise Bort utilise cette phrase comme métaphore paradigmatique de son rapprochement de *Mrs Dalloway* avec l'*Enfer* de Dante. Françoise Bort, « Virginia Woolf et Dante : l'enfer de Mrs. Dalloway ». *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy*, 96.

[345] Les personnages woolfiens, selon Richard Pedot, « ne sont pas des entités entièrement séparées mais sont reliés par des seuils indécis ». Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 93. On pense aux chambres innombrables traversées par les héroïnes rhysiennes, chambres d'hôtel ou de pensions, emblématiques non pas du pouvoir et de la stabilité politique, mais de la précarité et du nomadisme, non pas du temps historique, mais du temps fragmentaire, immédiat, du présent sans lendemain

lorsque, parmi la foule postée devant le palais de Buckingham, les intériorités communiquent en « seuils indécis », en résonance avec la métaphoricité imaginaire des multiples seuils du palais :

> So Sarah Bletchley said with her baby in her arms, tipping her foot up and down as though she were by her own fender in Pimlico, but keeping her eyes on the Mall, while Emily Coates ranged over the Palace windows and thought of the housemaids, the innumerable housemaids, the bedrooms, the innumerable bedrooms[346] (MD 17).

En interrogeant la dissolution des seuils dans *Mrs Dalloway*, Richard Pedot place d'emblée le questionnement spatial dans une dimension métaphorique de l'identité des personnages. Il articule la dissolution des seuils au « mouvement fluide de la conscience que la romancière cherchait à évoquer – à opposer à la quasi fiche d'identité que les grands edwardiens comme Arnold Bennett construisaient autour de leurs personnages, laissant l'essentiel s'échapper »[347]. L'identité de Clarissa Dalloway, selon Richard Pedot, est dispersée « dans les arbres familiers, dans les personnes connues ou inconnues d'elle », avec ce sentiment d'appartenir « à tout ce qui [l'entoure] » et d'éprouver « d'étranges affinités avec des inconnus ou même des arbres ou des granges »[348]. On retrouve cette dispersion subjective qui est aussi dissémination de son identité dans sa demeure, alors qu'elle tend l'oreille aux bruits familiers de l'ordre domestique où elle se reconnaît :

> The cook whistled in the kitchen. She heard the click of the typewriter. It was her life, and, bending her head over the hall table, she bowed beneath the influence, felt blessed and purified, saying to herself, as she took the pad with the telephone message on it, how moments like this are buds on the tree of life, flowers of darkness they are, she thought. (MD 25)

C'est une véritable synchronie constituée de multiplicités disparates qui se noue dans le *« moment »* d'affinité synergétique entre Clarissa et l'intériorité de sa demeure, identifiée à une métaphore végétale et même horticole[349]. Ce moment de plénitude

---

[346] « La transition sans heurt, mais non sans équivoque, d'une conscience à l'autre. C'est comme si les portes qui séparaient les individus avaient été enlevées de leurs gonds, à l'instar de celles de la maison de Clarissa, en vue de la réception qui doit y être donnée : il ne s'agit pas de nier intégralement la séparation mais de favoriser la circulation. » *Ibid.*

[347] *Ibid,* 92.

[348] *Ibid.*

[349] La pose de Clarissa, penchée au-dessus de la table du hall d'entrée, avec sa tête inclinée telle une vestale au-dessus de l'autel, ou une fiancée virginale prête à recevoir la bénédiction nuptiale, semble répondre à ce commandement de l'ange de la maison, que Virginia Woolf décrit dans son essai 'Professions for Women' (1930) : "Above all – I need not say it – she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty – her blushes, her great grace. In those days – the last of Queen Victoria – every house had its Angel. And when I came to write I encountered her with the very first words. The shadow of her wings fell on my page; I heard the rustling of her skirts in the room." "Professions for Women". *The Death of the Moth.* London: Penguin Books, 2005, 150.

ouverte où le lieu se pense dans une dialectique sans relève entre dispersion et accueil se fait, paradoxalement, l'objet d'une perception depuis le lieu intermédiaire du hall d'entrée. Le lieu intermédiaire semble alors se faire métonymique de la demeure elle-même, sa chambre d'écho, où résonne l'ordre quadrillé de la maison : "The hall of the house was cool as a vault. Mrs. Dalloway raised her hand to her eyes, and, as the maid shut the door to, and she heard the swish of Lucy's skirts, she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions." (MD 25) Ce lieu d'asile semble former, après le tournoiement de la rue, un sanctuaire monastique qui retentit de bruits rassurants, quotidiens et réguliers. Tout se passe comme si le « seuil indécis »[350] qui sépare la rue de la maison s'inscrivait dans la temporalité suspendue d'un moment transitoire dans lequel les « voiles familiers » de la maison se replient autour du corps de Clarissa.

Le hall d'entrée n'en reste pas moins liminaire et sa fonction ambivalente, à la fois lieu privilégié pour saisir les intensités de la maison et lieu qui décentre, désitue le personnage et son discours. La fonction de passage du lieu intermédiaire se déplace ainsi de sa fonction de cheville structurante des lieux à une zone métaphorique où exploserait le post-victorianisme, dont les rémanences transparaissent dans le rôle de "perfect hostess" assumé par Clarissa. Elle passe en revue les fondations symboliques et patriarcales de l'édifice domestique[351] : "repay in daily life to servants, yes, to dogs and canaries, above all to Richard her husband, who was the foundation of it—of the gay sounds, of the green lights, of the cook even whistling"[352] (MD 25). On peut reprendre alors la définition étymologique de Benjamin du seuil comme zone de variations[353]. On lit ici cette indécision, cette indécidabilité du seuil de la maison, qui oscille dans « les idées de variation, de passage d'un état à un autre »[354]. Dans ce mouvement de « flux et [de] reflux généralisés »[355], Clarissa renforce le lieu symbolique de sa maison comme

---

[350] Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 96.

[351] Pour Winifred Holtby, la maison de Clarissa est le domaine sur lequel elle règne. Selon elle, Clarissa Dalloway ne joue pas le rôle de l'hôtesse parfaite, elle l'est : "She is a lady; she is a hostess ; she is mistress of exquisitely ordered faculties. Her house is her work of art ; it is also her place of discipline." Winifred Holtby, *Virginia Woolf, A Critical Memoir*. London: Continuum, 2007, 153.

[352] « Clarissa n'en trouve pas moins refuge [...] dans la vie réglée que lui offre ce plus discret serviteur de la proportion qu'est son mari, membre du Parlement, c'est-à-dire : dans une image parfaitement opposable à celle proposée par Septimus. » Richard Pedot, Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret, 97.

[353] « Le seuil (*Schwelle*) est une zone. Les idées de variation, de passage d'un état à un autre, de flux sont contenues dans le terme *schwellen* (gonfler, enfler, se dilater) ». Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 512.

[354] *Ibid.*

[355] Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 96.

lieu quadrillé d'un pouvoir, tout autant qu'elle disperse ce quadrillage, dans la même phrase, en laissant la vie « gonfler, enfler, se dilater »[356] dans le lieu intermédiaire.

Les variations du monde et de sa force de dispersion sont alors recueillies et créées dans une intériorité qui les rassemble : « L'identité, l'intériorité se reconstituent dans le mouvant et l'ouvert, comme s'ils n'avaient cessé de les hanter »[357]. Quelques pages plus loin, alors que Clarissa s'arrête un instant sur le palier de l'escalier surplombant le lieu de l'ordre domestique, on retrouve cette force de dispersion que l'intériorité de Clarissa moissonne pour la recréer et en libérer la force de vie[358] :

> Strange, she thought, pausing on the landing, and assembling that diamond shape, that single person, strange how a mistress knows the very moment, the very temper of her house! Faint sounds rose in spirals up the well of the stairs; the swish of a mop; tapping; knocking; a loudness when the front door opened; a voice repeating a message in the basement; the chink of silver on a tray; clean silver for the party. All was for the party. (MD 32)

La parataxe du texte semble redoubler l'articulation des lieux saisie depuis le lieu intermédiaire, alors inscrit comme le lieu privilégié pour permettre à la maîtresse de maison de jouir d'un certain pouvoir sur l'ordre établi, sur la cohésion, l'ordonnancement des bruits diligents et laborieux de son foyer. Mais cette même parataxe signe aussi la force de dispersion en puissance, rassemblée et recréée par la position intermédiaire de Clarissa postée sur le palier, à la fois au centre du lieu symbolique, et déplacée dans la force de dissolution métaphorique potentielle de cette « zone [...] de variation »[359].

Car c'est également dans le hall d'entrée que le doute s'engouffre, fait vaciller cette fonction de mise en variation et de re-création des flux de vie, la met en crise tout en la redonnant sur le mode de la disjonction subjective. Alors que Clarissa découvre que son mari a été convié à déjeuner chez Lady Bruton, le texte fait résonner le lieu des affects du personnage qui le saturent brutalement, mettent en crise sa fonction de chambre d'écho de la demeure :

> [...] one must pay back from this secret deposit of exquisite moments, she thought, lifting the pad, while Lucy stood by her, trying to explain how
>
> 'Mr. Dalloway, ma'am'—

---

[356] Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 512.
[357] Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 93.
[358] « Un refuge similaire pourrait être l'image qu'elle offre au monde d'un centre unique, d'un diamant unique, en réponse à une exigence qu'elle sent peser sur elle, qui n'est autre que de rassembler (tâche essentielle de la parfaite hôtesse qu'elle est) au lieu de se laisser aller à la dispersion. » *Ibid*, 97.
[359] Walter Benjamin, Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages, 512.

Clarissa read on the telephone pad, 'Lady Bruton wishes to know if Mr. Dalloway will lunch with her to-day.'

'Mr. Dalloway, ma'am, told me to tell you he would be lunching out.'

'Dear!' said Clarissa, and Lucy shared as she meant her to her disappointment (but not the pang) [...] the shock of Lady Bruton asking Richard to lunch without her made the moment in which she had stood shiver, as a plant on the river-bed feels the shock of a passing oar and shivers : so she rocked : so she shivered. (MD 25)

Le tremblement qui saisit la page fait vaciller le hall d'entrée comme pivot d'un lieu qui accueille la dispersion. On assiste alors à ce que Benjamin appelait le « passage d'un état à un autre »[360], où se libère une force de mouvement qui met en éclat à la fois le lieu et la subjectivité à partir de laquelle le lieu se façonne[361]. Cette dispersion subjective qui divise Clarissa, se fait à la fois intériorisation du pouvoir et aliénation conflictuelle aux codes sociaux[362]. C'est alors une dissolution des seuils intersubjectifs entre Clarissa et Lucy qui libére « la fluidité des mouvements de conscience »[363]. Cette fluidité qui s'inscrit dans les lieux intermédiaires libère alors, dans le mouvement qui recrée le monde et sa puissance d'éclatement, les bruits nocturnes dont l'incidence vient à la fois redoubler et mettre en crise par un régime d'impuretés parasites les bruits diurnes de l'harmonie domestique[364] :

Lying awake, the floor creaked; the lit house was suddenly darkened, and if she raised her head she could just hear the click of the handle released as gently as possible by Richard, who slipped upstairs in his socks and then, as often as not, dropped his hot-water bottle and swore! How she laughed![365] (MD 27-8)

Les bruits incongrus, le juron qui échappe, les pieds déchaussés d'un membre du parlement qui s'efforce de ne pas faire grincer les escaliers, le rire étouffé de son

---

[360] *Ibid.*

[361] Shannon Forbes de cette mise en crise d'une identité stable chez Virginia Woolf. "This notion of the subject as stable, aggregate, and monolithic". Shannon Forbes, "Equating Performance with Identity : The Failure of Clarissa Dalloway's Victorian "Self" in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 38.1, Special Convention Issue: Performance (Spring, 2005), 38. Scott McCracken en fait un paradigme moderniste : "modernism's refusal of a full and complete identity". *Masculinities, Modernist Fiction and the Urban Public Sphere*, 2007.

[362] « Le sanctuaire est autant le Temple, gardien du pur, qu'un champ de ruines, c'est-à-dire littéralement le lieu de l'effondrement ». Nathalie Pavec, « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », 48.

[363] Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 97.

[364] Michèle Rivoire décrit les lieux emblématiques de la maison de Clarissa comme des lieux clos, potentiellement entamés et subvertis dans leur rôle de sanctuaires réservés : « rencontres manquées, dans le cadre très conventionnel des salons de la maison ou d'un coin de jardin, lieux clos qui représentent les vestiges de la grande époque victorienne. Cet espace ségrégatif est miné de l'intérieur par des désordres que les apparences et les masques exhibés ne font que voiler. Ce sont les désordres liés à la vie tout autant qu'à l'époque, comme le suicide de Septimus dans *Mrs Dalloway.* » Michèle Rivoire, « De la poésie comme impureté dans la logique de la fiction ». *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy*, 35.

[365] Il se produit alors « quelque chose d'à peine perceptible, de l'ordre du déplacement [...], du discordant, telles d'infimes impuretés que laisse filtrer la forteresse, malgré son pouvoir de rétention ». Nathalie Pavec, « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », 49.

épouse, font résonner les lieux intermédiaires d'une dissonance feutrée qui défait la symphonie bien arrangée des lieux organiques de la maison remplissant leur devoir.

Les déplacements de Clarissa elle-même dans sa demeure se font sur le mode ambivalent d'une exploration enfantine ou d'une retraite monastique alors qu'elle s'attarde dans les lieux intermédiaires : "Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went upstairs, paused at the window, came to the bathroom." (MD 26) On lit ici, à ces deux pôles d'images asexuées, une modalité de résistance qui échappe à l'injonction à occuper une place dans un rapport de pouvoir marqué par la relation entre les sexes, générant ainsi la force protéiforme d'une intériorité qui s'anticipe et se définit hors le masculin et peut-être aussi hors le féminin, ouvrant une dimension de l'être dans son suspens de l'identité sexuée. On peut ainsi lire les lieux intermédiaires chez Virginia Woolf comme les lieux privilégiés d'un passage potentiel d'une logique des places à une logique des positions, sur leur versant métaphorique en tant que « zone [...] de variation, de passage d'un état à un autre »[366]. Cette force en puissance libère le glissement potentiel d'une place assignée à une position elle-même fluctuante et hétérogène. La posture solennelle de Clarissa Dalloway, recevant ses invités en haut de ses escaliers, est construite comme emblématique de son pouvoir d'hôtesse, assimilée par Clarissa elle-même à une posture officielle[367] : "Hugh Whitbread and all his colleagues, the gentlemen of England, that night in Buckingham Palace. And Clarissa, too, gave a party. She stiffened a little; so she would stand at the top of her stairs." (MD 15) Et pourtant, cette place qui se situe dans le quadrillage d'un pouvoir politique explicitement patriarcal permet le bougé du point de vue par le biais de la projection imaginaire qui implique un décollement du quadrillage des lieux, remettant en jeu la perspective de tradition historique émulée par Clarissa. Le palais de Buckingham et la maison de Clarissa se déterritorialisent l'un dans l'autre et se reterritorialisent dans la lecture critique des postures saisies par l'ambivalence du point de vue, presque imperceptible et pourtant donnée sur un mode imaginaire euphorique.

On lit encore cette force de dispersion heuristique, à la fin du roman, en écho aux portes démontées de la première page, lorsque les portes battantes, ouvertes à la

---

[366] Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 512.

[367] L'extérieur est comparé à un champ de bataille dont Clarissa revient victorieuse : "taking Mrs. Dalloway's parasol, handled it like a sacred weapon which a Goddess, having acquitted herself honourably in the field of battle, sheds, and placed it in the umbrella stand." (MD 25)

volée libèrent une effervescence festive, un véritable ballet jubilatoire de personnages superbement costumés[368] :

> Was everybody dining out, then? Doors were being opened here by a footman to let issue a high-stepping old dame, in buckled shoes, with three purple ostrich feathers in her hair. Doors were being opened for ladies wrapped like mummies in shawls with bright flowers on them, ladies with bare heads. And in respectable quarters with stucco pillars through small front gardens, lightly swathed, with combs in their hair (having run up to see the children), women came, men waited for them, with their coats blowing open, and the motor started. (MD 139)

Cette puissance qui libère les intensités de la vie et accepte de se laisser rassembler pour être recréée opère ainsi, dans les lieux intermédiaires, une pulvérisation des formes ordonnées des lieux, comme lorsque Clarissa se représente le passage hésitant du seuil de son antichambre, où se concentrent les potentialités hétérogènes du temps en un chapelet d'images luxuriantes :

> [...] as she stood hesitating one moment on the threshold of her drawing-room, an exquisite suspense, such as might stay a diver before plunging while the sea darkens and brightens beneath him, and the waves which threaten to break, but only gently split their surface, roll and conceal and encrust as they just turn over the weeds with pearl.[369] (MD 26)

Dans la pause de Clarissa sur le seuil, c'est la vibration de la latence et de ce qui est en réserve dans le temps qui se donne à lire et à entendre dans l'irruption figurale, et qui façonne un discours et une subjectivité suspendus dans la potentialité du temps.

Ainsi les lieux intermédiaires dans leurs différentes dimensions, métonymiques, métaphoriques et symboliques, s'inscrivent comme des lieux privilégiés d'une crise dans la ville des années 1910-1930 telle qu'elle se cartographie dans les textes de notre corpus. Cette crise qui se joue de façon caractéristique dans les lieux à la fois stratégiques et atopiques des seuils, halls d'entrée, corridors, escaliers et paliers, retentit dans toutes les strates de l'expérience, comme crise du quadrillage de pouvoir, crise des subjectivités, crise du temps.

---

[368] Mais les partitions se dressent à nouveau avec l'entrée du premier ministre au bras de Lady Bruton, alors qu'ils traversent l'espace décloisonné pour s'enfermer dans la petite pièce du fond, comme Mrs. Durrant et l'homme politique dans *Jacob's Room*. Clarissa elle aussi s'isole dans ce lieu clos, à l'écart du mouvement de la fête : "She went on, into the little room where the Prime Minister had gone with Lady Bruton. Perhaps there was somebody there. Perhaps there was nobody. The chairs still kept the impress of the Prime Minister and Lady Bruton, she turned deferentially, he sitting four-square, authoritatively. [...] There was nobody. The party's splendour fell to the floor, so strange it was to come in alone in her finery." (MD 156)

[369] « Ces portes – les entrées des passages – sont des seuils. Aucune marche de pierre ne les signale. Mais on le remarque à l'attitude hésitante des rares personnes qui les franchissent. Des pas chichement mesurés révèlent, sans qu'eux-mêmes le sachent, qu'on est devant une décision à prendre. » Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 114.

## Chapitre 3. Lieux intimes : lieux de la voix

Dans la cartographie du pouvoir des années 1910-1930, les espaces urbains se construisent non plus dans une relation structurante à une intrigue mais depuis le point de vue subjectif des personnages qui relaient et projettent des points de fixation dans l'espace, autant qu'ils les mettent en crise à l'intérieur d'un système de rapports collectivisés. Les lieux privés, à la fois dans leurs dimensions d'instances définies collectivement et dans leur vocation à l'intime comme lieux d'une potentielle inscription subjective, se façonnent dans le décalage qui se joue dans la différance incessante d'une écriture du soi. Ce sont ces modalités d'une inscription de soi comme support à l'aliénation, comme désir ou comme possibilité que nous interrogerons dans ce chapitre. Nous analyserons le lieu privé de la chambre, et ses modalités paradoxales d'inscription, à la fois dans une dimension collective où se stabilise une pré-disposition à l'intime, et dans son rapport à l'intime comme intériorisation subjective du désir ou privation d'un lieu à soi, ainsi que les modalités de l'aliénation et de la création de soi qui s'y jouent. En explorant cette notion du soi et des différentes modalités de son écriture dans l'espace, nous interrogerons les conditions de possibilité de l'inscription d'une voix sociopolitique et sa relation à un lieu qui lui serait propre.

Chez Katherine Mansfield, la chambre comme lieu rêvé d'une inscription de soi est toujours absente, qu'il s'agisse de la chambre conjugale dont est expropriée l'héroïne de "Bliss", la chambre meublée dont est exclue Miss Moss dans "Pictures" ou la souffrance de l'absence d'une chambre à soi dans "Life of Ma Parker". Elle est à la fois objet de désir et lieu d'inscription d'un tort, où se crée une voix sans lieu. Ces paradoxes trouvent cependant leur lieu d'inscription privilégié dans les chambres meublées, à la charnière du privé et du public, chez Jean Rhys. Les lieux de transit temporaires des chambres d'hôtel ou de pensions comme données socioculturelles des femmes dans cette ville des années 1910-1930 articulent un rapport subjectif à l'espace qui se dessine dans une relation hétérogène au temps, entre le temps d'une succession des corps qui laissent leurs traces, et le temps d'un rapport à l'espace privé et d'une possible appropriation placée sous le signe du temporaire. Chez Virginia Woolf, les chambres sont moins des refuges où insistent et persistent des modes de survie, que des porte-empreintes de traces temporelles par lesquelles s'écrivent la présence et l'absence de singularités.

Nous verrons d'abord la façon dont les personnages féminins dans les nouvelles de Katherine Mansfield s'élancent à la recherche du lieu de la voix, dont l'absence ou la dépossession s'articulent à l'idée d'un tort qui donnerait lieu à une voix sans lieu, et qui attesterait de ce qui ne pourra pas être inscrit. Puis nous verrons comment chez Jean Rhys la chambre meublée se fait lieu pardoxal d'une dynamique de la clôture articulée à la dimension nue de la survie dans la ville, et d'une désécriture de soi où se mettent en place pourtant des modalités de résistance et où l'effacement du corps et des affects refuse de servir de structure à un pouvoir relayé de façon mortifère. Cette réflexion sur la dynamique rhysienne où les personnages féminins se prêtent à une place sans toutefois s'y reconnaître sera traversée d'une lecture différentielle de la chambre à soi telle que l'articule Virginia Woolf, celle de Jacob dans *Jacob's Room* et celle de Clarissa Dalloway dans *Mrs Dalloway*.

## 1. Lieux intimes et lieux du tort

Dans les nouvelles de Katherine Mansfield, les conditions de possibilité d'un lieu à soi s'inscrivent dans une dimension d'exclusion radicale des personnages féminins par rapport à un lieu qui leur serait propre, un lieu toujours rêvé par les personnages féminins et toujours insaisissable. Ce sont les régimes de voix que nous interrogerons dans cette section, tels qu'ils façonnent un espace sociopolitique où s'organise un pouvoir et entrent en résonance avec les lieux privés et avec la dimension de l'intime qui s'y jouerait, ou avec la violence de son absence qui fait tort aux personnages féminins en tant que sujets de désir. La rareté des dialogues chez Katherine Mansfield crée des effets de voix ambivalents ; l'instabilité de la structure de communication et la polarité de ses instances défait les conditions même des lieux propres comme lieux possibles de la voix. L'évanescence de l'axe qui polarise destinataires et destinateurs dans la structure de la communication telle que la pense Jean-François Lyotard génère une dynamique où s'inscrit l'exclusion d'une dimension intime du lieu, dans une structure de positions[370].

[370] Jean-François Lyotard articule ces instances dans *Le Différend*. Dans la pensée de Lyotard, l'univers de phrase et le différend qui en émerge par la manipulation possible de ses instances servent à une réflexion sur Auschwitz et les discours de l'histoire. Il ne s'agit donc pas d'un modèle pragmatique, cependant cette pensée entrera en résonance, dans ce chapitre, avec notre réflexion sur les modalités d'inscription dans une structure de places d'un tort sociopolitique qui serait étroitement articulé à quelque chose dont est privée la voix.

Dans l'impossibilité d'inscrire leurs voix dans un lieu et de façonner un lieu par le biais de la voix, les personnages féminins subissent la violence d'une aliénation sociopolitique et subjective, mais ils mettent également en place des modalités de résistance à la violence de l'aliénation. Par la différance toujours différée de l'imaginaire, il se produit une écriture non pas comme visée à restaurer une communication, mais plutôt comme pensée qui porterait la possibilité de se renverser du côté d'une position subjective qui se jouerait toujours hors-lieu, et par là même échapperait à son lieu, une subjectivité elle-même reconduite dans le différé des signes. Cette possibilité laisse alors trace d'un tort par le biais d'une voix singulière qui rendrait compte de la violence, et qui élaborerait dans l'écriture du lieu comme inscription des modalités de l'intime ou de son diffèrement, quelque chose de ce dont est privée la voix.

## *1.1 La voix corporelle et le hors-lieu du désir dans "Bliss" (1920)*

Dans "Bliss", Bertha Young, jeune épouse et mère possédant maison, fortune et félicité conjugale, parcourt l'espace de sa demeure sans jamais s'arrêter dans les lieux symboliques de sa place sociopolitique, qu'il s'agisse de la nursery ou de la chambre conjugale. Son rapport subjectif à l'espace, sur le mode d'une vitesse sans points d'arrêt, ligne de fuite perpétuelle, ne semble pas constituer la possibilité d'une fixation dans un lieu propre où se formerait une subjectivation par le biais de l'intime. Paradoxalement, tout l'espace de la maison tel qu'il s'articule dans la nouvelle est orienté depuis le lieu symbolique de la chambre conjugale, qui figure sa place très codée d'épouse mais aussi les possibilités de l'intime. Cette chambre constituant le lieu paradoxalement absent du désir ne prend jamais corps que dans le langage, dans la voix de Bertha qui porte la surcharge des affects en un diffèrement incessant de son lieu.

La voix de Bertha semble prise dans un rapport étroit au corps et à l'espace en une dynamique immaîtrisable, un régime d'affects qui à la fois façonne le lieu et le met en crise. Une force de mouvement sporadique la contraint à parcourir sans s'arrêter les lieux intermédiaires de sa maison ; Bertha paraît sans cesse jetée dans une vitesse paradigmatique qui empêche la stabilisation du corps ou de la voix dans les lieux : "running up the steps and feeling in her bag for the key" ("Bliss" 111), "And she seized her bag and coat and ran upstairs to the nursery" ("Bliss" 112), "'You're wanted on the telephone,' said Nanny [...]. Down she flew. It was Harry." ("Bliss" 114) Ces accélérations paradigmatiques du corps et de la voix dans les lieux intermédiaires de la

maison, s'étendent à la construction subjective de l'espace sous le signe d'un mouvement de fluctuation constante qui défait les points de fixation des lieux : "She went into the drawing-room and lighted the fire; then, picking up the cushions, one by one, that Mary had disposed so carefully, she threw them back on to the chairs and the couches. That made all the difference; the room came alive at once." ("Bliss" 122) Création et déliaison du lieu sont donc intimement liés dans l'immaîtrise d'une carte où vibre l'absence de la chambre conjugale, "the dark room – the warm bed. . . .'" ("Bliss" 122), lieu dépositaire du tort qui est fait au personnage en tant que sujet de désir. Dans les silences du discours où se potentialise l'attente se met cependant en place une modalité infime de résistance à l'assignation au lieu, "Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?" ("Bliss" 111) Par la métaphore de l'étui, le lieu propre de la maison révèle sa potentialité mortifère comme système syntagmatique où le corps de Bertha devrait répondre à une loi d'assignation, et instancier un élément dans une structure figée, relayée par l'insupportable prise du vêtement sur le corps : "It was dusky in the dining-room and quite chilly. But all the same Bertha threw off her coat; she could not bear the tight clasp of it another moment, and the cold air fell on her arms." ("Bliss" 111) Bien que la dimension structurelle du personnage, inscrit dans son rôle de maîtresse de maison, mette en valeur le fait que cette structure, cet étui où l'on assigne le corps, préexiste à la personne qui vient l'occuper, l'espace se trouve cependant pris dans une relation étroite avec le point de vue de Bertha.

La nouvelle narre la soirée que Bertha donne chez elle avec quelques amis et mène vers le point culminant du récit, la découverte que le personnage fait, pour la première fois, du désir sexuel qu'elle éprouve pour son mari, ainsi que de l'adultère dont elle est victime, dans l'exclusion de sa place surcodée d'épouse à laquelle tout renvoie mais que, justement, elle ne cesse de ne pas épouser. La découverte du désir se fait ironiquement presque au moment où elle surprend celui-ci enlacé avec l'une des invitées, Miss Fulton, qu'il feignait de détester ; c'est avec elle que la subjectivité de Bertha, à la fois trompeuse et trompée, sourde à elle-même, avait construit une relation intime de désir muet et troublant, autour de cette sensation commune d'ardeur suffocante. C'est en vain que, toute la soirée, Bertha Young visite, en les fabriquant et en les déliant comme instances stables, les différentes pièces de sa demeure afin de, peut-être, y trouver ce lieu de la voix, et résoudre la charge énergétique qu'elle ignore être sexuelle :

> But in her bosom there was still that bright glowing place – that shower of little sparks coming from it. It was almost unbearable. She hardly dared to breathe for fear of fanning it higher, and yet she breathed deeply, deeply. She hardly dared to look into the cold mirror – but she did look, and it gave her back a woman, radiant, with smiling, trembling lips, with big, dark eyes and an air of listening, waiting for something . . . divine to happen . . . that she knew must happen . . . infaillibly. ("Bliss" 112)

La maison ne peut contenir les oscillations trop intenses du corps et de la voix de Bertha, qui y inscrivent une temporalité hétérogène, tout entière contenue dans la potentialité de ce qui pourrait advenir : "She hardly dared to look into the cold mirror – but she did look, and it gave her back a woman, radiant, with smiling, trembling lips, with big, dark eyes and an air of listening, waiting for something . . . divine to happen . . . that she knew must happen . . . infallibly." Lieu de résonance intériorisée d'une voix qui inscrit la différance incessante du signifiant, la subjectivité du personnage se répercute et se diffère dans sa création de l'espace, où la schize emblématisée par la figure du miroir devient métaphorique d'une temporalité suspendue, latence en tension vers le devenir qui défait les points de fixation du lieu intime et le déborde.

Le lieu se joue donc dans le signe et dans sa différance. Dans les pointillés du texte résonnent « tous les accidents de la voix empêchée, les suspens, les saccades, les souffles courts, tous les troubles de l'enchaînement »[371] ; il y soupire le silence de l'incapacité à enchaîner, « sur une phrase qui arrive, il faut enchaîner [...] enchaîner est nécessaire, comme enchaîner est contingent »[372]. C'est surtout le vide de la chambre conjugale que la subjectivité du personnage élude : dans la cartographie syntagmatique de sa maison, telle qu'elle est façonnée par le point de vue de Bertha Young, la chambre est structurellement et symboliquement absente, et n'existe que dans la reconduction qui la porte : "But in her bosom there was still that bright glowing place – that shower of little sparks coming from it. It was almost unbearable." Le référent du discours, "place", ne réussit pas à se matérialiser hors de l'intériorité enfouie : "in her bosom there was still that bright glowing place", ni à se stabiliser "that shower of little sparks coming from it" hors d'une métaphore qui déplace inlassablement le régime de référentialité. L'intériorisation subjective du lieu du désir diffère son inscription en tant que lieu intime objectivé, et se disperse dans l'affect des signes éparpillés dans l'espace de la maison.

---

[371] Chantal Delourme, « "To remember [...] audibly": la voix accidentée dans *Lord Jim* », *Tropismes* 17 (2009), 50.
[372] Jean-François Lyotard, *Le Différend*, 51.

L'« hyperesthésie qui fait vibrer [son] corps »[373] et le garde en mouvement génère un bougé constant au sein du quadrillage symbolique de la maison et de la place surcodée d'épouse que Bertha n'occupe jamais en se maintenant hors-lieu. La dimension subjective du rapport au lieu tout entier se trouve pris dans cette ambivalence. Entre cartographie maîtrisée et mise en crise, le rapport de force intervient de façon diffuse, par le biais de l'intériorisation des injonctions sociales par Bertha, et par la présence-absence de son époux Harry, pris dans le paradigme de la ville comme lieu de l'homme. Sa figure est prise dans la duplicité des discours et d'une intrigue qui fuit elle aussi les lieux symboliques de la maison pour se déployer dans le hors-lieu. Le cri peine à exprimer l'affect, tout comme le corps de Bertha déborde sans cesse l'espace dans un hors-lieu in-scriptible, ainsi qu'on le voit dès la première phrase de la nouvelle : "Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or to stand still and laugh at – nothing – at nothing, simply."[374] ("Bliss" 111) Tout comme sa voix est constamment parcourue des intensités exclamatives qui échouent à organiser un discours ou un lieu, son corps est traversé des mêmes variations d'affect qui le placent en décalage par rapport à une structure d'assignation totalement intériorisée, "Although Bertha Young was thirty", et par rapport à une injonction de respecter un certain rapport au temps. Sa voix se situe au contraire du côté d'une immédiateté qui défait la temporalité syntagmatique du discours dans sa relation à l'espace[375]. Dans cette phrase initiale, corps

---

[373] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 118.

[374] On ne peut s'empêcher d'entendre un écho ironique au rire dément de Bertha Rochester, dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, homonyme de l'héroïne de Katherine Mansfield. Cette filiation est déjà suggérée par le nom "Bertha Young", qui placerait cette dernière dans la lignée de cette femme à l'énergie sexuelle agressive jusqu'à la folie, emblématique d'une jouissance féminine menaçante : Bertha Young ou Bertha la jeune, pourrait alors se donner à lire comme héritière littéraire de Bertha Rochester, ou encore tentative de retracer le chemin d'une Bertha Rochester avant la lettre, saine d'esprit mais trahie par le discours patriarcal, perdant la raison après avoir posé cette ultime question aporétique qui déchire la nouvelle : "'Oh, what is going to happen now ?' she cried" ("Bliss" 124). Enfermée dans le grenier de Thornfield, Bertha Rochester subit la loi patriarcale et les carcans victoriens qui lui assignent une place par défaut, dans l'urgence de cacher ce corps hystérique honteux, qui, lui non plus, n'a pas trouvé sa place : une place d'épouse et de maîtresse de maison qui lui est ravie, naïvement, par Jane Eyre, tout comme Bertha Young voit sa place d'épouse et de mère confisquée par d'autres femmes. L'acte incendiaire symbolique de Bertha Rochester, qui brûle la maison en commençant par le lit conjugal d'où elle est exclue, résout symboliquement la problématique à laquelle fait également face Bertha Young à la fin de la nouvelle.

[375] « La voix corporelle n'est plus dans ces cas l'accompagnement expressif du dit ni même garantie d'une authenticité en tant que "matière du corps qui désigne la résonance intime de la personne" ; au contraire, portant à elle seule tout l'éclatement de la scène moderniste de la subjectivité, elle fait dissoner le dit, soit en le masquant, soit en le trahissant, le plus souvent en le trouant, ou bien en le débordant. » Chantal Delourme, « "To remember [...] audibly" : la voix accidentée dans *Lord Jim* », 52.

et voix se trouvent pris dans la même « tempête dans laquelle tout le corps, vibrant, est engagé, tandis que les contraintes sociales veulent l'assujettir »[376]. Le déferlement d'affects qui se déverse sur le trottoir fait alors disparaître le véritable référent de la phrase, dont le vide de nom est remplacé par le rien "nothing", ou l'indéterminé, "something". Tout comme la chambre conjugale ne se matérialise jamais que dans les pensées de Bertha, le « rien », "nothing" de l'accomplissement, toujours différé, en tant que sujet de désir, ne s'offre jusqu'à la fin de la nouvelle, ironiquement, que dans le signe toujours reconduit :

> What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss ! – as though you'd suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?. . . ("Bliss" 111)

Au lieu de trouver son lieu d'inscription, la charge d'affect se disperse dans le corps dont elle émane et dans la voix qui porte la différance du lieu intime. Au lieu de se polariser vers un destinataire extérieur, la voix qui ne trouve pas son idiome se fait alors phrase-affect, « communication mutique [...] faite d'inspirations et d'expirations d'air non discrètes : grognements, halètements, soupirs. Elle s'étend à la face et se répand dans tout le corps qui alors « signale » comme une face »[377]. Malgré l'énumération que le discours de Bertha fait de toutes ses possessions[378], le vide mutique de l'inarticulé démantèle de manière sans cesse reconduite l'axe selon lequel se construit l'espace en même temps que l'axe de la communication, où « la phrase-affect paraît ne pas se laisser enchaîner selon les règles d'aucun genre de discours ; elle paraît ne pouvoir au contraire que suspendre ou interrompre les enchaînements, quels qu'ils soient »[379]. Les intonations exclamatives et interrogatives de la voix de Bertha[380]

---

[376] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 118.

[377] Jean-François Lyotard. « La Phrase-affect ». *Misère de la philosophie*, 51. Notons qu'il s'agit là d'une modalité de la phrase-affect différente de celle que nous avons pu explorer chez Alix dans *Non-Combatants and Others* au chapître précédent, où cette modalité d'expression était liée à des affects négatifs, en prise avec les effets mortifères de la guerre et de la mort. Il s'agit ici d'explorer les implications sociopolitiques du différend comme tort fait aux femmes dans une logique d'exlusion et de privation du lieu de la voix.

[378] "Really - really - she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got on together splendidly and were really good pals. She had an adorable baby. They didn't have to worry about money. They had this absolutely satisfactory house and garden. And friends - modern, thrilling friends, writers and painters and poets or people keen on social questions - just the kind of friends they wanted. And then there were books, and there was music, and she had found a wonderful little dressmaker, and they were going abroad in the summer, and their new cook made the most superb omelettes ..." ("Bliss" 115).

[379] Jean-François Lyotard. « La Phrase-affect », 47.

[380] « Les phrases forment un univers physique si elles sont prises comme des objets en mouvement qui forment une série infinie. » Jean-François Lyotard, *Le Différend*, 22.

produisent un « univers de phrases »[381] euphorique, où la voix signale pourtant d'emblée le symptôme d'un manque et d'un désir : « quelque chose « demande » à être mis en phrases, et souffre du tort de ne pouvoir l'être à l'instant [...] ce qu'il y a à phraser excède ce qu'ils peuvent phraser présentement, et qu'il leur faut permettre l'institution d'idiomes qui n'existent pas encore »[382]. C'est bien la défection des instances du discours telles que les articule Jean-François Lyotard qui s'inscrit dans ce manque, et qui « signale qu'une ou des instances sont niées »[383]. Le "you", support imaginaire du moi qui comble le défaut de l'adresse, "What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss", marque le repli réflexif du destinataire absent sur le destinateur. Le vide de référent stable qui ne sait que désigner, "nothing", "something", est dispersé dans un discours elliptique qui méconnaît son propre point de vue subjectif, dans une explosion métaphorique du référent qui cherche dans les interrogations incessantes la quatrième instance, celle du sens.

L'écriture du désir croise cependant celle d'un tort logé dans l'exclusion de Bertha hors des lieux symboliques qui, singulièrement, surcodent sa place sociopolitique. La dissymétrie radicale entre une voix qui ne trouve nulle part son lieu et un lieu intime qui refuse de devenir lieu de la voix inscrit ce décalage, ce tort, dans un discours qui devient différend dans l'impossibilité du personnage de faire entendre sa voix : "Bertha wanted to ask if it wasn't rather dangerous to let her clutch at a strange dog's ear. But she did not dare to. She stood watching them, her hands by her side, like the poor little girl in front of the rich girl with the doll." ("Bliss" 113) Ce lieu de la voix sociopolitique, où elle pourrait enfin phraser les affects qui la consument et exprimer le tort qui lui est fait, refuse de se déployer dans le lieu de la nursery qui ne devient ni lieu propre ni lieu intime et demeure absent en tant qu'instance référent d'une phrase sans destinataire et sans sens : "And indeed, she loved Little B so much – her neck as she bent forward, her exquisite toes as they shone transparent in the firelight–that all her feeling of bliss came back again, and again she didn't know how to express it – what to do with it." ("Bliss" 113) Le destinateur demeure seul dans un régime de phrase en potentialité, retenu en amont de l'exprimé et de l'adresse, et ne parvient pas à stabiliser le lieu ou le signifié : "'No, that about the fiddle is not quite what I mean,' she thought,

[381] *Ibid.*, 30.
[382] *Ibid.*, 30.
[383] *Ibid.*, 31.

running up the steps and feeling in her bag for the key – she'd forgotten it, as usual–and rattling the letter-box. 'It's not what I mean, because – Thank you, Mary' – she went into the hall. 'Is nurse back?'". Cette impossibilité sans cesse reconduite de ne pouvoir dire, faute d'idiome adéquat, crée une voix qui ne peut se donner à entendre que dans une intériorité où elle reste enfermée, "that bright glowing place". Dans la prise irréductible du corps et de la voix, la déambulation électrisée de Bertha devient tout entière cette « phrase inarticulée », tandis que la « voix confuse » du désir ne trouve nulle part sa place dans l'articulation des lieux, et dans l'absence du destinataire. Le tort se loge dans l'absence du mari de Bertha, qui manque à sa place, et ne reprendra jamais sa place de destinataire du désir, que l'on peut presque lire comme non-adressé. Ainsi c'est la quête du lieu de l'intime comme lieu d'inscription de ce désir dont le destinataire est toujours absent, qui détermine la relation de la subjectivité de Bertha à l'espace. À la recherche de ce lieu nécessaire où résoudre une dualité subjective irréconciliable, le personnage façonne paradoxalement un espace qui se délie sans cesse et se déploie en défaisant ce même lieu qui n'existe que dans sa propre différance hors-lieu[384]. La voix ne cesse de faire bouger le lieu dans sa tentative de créer un nouvel idiome dans la langue intime, hors d'une visée à rétablir la communication, mais plutôt dans celle d'inscrire à même le corps « l'impossibilité de phraser »[385].

C'est cependant dans cette aporie de la voix dispersée que les instances stables du lieu comme surcodage d'une place sont mises en crise. Cette mise en crise se joue à la fois dans la résistance de Bertha à ce qui la constitue en tant qu'élément structurel dans un système sociopolitique surcodé, et à la fois dans une soudaine dématérialisation des lieux dans leurs dimensions plastiques. Dans une temporalité singulière, le rapport au réel se trouble alors, et une certaine plasticité spatiale se déploie, comme lorsque Bertha arrange les fruits dans le saladier bleu sur la table :

> When she had finished with them and had made two pyramids of these bright round shapes, she stood away from the table to get the effect–and it really was most curious. For the dark table seemed to melt into the dusky light and the glass dish and the blue bowl to float in the air. This, of course, in her present mood, was so incredibly beautiful. . . . She began to laugh. ("Bliss" 112)

La synesthésie des objets qui semblent se fondre les uns dans les autres, faire capture, déploie une étrangeté du lieu à lui-même, qui redouble l'étrangeté à soi du personnage. C'est par le biais du regard de Bertha, de sa perception subjective en

---

[384] « Si articulation et inarticulation sont irréductibles l'une à l'autre, ce tort peut-être dit radical ». Jean-François Lyotard, « La Phrase-affect », 47.
[385] *Ibid.*, 45.

décalage constant avec elle-même dans sa propre méconnaissance, que cette instance du lieu et du temps est déliée en espace, comme modalité de résistance au réel[386], dynamique spatiale d'intervalles fugaces qui est portée à son pàroxysme lorsque Bertha et Miss Fulton contemplent le poirier en fleurs depuis le balcon :

> And the two women stood side by side looking at the slender, flowering tree. Although it was so still it seemed, like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed–almost to touch the rim of the round, silver moon.
>
> How long did they stand there? Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly, creatures of another world, and wondering what they were to do in this one with all this blissful treasure that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands?
>
> For ever–for a moment? And did Miss Fulton murmur : "Yes. Just that." Or did Bertha dream it? ("Bliss" 120-1)

L'espace domestique se trouve alors brutalement décentré par ce pôle magnétique qui semble ouvrir une brèche d'espace, un champ de possibles inquiétant et fascinant dans cette instance figurale énigmatique, qui semble absorber et rendre redondantes les instances du discours, pure phrase-affect qui reste dans le « temps du sentiment » qui est « maintenant »[387]: "'Yes. Just that'". La « communication mutique »[388] où l'arbre iridescent devient métonymique du désir métamorphose le lieu en espace au point culminant de la nouvelle. Le point de vue lui-même semble bouger hors de la subjectivité de Bertha l'espace d'un instant fugace où vibrent les potentialités du temps, avant d'être à nouveau ramené dans son intériorité par le doute dans le rapport trouble au réel, "Or did Bertha dream it?"[389].

C'est alors que l'évocation de la chambre conjugale surgit enfin, dans cet interstice d'espace qui, « lorsqu'il se donne à percevoir, s'inscrit dans l'intervalle du lieu habité, perceptible, et du dispositif de la perception, au regard occulté »[390]. C'est bien au détour d'une réflexion erronée, aveugle à sa propre méconnaissance subjective, sur la nature des relations entre Harry et Miss Fulton, que la chambre surgit comme lieu de désir et désir du lieu :

---

[386] « Produite dans le temps, mais tenant au mouvement ou au surgissement, ni temps toutefois ni non plus simple déplacement, l'intervalle d'espace met en jeu une figure du rapport, combinant pour l'œil la divagation et l'interruption ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 41.

[387] « Il se signale lui-même, il est tautégorique dans le moment où il advient ». Jean-François Lyotard. « La Phrase-affect », 49.

[388] *Ibid.*, 51.

[389] Claire Joubert décrit ce leurre de la nouvelle de Mansfield comme « une mise en scène de moments de signification, ou plus souvent encore de moments d'échec de l'accès au signifié. » Claire Joubert, *Lire le féminin*, 62.

[390] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 41.

'Oh, Harry, don't dislike her. You are quite wrong about her. She's wonderful, wonderful. And, besides, how can you feel so differently about someone who means so much to me? I shall try to tell you when we are in bed tonight what has been happening. What she and I have shared.'

At those last words something strange and almost terrifying darted into Bertha's mind. And this something blind and smiling whispered to her: 'Soon these people will go. The house will be quiet – quiet. The lights will be out. And you and he will be alone together in the dark room – the warm bed. . . .' ("Bliss" 121-2)

La voix de Bertha construit la chambre comme le lieu d'une intimité conjugale et scène du désir. La métamorphose du désir s'inscrit dans la répétition des mots en écho, "She's wonderful, wonderful", "quiet – quiet". À défaut de façonner la référentialité concrète d'un lieu dans l'espace de la maison, le lieu qui en oriente pourtant toute l'inscription se façonne dans le texte tout en le travaillant à même sa matérialité, dans une ponctuation qui reconduit l'absence du signe.

Bertha replace cependant la chambre à sa place de référent du discours, comme métaphore des affects et lieu pivot dans la cartographie de la maison. C'est alors seulement qu'elle fait correspondre le lieu intime de sa jouissance iridescente avec le lieu où doit s'inscrire sa voix, et dont le désir semble la broyer, "But now – ardently! ardently! The word ached in her ardent body! Was this what that feeling of bliss had been leading up to? But then, then –" ("Bliss" 122). Les pulsions exclamatives ne s'apaisent pas cependant dans l'évocation imaginaire de la chambre conjugale, encore suspendue dans la différance de sa matérialisation spatiale et discursive. Il n'y a qu'une pure pensée d'espace dans cette voix percée du silence de l'affect en une intensité temporelle qui subit la loi de l'enchaînement et reste en souffrance, "But now–ardently! ardently! The word ached in her ardent body!".

Ce lieu de la voix qui n'advient jamais que dans le hors-lieu, dans cette phrase-affect perpétuellement recelée dans l'instance destinateur, émane cependant d'un retrait des autres instances du discours, et notamment de l'instance destinataire. Harry, le personnage masculin qui reste présence-absence, ainsi que Miss Fulton, avec qui Bertha pense établir une communication privilégiée, demeurent corps et voix illisibles et silencieux, inscrits dans une stase qui constraste avec l'électrisation du corps et de la voix de Bertha. Les instances d'une exclusion où se joue la dimension sociopolitique du tort fait à Bertha, corporéisées de manière opaque par Harry et Miss Fulton, se retirent pourtant du lieu, tout en y laissant la trace de leur pouvoir, où le quadrillage partiarcal transparaît de façon indirecte, presque desinstanciée, par le biais d'une intériorisation par Bertha des codes sociaux. Ces instances de pouvoir sont diffuses, ne se constituent

pas explicitement comme telles dans le lieu de la chambre conjugale où le désir ne se déplie pas :

> For the first time Bertha Young desired her husband.
>
> Oh, she'd loved him – she'd been in love with him, of course, in every other way, but just not in that way. And equally, of course, she'd understood that he was different. They'd discussed it so often. It had worried her dreadfully at first that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter. They were so frank with each other – such good pals. That was the best of being modern. ("Bliss" 122)

On voit la façon dont cette chambre, d'abord construite subjectivement comme un espace de partage, d'intimité et de confiance mutuelle, bien qu'asexuée, subit la captation du discours duplice, sourd et insidieux d'une domination masculine intériorisée et intégrée par le discours isolé de Bertha qui vient remplacer toutes les instances. La voix silencieuse du personnage masculin est instanciée par Bertha en destinataire de ce dialogue dont les instances de référent, de sens et de destinataire sont en fait évidées par le non-dit et là encore repliées sur le destinateur du discours. Le personnage féminin, laissé à la marge du lieu par les vides d'un discours qui s'auto-censure, est laissé à ses inquiétudes et à son ignorance ironique, enfermé dans son rôle de façade[391]. L'illusion du dialogue écrase la possibilité du différend et se retourne finalement en un « recours au tiers pour établir la réalité du référent du débat »[392]. Face aux embrassades secrètes de Pearl et de son mari, Bertha est ainsi violemment « éliminé[e] de la scène du dialogue [...] placé[e] en position de tiers par rapport à la scène du dialogue »[393]. Le quadrillage des lieux vient se donner en remplacement de l'impossibilité à dire ; il vient censurer une voix incandescente[394]. C'est bien d'une privation de voix dont souffre Bertha[395], lors d'une conversation téléphonique froide, brève et factuelle, au début du récit. Cet échange téléphonique vient toujours déjà remplacer l'étreinte physique absente entre les époux, vide central de la carte qui fait s'écrouler l'édifice. Les voix sans corps créent une scène de voix réduites à elles-

---

[391] Claire Joubert note la présence des invités de la soirée, gens de théâtre, comme des signes qui font « ressortir la facticité de la mascarade générale » : « les Norman Knight sont tous deux des professionnels de la mise en scène [...], et le costume simiesque de Face rappelle le cirque ou le montreur de foire, tandis que Harry calcule l'effet théâtral de son entrée ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 76.

[392] Jean-François Lyotard, *Le Différend*, 51.

[393] *Ibid.*

[394] « Le champ des rapports intersubjectifs dans l'univers mansfieldien est constitué non pas d'ouvertures, d'accès, mais de cloisons, de barrages encerclant le champ clos du désir ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 81.

[395] « Celui qui dit qu'il y a quelque chose est le plaignant, il doit en apporter la démonstration, au moyen de phrases bien formées et de procédures d'établissement de l'existence de leur référent. La réalité est toujours à la charge du plaignant. Au défenseur il suffit de réfuter l'argumentation et de récuser la preuve par un contre-exemple. » *Ibid.*, 23.

mêmes. Les régimes de phrases hétérogènes[396] s'en trouvent renforcés en une conversation intransitive, une scène d'objectivation à la fois elliptique et hermétique. L'échange verbal laisse inassouvi « ce désir de communiquer, violent et frustré », « cette quête d'un lieu utopique de la communication »[397]. C'est bien le lieu de la voix qui manque dans la carte sociopolitique de cette nouvelle, où les voix déformées avortent d'emblée d'un acte sexuel qui n'aura jamais lieu :

> 'Oh, is that you, Ber? Look here. I'll be late. I'll take a taxi and come along as quickly as I can, but get dinner put back ten minutes – will you? All right?'
>
> 'Yes, perfectly. Oh, Harry!'
>
> 'Yes?'
>
> What had she to say? She'd nothing to say. She only wanted to get in touch with him for a moment. She couldn't absurdly cry: 'Hasn't it been a divine day!'
>
> 'What is it?' rapped out the little voice.
>
> 'Nothing. Entendu,' said Bertha, and hung up the receiver, thinking how much more than idiotic civilisation was. ("Bliss" 114)

Là encore, le référent manque à sa place, reste hors de portée et hors du langage, "What had she to say ? She'd nothing to say"[398]. Le régime phatique du discours, "She only wanted to get in touch with him for a moment", s'abîme dans le retrait du destinataire[399]. Harry va droit au but, délivre son message sans entendre son épouse, dont il frustre le besoin de parole : « Le plus simple ne serait-il pas de ne pas s'occuper des phrases-affect ? Cela paraît facile puisqu'elles sont des silences. Qui ne dit mot consent. Laissons le sentiment à son mutisme, voilà tout »[400]. Dans la question initiale, "'Oh, is that you, Ber ?", c'est son refus de la nommer, de la reconnaître en tant que sujet, en tant qu'être de désir et de discours, qui se donne à entendre dans une objectivation pure qui pulvérise le régime de phrase pour se faire lieu du différend : « le différend se

---

[396] « Pourquoi des rencontres entre phrases de régime hétérogène ? C'est de ces rencontres que naissent les différends ». *Ibid.*, 51.

[397] Claire Joubert analyse cette quête comme « un mouvement diégétique récurrent chez Mansfield », dans "Miss Brill", ou "The Lady's Maid". Claire Joubert, *Lire le féminin*, 67.

[398] « Le destinateur est censé chercher à obtenir l'accord du destinataire sur le sens du référent ». Jean-François Lyotard, *Le Différend*, 34.

[399] A propos de *Lord Jim*, Chantal Delourme écrit : « Il arrive qu'une scène de dialogue ne soit plus une scène (au sens de Genette) ni même un récit de paroles mais un drame de voix donnant lieu à une scène "de communicabilité, de transitivité des affects" (Misère de la philosophie, 54) : c'est comme si les voix alors venaient dramatiser les embarras, les freins, les surinvestissements de l'inexprimé plus encore que de l'exprimé. Au lieu de doubler l'exprimé, les inflexions corporelles de la voix attestent de ce qui le déborde, l'excède, de l'outre dire dans une sorte d'emphase expressionniste mais qui a ce paradoxal effet de confisquer à la fois l'expressivité du dit (les mots ne sont pas rapportés) et même celle des valeurs de la voix (colère, peur, honte ?)». « To remember [...] audibly » : la voix accidentée dans *Lord Jim*, 50.

[400] Jean-François Lyotard, « La Phrase-affect », 48.

signale par cette impossibilité de prouver. Celui qui porte plainte est écouté, mais celui qui est victime, et qui est peut-être le même, est réduit au silence »[401]. On perçoit cependant comment l'adjectif qui qualifie la voix téléphonique de Harry ("'What is it?' rapped out the little voice") produit soudain, logée de manière presque imperceptible au cœur du discours, une modalité de résistance par la réduction du personnage masculin à l'agressivité de cette petite voix mécanique dans le combiné : elle souligne l'ambivalence entre le point de vue du personnage, aveugle à lui-même, et une dimension métacritique de l'instance narrative, comme un miroir qui produirait l'effet inverse de celui dénoncé par Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*[402].

Dans l'espace de la nouvelle, l'exercice du pouvoir et l'aliénation du personnage féminin se donnent ainsi de façon presque imperceptible, dans le régime secret de l'adultère, filtrant à travers l'illusion référentielle, "That was the best of being modern" ("Bliss" 122). Cette intrigue, au sens littéraire comme au sens prosaïque, se noue et se déploie non pas dans l'espace de la maison, mais apparaît par bribes de secret dans la confusion des fonctions syntagmatiques d'organisation de l'espace et de l'intrigue. En lieu et place de la chambre comme lieu intime d'une coïncidence du déni et de la voix, où toutes les instances du discours seraient rétablies, c'est un autre lieu de l'intime qui se forme, dans le lieu intermédiaire du hall, lieu ironique d'une cruelle épiphanie :

> While he looked it up she turned her head towards the hall. And she saw . . . Harry with Miss Fulton's coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. He tossed the coat away, put his hands on her shoulders and turned her violently to him. His lips said: 'I adore you,' and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile. Harry's nostrils quivered; his lips curled back in a hideous grin while he whispered: 'Tomorrow,' and with her eyelids Miss Fulton said: 'Yes.' ("Bliss" 123)

Dans ce discours silencieux, les instances du discours sont pourtant ironiquement rétablies, chacune à leur place, où tout soudain fait sens. Les relais se ré-instancient hors la subjectivité du personnage, dont la perception se transporte dans l'imaginaire des lieux de la maison dont elle ne maîtrise pas le cadastrage. La possibilité de l'intime dans le lieu du désir et d'une jouissance qui ne serait pas uniquement celle de l'autre reste hermétique, comme la demeure dont, de manière emblématique, Bertha n'a jamais la clé, "feeling in her bag for the key – she'd forgotten it, as

---

[401] Jean-François Lyotard, *Le Différend*, 25.

[402] "Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size." Virginia Woolf, *A Room of One's Own*. London: Penguin, 2000, 37.

usual" ("Bliss" 111). Le discours silencieux des deux amants, dont Bertha fait la lecture à distance, reflète sa capacité à dire « détruite en tant que capacité »[403]. La subjectivité, à la fois en tant que sujet du désir et sujet sociopolitique, reste ainsi toujours hors-lieu, en une différance toujours différée par laquelle elle échappe aussi à son lieu, condamnée à sourdre çàet là par des résurgences étouffées de la voix : "'Oh, what is going to happen now?' she cried. But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still."[404] ("Bliss" 124) C'est « le vertige de ce qui ne peut pas être phrasé [...] mais la conviction irréfutable que phraser est sans fin »[405] qui résonne dans cette fin infinie du récit, où s'inscrit la répétition aporétique, mais où s'inscrit aussi une temporalité hétérogène dans sa résistance ultime. Dans la question angoissée du personnage s'inscrit la différance du lieu et de la réponse à une place, potentialité du différend, qui « laisse ouverte la question : Arrive-t-il ? [...] cette ignorance est l'ultime résistance que l'événement peut opposer à l'usage comptable du temps »[406]. Dans l'inconciliable continuité du poirier et le cri interrogatif de Bertha vibre la potentialité d'une temporalité imprédictible, sur son versant mortifère mais néanmoins résistant à l'idée d'une fin et d'une impossibilité de dire le tort.

## *1.2 Désarticuler la voix dans l'absence du lieu intime : "Life of Ma Parker" (1921)*

Dans "Life of Ma Parker", c'est la violence inouïe d'un rapport social de pure aliénation qui se dit dans le rapport du personnage à l'espace. La radicale impossibilité d'une dimension intime dans le lieu auquel Ma Parker se trouve assignée constitue la brutalité d'un tort qui inscrit une dimension sociopolitique d'exclusion radicale dans la fluctuation ambivalente des voix. Ma Parker, "a hag" ainsi que l'appelle son employeur, sans même la convoquer de manière singulière à s'opposer au tort que lui fait cette

---

[403] Jean-François Lyotard, *Le Différend*, 25.

[404] Le fétiche mystérieux qui remplaçait la scène conjugale, l'arbre en fleurs, finit par révéler sa duplicité dans le murmure de la rivale, qui résonne comme une expropriation, "'Your lovely pear tree!'" ("Bliss" 123), et continue de fleurir même après la découverte de la trahison emblématique : "But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still." ("Bliss" 124). Claire Joubert écrit, à propos de la continuité de la vision : « Mais alors que l'effet de chute – dans la découverte que fait Bertha de la liaison entre Harry et Pearl – semble la clore d'un geste violent, et gommer l'échafaudage fantasmatique de Bertha, le poirier apparaît à nouveau dans son immobilité sereine et mystérieuse, comme le signe d'un reste signifiant, de la continuation de la lecture : "But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still." La répétition syntaxique de "as" insiste sur la continuité du pouvoir de la vision au-delà du dénouement apparent. » Claire Joubert, *Lire le féminin*, 109.

[405] *Ibid.*, 27.

[406] *Ibid.*, 14-5.

appellation, est ainsi objectivée dans une catégorie et appelée avec la plus grande brutalité à nettoyer la crasse d'un lieu qui n'est pas le sien : "'You simply dirty everything you've got, get a hag in once a week to clean up, and the thing's done.'" ("Life of Ma Parker" 283) La pièce à laquelle Ma Parker se trouve assignée apparaît comme un détritus métaphorique de l'espace social et politique auquel le personnage féminin est voué :

> It would take a whole book to describe the state of that kitchen. During the week the literary gentleman 'did' for himself. That is to say, he emptied the tea leaves now and again into a jam jar set aside for that purpose, and if he ran out of clean forks he wiped over one or two on the roller towel. Otherwise, as he explained to his friends, his 'system' was quite simple, and he couldn't understand why people made all this fuss about house-keeping.
>
> 'You simply dirty everything you've got, get a hag in once a week to clean up, and the thing's done.'
>
> The result looked like a gigantic dustbin. Even the floor was littered with toast crusts, envelopes, cigarette ends. But Ma Parker bore him no grudge. She pitied the poor young gentleman for having no one to look after him. ("Life of Ma Parker" 283)

Ce lieu où le personnage relaie sa propre assignation entièrement intériorisée prend forme dans un amoncellement d'immondices où l'objectivation du personnage, "get a hag in once a week to clean up", se construit dans les modalités diffuses d'un pouvoir désinstancié et une violence sociopolitique radicale. L'anti-dialogue entre Ma Parker et son employeur se joue dans le retrait à la fois spatial et discursif de l'instance destinataire et dans une absence totale de lieu propre qui se refuse en tant que tel. Dès la première ligne, le personnage s'inscrit dans le lieu intermédiaire, sur le seuil de la maison qui n'est pas la sienne, mais où un dialogue désinstancié se met en place :

> When the literary gentleman, whose flat old Ma Parker cleaned every Tuesday, opened the door to her that morning, he asked after her grandson. Ma Parker stood on the doormat inside the dark little hall, and she stretched out her hand to help her gentleman shut the door before she replied. 'We buried 'im yesterday, sir,' she said quietly. ("Life of Ma Parker" 282)

Debout sur le paillasson du hall d'entrée, sur le seuil de la maison de son employeur, Ma Parker doit répondre à la question non transcrite, sans voix directe, "he asked after her grandson", d'une instance sans nom, "the literary gentleman", dans un non-lieu, "Ma Parker stood on the doormat inside the dark little hall, and she stretched out her hand to help her gentleman shut the door before she replied". La scène interpersonnelle reste flottante dans ses instances, dans l'inscription sur le seuil de l'appartement, qui d'emblée place la voix et le corps du personnage féminin en porte-à-

faux, dans une dimension liminaire du lieu. Le lieu lui-même apparaît comme saturé du privé de l'autre, sous ses formes les plus ordinaires :

> 'Oh, dear me! I'm sorry to hear that,' said the literary gentleman in a shocked tone. He was in the middle of his breakfast. He wore a very shabby dressing-gown and carried a crumpled newspaper in one hand. But he felt awkward. He could hardly go back to the warm sitting-room without saying something–something more. Then because these people set such a store by funerals he said kindly, 'I hope the funeral went off all right.' ("Life of Ma Parker" 282)

La voix désaffectée du personnage masculin qui recherche la civilité plutôt que l'empathie, façonne un lieu où refuse de s'instancier un destinataire. Le malaise du personnage autour de la question de la mort se donne à entendre dans le préjugé qui prévient pourtant le rapport interpersonnel. L'échange reste voué au lieu d'une interchangeabilité des instances, dans une structure de discours qui préexiste aux voix qui jouent une scène de bienséance codifiée, "because these people set such a store by funerals he said kindly, 'I hope the funeral went off all right'"[407].Tandis que dans la soustraction à l'échange se joue la violence d'une négation, le désir apparent d'échange se transforme en une impasse où il n'est pas accusé réception du désir de parole.

C'est alors que la voix de Ma Parker résiste à s'inscrire dans cette structure de discours prédéterminée, et l'idiome populaire vibre entre résonance et écho, refuse de s'instancier en destinataire d'un discours de convenances : "'I hope the funeral went off all right.' 'Beg parding, sir?' said old Ma Parker huskily." ("Life of Ma Parker" 282) La voix rauque de Ma Parker[408] opacifie le pôle destinataire et met en place une modalité radicale de résistance à l'injonction d'occuper sa place dans l'univers de phrase que son employeur cherche à créer pour se donner bonne conscience. Par la résonance de son idiome, Ma Parker met en crise le système de pensée et de discours binaires en renvoyant l'interrogation à une autre interrogation, en étouffant le paradigme dans l'intensité sourde d'une voix qui ressaisit l'affect et fait dérailler les rouages de la structure de pouvoir. Cette irruption d'intensités hétérogènes et d'une temporalité immédiate, à vif, refuse la médiation d'un système sociopolitique de convenances. Elle provoque la déroute du discours chez le personnage masculin qui se déterritorialise soudain par le biais du bégaiement dans le régime de voix-affect de Ma Parker,

---

[407] On est loin ici de l'homme ordinaire de Michel de Certeau, de l'anonyme rieur, « Ce personnage général (tous et personne) a pour rôle de dire un rapport universel des illusoires et folles productions scripturaires avec la mort, loi de l'autre. » *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 14.

[408] « Elle porte toutes les cassures, toutes les scissions intimes de l'être affecté : conflits entres les tourments de l'âme et la voix qui porte ses énoncés face aux juges. Conflit de la voix qui tente de se soumettre à la rationalité de la parole [...] mais qui vient buter sur la résistance du corps à articuler les mots de la honte. » Chantal Delourme. « "To remember [...] audibly" : la voix accidentée dans *Lord Jim* », 51.

« comme si le scandale qu'elle procure au discours n'était pas supportable. Le discours ne semble pas pouvoir longtemps supporter qu'un reste inarticulé et inargumenté demeure hors de ses prises »[409] : "'I hope the funeral was a – a – success,' said he." ("Life of Ma Parker" 282) La voix qui n'ose plus interroger, déroutée alors que l'axe destinateur-destinataire se dérobe dans la résistance à répondre, s'abîme dans le silence de Ma Parker, résistance infime qui objecte au tort qui lui est fait, qui y loge son silence en « une posture plus ou moins stoïcienne, « sage », héroïque ou sybilline : c'est un drapé »[410] :

> Ma Parker gave no answer. She bent her head and hobbled off to the kitchen, clasping the old fish bag that held her cleaning things and an apron and a pair of felt shoes. The literary gentleman raised his eyebrows and went back to his breakfast. 'Overcome, I suppose,' he said aloud, helping himself to the marmalade.[411] ("Life of Ma Parker" 282)

Dans l'obstination du système par lequel son employeur cherche à rétablir une instance de sens en se retranchant lui-même dans son quotidien[412], Ma Parker est privée de son « droit au silence »[413], reconduisant dans le langage le tort sociopolitique de son assignation au lieu abject rempli de déchets.

C'est depuis cette position silencieuse que Ma Parker résiste à l'injonction désaffectée de son employeur de narrer, et c'est là qu'elle semble trouver le lieu où inscrire sa voix et la potentialité du récit. Elle réinvestit alors son intériorité, et c'est dans ce vide d'instances que le récit de sa vie répond au programme du texte en recréant un lieu intime qui vient se loger par fragments, à l'évocation de son petit-fils tragiquement décédé : "But at the thought of crying it was as though little Lennie leapt in his gran's arms." ("Life of Ma Parker" 288) Sa voix résonne paradoxalement dans les

---

[409] Jean-François Lyotard, « La Phrase-affect », 48.
[410] Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 54.
[411] Chantal Delourme écrit à propos de *Lord Jim* de Conrad : « Le silence n'y est pas une absence de voix mais bien plutôt le théâtre silencieux d'un corps affecté, "phrase affect" dirait Lyotard faite corps : les signes de ce corps expressif sont indices de ce qui se dérobe et s'agite au plus secret. Signes infimes à la fois visibles ou audibles et pourtant muets, « sounds » d'un pur pâtir dont l'exprimé reste encrypté [...]. Le corps est rivé au silence de l'affect et peut-être à l'abîme de la mort, [...] la nuit du sens qui se loge dans le corps-pathos. » « "To remember [...] audibly" : la voix accidentée dans *Lord Jim* », 46.
[412] Ici aussi, comme dans *Non-Combatants and Others*, le silence du personnage qui enraye les rouages du système de discours est récupéré et replacé dans un système signifiant sous le régime ventriloque de paroles explicatives : « aussi important que le son : il est un son, ou encore il est un signe. [...] ce qui est produit contre les signes, hors des signes, ce qui est produit expressément pour ne pas être un signe est très vite récupéré comme signe. C'est ce qui arrive au silence. » « Noter le paradoxe : le silence ne devient signe que si on le fait parler, si on le double d'une parole explicative qui donne son sens ». Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 54-5.
[413] *Ibid.*, 50.

échos réminiscents des dialogues avec son petit fils, dans les intersitices imaginaires du texte, « la voix absolument basse de la vie solitaire de l'âme »[414] :

> 'Gran! Gran!' Her little grandson stood on her lap in his button boots. He'd just come in from playing in the street.
>
> 'Look what a state you've made your gran's skirt into – you wicked boy!'
>
> But he put his arms round her neck and rubbed his cheek against hers.
>
> 'Gran, gi' us a penny!' he coaxed.
>
> 'Be off with you; Gran ain't got no pennies.'
>
> 'Yes, you 'ave.'
>
> 'No, I ain't.'
>
> 'Yes, you 'ave. Gi' us one!'
>
> Already she was feeling for the old, squashed, black leather purse.
>
> 'Well, what'll you give your gran?'
>
> He gave a shy little laugh and pressed closer. She felt his eyelid quivering against her cheek. 'I ain't got nothing,' he murmured . . . . ("Life of Ma Parker" 283)

Lennie apparaît, de fait, comme le seul interlocuteur d'une parole du vrai et du désir, et son absence dans la mort inscrit en creux la perte cruelle d'un lieu de la voix. Le point de vue ne cesse de bouger dans cette voix hybride, à cheval sur les temporalités, qui se fond dans l'instance narrative, glissement ambivalent entre discours interne et discours sonore. La vocalisation presque imperceptible offre à nouveau une prise au quadrillage de pouvoir dont l'homme de lettres relaie les stérétotypes sclérosants : "'A baker, Mrs. Parker!' the literary gentleman would say. For occasionally he laid aside his tomes and lent an ear, at least, to this product called Life. 'It must be rather nice to be married to a baker!'" ("Life of Ma Parker" 284-5). L'oreille distraite qu'il prête à Ma Parker donne à lire ses récits en pointillés, par le jeu des points de vue. L'intérêt condescendant et superficiel, presque clinique, pour ce que l'employeur appelle "this product called Life", se heurte cependant au mutisme résistant de Ma Parker qui refuse l'objectivation comme sujet d'étude[415] : "Mrs. Parker didn't

---

[414] Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*. Quadrige/Presses Universitaires de France, 1967, 22.

[415] Cette posture en surplomb qui cherche à figer le mouvement de la vie en un objet d'études se retourne ironiquement dans le point de vue de Ma Parker, dans l'ambivalence avec l'instance narrative qui, à coup de guillemets qui remettent à distance, usurpe subtilement une posture métacritique inscrite sous le régime du livresque : "It would take a whole book to describe the state of that kitchen. During the week the literary gentleman 'did' for himself. That is to say, he emptied the tea leaves now and again into a jam jar set aside for that purpose, and if he ran out of clean forks he wiped over one or two on the roller towel.

look so sure. 'Such a clean trade,' said the gentleman. Mrs. Parker didn't look convinced." ("Life of Ma Parker" 285)

Ironiquement, c'est la mort que Ma Parker oppose en guise de réponse à l'intérêt pour la « Vie » manifesté par son employeur, présenté comme une sorte d'obligation sociopolitique d'homme de lettres : "'And didn't you like handing the new loaves to the customers?' 'Well, sir,' said Mrs. Parker, 'I wasn't in the shop above a great deal. We had thirteen little ones and buried seven of them. If it wasn't the 'ospital it was the infirmary, you might say!'" ("Life of Ma Parker" 285) C'est donc un véritable système de sens qui quadrille le lieu par le biais des discours et de la régie des voix[416]. Ma Parker y résiste par le silence, façonne un univers de phrases sans destinataire : « La phrase-affect est dite non destinée. Que sera-ce que de respecter son mutisme en matière d'adresse ? Au moins, de lui prêter l'oreille. C'est la règle freudienne, notamment, de "l'attention également flottante" dite aussi de la "troisième oreille" »[417].

On pourrait lire cette scène de voix sans destinataire comme ce que Jean-François Lyotard nomme ainsi : « J'aimerais appeler différend le cas où le plaignant est dépouillé des moyens d'argumenter et devient de ce fait une victime »[418]. Le paradigme victimaire de Ma Parker est présenté comme un état de fait depuis ce qui constitue le personnage dans sa sujétion sociopolitique entièrement intériorisée : "'Yes,' she thought, as the broom knocked, 'what with one thing and another I've had my share. I've had a hard life'" ("Life of Ma Parker" 284). Cette posture se fabrique depuis le relais du point de vue des autres, de leur voix désinstanciée qui l'assignent à ce paradigme comme à une place dans le quadrillage, sans pour autant l'écouter ou l'entendre, sans rétablir les jalons de sa vie[419] : "Even the neighbours said that of her. Many a time, hobbling home with her fish bag she heard them, waiting at the corner, or leaning over the area railings, say among themselves, 'She's had a hard life, has Ma Parker'" ("Life of Ma Parker" 284). Le "them" sans visage fige un paradigme qui assigne le personnage à une place comme au lieu cadastré où elle vit. La voix intérieure

---

Otherwise, as he explained to his friends, his 'system' was quite simple, and he couldn't understand why people made all this fuss about house-keeping. 'You simply dirty everything you've got, get a hag in once a week to clean up, and the thing's done.'" ("Life of Ma Parker" 283)

[416] « La parole, l'exercice de la parole est lié au problème du pouvoir ». Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 50.

[417] Jean-François Lyotard. « La Phrase-affect », 52.

[418] Jean-François Lyotard, *Le Différend*, 24.

[419] Blanchot parle ainsi de la rumeur : « Elle ne demande ni auteur ni garantie ni vérification, ne souffre pas de contestation, puisque sa seule vérité, incontestable, c'est d'être rapporté, dans un mouvement neutre où le rapport semble réduit à sa pure essence, pur rapport de personne et de rien ». Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 26.

du personnage se laisse habiter par ce texte qui écrit un lieu social et anonyme, à tel point qu'elle s'en fait elle-même le relais : "And it was so true she wasn't in the least proud of it. It was just as if you were to say she lived in the basement-back at Number 27. A hard life! . . . ." ("Life of Ma Parker" 284)

Toujours assujetti à un lieu déjà occupé, le personnage s'abîme dans l'absence d'un lieu intime qui lui permettrait d'inscrire sa voix, d'exprimer les affects mortifères de la douleur et de la perte : "If she could only cry now, cry for a long time. [...] Where could she go?" ("Life of Ma Parker" 288) On assiste, là encore, au retrait de toutes les instances sauf de celle du destinateur, mais c'est pour faire émerger un lieu de la voix où pourraient se re-déployer tous les référents et le sens : "Over everything, beginning with her first place and the cruel cook, going on to the doctor's, and then the seven little ones, death of her husband, the children's leaving her, and all the years of misery that led up to Lennie." ("Life of Ma Parker" 288) C'est étonnamment un monologue intransitif qui constitue la dynamique du récit inscrit dans le lieu de l'autre, sans même jamais pouvoir constituer un sujet dans cette « communication de soi à soi »[420]. Rétablir la chaîne temporelle syntagmatique des événements pour attester du sens dans la multiplicité des référents est l'urgence qui motive le récit dans cette nouvelle. Cette urgence conduit le personnage à une quête désespérée d'un lieu de la voix : "But to have a proper cry over all these things would take a long time. All the same, the time for it had come. She must do it. She couldn't put it off any longer; she couldn't wait any more . . . Where could she go?" ("Life of Ma Parker" 288) Dans la question résonne l'intervalle entre la temporalité critique, urgente, et l'absence d'un lieu propre. Ce décalage qui est le moteur du récit est aussi ce qui le défait et empêche la voix de trouver son lieu.

L'absence d'un lieu propre nie la possibilité de l'intime tandis que l'espace de la nouvelle est constitué de lieux hétérogènes, asyntagmatiques mais pourtant quadrillés et cloisonnés. C'est par défaut le lieu de l'autre que Ma Parker sature du débordement de ses affects, dans l'absence du lieu de la voix dont elle aurait besoin pour énoncer la plainte qui l'étouffe. Elle évoque successivement chaque lieu qui constitue le quadrillage de sa vie, quadrillage hermétique où l'assignation paradoxale ne devient jamais le lieu propre, "her [...] place" :

---

[420] Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, 52.

> That was a dreadful place – her first place. She was never allowed out. She never went upstairs except for prayers morning and evening. It was a fair cellar. And the cook was a cruel woman. She used to snatch away her letters from home before she'd read them, and throw them in the range because they made her dreamy . . . . ("Life of Ma Parker" 284)

Le quadrillage des lieux où s'inscrit Ma Parker, au passé comme au présent, est en effet toujours soumis à une logique des places, à un pouvoir relayé par des instances qui empêchent la voix ou l'intime d'investir et d'habiter les lieux, sans que la solitude du personnage soit pourtant rompue. Partout est le lieu de l'autre marqué du sceau de l'autre qui occupe les lieux sans laisser de place. Comme le désordre qui règne chez le "literary gentleman", l'espace saturé est redupliqué à l'infini. Le désir d'une libération nécessaire ne coïncide jamais avec l'adéquation du lieu, créant une temporalité hétérogène, intenable, où se joue un tort d'une violence radicale qui s'imprime sur le corps : "'She's had a hard life, has Ma Parker.' Yes, a hard life, indeed! Her chin began to tremble; there was no time to lose. But where? Where?" ("Life of Ma Parker" 288). L'urgence de la libération du corps et de l'esprit ne trouve nulle part le lieu hermétique, "the lock-up", qui ne fait que fuir tragiquement dans l'espace. La subjectivité aux intensités mineures et étouffées de Ma Parker ne construit que des lieux à la fois figés dans leurs déterminations et toujours défaits, toujours hors de portée d'une subjectivité qui ne peut configurer l'espace.

Ce lieu de la voix, divisée chez Ma Parker entre une douleur qui lacère, une nécessité de rétablir le syntagme et un corps assigné à la dignité impassible[421], n'advient jamais : "Oh, wasn't there anywhere where she could hide and keep herself to herself and stay as long as she liked, not disturbing anybody, and nobody worrying her? Wasn't there anywhere in the world where she could have her cry out–at last?" ("Life of Ma Parker" 288). Les questions restées sans réponse, comme l'urgence de l'affect privé du lieu qui lui est nécessaire, figurent l'absence de ce lieu vierge de toute altérité parasite, lieu intime, cachette, refuge, « retranchement au sein de régions protégées »[422] qui permettrait d'inscrire une voix étouffée, de résoudre dans le sanglot comme pur affect la schize intenable ("keep herself to herself"). Le personnage fuit

---

[421] "Never once had she been seen to cry. Never by a living soul. Not even her own children had seen Ma break down. She'd kept a proud face always." ("Life of Ma Parker" 287). Jean-François Lyotard écrit que « cette innocence éhontée pourra toujours surgir dans le cours des phrases articulées, de façon impromptue. – Mais alors on lui fera honte d'être nue. L'impudeur de l'affect sera coupable. Innocence et culpabilité arrivent ensemble, sous le nom de l'angoisse ». Jean-François Lyotard, « La Phrase-affect », 54.

[422] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 93.

tragiquement de lieu en lieu, où la même régie de lieux occupés et ordonnancés par l'autre se trouve reconduite :

> She couldn't go home; Ethel was there. It would frighten Ethel out of her life. She couldn't sit on a bench anywhere; people would come arsking her questions. She couldn't possibly go back to the gentleman's flat; she had no right to cry in strangers' houses. If she sat on some steps a policeman would speak to her. ("Life of Ma Parker" 288)

De lieux aliénés en impasses hermétiques, de porches interdits en portes fermées, l'impossibilité de façonner et d'occuper un lieu de la voix donne à percevoir toutefois, comme un éclair, l'espace qui « s'inscrit dans l'intervalle du lieu habité »[423], espace poétique où l'imaginaire est convoqué, et que le regard ne peut ni englober ni stabiliser en lieu : "Ma Parker stood, looking up and down. The icy wind blew out her apron into a balloon. And now it began to rain. There was nowhere." ("Life of Ma Parker" 288) Le lieu du désir affleure paradoxalement dans la convocation de l'imaginaire qui façonne un espace où, à défaut de lieu, se fraye un langage poétique désinstancié : "Out of the smudgy little window you could see an immense expanse of sad-looking sky, and whenever there were clouds they looked very worn, old clouds, frayed at the edges, with holes in them, or dark stains like tea." ("Life of Ma Parker" 283-4) Dans ce lieu inhabitable qui se délie en pure pensée d'espace, l'intime qui est pur affect délétère et atopique vibre pourtant d'une intensité poétique qui résiste à l'espace encombré de toute part de la nouvelle.

L'instance stable d'un lieu de la voix qui pourrait enfin réciter l'histoire syntagmatique d'une vie telle qu'elle est annoncée par la vignette programmatique du titre ne se forme pas, et reste pure surface scriptible pour un texte poétique écrit depuis « le statut de l'exilée [qui] devient pour Mansfield une position narrative »[424]. C'est en effet une aliénation incluse, inscrite dans un non-lieu de la voix qui n'est même pas une marge ou un interstice, mais une exclusion radicale, condamnation à la prise mouvante de l'espace-vertige où même le sanglot n'a pas lieu de s'inscrire. Ce n'est même pas un lieu de la voix que cherche Ma Parker, mais un espace des larmes, purs affects voisés qui la feraient revenir à un temps préverbal, pulvérisant ainsi l'articulation du discours continu, auquel l'homme de lettres prête parfois une oreille distraite, et qui s'inscrit en creux : « La capacité de sentir plaisir et douleur, l'affectivité, l'aiesthesis, est indépendante de son articulation possible. Elle ne l'attend pas [...], elle n'en a pas

[423] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 41.
[424] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 84.

besoin pour se parfaire [...]. Elle est peut-être indifférente à l'articulation. C'est pourquoi celle-ci lui fera tort. »[425] Chez Ma Parker, le tort rend le logos continu mais inexpressif, inefficace, vouant l'affect à une inscription en surface.

Mais le texte de la nouvelle garde pourtant trace du tort « dans le cours des phrases articulées, de façon impromptue »[426] où surgit ce qui est réprimé, dans le sursaut des phrases inarticulées de Ma Parker lorsqu'elles sont mises à nu par le discours direct : "'Beg parding, sir?' said old Ma Parker huskily." ("Life of Ma Parker" 282) La voix rauque, la déformation locutoire, engendrent le déphasage du logos par la voix, et créent une expressivité presque « bannie du langage humain »[427]. Ce qui ne fait que resurgir au milieu du récit de sa vie, ré-ordonné et ré-articulé par la voix narrative, est dénonçé comme reconstruction aliénante, confisqué par le parasitage régulier et déterritorialisé du point de vue détaché et distant de son employeur. « Ce temps d'avant le logos » que Lyotard appelle « infantia »[428], refuse de prendre forme malgré le quadrillage d'un discours qui cherche à ré-articuler, à remettre de l'ordre. La voix est condamnée à rester muette, « voix confuse »[429] vouée à l'éternel différend qui reconduit toujours le seuil du langage articulé. Il s'écrit alors le récit d'une voix qui reste sans lieu, ne cessant de mettre en crise les modalités des discours, jusqu'à leurs conditions mêmes.

## *1.3 La chambre de l'artiste ou l'enjeu de la voix[430] dans "Pictures" (1919)*

Dans "Pictures", la dimension d'exclusion du lieu privé comme lieu à soi que le personnage féminin pourrait investir sur le mode du propre et de l'intime intervient lorsque Miss Ada Moss est expropriée de la chambre meublée qu'elle occupe, par une logeuse qui la somme de payer. Cette chambre meublée se trouve investie sur le mode d'un besoin lié à la survie dans la ville mais également en tant que lieu d'une possible création de soi et d'une inscription de la voix qui permetrait la subjectivation[431]. Le lieu

---

[425] Jean-François Lyotard. « La Phrase-affect », 53.
[426] *Ibid.*, 54.
[427] *Ibid.*, 52.
[428] Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, 9.
[429] Jean-François Lyotard. « La Phrase-affect », 51.
[430] Nous empruntons cette expression « l'enjeu de la voix » à Christine Berthin, "La voix, le timbre et l'outre-sens", *Tropismes* 17 (2011), 36.
[431] Notons l'ironie de la date de publication de la nouvelle, 1919, année que Virginia Woolf dramatise dans *Three Guineas* comme la date historique de l'ouverture des possibilités professionnelles aux femmes.

de la voix et d'une écriture de soi constitue alors la dimension de l'intime qui se déploie au fil de la nouvelle comme enjeu d'une reconquête.

Au début de "Pictures", la chambre où Ada Moss, inerte sur son lit, contemple le plafond, ne se construit cependant pas comme un lieu clos, déjà construit, où le corps du personnage et sa subjectivité se laisseraient englober ou ancrer. Le personnage gît, plutôt qu'il ne réside, dans cette chambre meublée et malodorante, paradigmatique d'une modalité aliénante de la modernité à laquelle Ada Moss semble être assignée[432]. Au contraire, ce lieu surinvesti par le code semble délier sa propre référentialité, et « n'existe qu'à proportion des mouvements qui l'animent et le brisent »[433]. Dès les premières lignes, la chambre apparaît comme l'effet d'un processus de fabrication incessant et pourtant discontinu. La mise en espace subjective d'une fantasmagorie spectaculaire constitue le lieu en le dématérialisant, et même en l'oblitérant. Il ne cesse alors de se délier et de s'interrompre dans sa construction même :

> Eight o'clock in the morning. Miss Ada Moss lay in a black iron bedstead, staring up at the ceiling. Her room, a Bloomsbury top-floor back, smelled of soot and face powder and the paper of fried potatoes she brought in for supper the night before.
>
> 'Oh, dear,' thought Miss Moss, 'I am cold. I wonder why it is that I always wake up so cold in the mornings now. My knees and feet and my back – especially my back; it's like a sheet of ice. And I always was such a one for being warm in the old days. It's not as if I was skinny – I'm just the same full figure that I used to be. No, it's because I don't have a good hot dinner in the evenings.'
>
> A Pageant of Good Hot Dinners passed across the ceiling, each of them accompanied by a bottle of Nourishing Stout. . . . 'Even if I were to get up now,' she thought, 'and have a sensible substantial breakfast. . . . 'A pageant of Sensible Substantial Breakfasts followed the dinner across the ceiling, shepherded by an enormous, white, uncut ham. Miss Moss shuddered and disappeared under her bedclothes. Suddenly, in bounced the landlady. ("Pictures" 133)

La chambre déborde des signes qui instancient un lieu dont la surdétermination référentielle est encore renforcée par l'effet d'affiche du discours du personnage. De façon singulière, cette instanciation pourtant surdéterminée se trouve sans cesse désarrimée par la voix narrative. La projection presque cinématographique sur le plafond de la chambre, médiée par la subjectivité du personnage, semble créer un écho ironique au titre de la nouvelle, "Pictures". Elle vient briser la construction d'un lieu saturé d'une illusion référentielle en une véritable « mise en scène des processus de la signification »[434] qui surcode un pathos convenu. Les traces de l'intime, "face powder",

---

[432] La chambre paraît loin d'une conception bachelardienne de l'espace habité, de « la plénitude enveloppante de l'espace – où l'on voudrait s'assurer d'être ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 14.

[433] *Ibid.*

[434] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 62.

s'y mêlent aux résidus d'un quotidien désinvesti comme habitation, et qui défont le rapport subjectif au lieu propre : "and the paper of fried potatoes she brought in for supper the night before." ("Pictures" 133) La pauvreté crasseuse constitue le décor de théâtre attendu et placé « au ras du texte, au moment-même où ça fait signe »[435]. La subjectivité du personnage, dont le discours interne, tirade d'exposition, auto-narration redondante, exprime les affects extériorisés d'une mise en scène de soi, articule les archétypes intertextuels[436], emblématiques d'un désespoir et d'une détresse inscrits dans une voix trop explicite : "'Oh, dear,' thought Miss Moss, 'I am cold. I wonder why it is that I always wake up so cold in the mornings now. My knees and feet and my back – especially my back; it's like a sheet of ice. And I always was such a one for being warm in the old days." Les affects affichés s'incarnent paradoxalement dans le corps replet d'Ada Moss, ce que la voix du personnage, qui palabre avec elle-même, reconnaît comme paradoxal : "It's not as if I was skinny – I'm just the same full figure that I used to be." Ironiquement, la comédienne dans sa quête perpétuelle d'une place, dans l'attente d'un rôle auquel elle ne correspondra jamais, admet d'emblée son échec à coïncider avec sa propre mise en scène d'elle-même, qu'elle ne cesse pourtant de fabriquer, en une butée paradigmatique qui constitue le rythme de l'écriture. Il s'y construit alors une voix paradoxale, une création de soi où le personnage féminin semble se reconnaître lui-même dans une posture aliénée à laquelle il semble se prêter volontiers, dans cette fable archétypale d'une complainte lyrique en forme de parabase dramatique[437].

Ainsi « la scène semble s'offrir à la lecture »[438], certes, mais le rôle chorique de la voix du personnage, où le régime subjectif joue à plein, se laisse cependant traverser, interrompre par le paradoxe tragi-comique qui travaille le décalage entre le personnage, sa voix et le lieu qui se crée pour et par cette voix. L'hallucination onirique des repas projetés au plafond apparaît alors comme une tentative ratée de création

---

[435] *Ibid.*, 62.

[436] On pense ici notamment au mythe de Tantale, ou encore aux esprits de Noël visitant Scroodge dans les cantiques de Noël dickensiens, ou au défilé fantasmagorique des mets raffinés à la lueur de l'allumette de la jeune vendeuse gelée et affamée, assise dans la neige, chez Andersen, où le pathos extrême généré par les souffrances du personnage et l'indifférence ou la cruauté des passants provoque une indignation que Katherine Mansfield, prendrait ici à contrepied.

[437] Il y a donc une véritable modalité de résistance aux visions traditionnelles d'une inscription des personnages dans un lieu intime comme la chambre. Cette modalité dépasse le discours de certains critiques qui voient dans "Pictures" un récit réaliste comme J.F. Kobler : "'Pictures', a nearly maudlin treatment of a very old plot, that of the aging actress who goes from agency to agency in a vain search for a part in a play, only to give it all up and accept a bad offer from life itself'. J. F Kobler, *Katherine Mansfield: A Study of the Short Fiction*, 58.

[438] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 81.

cinématographique depuis une subjectivité paradoxale, relayée et mise en crise par la voix narrative. Les majuscules semblent ériger des allégories qui ne tiennent pas, qui s'abîment aussitôt dans la brèche du grotesque ; les marques commerciales des aliments viennent parasiter le régime poétique fabriqué par le discours et le frapper du sceau d'une modernité quadrillée par le trivial et le pécuniaire. "A Pageant of Good Hot Dinners passed across the ceiling, each of them accompanied by a bottle of Nourishing Stout" ("Pictures" 133). La référentialité des noms de marques se trouve ici totalement détournée, déviée de sa fonction. La fonction référentielle des noms et des objets glisse alors vers un abandon de son rapport au réel et au temps. Sa voix à contretemps de la place qu'elle recherche fait alors bouger les lieux et les places.

Le pathos trop attendu, nourri de clichés littéraires, échoue à prendre corps dans cette chambre construite sur un mode ambivalent à la fois surdéterminé et insaisissable dans sa configuration : « l'espace ne peut s'appréhender hors la figure d'un lieu dont il déjoue pourtant la possibilité de le configurer »[439]. C'est pourtant bien la possibilité d'une création de soi dans une « chambre à soi » que le discours du personnage et ses projections tentent d'esquisser. La subjectivité du personnage comme matrice poétique et matrice picturale, qui transparaît dans les voix asynchroniques à la fois du personnage lui-même et de la voix narrative, semble se façonner un lieu où le « pouvoir de produire ses propres représentations et ses propres significations »[440] pourrait s'ancrer. Mais dans ce même mouvement d'ancrage d'un lieu où la subjectivité pourrait créer ses propres modalités de mise en voix, le mouvement de création réciproque du lieu et de la voix l'un par l'autre semble faire bouger ce lieu dans l'oscillation des lignes hideuses et indigentes de la chambre, et fait écho à la pensée d'espace telle que l'entend Marie-Claire Ropars : « L'espace règne, et ce n'est pas entre les lignes, c'est dans l'altération, voire l'éradication de chaque ligne – lieu devenu plan, force retirant la figure, attrait en chaque place d'une autre place, qui défie l'emplacement »[441].

Ce sont bien aussi les places assignées du quadrillage de pouvoir qui bougent au gré de l'inspiration d'Ada Moss. L'imaginaire convoqué dans ce lieu construit sous le signe de l'aliénation jaillit de ces lignes altérées, de ces places qui se délient en espace. Le lieu ne cesse alors de se laisser interrompre, traverser par la voix du personnage et les ouvertures incessantes d'un espace qui refuse la structure en enclos de la chambre

[439] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 76.
[440] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 80.
[441] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 43.

dans sa dimension traditionnelle, et ne cesse de défaire les assemblages kaléidoscopiques d'images, "Pictures". L'enchaînement syntagmatique des images, sur un mode de quasi personification grotesque, contraste avec l'impossibilité pour la voix de porter la chaîne syntagmatique du discours à un aboutissement :

> A Pageant of Good Hot Dinners passed across the ceiling, each of them accompanied by a bottle of Nourishing Stout. . . . 'Even if I were to get up now,' she thought, 'and have a sensible substantial breakfast. . . . 'A pageant of Sensible Substantial Breakfasts followed the dinner across the ceiling, shepherded by an enormous, white, uncut ham.

Le discours de Miss Moss est ainsi remplacé par les images dont le phrasé plus achevé que celui du personnage signale également l'impossibilité pour le lieu de se matérialiser dans une structure de pouvoir. La loi d'assignation d'une chambre toujours déjà écrite est alors déjouée, et laisse le lieu devenir champ d'expérimentation subjective d'une fiction qui échappe à l'aliénation, entre théâtre d'ombres et cinéma muet paradoxalement commenté en continu par une voix qui ne cesse de faire bouger les données de l'espace[442].

Le défilé spectral, processionnel, des mets au plafond ne se dissipe pas avec l'allumette consumée d'Andersen ou l'arrivée du troisième esprit chez Dickens, mais s'abîme brutalement dans l'irruption à la fois formidable et burlesque de la logeuse, qui bouleverse la dynamique créatrice de la chambre. Son interruption bondissante retentit dans la structure grammaticale de la phrase, "in bounced the landlady", et vient planter à la fin du paragraphe le contrepoint brutal à cette temporalité d'une stase contemplative et créatrice qui refusait de figer la chambre dans sa référentialité. La violente torsion opérée sur le régime textuel et le régime du lieu marque bien l'avènement d'un tort sociopolitique dont est victime Miss Moss, alors que cette irruption replace le lieu et les voix dans le circuit d'une circulation économique des biens. C'est de rappeler le quadrillage sociopolitique qu'il s'agit, et de le replacer sous le contrôle d'un relais mortifère de la loi d'assignation. A partir de cette ré-instauration de la loi du lieu, la quête de Miss Moss commence, en une dynamique de la butée et de l'impasse, sans cesse reconduite dans le refus d'un lieu de création de soi où Miss Ada Moss prendrait place pour inscrire sa voix de comédienne.

C'est plus de préserver les conditions d'une survie subjective en tant que personnage de fiction que les conditions matérielles d'une survie qui forme l'enjeu de la

---

[442] Il est d'ailleurs intéressant de constater le contraste ironique entre le fantasme de cette production cinématographique, et les difficultés d'Ada Moss, chanteuse contralto, à trouver un emploi au temps du cinéma muet.

nouvelle. L'apport d'argent problématique nécessite donc l'exclusion en sursis hors du lieu investi sur le mode du propre. L'arrachement de cette dynamique de théâtralisation de soi pour l'exporter vers l'extérieur constitue l'objet de la quête désespérée bien que pathétiquement optimiste de Miss Moss. Cette dynamique de l'impasse est d'ailleurs annoncée dès la première ligne par le patronyme du personnage, construit ironiquement en forme de quasi palindrome où s'écrit déjà l'errance sans fin d'un lieu à l'autre qui est toujours le même, le casse-tête de l'endroit et de l'envers. Le texte verrouille d'emblée le parcours du personnage dans cette chambre qui se fait théâtre d'une mise en scène inexportable de soi, paradoxalement condamnée à rester inscrite dans cette chambre matricielle toujours déjà jamais quittée, marquée de la double impossibilité à la fois d'en partir et d'y revenir[443]. La double impossibilité de se fixer dans un dehors ou un dedans qui se renvoient l'un à l'autre se dérobe sans cesse dans un espace qui ne fait qu'interrompre le lieu sans jamais former « l'étendue où cet ensemble prendra corps et trouvera son identité propre »[444].

Cette chambre instable sert cependant bien de point de départ à l'errance désarrimée du personnage dans la ville, matrice structurelle dont le rapport au réel se défait sans cesse, dont le paradoxe se transporte à chaque étape d'une quête sans issue. Le lieu perméable se laisse traverser par les relais d'un pouvoir qui met à mal la subjectivité dans ses possibilités créatrices d'elle-même. Ainsi la logeuse au patronyme emblématique, Mrs. Pine, surgit dans la chambre pour marteler de façon insistante l'identité officielle de l'héroïne, "Miss Moss", comme pour la ramener à la rigidité d'une inscription temporelle et référentielle. La modalité de pouvoir qui cherche à ré-ancrer un rapport serré au quadrillage sociopolitique est cependant mis en crise subtilement par le jeu de la paronomase et de la modulation d'une seule voyelle, point infime de résistance qui met à l'épreuve le discours de la logeuse. Le miroir fêlé formé entre les deux mots constitue une zone floue, une ligne de brouillage où les places à la fois s'assignent et se désassignent, et donne à entendre la sonorité comique de cette dénomination, qui n'est pas sans rappeler le patronyme grotesque de l'anti-héro de T.S. Eliot dans "The Love Song of Alfred J. Prufrock"[445]. Loin de constituer la subjectivité

[443] Ce paradoxe défait totalement la dialectique bachelardienne du dehors et du dedans comme géométrie intime. Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. PUF, 1957, 191-207.
[444] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 8.
[445] Le lien entre les deux textes est noté par Sydney Janet Kaplan à propos de l'errance sans finalité des deux anti-héros dans la ville. Sydney Janet Kaplan. "'A Gigantic Mother': Katherine Mansfield's London." *Women Writers and the City: Essays in Feminist Literary Criticism.* Susan Merrill Squier (Ed.). Knoxville: University of Tennessee Press, 1984, 163.

en lui donnant une identité, cette adresse répétée ré-érige dans l'espace poétique des partitions sociales, solidement dressées par la logeuse, et candidement retournées par Miss Moss en un bouclier fictionnel qui tente de prémunir l'espace contre le quadrillage du lieu :

> 'There's a letter for you, Miss Moss.'
>
> 'Oh,' said Miss Moss, far too friendly, 'thank you very much, Mrs. Pine. It's very good of you, I'm sure, to take the trouble.'
>
> 'No trouble at all,' said the landlady. 'I thought perhaps it was the letter you'd been expecting.'
>
> 'Why,' said Miss Moss brightly, 'yes, perhaps it is.' She put her head on one side and smiled vaguely at the letter. 'I shouldn't be surprised.'
>
> The landlady's eyes popped. 'Well, I should, Miss Moss,' said she, 'and that's how it is. And I'll trouble you to open it, if you please. Many is the lady in my place as would have done it for you and have been within her rights. For things can't go on like this, Miss Moss, no indeed they can't. What with week in week out and first you've got it and then you haven't, and then it's another letter lost in the post or another manager down at Brighton but will be back on Tuesday for certain – I'm fair sick and tired and I won't stand it no more. Why should I, Miss Moss, I ask you, at a time like this, with prices flying up in the air and my poor dear lad in France? [...]
>
> Miss Moss gave no sign of having heard this. ("Pictures" 133)

C'est un jeu de rôles, une parodie de bienséance bourgeoise, où deux voix discordantes tentent d'imposer chacune un rapport différent au réel, et où la dimension métacritique de l'instance narrative joue à plein : « il y a là, sous la main de l'inculpé le plus faible, le principe d'une force inquiétante, qui consiste dans l'élévation du vraisemblable en puissance [...] laquelle autorise la rétorsion de tout argument (logos) s'il appartient à l'ordre des vraisemblances. »[446] Les voix des deux personnages refusent de s'entendre l'une l'autre, et cette faille discursive est relayée et explorée par l'instance narrative. Alors que la voix de Miss Moss génère un discours qui prolonge la théâtralisation de soi, en inventant une comédie de mœurs comme résistance au quadrillage, les répliques de Mrs. Pine viennent inlassablement saper la mimésis burlesque de cette scène de genre, dénoncée par la voix narrative qui en souligne elle-même les effets, "'Oh,' said Miss Moss, far too friendly". Ainsi l'hétérogénéité des voix ne cesse de faire bouger le lieu, en une véritable lutte pour occuper ce qui serait le lieu de la voix, dans ce théâtre où deux voix discordantes ne jouent pas la même scène : la demi-mondaine indigente minaude et joue à la maîtresse de maison remerciant

[446] Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles ». *Jean-François Lyotard*. Paris : Editions Inculte, 2010, 21.

gracieusement la bonne, dont le rôle de subalterne est pourtant violemment retourné en instance de pouvoir. La logeuse monopolise le discours, logorrhée aux accents populaires qui « cherche à fixer un référentiel non référable, à déterminer un terme qui échappe à la relation et qui domine toutes les relations. »[447] Le lieu est ainsi placé sous tension entre code de pouvoir et code littéraire. Ces deux dimensions s'entrechoquent dans les deux voix inconciliables : le discours moralisateur, pontifiant, juridique de Mrs. Pine vient concurrencer, ruiner et faire tort au déni sourd de l'affabulation enjouée, poétique avec laquelle Miss Moss combat « l'influence stérilisante du lieu »[448], et qui se renouvelle inlassablement : « les faibles défont inlassablement ces hiérarchies »[449]. Deux voix, deux autorités narratives qui ne cessent de faire bouger les places d'une loi de l'assignation se disputent la place autoriale dans cette chambre, enjeu symbolique de pouvoir dans sa dimension économique, territoriale, mais aussi narrative et poétique.

La lettre que Miss Moss décachète sous l'injonction de sa logeuse est une lettre qui refuse sa candidature à un rôle, et les deux lignes laconiques tombent comme un couperet qui fait pencher le combat en faveur d'une dépoétisation empirique, dans la brutalité du tort. C'est à deux reprises que Miss Moss parcourt la lettre, la seconde lecture biffant la première, et substituant au texte juridique une relecture fictionnelle qui opère un décollement de ce nouveau relais d'un pouvoir d'exclusion :

> This letter seemed to afford her peculiar satisfaction; she read it through twice before replying to the landlady.
>
> 'Well, Mrs. Pine, I think you'll be sorry for what you said. This is from a manager, asking me to be there with evening dress at ten o'clock Saturday morning.'
>
> But the landlady was too quick for her. She pounced, secured the letter.
>
> 'Oh, is it! Is it indeed!' She cried.
>
> 'Give me back that letter. Give it back to me at once, you bad, wicked woman,' cried Miss Moss, who could not get out of bed because her nightdress was slit down the back. 'Give me back my private letter.' The landlady began slowly backing out of the room, holding the letter to her buttoned bodice.
>
> 'So it's come to this, has it?' said she. 'Well, Miss Moss, if I don't get my rent at eight o'clock tonight, we'll see who's a bad, wicked woman – that's all.' Here she nodded mysteriously. 'And I'll keep this letter.' Her voice rose 'It will be a pretty little bit of evidence!' And here it fell, sepulchral, 'My lady.' ("Pictures" 134-5)

---

[447] *Ibid.*, 22.
[448] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 64.
[449] Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 22. « Protagoras n'a que ses victoires en discours pour vivre. Même pas un salarié, un artiste. » *Ibid.*, 27.

En une sorte de pulsion qui la propulse dans l'espace, la logeuse capture la lettre sur laquelle s'est déplacé l'enjeu de la lutte, pierre de touche du pouvoir. La jouissance sadisante et désaffectée du contrôle sur l'objet s'oppose à l'affect du cri de Miss Moss, dépossédée de cet objet précieux qui se fait lieu de la potentialité fabulaire ainsi que d'une maîtrise du temps et du lieu dans leur rapport au réel, "'Give me back that letter. Give it back to me at once, you bad, wicked woman,' cried Miss Moss, who could not get out of bed because her nightdress was slit down the back. 'Give me back my private letter'". Objet symbolisant le tort, la lettre remet en tension la plaignante et celle qui inflige le tort, l'une immobilisée par la nudité à laquelle l'expose sa chemise de nuit déchirée, privée des moyens de se plaindre par ce vêtement emblématique de l'intimité, l'autre dont le mouvement maîtrisé se double d'un rappel du temps empirique, "if I don't get my rent at eight o'clock tonight, we'll see who's a bad, wicked woman", et d'un corps enserré dans une rangée de boutons alors qu'elle se retire, "the landlady began slowly backing out of the room, holding the letter to her buttoned bodice".

La majestueuse sortie de scène de Mrs. Pine, hors du lieu, brandissant la lettre comme un talisman, recrée par ses menaces emphatiques et ses imprécations théâtrales la scène dramatique du tort : "'It will be a pretty little bit of evidence!' Preuve, « évidence » du triomphe du réel sur la fiction, la lettre permet de retourner ironiquement la scène de genre en sarcasme : "And here it fell, sepulchral, 'My lady.'" La posture empruntée mais guère valable de Miss Moss, tournée en dérision par le biais de l'adresse sarcastique, "lady", déplace encore le tort sur la tentative de définition subjective, auto-créée par le biais du rôle. La chambre créée par ce procédé de projection subjective est violée, la création fictionnelle taillée en pièces, à l'instar de la chemise de nuit déchirée en deux qui empêche le personnage de sortir du lit.

Cette subjectivité fracturée lutte contre l'assignation à l'aliénation en maquillant le réel. Sur le point de partir se confronter à l'hostilité de la ville, Miss Moss ne parvient plus à suturer la fracture révélée par le miroir : "She went over to the chest of drawers for a safety-pin, and seeing herself in the glass she gave a vague smile and shook her head. 'Well, old girl,' she murmured, 'you're up against it this time, and no mistake.' But the person in the glass made an ugly face at her." ("Pictures", 135) Le décollement du point de vue semble séparer le personnage de son pouvoir fabulaire comme modalité d'occupation du lieu[450]. Le pouvoir n'opère plus après que le tort a actualisé l'exclusion

[450] Benjamin analyse cette disjonction de l'identité et du temps, apportée par la modernité du cinéma par rapport au théâtre : "L'acteur de théâtre entre dans la peau de son personnage, chose qui est très

en jetant Miss Moss dans la recherche hasardeuse d'un emploi qui lui permettrait de reconquérir l'espace de théâtralisation dont elle a besoin pour survivre en tant qu'être de fiction. C'est alors la voix fabulaire de Miss Moss qui s'auto-harangue en se remettant à distance, ultime résistance à l'aliénation à laquelle répond seul un rictus dans la glace. La dynamique des nouvelles de Mansfield s'inscrit donc sous le signe du désir du lieu intime dans ses modalités de résistance au quadrillage d'assignation. La violente exclusion hors d'un lieu comme condition de création de soi appelle de son désir la dimension imaginaire d'un lieu rêvé, qui n'advient jamais que dans la reconduction qui le porte, dans la différance toujours différée d'une subjectivité échappant à son lieu.

## 2. Lieu d'une desécriture de soi : assignation au besoin, intensités mineures

Chez Jean Rhys, la cartographie sociopolitique des lieux privés où pourraient s'inscrire des dimensions subjectives de l'intime convoque de manière radicale la dimension de besoin, telle qu'elle semble s'inaugurer dans le statut de dénuement radical, à la fois économique, social et subjectif des femmes dans la ville des années 1930. Aux antipodes de l'idéal articulé par Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*, les chambres meublées occupées épisodiquement par les personnages féminins de Jean Rhys, sur le mode de l'indifférencié, apparaissent comme les conditions nécessaires à une survie. Elles dramatisent le dénuement total de la dimension subjective réduite aux pulsations minimales d'une « vie nue »[451] dans les lieux hétérogènes d'une desécriture de soi[452].

Le caractère archaïque du besoin auquel sont réduits les personnages féminins chez Jean Rhys dans leur relation à l'espace génère pourtant une résistance ultime du corps à l'exclusion dont il est l'objet, résistance obstinée, muette, sans demande, qui se

---

fréquemment interdite à l'acteur de cinéma. Son rôle, qu'il ne joue pas de façon suivie, est recomposé à partir d'une série de performances discontinues. Indépendamment des circonstances accidentelles – location du studio, disponibilités des acteurs qui doivent jouer ensemble, confection des décors, etc. – les nécessités élémentaires de la machinerie dissocient d'elles-mêmes le jeu de l'interprète en une série d'épisodes, dont il faut ensuite opérer le montage." Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », (dernière version de 1939). *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000, 292-3.

[451] Nous empruntons ce terme à Giorgio Agamben. *Homo sacer. Le Pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil, 2003.

[452] Voir l'article de Maren Linett qui explore l'aliénation sociopolitique des personnages rhysiens et la fragmentation du langage en relation avec la notion de choc post-traumatique. Maren Linett, "'New Words, New Everything': Fragmentation and Trauma in Jean Rhys". L'article d'Arnold E. Davison, "The Art and Economics of Destitution in *After Leaving Mr Mackenzie*", explore également cette dimension de dénuement matériel de Julia dans *After Leaving Mr Mackenzie*.

met en place dans une conception foucaldienne des mailles du pouvoir, où il s'agit de maintenir le vivant[453]. Cette stase subjective qui se prête, par besoin, au pouvoir de l'autre mais sans s'y reconnaître, permet à quelque chose d'échapper à sa propre aliénation, et d'esquisser, sur un mode infiniment paradoxal, l'émergence d'une voix sociopolitique.

## *2.1 Maintenir le vivant : répondre au besoin sans demande*

### 2.1.1 Dramatiser la clôture redoublée du lieu : fuite d'espace

Le refuge que Julia trouve dans la chambre d'hôtel, au début du roman, qui suit la rupture avec Mr. Mackenzie, ne se construit nullement en une nidation dans un lieu propice, mais plutôt sur celui de la geôle indifférente, interchangeable, et temporaire, tôt ou tard perméable à l'entrée d'une logeuse inquisitrice ou d'un homme et de son argent. Le contraste des volumes et des éclairages construit l'espace de cette première chambre : "Her room on the second floor was large and high-ceilinged, but it had a sombre and one-eyed aspect because the solitary window was very much to one side." (ALMM 7) L'anthropomorphisme fantasmatique du lieu ancre d'emblée la relation entre subjectivité et espace dans une auto-claustration subjective qui « déjoue l'économie du propre »[454] : "And she had told herself that it was a good sort of place to hide in." (ALMM 9) A la fois spacieuse et confinée, placée sous le signe de la solitude, comme cette fenêtre décentrée qui brise l'équilibre du lieu, la chambre rhysienne constitue un espace de l'être indifférent, ni heureux, ni malheureux, qui, s'il ne permet pas une création de soi, permet sa stabilisation dans une sorte de stase léthargique, acédique, une seconde peau qui anesthésie temporairement par la modalisation, et résiste à l'aliénation absolue : "Julia was not altogether unhappy. Locked in her room – especially when she was locked in her room – she felt safe. She read most of the time." (ALMM 9) La répétition insistante, comme un second tour de clé, scande pourtant l'angoisse, l'urgence de se claquemurer, de sombrer dans une semi-existence, de s'abstraire à soi, s'extraire de soi : "As if at that time of day she did not know that when you were in trouble the only possible thing to do was to hide it as long as you

[453] Ces notions s'articulent à ce que Michel Foucault appelle la biopolitique. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, 1976.
[454] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 215.

could" (ALMM 104), rappelle Julia vers la fin du roman, martelant cette pratique itérative comme régime privilégié d'occupation de l'espace.

La chambre meublée est à la fois le point d'aboutissement et le point de butée d'un mouvement de protection qui est autant régression que fuite devant la menace de la ville de Londres, "a cold and terrifying place to return to like this after ten years". Lieu sourd, froid comme une tombe et non refuge, la chambre répond à peine aux besoins du corps, "I undressed and got into bed, but I couldn't get warm. The room had a cold, close smell. It was like being in a small, dark box."[455] (VITD 22) Elle est à la fois boîte hermétique qui enferme le corps et sert de support à un imaginaire morbide[456], et lieu perméable aux bruits de l'extérieur : "The room was at the back of the house, so there were no street noise to listen to, but you could sometimes hear cats fighting or making noise, and in the morning voices in the passage outside: 'She says she's 'ad flu. ... She says...'"[457]. Les bribes de voix, dénuées de sens, qui parviennent à l'occupante de la chambre depuis l'extérieur créent un lieu paradoxal où se joue une perméabilité au dehors contre lequel les cloisons sont censées protéger, mais ne donnent pas pour autant accès à l'extérieur. C'est ainsi que les modalités d'occupation du lieu privé se jouent sur un mode paradoxal, toujours liminaire, à la frontière poreuse entre public et privé, mais sans déployer aucune des deux dimensions. Les personnages ne trouvent pas dans l'étouffement des chambres sourdes de lieu d'inscription de soi comme condition d'une voix subjective ou d'une voix sociopolitique, pas plus qu'ils ne peuvent faire entendre leur voix à l'extérieur, emmurés qu'ils sont dans leurs discours intérieurs mais subissant en même temps l'infiltration des voix de l'extérieur.

Alors que la chambre semble parvenir à l'équilibre avec ce qui paraît être une subjectivité naissante, élisant domicile dans un lieu favorable, "The room had individuality" (ALMM 7-8), le lieu se brise soudain, tout comme dans "Pictures" de Katherine Mansfield, sous le sceau du pouvoir économique : "Julia paid sixteen francs a

---

[455] On retrouve cette chambre-placard chez Katherine Mansfield avec la chambre de Miss Brill : *"the little dark room–her room like a cupboard–"* ("Miss Brill" 114).

[456] "The stasis and repetitiveness of England, which Anna also likens to a Poe story [...], thwarts any attempts she makes to navigate the social and economic world of England effectively. Her sens of physical stasis and entrapment paralyzes her in her relations with others, as well." Erica L. Johnson, *Home, Maison, Casa. The Politics of Location in Works by Jean Rhys, Marguerite Duras, and Erminia Dell'Oro*. London: Associated University Presses, 2003, 79.

[457] On retrouve cet assourdissement qui étouffe les voix lorsque au restaurent Anna attend Walter Jeffries dans la petite chambre attenante : "I stared at myself for a long time, listening for the door to open. But I didn't hear a sound from the next room. There wasn't a sound from anywhere. When I listened I could only hear a noise like when you hold a shell up to your ear, like something rushing past you. In this room too the lights were shaded in red; and it had a sacred feeling – quiet, like a place where you crouch down when you are playing hide-and-seek." (VITD 21)

night." (ALMM 7) L'envoi régulier d'argent par Mr. Mackenzie arrive à son terme, et le discours dominant vient percer une brèche, traverser la coquille presque formée autour de Julia, là aussi par le biais d'une lettre administrative :

> Madame,
>
> Enclosed please find our cheque for one thousand five hundred francs (fcs. 1,500). Our client has instructed us to make this final payment and to inform you that, from this date, the weekly allowance will be discontinued.
>
> Kindly acknowledge receipt and oblige
>
> Yours faithfully,
>
> Henri Legros. (ALMM 14)

La stabilité presque statique de la chambre ne résiste pas à cette ligne brisée, à cette interruption des modalités de pouvoir qui reviennent prendre possession du lieu : "The room already had a different aspect. It was strange – as a place becomes strange and indifferent when you are leaving it."[458] (ALMM 14-5) L'altération qui s'opère dans cette logique du désattachement et d'une désaffectation met le lieu en fuite et dévoile l'impossibilité de l'habiter ou de le faire sien. Mais, à l'inverse de "Pictures", où la lutte pour la place est au cœur du récit, l'expulsion s'annonce ici sur le mode de l'engourdissement et de la stupeur, comme si le lieu de l'enfermement importait peu :

> [...] she felt bewildered, as a prisoner might feel who has resigned herself to solitary confinement for an indefinite period in a not unconfortable cell and who is told one morning 'Now, then, you're going to be let off today. Here's a little money for you. Clear out.' (ALMM 14)

La voix ventriloque du discours du pouvoir qui fantasme une exclusion brutale hors du lieu nécessaire à la survie vient s'inscrire pour renforcer le paradoxe d'un lieu où le personnage s'assigne à résidence, chambre-geôle où s'auto-génère la claustration, qui est aussi le lieu du besoin, où l'on s'enferme pour survivre :

> But I stopped going out; I stopped wanting to go out. That happens very easily. It's as if you had always done that – lived in a few rooms and gone from one to the other. The light is a different colour every hour and the shadows fall differently and make different patterns. You feel peaceful, but when you try to think it's as if you're face to face with a high, dark wall. Really all you want is night, and to lie in the dark and pull the sheet over your head and sleep, and before you know where you are it is night – that's one good thing. You pull the sheet over your head and think, 'He got sick of me,' and 'Never, not ever, never.' And then you go to sleep. You sleep very quickly when you are like that and you don't dream either. It's as if you were dead. (VITD 121)

---

[458] « Le devenir étranger du lieu devenu familier comme d'un soi redevenant autre en revenant à soi est la loi secrète d'un récit, dont la force tient à la poussée inverse qui l'entraîne ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 52.

La frontière entre exclusion, auto-exclusion et refuge est ténue, toujours sur le point de se dissoudre. Ce paradoxe sur lequel se façonne et se défait la chambre entre lieu et espace revêt ainsi une dimension politique, par la dimension d'exclusion et en même temps de capture : « une exception, dans laquelle ce qui est capturé est en même temps exclu »[459]. C'est la dimension d'exclusion et d'aliénation qui se constitue de manière privilégiée dans les chambres meublées[460], qui deviennent ainsi ce qu'Agamben définit comme une « zone d'indifférence »[461], où les personnages féminins voués à la « vie nue » ne parviennent pas à une existence politique. Ils paraissent destinés au ban, tout en constituant des éléments de structure pour la vie de la cité dont ils se bannissent eux-mêmes[462] : « la vie nue, qui habite le non-lieu entre maison et cité – est [...] l'élément politique originaire »[463]. Les chambres sont donc les lieux privilégiés où les rapports de domination et d'exclusion s'inscrivent pour réduire le champ d'expérience des personnages féminins à assurer leurs besoins tels qu'ils déterminent les conditions de leur survie.

### 2.1.2 Le lieu intime comme besoin du corps

La dynamique qui érige des clôtures subjectives se cristallise dans le lieu intime des chambres comme lieux privilégiés d'une fixité des corps. Les cloisons métaphoriques que les personnages féminins érigent par le biais d'un rapport intériorisé au quadrillage de pouvoir se matérialisent dans un auto-enfermement quasi-carcéral, générateur d'angoisses, ainsi que nous l'avons montré au chapitre 1 de cette thèse[464]. Mais ces chambres meublées où elles trouvent des refuges provisoires s'inscrivent de manière paradoxale à la fois dans une dimension de besoin, comme refuges dans une ville hostile, ainsi que dans celles de l'éphémère et de l'interchangeable, comme lieux

---

[459] Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le Pouvoir souverain et la vie nue*, 100.

[460] « L'exclusion originaire à travers laquelle s'est formée la dimension politique. » *Ibid.*, 93.

[461] « L'implication de la vie nue dans l'ordre juridico-politique. [...] D'où la situation de la patria potestas aux frontières de la domus comme de la cité : si la politique classique naît de la séparation de ces deux sphères, la vie exposée au meurtre et insacrifiable est la charnière qui les articule et le seuil à partir duquel elles communiquent en s'indéterminant. Ni bios politique ni z¯o¯e naturelle, la vie sacrée est la zone d'indifférence où z¯o¯e et bios se constituent réciproquement. » *Ibid.*, 100.

[462] « La structure topologique que désigne cette double exception est à la fois celle d'une double exclusion et d'une double capture ». *Ibid.*, 92.

[463] *Ibid.*, 100.

[464] "Jean Rhys appeared [...] to be situating her women in social and psychical places that are oppressively constant and claustrophobic." Rachel Bowlby, "The Impasse Jean Rhys' *Good Morning Midnight*". *Still Crazy After All These Years : Women, Writing and Psychoanalysis*. London: Routledge, 1992, 34.

investis sur le mode de la succession indifférenciée[465]. La valeur de refuge des chambres, où les personnages de Rhys s'abritent momentanément plutôt qu'ils n'y habitent, s'articule à une dimension radicale de besoin, qui vient à son tour s'inscrire dans les différentes dimensions paradoxales de ces lieux[466]. Ce sont bien les conditions d'une survie qui forment l'enjeu de ces lieux à la fois inscrits dans une dimension collective et individuelle. Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, lorsque Julia retourne à Paris auprès de sa mère mourante, c'est d'abord les conditions de sa survie matérielle, de sa subsistance qui la préoccupent dans le fait de trouver une chambre à occuper : "Of course say what you like, London was a cold and terrifying place to return to like this after ten years. She told herself that after all the idea of going to a boarding-house was a good idea. There she would have bed and food for a week without any need to bother." (ALMM 56) La subjectivité de Julia est tout entière assujettie à « la question nue de la survie »[467], "need", qui se pose ici de façon cruciale. Cette question trouve une réponse éphémère, "for a week", dans un lieu qui ne se constitue plus que par les scories d'un lieu privé et de ses possibilités d'inscription intime.

L'adresse à un destinataire diffus, dans ce discours qui calcule les modalités de la survie depuis une adresse qui se fait support de la subjectivité, "Of course say what you like", rejoue dans le régime réflexif les cloisons subjectives, inscrivant la préoccupation du personnage dans un univers de phrase où il tient lieu de toutes les instances. Julia y est à la fois destinateur, destinataire, référent et sens, et toutes ces instances se rapportent au pur besoin archaïque de survivre. Cette dimension de clôture d'un univers de phrase qui ne se déplie pas, mais où toutes les instances se replient les unes sur les autres, se fait métaphorique à la fois de l'auto-enfermement du personnage dans le lieu investi d'une fonction protectrice et d'une dimension d'indifférenciation du

---

[465] « The hotel was similar to the department store or the café, for it too was both public and private, and yet neither. Like the department store, it was an intermediate, amoral zone in which appearances – however fictitious – and the ability to pay were all that counted. [...] the perfect metaphor for the experience of the modern city. It was a pseudo home for anonymous individuals [...]. The presence of women created a special and ambiguous atmosphere in these zones, which were public, yet aimed at the intimacy of the private interior. The bourgeoisie, it is true, idealised the woman in the bosom of her family, and bourgeois culture made possible the immense elaboration of the private sphere ». Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City. Urban Life. the Control of Disorder and Women*, 59.

[466] « Une extériorité qu'il lui revient d'accroître en n'y demeurant pas [...]. De ces lieux toujours ouverts, aucune valeur intime ne sera recueillie : tout appartient au dehors, où « habite » [le personnage], sans pour autant l'habiter ; les rares endroits clos seront ouverts, ou forcés de l'extérieur [...] avant d'avoir donné lieu à une appropriation personnelle ; la mobilité emporte et empêche la personne, dans la mesure où le mouvement ne lui appartient pas. » Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Écrire l'espace, 56. On a montré au chapitre 2 de cette première partie comment les cloisons des chambres se révélaient perméables aux intrusions et aux regards.

[467] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, 179.

lieu ou des modalités par lesquelles les conditions d'une survie pourraient être maintenues :

> She lit a cigarette and began to walk up and down the room. [...] She made anxious calculations and decided that with about another couple of pounds she would be all right. The thing was to keep calm and try everything possible. She found Mr Horsfield's card in her bag. (ALMM 56)

La carte de Mr Horsfield apparaît comme par hasard, de façon indifférenciée, réduite à la métonymie qui signale un pur moyen d'assurer la continuité de la subsistance dans le lieu. L'aliénation subjective du personnage enfermé dans un univers de phrases incomplet ramène l'occupation toujours temporaire de la chambre non pas tant à une loi d'assignation à un lieu qu'aux conditions d'une nécessité première liée à la survie du corps.

C'est donc en-deçà de toute dimension de construction d'une intrigue ou d'une subjectivité que se jouent les modalités d'occupation de la chambre meublée, où la valeur presque archaïque du pur besoin réintroduit et maintient un lien serré entre le lieu et le quadrillage de pouvoir par le fait de se prêter à une sujétion à l'autre. Mais, d'emblée, la dimension structurelle du pouvoir de l'autre comme condition de l'existence du lieu individuel, et donc de la survie physique des personnages féminins, porte la possibilité de se renverser du côté d'une résistance, en échappant à l'exclusion subie par l'indifférenciation totale des instances de pouvoir, "try everything possible". C'est comme pur moyen de satisfaire leurs besoins que les personnages féminins se prêtent à une position d'objet qu'elles revêtent en-deçà même d'une position subjective[468].

Ainsi, si l'occupation des chambres meublées n'échappe pas au quadrillage de pouvoir et à ses modalités, intériorisées et projetées de manière subjective par les personnages féminins, quelque chose y échappe toujours[469], dans cette position singulière en-deçà d'une subjectivation ou d'une demande : « au moment où je parle,

---

[468] Nous chercherons à dépasser cette vision de certains critiques qui tendent à réduire les personnages rhysiens à un paradigme d'aliénation sociopolitique, sans prendre en compte les dimensions subjectives de cette aliénation : "The women in Jean Rhys's novels are very human, comprehensible, and above all, knowable. In fact, to know one is, in many respects, to know all of the injured and bravely deteriorated heroines in Rhys's creative universe. Which can be viewed as a single, ongoing work about a woman who lives alone in a third-rate Paris hotel, the victim of her self-destructive nature and of her dependance, for survival, upon men. And it should not be construed as an indictment of her work that these women can be viewed as one redundant figure." Elaine Kraf, "Jean Rhys : the Men in her Novels. Hugh Heidler, 'The Gigolo', and Mr Mackenzie" 118.

[469] « Ce n'est point que la vie ait été exhaustivement intégrée à des techniques qui la dominent et la gèrent ; sans cesse elle leur échappe. » Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, 188.

j'ai faim. Synthèse des sujets, celui de la parole et celui du besoin [...] : ceux qui ont faim se taisent, ceux qui parlent n'ont pas faim »[470] Lorsque Julia téléphone à Mr Horsfield, c'est l'inquiétude et l'affect qui prennent le relais de la demande vocalisée en tant que telle : "At the telephone she became very nervous. Mr Horsfield was not able to hear what she was saying, and this made her still more nervous." (ALMM 56) Ce qui se donne à entendre en lieu et place d'une demande qui émanerait d'un destinateur vers un destinataire, ce sont les purs affects archaïques et muets d'un langage qui se situe en-deçà d'un discours, échappe au quadrillage du texte et à la captation de l'instance narrative elle-même[471] : "'Oh, yes' said Mr Horsfield. 'Yes, yes. . . . Of course . . .' Then there was a long pause while he was making up his mind. He was thinking: 'That woman! I suppose I did give her my address." (ALMM 56) L'instance destinateur fait donc défaut dans cet univers de phrase, et ne s'y inscrit que par pulsations minimales, petites touches d'affects qui résonnent en creux dans les échos du discours elliptique du destinataire, qui, de manière ironiquement significative, ne fait pas défaut à l'adresse, adresse du lieu d'habitation qu'il a donnée à Julia, et adresse dont il est destinataire. Mais il ne se fait pourtant pas destinataire de ce qui reste inarticulé, ni destinataire du besoin en-deçà de l'adresse implicite. La difficulté à la fois pour le destinateur et pour l'instance narrative à identifier, reconnaître et redonner corps au personnage féminin vient replacer le discours dans une « enfance du langage » qui renvoie à une dimension nue, archaïque du besoin tel qu'il sous-tend le langage. En-deçà de la demande, qui n'advient jamais en tant que telle[472], c'est le « silence-demande »[473] de Barthes, ou même

---

[470] Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 31.

[471] « Le silence est le signifiant d'un signifié plein : le bol à aumônes des moines bouddhistes [...] : "En recevant l'aumône qu'il n'a point quêtée et que seul son silence demande, le moine ne formule aucun remerciement." (Maurice Percheron, Le Bouddha et le Bouddhisme, Paris, Ed. du Seuil, 1956, 94). » Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 54.

[472] À aucun moment les personnages féminins ne formulent de demandes d'argent, malgré le fait qu'ils en reçoivent. Ce vide de demande est cependant contrebalancé par toutes leurs stratégies dont les demi-mondaines débattent entre elles, et les enseignements des plus expérimentées d'entre elles, comme Laurie dans *Voyage in the Dark* : "She went on about how lucky she had been and what a lot of men with money she knew and what a good time she was having. 'D'you know,' she said, 'I never pay for a meal for myself – it's the rarest thing. [...] I get along with men. I can do what I like with them. Sometimes I'm surprised myself. I expect it's because they feel I really like it and no kidding." (VITD 99) C'est très souvent par la médiation de l'écrit, et non oralement, que se formulent ces demandes : "'Did he give you any money?' 'Of course he did,' I said, 'and I can get more any time I write to him. I'm going to write to him quite soon about it.'" (VITD 99) "People get a lot by note-paper. When you're asking for money you don't want to give people the idea that you're down and out, you want to puzzle them a bit.'" (VITD 144)

[473] « Le silence renvoie à un signifié décroché : [...] "demande" (ah, tous ces silences-demandes ! quel dossier !) ». Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 55.

le silence en-deçà de la demande, qui vient « déjouer la parole »[474] et inscrire une dimension du neutre.

De manière significative dans ce passage, l'instance narrative désinvestit la subjectivité de Julia tout comme Julia désinvestit sa place en tant qu'instance sujet du discours qui demanderait les conditions de sa survie, pour se prêter à la position d'objet par laquelle elle devient référent du discours de Mr Horsfield[475] : "Well, she hasn't been long about turning up.' He wished he could remember more clearly what she looked like. Then, as invariably happened, he gave way to his impulse." (ALMM 56)[476] Le discours de Mr Horsfield peine à reconnaître, à re-capturer l'image de Julia, qui lui échappe dans le silence presque pré subjectif à la fois du besoin de Julia, et du caractère pulsionnel, archaïque de la réponse que cette dimension pré subjective déclenche en Mr Horsfield.

Le destinataire du discours qui est aussi son référent manque inévitablement à sa place, échappant toujours à sa position d'objet comme de sujet[477], ne s'y prêtant que dans sa dimension nue de besoin : "'Hullo,' he said. 'Are you there?' 'Yes,' said Julia. When he asked her if she would dine with him that night she answered: 'Yes,' smiling at the telephone." (ALMM 56) Les réponses minimales du personnage semblent constituer cette « très petite force qui ne mérite pas d'être comptabilisée »[478] dont parle Jean-François Lyotard dans son essai « Sur la force des faibles ». C'est la dimension d'un dénuement subjectif qui règne ici et constitue « le principe d'une force inquiétante »[479] que Roland Barthes articule ainsi : « le Neutre se définirait, non par le silence permanent [...] mais par le coût minimal d'une opération de parole tendant à

---

[474] « Opération pour déjouer les oppressions, intimidations, dangers du parler, de la locutio. » *Ibid.*, 51.

[475] « Les détenteurs de la parole, installés dans leur position privilégiée de sujet de l'énonciation, ont alors toute liberté de lire, de juger, de critiquer, de représenter l'autre silencieux, et ainsi de l'exclure, de le répudier ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 137.

[476] Lorsque Vincent Jeffries écrit à Anna pour lui signifier la rupture de Walter, il formule cette demande qu'elle ne fait jamais tout en bénéficiant des conditions qu'apporte sa satisfaction : "He will always be your friend and he wants to arrange that you should be provided for and not have to worry about money (for a time at any rate)." (VITD 80)

[477] Dans Voyage in the Dark, le contraste apparaît de façon brutale entre les lignes du discours subjectif d'Anna et le discours opaque du personnage masculin qui y met fin : "He sat down and smoked a cigarette, but I couldn't smoke. I liked watching him, though. It was as if I had always known him. He said, 'Listen. Tomorrow I've got to go away" (VITD 29). Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, la communication ne connaît pas plus de fluidité : "He interrupted something she was saying and, though he was not aware that he had done this with any accent of suspicion or scepticism, a sulky expression came over her face. She shrugged one shoulder a little and, without answering him, again relapsed into silence and indifference." (ALMM 31). Les tentatives pour établir du lien sombrent dans l'indifférence et le mépris de part et d'autre.

[478] Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 27.

[479] Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 21.

neutraliser le silence comme signe. »[480] Dans le maillage du pouvoir dont dépend leur survie, les personnages féminins s'inscrivent sans s'y reconnaître, sans occuper la place d'adresse du pouvoir.

Le lieu privé fait alors retour dans sa dimension de lieu d'énonciation, alors que Mr Horsfield, qui regrette d'avoir livré son adresse[481], demande à Julia la sienne, donnée en creux : "'Where are you staying?' he said. 'I'll call for you about eight o'clock if I may.' She told him her address and rang off. It was just after four o'clock." (ALMM 56) Le silence du lieu interchangeable depuis lequel se façonne métonymiquement le lieu instable et fuyant de l'énonciation de Julia lui permet de ne répondre à l'adresse que de façon minimale. Elle crée par la neutralité de son besoin et de son propre retrait une dynamique de questionnement entièrement prise en charge, de manière caractéristique, par Mr Horsfield, actualisant ainsi le paradigme aristotélicien cité par Jean-François Lyotard : « faire du discours le plus faible le discours le plus fort »[482].

### 2.1.3 « la force des faibles »[483] et la « vie nue »[484]

Jean-François Lyotard place la dimension du besoin en position de pierre d'angle du discours sophiste de Protagoras, dont le principe est de retourner le discours dominant à son avantage pour satisfaire ses besoins vitaux : « Protagoras n'a que ses victoires en discours pour vivre »[485]. Chez Jean Rhys, la chambre meublée comme enjeu de la survie, comme lieu interchangeable où s'abriter, se retourne donc en lieu d'énonciation fuyant et instable dans son indifférenciation. Cette instabilité du lieu qui pourtant constitue la dimension du besoin dans ce qu'elle a de plus archaïque met en place des modalités de résistance infimes par lesquelles les personnages féminins créent une position singulière, au niveau du « corps sensible »[486] et de son mode d'être à l'espace. L'adresse muette donnée en creux crée des personnages insaisissables qui se

---

[480] Barthes, Roland. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 56.
[481] On trouve partout la trace de cette ambiguïté entre les intentions et les actions de Mr Horsfield : "She said : 'You musn't leave me. Don't leave me. You must stay with me. Please.' He thought: 'I knew she'd do this.' Then he said in a slow voice: 'Of course I will, if you want me to.'" (ALMM 108)
[482] Jean-François Lyotard cite ici la *Rhétorique* d'Aristote. Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 20.
[483] Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles ».
[484] Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le Pouvoir souverain et la vie nue*, 100.
[485] Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 27.
[486] *Ibid.*, 31.

dérobent derrière l'instabilité du lieu provisoire. Sans permettre de subjectivation, ils ne se figent pas dans la position d'objet, à laquelle ils consentent par besoin[487].

C'est donc une objectivation à laquelle se prêtent eux-mêmes les personnages féminins dans ces lieux qu'ils occupent plutôt qu'ils ne les habitent, et par laquelle ils se remettent tout entiers, en deçà même d'une demande, au pouvoir de l'autre, sans pourtant s'y reconnaître. Tout comme Mr Horsfield dans *After Leaving Mr Mackenzie*, les personnages masculins relaient cette dimension de besoin[488] et prennent en charge le maintien de la vie des personnages féminins, en tant que « gestionnaire[s] de la vie et de la survie, des corps »[489], dont la chambre se fait le lieu privilégié. Au début de *Voyage in the Dark*, lorsque Walter Jeffries rend visite à Anna, malade, il prend en charge le besoin vital pour celle-ci de garder la chambre dont sa logeuse veut l'expulser :

> 'I've got to go out and look for another room tomorrow,' I said. 'Oh no,' he said. 'I'll speak to your landlady and I'll tell Ames to speak to her too. You'll find that'll be all right. Don't you worry about her. [...] The room looked different, as if it had grown bigger.' (VITD 29)

La chambre meublée cristallise donc la dimension de nécessité des personnages féminins dans la ville, les inscrivant ainsi au cœur des enjeux de pouvoir. Les instances de pouvoir, personnages masculins ou logeuses, détiennent alors sur les personnages féminins « tout un micro pouvoir sur le corps »[490] qui s'étend à un pouvoir sur l'espace. Les variations imaginaires et subjectives des dimensions de la chambre, où le lieu est altéré par les modalités de pouvoir qui s'y inscrivent, semblent suggérer un mode d'être à l'espace qui s'inscrit dans une sujétion apparemment intériorisée, rendue aux pleins pouvoirs de l'autre. L'inscription des personnages dans ce lieu qui se fait d'emblée sous le signe du temporaire tout en étant chargé de cette dimension cruciale du besoin se fait sur le mode de ces pulsations infimes de l'être, qui prolongent la position singulière, presque présubjective du besoin en deçà de toute subjectivation et de toute demande. Cette dimension de « vie nue » s'articule à la dimension de besoin qui régit l'occupation des chambres meublées comme refuges dans la ville, mais aussi, dans ses dimensions politiques, telles que les élaborent Walter Benjamin et Michel Foucault, à la dimension

---

[487] « Mais l'un des traits du neutre (peut-être, du reste, par ce tour, le neutre maintient-il le ça dans sa position problématique qui l'empêche d'être sujet et objet), c'est, en se dérobant à l'affirmation comme à la négation, de recéler encore, sans la présenter, la pointe d'une question ou d'un questionnement, sous la forme, non d'une réponse, mais d'un retrait à l'égard de tout ce qui viendrait, en cette réponse, répondre. » Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 450.

[488] "(He said, one day, 'What's the good of lying about it? We're all crabs in a basket. Have ou ever seen crabs in a basket? One trying to get on top of the other. You want to survive, don't you?')" (VITD 135).

[489] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, 180.

[490] *Ibid.*, 192.

sociopolitique des modalités de pouvoir telles qui se jouent au niveau des corps vivants[491], « un pouvoir de *faire* vivre ou de *rejeter* dans la mort »[492]. La prise en charge par Walter Jeffries de la santé d'Anna et de son besoin vital d'occuper la chambre meublée fait du personnage féminin l'élément structurel d'un pouvoir qui s'exerce sur les corps[493]. Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, Mr Horsfield prend également en charge cette dimension de besoin vital pris dans une relation cruciale au lieu propre[494] :

> Suddenly he saw Julia not as a representative of the insulted and injured, but as a solid human being. She must be taken somewhere – not later than the next morning. She must have a bed to sleep in, food, clothes, companionship – or she would be lonely; understanding of her own peculiar point of view – or she would be aggrieved.
>
> He saw all this with great clarity, and felt appalled.
>
> But he must find a room for her. He would have to. In Paddington or obscurer Bloomsbury. Undertaking a fresh responsibility was not the way to escape when you came to think of it. . . .
>
> He suddenly remembered that, after all, he was not in love with Julia; and he thought; 'I am not going to be rushed into anything.' (ALMM 122)

Le discours idéologique relayé par Mr Horsfield se trouve ici ramené du niveau politique, où Julia serait la figure emblématique d'une minorité de faibles, "a representative of the insulted and injured", au niveau biopolitique du corps lui-même et de sa « vie nue », "a solid human being". Cette dimension d'exclusion et de déni de vie politique maintient pourtant les personnages féminins comme pierres de touche du quadrillage de pouvoir. Ce prix sacré accordé par le discours de Mr Horsfield à l'existence physique de Julia est ce contre quoi Benjamin met en garde dans sa « Critique de la violence » : « L'homme précisément ne doit être confondu à aucun prix avec le simple fait pour lui de vivre, non plus qu'avec la simple vie qui est en lui, ni avec n'importe quel autre de ses états et n'importe quelle autre de ses qualités, disons plus : pas même avec l'unicité de sa personne physique »[495]. C'est pourtant ce dogme

---

[491] Notons l'ambiguïté soulignée par Benjamin des termes « vie » et « existence », qui appellent à une enquête sur l'origine du dogme de la vie sacrée : « Finalement on peut penser que ce qui est ici affirmé comme sacré est ce que l'ancienne pensée mythique désignait comme porteur de culpabilité : le simple fait de vivre. » Walter Benjamin, « Pour une critique de la violence » (1921). *L'homme, le langage et la culture*. Paris : Denoël, 1971, 53.

[492] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, 181.

[493] « Les remèdes sont tous marqués du même sceau : nous sommes dans le désordre de la maladie, conquérons le plein de santé. » Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 33.

[494] "Horsfield thinks of himself as a decent man in conventional English terms but does not seem to be comfortable with the role of male provider, which is part of that social identity." Elaine Savory, *Cambridge Studies in African and Carribean Literature, Jean Rhys*, 72.

[495] Walter Benjamin, « Pour une critique de la violence », 53.

idéologique du « caractère sacré de la vie »[496] qui est moteur du sens du devoir de Mr Horsfield, relayé par les modaux, "must ", "have to". "He saw all this with great clarity, and felt appalled." Ce « dogme » pour lequel Benjamin appelle à une « enquête »[497], trouve ici dans le lieu intime, privé, son lieu privilégié d'inscription : "She must be taken somewhere – not later than the next morning. She must have a bed to sleep in, food, clothes, companionship [...]. But he must find a room for her. He would have to". La dimension dogmatique d'une soi-disant conscience politique apparaît comme dans un éclair dans le discours aveugle à sa propre complaisance de Mr Horsfield. Dans la quête d'une chambre pour Julia se façonne une position de médiateur de sa survie physique, en lien avec un lieu qui serait potentiellement le lieu propre où Julia pourrait dépasser la « vie nue » pour acquérir une dimension subjective, "companionship – or she would be lonely", ou même une dimension emblématique[498], "understanding of her own peculiar point of view – or she would be aggrieved". Cette gestion fantasmée non seulement des lieux privés et de leur attribution aux corps, mais aussi du corps de Julia comme figure emblématique d'une catégorie, crée un effet de sincérité. Il y résonne cependant un ventriloquisme pernicieux qui déclenche le malaise de la lecture : tout en faisant mine de chercher pour Julia un lieu propre et privé, le discours colonise ses affects comme pures projections, et détourne l'intime pour s'en faire le filtre, l'objectiver et le recréer de toutes pièces. Dans l'adresse à la troisième personne, Julia devient référent du discours, livrée à une loi de réification du référent.

L'inflation de ce discours exalté qui fétichise son objet et fantasme une rédemption par l'accomplissement d'un devoir idéologique s'abîme cependant dans sa propre vacuité et à « son caractère spécieux »[499] dans le postulat du caractère sacré de la vie nue[500] :

> In Paddington or obscurer Bloomsbury. Undertaking a fresh responsibility was not the way to escape when you came to think of it. . . . He suddenly remembered that, after all, he was not in love with Julia; and he thought; 'I am not going to be rushed into anything' (ALMM 122).

---

[496] *Ibid.*

[497] « Il se peut, il est même vraisemblable, que ce dogme soit récent, à titre d'ultime égarement de la tradition occidentale affaiblie qui cherche dans le cosmologiquement impénétrable le sacré qu'elle a perdu. » *Ibid.*

[498] « Les maîtres aiment beaucoup les martyrs, y compris chez leurs adversaires. » Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 35.

[499] Walter Benjamin, « Pour une critique de la violence », 53.

[500] « Autant l'homme est sacré (ou aussi cette vie en lui qui reste identique dans la vie sur terre, dans la mort et dans la survie), aussi peu le sont ses états, aussi peu l'est sa vie physique, lésée par d'autres hommes. Qu'est-ce, en effet, qui la distingue essentiellement de celle des bêtes et des plantes ? Et même si bêtes en plantes étaient sacrées, elles ne pourraient l'être pour leur simple vie, ni en elles ». *Ibid.*

C'est ironiquement dans le rétablissement du quadrillage de la ville comme cartographie dans ses dimensions sociopolitiques que l'idéologie et son lot de toute-puissance se dissolvent par degrés d'hésitation, emblématisés par les points de suspension où s'amenuise la détermination du personnage. On voit la façon dont le retour à la dimension sociopolitique des lieux dissout pourtant les discours idéologiques au lieu même où ils se forment.

Cet effet de toute-puissance, qui proclame sa propre valeur en affirmant créer une subjectivation là où il opère l'objectivation par le discours absolutisant, et où le conditionnel maquille sous l'universalisation et l'objectivation du référent la disparition de l'instance destinateur, est renforcé par le fait que Mr Horsfield soit, à ce moment unique de *After Leaving Mr Mackenzie*, non pas dans la chambre meublée de Julia, en mesure de s'adresser à elle, mais seul chez lui, entre les murs rassurants de sa propre demeure :

> There was nobody in the sitting-room. He got himself a whisky and soda and sat down. He realized that he was very tired. Two walls of the room were covered with books almost from the ceiling to the floor. It was a low-pitched room, and there was only one small window. Nevertheless, it had a pleasant and peaceful, even spacious, appearance. (ALMM 122)

Les adjectifs qui décrivent, dans le point de vue du propriétaire des lieux, cette pièce qui réunit à la fois les dimensions du lieu privé, intime, et propre, s'opposent radicalement aux chambres perméables, interchangeables remplies d'objets incongrus occupées par Julia. Le discours idéologique esquissé puis avorté par Mr Horsfield s'élabore donc ironiquement depuis un lieu d'énonciation stable, qui s'avère pourtant être stérile à la fois d'un point de vue politique et d'un point de vue de l'intrigue, où le rôle rédempteur de Mr Horsfield déserte les attentes qu'il a lui-même créées. Le devoir de comprendre Julia, "understanding of her own peculiar point of view" (ALMM 122), comme ambition philanthrope et idéologique, trouve un écho dans les pages finales de cette partie, qui ressemblent à une fin de roman, lors de la séparation finale entre les deux protagonistes : "He understood her, but in a cold and theoretical way" (ALMM 126). C'est dans sa propre demeure que se replie le personnage encore une fois :

> On his way home Mr Horsfield tried to put Julia entirely out of his mind. As he was opening the door of his house he thought: 'Well, that's over, anyway.' And then he wondered how he should send money to her if she did not write. 'But, of course, she will write,' he told himself. (ALMM 127)

L'effet de ricochet d'une demande anticipée crée ici une résurgence du sentiment du devoir doublé d'une jouissance du besoin de l'autre, mais articulée cette fois à la pure survie de Julia. La dimension de subjectivation d'une voix politique qu'on pourrait faire émerger de la minorité dont Julia serait la figure emblématique est cette fois totalement absente, disparue dans l'ancrage confortable de la possession d'un lieu propre, mais aussi échappant à sa propre réification en tant que référent du discours :

> He shut the door and sighed. It was as if he had altogether shut out the thought of Julia. The atmosphere of his house enveloped him – quiet and not without dignity, part of a world of lowered voices, and of passions, like Japanese dwarf trees, suppressed for many generations. A familiar world. (ALMM 127)

L'exaltation du discours est alors déplacée sur le lieu intime, comme si le lieu devenait à la fois garant métonymique des valeurs véhiculées par le discours, "quiet and not without dignity", tout en se faisant singulièrement protection hermétique contre les possibles conséquences d'un engagement potentiellement engendré par ces mêmes valeurs. L'intransitivité du lieu propre étouffe les discours idéologiques exaltés et produit ironiquement, dans la relation entre le personnage et le lieu, une image métaphorique de l'étouffement feutré d'une conscience politique autant que de l'étouffement des voix critiques. Celles-ci se replient sur la continuité et la reproduction à l'identique d'un processus dans ses deux valences, affaiblissement qui atténue la crise idéologique, et étranglement à son plus violent, "a world of lowered voices, and of passions, like Japanese dwarf trees, suppressed for many generations" (ALMM 127).

### 2.1.4 Pulsations minimales, neutralité de l'intime

Cette atténuation des affects repoussés à l'extérieur du lieu propre où s'évide la potentialité de la crise fait écho au vide d'affects qui signe la vacuité de l'absolutisation des discours, finalement indissociables de leur dimension subjective. Celle-ci resurgit dans la volonté avortée d'universaliser et d'objectiver Julia comme référent politique : "He suddenly remembered that, after all, he was not in love with Julia." Toute l'ironie métacritique de l'instance narrative résonne dans le discours indirect et vient décoller imperceptiblement la dimension universelle de la dimension purement subjective, individuelle dans ce discours dont les strates se dévoilent les unes les autres. Mais c'est également l'opacité de Julia elle-même qui vient se créer ici comme résistance à la projection des affects dont elle est l'objet et à sa fétichisation comme pierre de touche du maillage foucaldien du pouvoir. Les corps et les subjectivités des personnages

féminins se prêtent sans s'y reconnaître au pouvoir de l'autre ; dans les chambres meublées qu'ils occupent, les personnages semblent non pas s'inscrire, s'écrire, mais au contraire se dissoudre dans une passivité extrême, dans les affects infimes qui dessinent les corps et qui rejoignent ce que Benjamin appelle « le simple fait de vivre »[501] ou la « vie nue »[502].

Ce sont des affects minimaux qui semblent maintenir tout juste assez de vie dans les corps des personnages féminins chez Rhys. Ceux-ci semblent être en état de manque permanent de santé, de chaleur[503] ou de sommeil[504] : "The central heating was not working properly and she felt cold." (ALMM 11) "'I'm tired,' she said. And she was – very tired. [...] She wanted to sleep. She felt very cold – the cold of drunkenness – as if something huge, made of ice, were breathing on her." (ALMM 42) La correspondance entre les discours minimaux et les affects infimes des personnages donne paradoxalement une opacité à leur corps et leur subjectivité dans leur rapport au lieu privé. Les chambres meublées ne semblent donc pas répondre totalement aux besoins vitaux des personnages féminins, qui se constituent autant qu'ils semblent se dissoudre dans des pulsations minimales, des modalités d'existence infimes, « une vie nue résiduelle et irréductible, qui doit être exclue et exposée à la mort comme telle »[505]. Cette dimension de manque constant[506] crée un lien vital avec le lieu privé vers lequel il faut sans cesse retourner par manque d'énergie, par besoin crucial, irrépressible, presque

---

[501] Walter Benjamin, « Pour une critique de la violence », 53.

[502] Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le Pouvoir souverain et la vie nue*, 2003.

[503] Le corps d'Anna semble être dans un état d'hypothermie constante, relayée par le constat des autres personnages : "Oh God, cold as ice. Cold and rather clammy.' 'She's always cold,' Maudie said. 'She can't help it. She was born in a hot place." (VITD 12) "I've never seen anybody shiver like you do,' she said. 'It's awful. Do you do it on purpose or what? Get on the sofa and I'll put my big coat over you if you like.'" (VITD 14) "He took my hand in both his and warmed it. 'Cold,' he said, 'cold.'" (VITD 131) "But I felt cold, as if someone had thrown cold water over me." (VITD 32) "My hands were very cold and I kept rubbing them together." (VITD 81)

[504] Ces trois dimensions des affects du corps, fatigue, souffrance physique et froid, sont très souvent liées, c'est pourquoi nous les considérerons dans cette partie comme des dimensions indissociables dans notre tentative de définir des modalités d'occupation du lieu intime : "I felt cold, like when you've been asleep and have just woken up." (VITD 68) "I felt very cold. I pulled the eiderdown over my shoulder and shut my eyes." (VITD 106) "My hands were getting cold and I knew I was going to be sick again." (VITD 143)

[505] Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le Pouvoir souverain et la vie nue*, 110.

[506] Il convient de nuancer quelque peu le parti pris de certains critiques qui semblent figer de manière radicale ce manque dans quelque chose qui se rapporte au pathos et à une dimension mélodramatique chez Rhys : "In the insistence throughout her œuvre on the unassailability of her protagonists' union with unhappiness, Rhys offers finely honed portraits of individuals who are accompanied by a persistent sense of grievance that can never be assuaged." Anne B. Simpson. *Territories of the Psyche: the Fiction of Jean Rhys.* New York. Palgrave Macmillan, 2005, 6.

déchirant de repos[507], mais qui ne permet cependant jamais d'étancher cette carence qui semble inscrire un corps de femme par petites touches d'affects[508] : "And Julia said she must go, that she was horribly tired, that she had not slept, that she must go home." (ALMM 93)

C'est un « corps de faiblesses »[509] qui se dessine à chaque page dans les chambres meublées, où la privation sous toutes ses formes semble annihiler toute dynamique, et même toute inscription d'une dimension subjective de l'intime. Si la souffrance physique des personnages féminins trouve son lieu privilégié d'expression dans les chambres meublées qu'ils occupent, "I felt ill when I woke up. I had pains all over me" (VITD 23), "I felt as if there were weights on my legs so that I couldn't move"[510] (VITD 27), il ne s'agit pourtant jamais d'une souffrance paroxystique ou mélodramatique qui ferait du lieu privé celui d'une crise subjective ou corporelle, mais plutôt de ce que Blanchot articule ainsi : « Il s'agit, plutôt que de cet état paroxystique où le moi crie et se déchire, d'une souffrance comme indifférente, et non soufferte, et neutre (un fantôme de souffrance), si celui qui y est exposé est privé, justement par la souffrance, de ce « Je » qui la lui ferait souffrir. »[511] Ce corps dont les modalités d'existence sont filtrées par des affects de souffrance neutre et de fatigue désinvestie, est comme distancié par une subjectivité qui maintient les affects comme à distance entre le corps et le discours intérieur, et inscrit l'intime dans une temporalité du non-événement : "When I put the lights out again the room was dark, and warm so long as I kept my hands under the blankets. I hadn't got a headache. I was all right really –only

---

[507] "Who are the women in Jean Rhys's fiction, and what makes them so tired?" Alicia Borinsky, "Jean Rhys: Poses of a Woman as Guest", 230.

[508] « Il n'y a que de la minorité, il y a des minorités. Ce qu'on appelle un homme est une surface complexe faite d'une foule de petits mouvements, tous mineurs ». Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 24.

[509] Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 30.

[510] On ne compte plus les occurrences des expressions de douleur ou de fatigue : "my side hurt" (VITD 18), (VITD 21), "My back hurt." (VITD 15). "Then she would feel horribly fatigued and would lie on the bed" (ALMM 9). "Nowadays something had happened to her; she was tired. She hardly ever thought of men, or of love." (ALMM 10). "She was only very sleepy, horribly sleepy, as a child would be after a very exciting day." (ALMM 90) "As soon as she was alone the desire to cry left her again, ans she was filled with only one wish – a longing for sleep." (ALMM 91), "She felt nothing, except that she was tired and that she wished to be left alone" (ALMM 99), "She was horribly tired, and it was good to lie down. But her finger-tips tingled and the muscles at the back of her neck were tight. Her toughts were confused and blurred." (ALMM 103), "'I'm tired, too tired to go far." (ALMM 104), "He noticed that Julia appeared fatigued, as if she had been crying." (ALMM 105), "Her body looked abandoned when she danced, but not voluptuously so. It was the abandonment of fatigue." (ALMM 107), "She leaned her head back, and said : 'I'm so tired, so tired.'" (ALMM 110), "At night she slept heavily, without dreaming. When she awoke she was still weighed down with fatigue, so that she could dress only very slowly, and with great effort." (ALMM 129).

[511] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 63.

damned tired, worse than usual." (VITD 128) Cette non-événementialité de la relation subjective à l'espace semble avoir pour seul objet de noter les oscillations des affects mortifères du corps, mais sans jamais les porter à un point critique, et semble signer un abandon des formes de l'intrigue dans un lieu pourtant désigné d'une écriture de soi : « C'est l'infini paradoxal de la fatigue : processus infini de la fin »[512]. La temporalité infinie qui s'inscrit dans l'éternelle réitération des mêmes affects minimaux se rassemble paradoxalement dans la stabilité du lieu à vocation de l'intime, où ce qui s'écrit de l'être ne fait que laisser une trace diffuse, pulsations minimales du corps, intensités aussitôt dissoutes : « fatigue = une intensité »[513].

Tout au long des romans de Jean Rhys, et plus particulièrement de *Voyage in the Dark*, la relation des personnages féminins aux chambres qu'ils occupent semble engendrer cette dynamique statique du neutre qui tient lieu de l'intime et de ses modalités. C'est une temporalité qui dépasse un simple ralentissement du temps ou de son inscription, et atteste d'une existence minimale où le corps se maintient tout juste en vie[514]. La temporalité statique qui caractérise l'occupation des chambres fait presque l'étonnement d'Anna, créant une dimension infime de désinvestissement supplémentaire de ses propres affects, qui se réduisent aux besoins les plus matériels du corps : "It's funny when you feel as if you don't want anything more in your life except to sleep, or else to lie without moving. That's when you can hear time sliding past you, like water running." (VITD 97) Le repos pris dans les chambres meublées ne semble pas ressourcer les corps pour les remettre dans une dynamique qui porterait l'intrigue, mais semble au contraire les maintenir dans une stase létale, « une vie qui [...] se définit [...] par sa profonde symbiose avec la mort »[515]. La temporalité de cette inertie presque tombale des corps[516] dans les chambres meublées semble générer

---

[512] « La fatigue est le plus modeste des malheurs, le plus neutre des neutres [...] un état qui n'est pas possessif, qui absorbe sans mettre en question. » Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 43.

[513] *Ibid.*, 44.

[514] « Là où semble manquer à une action de passivité le rapport direct à un sujet qui l'exercerait, on croit déjà pouvoir parler du neutre : ça parle ; ça désire ; on meurt. » Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 63.

[515] Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le Pouvoir souverain et la vie nue*, 110.

[516] « Nous semblons oublier, tant le principe du caractère sacré de la vie nous est devenu familier, que la Grèce antique, à laquelle nous devons la plupart de nos concepts éthiques et politiques, non seulement ignorait ce principe, mais ne disposait d'aucun terme pour exprimer dans toute sa complexité la sphère sémantique que nous désignons par le seul terme de "vie". L'opposition entre z¯o¯e et bios [...] bien que décisive pour l'origine de la politique occidentale, ne contient rien qui puisse faire penser à un privilège ou à une dimension sacrée de la vie comme telle. [...] La langue d'Homère ne dispose même d'aucun terme pour désigner le corps vivant. Le terme s¯oma, qui se présentera plus tard comme un équivalent assez juste du mot "corps", signifie à l'origine uniquement "cadavre" ; comme si la vie en soi, qui pour

> [...] un temps en défaut [...] comme privé de cette dimension de dépassement, dès lors ne passant pas et n'ayant non plus jamais eu à passer [...]. Expérience que nous n'avons pas à aller chercher très loin, si elle est donnée dans la souffrance la plus commune, et d'abord physique.[517]

Le passage du temps dans les chambres meublées, dimension temporelle neutre sans cesse reconduite dans un repos qui n'insuffle jamais de dynamique, ne produit jamais de formes de l'intrigue[518], butte sur sa propre fatigue sans jamais lui permettre d'atteindre de seuil critique pour la dépasser[519].

C'est une modalité d'existence sous le signe du neutre qui donc semble régir la temporalité des lieux privés et les modalités de l'intime qui s'y inscrivent[520], une stase qui fait correspondre la souffrance avec la dimension mortifère de la « vie nue », « l'assujettissement de la vie à un pouvoir de mort, son exposition irrémédiable dans la relation d'abandon »[521]. Alors qu'Ethel propose à Anna de lui louer une chambre dans son appartement et de l'engager comme manucure, Anna se replie dans la chambre qu'elle occupe, et dans l'inertie du sommeil :

> I said, 'I'm feeling a bit sleepy. I think I'll go along to my room. Good night.' [...] I got down to my room and there was some bread and cheese on a tray and a glass of milk. I felt very tired. I looked at the bed and thought, 'There's one thing – I do sleep. I sleep as if I were dead.' (VITD 97)

La comparaison revêt ici un caractère métaphorique qui établit un lien presque métonymique entre le sommeil comme mode privilégié d'occupation du lieu privé, et la mort comme régime paradoxal d'existence, « vie nue » dans son « assujettissement à un pouvoir de mort [...] au-delà de tout accomplissement. »[522]

Dans cette temporalité statique qui régit l'occupation du lieu,

---

les Grecs se résout en une pluralité d'aspects et d'éléments, ne se donnait comme unité qu'après la mort ». *Ibid.*, 76.

[517] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 62.

[518] "The silence that she exudes is there also for herself. We should not mistake it for a sign of interiority. She does not bore herself because she does not have the imagination needed to envisage a state other than inaction. Her apathy is a telescope through which she views others. This woman is also, and perhaps above all, an aesthete of uncompromising standards. Her surroundings make her moods: a chair in the improper place, ugly curtains, the wrong light, are enough to sustain and direct her emotions towards events. They are, in fact, the events." Alicia Borinsky, "Jean Rhys: Poses of a Woman as Guest", 230.

[519] « La fatigue monte insensiblement ; c'est insensible ; nulle preuve, nul signe tout à fait sûr ; à chaque instant, elle semble avoir atteint son point le plus haut – mais, bien entendu, c'est un leurre, une promesse qui n'est pas tenue. Comme si la fatigue le maintenait en vie. Encore combien de temps ? C'est sans fin. La fatigue étant devenue son seul moyen de vivre, avec cette différence que plus il est fatigué, moins il vit, et cependant ne vivant que par fatigue. Quand il se repose, c'est que la fatigue a déjà, par avance, pris possession du repos. » Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, xx.

[520] « Le temps [...] comme absence et neutralité –, qui [...] ne constitue pas un recours, temps sans événement, sans projet, sans possibilité, perpétuité instable, [...] ce temps arrêté, incapable de permanence, ne demeurant pas et n'accordant pas la simplicité d'une demeure ». *Ibid.*, 63.

[521] Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le Pouvoir souverain et la vie nue*, 93.

[522] *Ibid.*, 109.

> le temps est comme à l'arrêt, confondu avec son intervalle. Le présent y est sans fin, séparé de tout autre présent par un infini inépuisable et vide, [...] indéfiniment creusé et, en ce creusement, indéfiniment gonflé, extérieur radicalement à la possibilité qu'on y soit présent par la maîtrise de la présence[523].

Cette présence en absence dans la reconduction constante du même mouvement statique que fait le discours en dressant le constat de ses propres affects minimaux est pourtant paradoxalement ce qui institue les rares mouvements qui s'opèrent dans le lieu privé, mouvements qui ne se font ni avancée ni dynamique :

> But on some days her monotonous life was made confused and frightening by her thoughts. Then she could not stay still. She was obliged to walk up and down the room consumed with hatred of the world and everybody in it – especially of Mr. Mackenzie. Often she would talk to herself as she walked up and down. (ALMM 9)

La marche qui n'avance pas mais qui transporte d'un mur à l'autre ses propres impasses subjectives marquées par la confusion semble renforcer par le va-et-vient stérile la raideur des cloisons : "Then she started to walk up and down the room with the palms of her hands pressed tightly together. She was planning her future in an excited and confused manner" (ALMM 14). Le mouvement du corps, mains pressées l'une contre l'autre, semble redoubler la clôture du lieu qui ne protège pas mais enferme la confusion subjective sans lui permettre de se déployer dans l'espace[524].

## *2.2 Temps buté et création d'espace*

Le retour du même lieu indifférencié, malgré les déplacements géographiques, de la même chambre meublée chez Jean Rhys semble défaire inlassablement toute potentialité d'une inscription propre du lieu privé. Le même ne cesse de se remettre en place malgré le changement référentiel de lieu ou de nom de lieu. En dépit de la succession, c'est toujours la même chambre, toujours la même figure de logeuse, qui se réduplique à l'infini, jusqu'à perdre toute dimension de lieu référentiel stable, potentiellement structurant d'une intrigue, ou du moins d'une trajectoire des personnages féminins dans la ville. L'espace subjectif transporte avec lui la butée

---

[523] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 63.

[524] On retrouve dans les deux romans de Jean Rhys plusieurs passages qui remittent en œuvre cette modalité de discours : "She began to imagine herself old, quite old, and forsaken. And was filled with melancholy and a terror which was like a douche of cold water, first numbing and then stimulating. She lit a cigarette and began to walk up and down the room." (ALMM 55) "She went back to her hotel, dressed herself on her new clothes, and walked up and down her room, smoking." (ALMM 131) "And all the time thinking round and round in a circle that it is inside me, and about all the things I had taken so that it is there inside me, and about all the things I had taken so that if I had it, it would be a monster. The Abbé Sebastian's Pills, primrose label, one guinea a box, daffodil label, two guineas, orange label, *Three Guineas*. No eyes, perhaps. ... No arms, perhaps. ... Pull yourself together." (VITD 143)

paradigmatique d'une subjectivité qui diffère sans cesse son inscription dans les lieux. Cette différance incessante se fait reflet de la ville dans ses dimensions référentielles sociopolitiques, avec ces personnages féminins dont la survie dépend de la disponibilité d'un lieu indifférencié, placé au niveau du pur besoin. Cependant, cet indifférencié du lieu allié à la butée paradigmatique d'un changement incessant de lieu référentiel sans jamais entraîner de mutation dans la relation subjective du personnage à l'espace crée une multiplicité où se développe paradoxalement une pensée d'espace : « au point de non-raccord où le lieu fait défaut à mesure qu'il s'écrit »[525]. Le nomadisme des personnages féminins relève donc à la fois d'une dynamique de l'impasse, dans les effets de répétition d'un lieu qui reflète la condition sociopolitique de femmes qui ne disposent pas des moyens d'assurer leur propre survie, et d'une création d'espace dans les effets de réseau qu'elle engendre.

Alors que l'indigence des chambres meublées ramène toujours les personnages à leur condition sociale, "'This really is an awful place. Why on earth do you come to a place like this? 'Yes, look at it,' said Julia, suddenly bitter. 'Look at those filthy curtains" (ALMM 55), c'est toujours une accumulation d'objets qui vient encombrer un espace rendu disparate sans pour autant se spécifier par la singularité des objets qui s'y trouvent[526]. Singulièrement, les objets qui garnissent les chambres meublées, dans l'effet de leur énumération, semblent dissoudre le lieu autant qu'ils le meublent :

> Number nine was small and very cold. There were an iron bedstead, an old-fashioned washstand with a tin slop-pail standing by the side of it, and a dressing-table with a wad of newspaper stuck into the frame to keep the glass at the required angle. The lace curtains were torn and very dirty. Behind the curtains was a green and optimistic sunblind, faintly irritating, like a stupid joke. (ALMM 47)

Les échos entre les chambres, relayés par le personnage, cristallisent cet effet de réseau sur la relation subjective du personnage à l'espace. Il ne s'agit pas cependant d'un réseau d'images comme chez Virginia Woolf, où il se fait tissage poétique du texte et des lieux en renforçant les effets de voix et en opérant les glissements entre les subjectivités. Chez Jean Rhys, le réseau engendre plutôt une « interchangeabilité d'éléments ; ou encore [une] indifférence fondamentale, là où l'absence de fond et l'absence de différence vont l'une avec l'autre »[527]. C'est en cela que la borne des lieux disparaît, lorsque l'espace du même se fait par la réitération infinie. La différence

[525] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 14.
[526] Nous explorerons au dernier chapitre de la troisième partie la façon dont les objets qui encombrent les espaces intérieurs chez Jean Rhys forment une poétique de l'incongru.
[527] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 447.

effacée par la logique du même génère la réduplication d'un espace morne, projeté depuis une subjectivité tissée d'intensités mineures, aux affects toujours au bord de leur propre évanouissement, de leur effacement dans la multitude des objets qui meublent les chambres :

> There were the *Cries of London* in the dining-room. I remember the way they hung, and the bowl of water in front of the gas-fire, and always a plate of oranges in the middle of the table, and two armchairs with chintz cushions – a different pattern from the chintz in the sitting-room – and Ethel talking about how respectable she was. (VITD 119)

> The flat was full of furniture and pink curtains and cushions and mats with fringes. Very swanky, as Maudie would say. And the *Cries of London* turned up too, but here in the bedroom.
>
> Everything was always so exactly alike – that was what I could never get used to. And the cold; and the houses all exactly alike, and the streets going north, south, east, west, all exactly alike. (VITD 152)

La relation subjective du personnage à l'espace semble se loger dans une neutralité paradigmatique, tout en faisant l'inventaire précis des meubles et objets depuis une distance faite d'affects minimaux[528]. Dans les intensités mineures qui composent la relation du personnage à l'espace, le lieu désinvestit sa propre inscription comme lieu stable structurant d'un espace sociopolitique où les personnages seraient assignés dans une indigence paradigmatique[529]. Le contraste entre d'une part les efforts des discours d'Ethel, "talking about how respectable she was", ou de Maudie, "Very swanky, as Maudie would say"[530], pour faire des objets les médiums d'une inscription de soi dans le lieu, investir l'espace pour le rendre propre et le faire coïncider avec une image idéalisée de leur statut social, et d'autre part l'indifférence désenchantée de la voix à la première personne d'Anna crée des modalités de résistance infimes à l'assignation au lieu. Si Anna note les différences référentielles entre les lieux, dans la nuance des motifs, "a different pattern from the chintz in the sitting-room", cette remarque paraît se faire au miroir du lieu, dans une sorte de perception passive, "moins par voie d'attention que par voie d'accoutumance"[531]. Dans l'énumération presque incongrue des objets qui composent le lieu, la subjectivité d'Anna semble résister au

---

[528] "A kind of platitude, a flattening, in which everything resembles everything else with the identical sameness of a cliché." Rachel Bowlby, "The Impasse: Jean Rhys' *Good Morning Midnight*", 36-7.

[529] Voir cette analogie surprenante dans *After Leaving Mr Mackenzie*, qui souligne le lien indissociable entre subjectivité et espace : "her mind was strangely empty. It was like an empty room, through which vague memories stalked like giants." (ALMM 114).

[530] "You've got swanky rooms, anyway,' she said. 'A piano and everything.' 'Yes, they're all right,' I said." (VITD 38).

[531] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 312.

quadrillage du lieu en se dé-situant dans des détails insignifiants, qu'elle semble enregistrer comme par inadvertance : "I remember the way they hung, and the bowl of water in front of the gas-fire, and always a plate of oranges in the middle of the table, and two armchairs with chintz cushions" (VITD 119).

La subjectivité d'Anna sert donc de médium à la construction du lieu privé, mais semble seulement s'y prêter par raccords ponctuels et discrets, sans en reconnaître la fonction structurante d'un espace socioculturel ou politique, sans participer, comme le font les autres personnages féminins, à son inscription comme tel. Les intensités mineures d'Anna refusent une relation au lieu privé qui déborderait le simple besoin de survivre, et se désituent dans une neutralité critique ; celle-ci déborde de temps à autre dans une ironie ponctuelle, éclats d'intensité qui pulvérisent la fixation d'un lieu dénoncé dans ses effets génériques : "This is England, and I'm a nice, clean English room with all the dirt swept under the bed." (VITD 27) Cette position singulière consiste à occuper le lieu sans l'habiter, à le construire dans le discours comme par une "perception incidente"[532] qui le défait tout en l'écrivant dans les effets d'écho enregistrés comme par hasard, mais qui ruine l'idée d'une authenticité d'un espace propre qui pourrait devenir intime : "And the Cries of London turned up too, but here in the bedroom". La "perception incidente"[533], "turned up", se déploie ici dans le discours de manière à souligner presque imperceptiblement la réduplication à l'identique de l'œuvre d'art qui dénonce l'illusion d'un lieu référentiel dans la relation aux personnages, malgré la différence dérisoire du déplacement de l'objet dans une autre pièce[534]. C'est presque la sérialité que Benjamin identifie comme un symptôme qui se propage ici depuis l'objet d'art banalisé dans sa répétition jusqu'au lieu qu'il est censé approprier par sa singularité[535], ou par ce que Benjamin appelle l'aura de l'œuvre authentique[536] :

---

[532] *Ibid.*, 312.

[533] *Ibid.*

[534] Lorsqu'Anna rend visite à Ethel, elle constate cette indifférenciation entre la chambre meublée qu'elle occupe et celle de l'autre personnage : "Her room was exactly like mine, except that her wallpaper was green instead of brown. She put some coal on the fire and sat down and pulled up her skirt. Her feet too were short and fat." (VITD 94) La réduplication du lieu malgré le décalage entre la nuance dérisoire des couleurs du papier peint crée un effet d'écho et se heurte cependant à la différence du corps de l'autre, exposé dans son régime d'être à l'espace, radicalement différent de celui d'Anna.

[535] « Ce processus a valeur de symptôme; sa signification dépasse le domaine de l'art. *On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit.* Ces deux processus aboutissent à un puissant ébranlement de la chose transmise, ébranlement de la tradition qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et de son actuelle régénération. » Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 276.

"Le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire"[537]. La réduplication du lieu s'inscrit bien dans une relation au temps, non pas sur le mode de l'identique, mais sur le mode subjectivé de l'indifférencié,[538] pour défaire toute idée d'authenticité dans la relation entre le lieu et le personnage, et en-deçà de toute idée d'intimité. Il n'y a « plus de "hic et nunc" [539], du lieu mais une dispersion en réseau qui disperse le temps[540] : "It's as if you had always done that – lived in a few rooms and gone from one to the other." (VITD 121) L'adverbe "always" récurrent qui jalonne le discours de Julia ancre les lieux dans une temporalité de la série[541], qui en dispersant le ici et maintenant de l'ancrage subjectif, trace un « chemin d'espace » qui « détruit, en et par l'espace, la pensée de l'intimité »[542] : "You were perpetually moving to another place which was perpetually the same." (VITD 8) Il n'y a plus un original, un modèle perdu d'une chambre qu'on chercherait à calquer ou à retrouver, mais un réseau mouvant de lieux désingularisés et déshabités[543].

Ainsi c'est dans la pensée d'une déliaison des lieux en espace que se mettent en place les modalités de résistance à l'inscription de soi dans les chambres meublées comme lieux d'une assignation à des conditions sociopolitiques. Cette résistance dans la relation aux lieux engendre le paradoxe d'un atopisme du personnage, d'une indirection qui fait buter le temps et piétiner le personnage dans l'indifférencié sans pourtant produire d'accoutumance comme dans la sérialité benjaminienne : "Everything was always so exactly alike – that was what I could never get used to. And the cold; and the

---

[536] « Unicité et durée sont aussi étroitement liées que le sont [...] fugacité et possible répétition. Sortir de son halo l'objet, détruire son aura ». *Ibid.*, 279.

[537] *Ibid.*, 273.

[538] On retrouve cet indifférencié subjectivé dans la relation entre le personnage et l'espace dans *Good Morning Midnight* : "All rooms are the same. All rooms have four walls, a door, a window or two, a bed, a chair and perhaps a bidet. A room is a place where you hide from the wolves outside and that's all any room is. Why should I worry about changing my room?" Jean Rhys, *Good Morning, Midnight*. London: André Deutsch, 1967, 38.

[539] *Ibid.*, 274.

[540] "Making one present appear barely distinguishable from others, goes along with the relative sameness of the rooms, streets, cities – and persons. For persons, it is already clear, are not easily differentiated from inanimate things. [...] (a mirror may speak, or a street)." Rachel Bowlby, "The Impasse: Jean Rhys' *Good Morning Midnight*", 37.

[541] « Le principe sériel, en privilégiant le vide et en le reliant à la mobilité interne de l'ensemble, ébranle la stabilité des termes, fait passer les niveaux les uns sous les autres, insinue en chaque point des hiatus ou des zones de friction » Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 28.

[542] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 55.

[543] L'indifférencié affecte tous les sens d'Anna et tous les niveaux de sa perception : "I didn't taste anything I ate. The orchestra played Puccini and the sort of music that you always know what's going to come next" (VITD 31).

houses all exactly alike, and the streets going north, south, east, west, all exactly alike."[544] (VITD 152) L'inscription désappropriée des lieux d'habitation, où les personnages ne vont pas jusqu'au bout de l'accoutumance, « un mouvement de retrait en quelque manière sans fin, en une exigence de se suspendre », les désitue dans une position singulière qui se prête à l'occupation du lieu sans s'y renconnaître, « une position de quasi-absence, d'effet de non-effet »[545]. Dans ce paradoxe, quelque chose échappe au temps, à l'assignation et au cadastrage de l'espace, dont l'ancrage référentiel par le biais des noms de lieux se replie sur sa propre inutilité, alors que le texte fait écho avec lui-même[546], en une différance incessante de la butée[547] :

> She was exactly like our landlady in Eastbourne. Was it Eastbourne? And the shapes of the slices of meat were the same, and the way the cabbage was heaped was the same, and all the houses outside in the street were the same – all alike, all hideously stuck together – and the streets going north, east, south, west, all exactly the same. (VITD 89)

Dans *Voyage in the Dark*, cette indifférenciation délie pourtant les lieux en une pensée d'espace qui défait la clôture. L'espace est créé par l'effacement des personnages féminins, réduits à un mode infime de l'être à l'espace dans les chambres meublées. Mais dans ce décalage même, l'interstice laisse paradoxalement s'échapper les lignes de fuite où s'esquisse la carte d'un ailleurs qui prend le relais de l'espace morne : "Sometimes I would shut my eyes and pretend that the heat of the fire, or the bed-clothes drawn up round me, was sun-heat" (VITD 7). A partir de la chambre glacée et figée, derrière le rideau qui la dissimule, l'espace des îles s'emboîte dans l'espace intérieur, s'imprime en palimpseste, en un jeu différentiel. Une fois la vue oblitérée au profit des autres sens, la cartographie des odeurs, carte d'intensités sensorielles, écrit le lieu absent à l'encre parfumée, en une série de glissements voluptueux[548] :

> [...] the smell of the streets and the smells of frangipanni and lime juice and cinnamon and cloves, and sweets made of ginger and syrup, and incense after funerals or Corpus Christi processions, and the patients standing outside the surgery next door, and the smell of the sea-breeze and the different smell of the landbreeze. [...] When the black women sell fishcakes on the savannah

---

[544] "Rooms, hotels, streets are identical in their nameless standardisation. You find the same room, the same hotel, everywhere – and automatically, at the touch of a button. There are simply two directions, out of and back into the rooms in the hotels which are always the same ones." Rachel Bowlby, "The Impasse: Jean Rhys' *Good Morning Midnight*", 41.

[545] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 447.

[546] « L'écriture est prise dans une sorte d'ornière redondante, sillon rayé du disque parolier. » Claire Joubert, *Lire le féminin*, 195.

[547] "This narrative principle of indifferentiation that extends to objects, places, times and to the phrases which mark them out in their flat resemblances". Rachel Bowlby, "The Impasse: Jean Rhys' *Good Morning Midnight*", 41.

[548] « L'enchantement loge dans la dilatation des intervalles. » Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 51.

they carry them in trays on their heads. They call out, 'Salt fishcakes, all sweet and charmin'. (VITD 7)

C'est là encore un discours qui articule ou plutôt refuse d'articuler les éléments, les laisse s'amonceler comme les objets disparates qui garnissent les chambres meublées, mais cette fois comme déprise, accueil où circulent les intensités des « objets naturels »[549]. Le lieu réel et ses objets figés disparaissent alors totalement, au profit d'une carte mouvante dont l'inscription en pointillés se fait de plus en plus insistante et libère

> [...] le pouvoir de faire passer et circuler autour et en dedans des figures, hors et entre elles, une matérialité purement spatiale, où la fluidité de la couleur et les coulées interstitielles d'obscurité débordent les contours. Errances ou échanges, interpénétrations des formes et des tons, palpitations colorées de l'ombre et transparence lumineuse des lieux – autant d'indicateurs pour penser l'espace comme l'expansion intervallaire d'un « progrès secret et continu, dont aucun heurt, aucun sursaut ne dénonce ou n'interrompt la marche [...] ».[550]

Dans l'intervalle de la chambre meublée[551], la mouvance prismatique crée une permutabilité onirique des lieux, ligne de fuite qui parcourt tout le roman[552] : "Sometimes it was as if I were back there and as if England was a dream. At other times England was the real thing and out there was the dream, but I could never fit them together." (VITD 7-8) L'alternance, rythmée par le retour de "Sometimes", point de passage d'un lieu vers l'autre articule une carte bifocale : « voyage sur place, c'est le nom de toutes les intensités »[553]. C'est une temporalité de l'entre-deux, du seuil constant

---

[549] « Il faut envisager l'aura d'un objet naturel. On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche. Cette description permet d'apercevoir aisément les conditionnements sociaux auxquels est dû le déclin actuel de l'aura. [...] De jour en jour le besoin s'impose de façon plus impérieuse de posséder l'objet d'aussi près que possible ». Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 278.

[550] Christian Doumet, Michèle Lagny, Pierre Sorlin. « Avant-propos » in Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 42. La citation entre guillemets est d'Elie Faure. *Histoire de l'art. L'art moderne*, (1ère Edition Denoël, 1921), Gallimard, « Folio », 1987, t. 1, 167.

[551] On pense aux espaces lisses et striés chez Deleuze, où le mouvement, la circulation s'articulent par rapport à l'intervalle. « C'est la subordination de l'habitat au parcours, la conformation de l'espace du dedans à l'espace du dehors : la tente, l'igloo, le bateau. Dans le lisse comme dans le strié, il y a des arrêts et des trajets ; mais, dans l'espace lisse, c'est le trajet qui entraîne l'arrêt, là encore c'est l'intervalle qui prend tout, c'est l'intervalle qui est substance ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 597.

[552] « Figurée, l'occupation d'un lieu ne va pas nécessairement de pair avec la perception sensible de l'espace ; et les mesures dimensionnelles, la carte des passages, viennent buter sur une dimensionnalité paradoxale où le tracé s'abstrait tout en s'incarnant hors un corps. » Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 35.

[553] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 602.

entre deux espaces[554] qui se dessine alors depuis l'impasse de la chambre meublée dans la relation du personnage à l'espace[555].

Depuis l'inertie du corps d'Anna, figé entre la clôture sans issue de la chambre meublée et la résistance à l'inscription dans un lieu propre[556], « le temps s'élance en deux directions contraires, qui déchirent l'espace »[557]. Dans la disjonction du lieu se dessine l'espace autre qui vient défaire à la fois le quadrillage des lieux, le système d'assignation et la réduplication indifférenciée des lieux : « tout lieu se reconnaît à ses bords, qui constituent aussi la limite de l'ailleurs – autre lieu »[558] :

> 'This is no way for a young girl to live,' Mrs Dawes said. That was because for a week after Walter left I hadn't gone out; I didn't want to. What I liked was lying in bed till very late, because I felt tired all the time, and having something to eat in bed and then in the afternoon staying a long time in the bath. I would put my head under the water and listen to the noise of the tap running. I would pretend it was a waterfall, like the one that falls into the pool where we bathed at Morgan's Rest. (VITD 77)

Le point de vue de la logeuse vient ici donner le contrepoint normatif qui renforce l'injonction donnée aux corps à occuper une place dans une régie des lieux. Dans la stase où Anna place son corps se dessine une modalité de résistance neutre. L'utilisation détournée des objets figés, couverture ou robinet d'eau, réinvestit de manière paradoxale le lieu impropre de la chambre meublée et permet le retour singulier d'une « pensée de l'intimité »[559], en une involution du personnage dans son intériorité.

## 3. Ré-inscription subjective dans le creux de l'espace

« Si [...] écrire est espace, dans son dessaisissement originaire, l'écriture fait l'espace par les traces qu'elle dépose en se retirant : dualité indissociable, dont le

---

[554] Voir la lettre qu'Hester répond à l'oncle d'Anna, et qui se fait emblématique de cet entre-deux spatio-temporel du personnage : *"that you are willing to pay half her passage out here. Half her passage? But where's the other half coming from? That's what I should like to know."* (VITD 52)

[555] Voir l'article de Chris Gowilt sur le lien entre la chambre et l'impasse dans *Good Morning Midnight*. Gogwilt, Chris. "The Interior : Benjamin Arcades, Conradian Passages, and the 'Impasse' of Jean Rhys". *Geographies of Modernism*. Peter Brooker and Andrew Tacker (Eds.). London and New York: Routledge, 2005, 65-75.

[556] "Her heroines drift through the cities of Europe in states of melancholy from which they seem unable to escape. They revolve in a mental universe where nothing seems to change, all times are the same, and their social world, a repeated succession of failed jobs, failed love and failing feminine appearance, seems perfectly fitted to reflect or to have produced this psychic predicament." Rachel Bowlby, "The Impasse: Jean Rhys' *Good Morning Midnight*", 34.

[557] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 50.

[558] Doumet Christian, Michèle Lagny, Pierre Sorlin. « Avant –propos » in Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 5-6.

[559] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 55.

paradoxe reste à déplier. »[560] C'est précisément à la cassure du lieu, là où il devient espace, que s'opère une réinscription subjective, et que se déploie la potentialité d'une reterritorialisation subjective dans la déterritorialisation du lieu intime. La chambre qui n'est jamais à soi devient alors porteuse d'une potentialité sans cesse reconduite de re-création paradoxale de soi et de l'espace.

### *3.1 Rituel de recomposition et théâtralisation de soi*

Les pulsations infimes qui meuvent à peine la texture énonciative constituent donc le régime privilégié de l'inscription des personnages féminins dans le lieu privé. Leurs corps et leurs subjectivités s'y estompent parfois jusqu'à la quasi disparition, pulsations à peine perceptibles du corps et de la voix dont l'effacement devient mode d'intensité et mode d'être à l'espace. Dans *After Leaving Mr. McKenzie*, c'est le point de vue qui, comme par le biais d'un dispositif voyeuriste, vient observer le corps de Julia, la saisir dans son intimité même, alors qu'elle s'éveille :

> She drank her coffee. The curtains were still drawn. She turned on the electric light and began to read.
>
> As she read a strained, anxious expression never left her face, which was round and pale with deep, bluish circles under the eyes. Her eyebrows were thin, finely marked; her very thick dark hair was lit by two red lights and stood out rather wildly round her head. Her hands were slender, narrow-palmed with very long fingers, like the hands of an oriental. (ALMM 10-1)

Entre fascination et distance, l'instance narrative s'approche de la dimension intime du corps du personnage, en saisit les contours, en donne les paradoxes, à la lumière de la lampe de chevet qui semble matérialiser l'intimité de la chambre où elle paraît se dissoudre comme pour résister au regard qui cherche à la catégoriser : "Her career of ups and downs had rubbed most of the hall-marks off her, so that it was not easy to guess at her age, her nationality, or the social background to which she properly belonged." (ALMM 11) Les lignes effacées, gommées du corps de Julia défient toute nomenclature et deviennent ainsi symboliques d'une temporalité critique, sous le signe de l'indéterminé, à l'image de la chambre meublée comme lieu de transit où le temps s'inscrit par unités discontinues dans la succession des corps qui viennent l'occuper.

L'illisibilité hybride du corps de Julia est redoublée par son entreprise mécanique, quotidienne, répétitive, de maquillage qui dessine sur son visage un

[560] *Ibid.*, 14.

masque[561] : "She made herself up elaborately and carefully; yet it was clear that what she was doing had long ceased to be a labour of love and had become partly a mechanical process, partly a substitute for the mask she would have liked to wear." (ALMM 11)[562] Le geste mécanique, compulsion aliénante érodée par sa propre répétition, semble opèrer une opacification méthodique du personnage et de ses traits, de ce qui constitue son identité.

La dimension intime de la chambre meublée fait cependant retour par ce rituel de recomposition, de réécriture de soi par le biais du corps, théâtralisation du personnage féminin. La chambre meublée n'est plus alors simplement le lieu interchangeable d'une « vie nue » que les corps des personnages féminins accepteraient par besoin, mais aussi le lieu d'une re-création paradoxale de soi[563], en palimpseste par-dessus la page blanchie d'un corps dont on aurait gommé les aspérités et les caractéristiques[564]. Tout comme les chambres éphémères occupées successivement par les personnages féminins chez Jean Rhys, les corps dissolvent leur relation au lieu sous la loi d'une structure de places par l'interchangeabilité à la fois des lieux et des corps, gommant les signes constitutifs de l'identité comme attributs idéologiques, jusqu'à la page blanche[565].

Cette dimension d'effacement et de peinture d'un masque donne pourtant à ce rituel itératif une valeur irréductible d'aliénation à soi et au lieu, rejouée sur la scène de l'intime[566] : "what she was doing had long ceased to be a labour of love and had become partly a mechanical process" (ALMM 11). L'enjeu de ce masque indifférencié réalisé mécaniquement pour « standardiser l'unique »[567] d'un visage particulier[568] semble être à

---

[561] Elaine Savory voit dans le rituel du maquillage une résurgence du carnaval des colonies dont Julia est originaire. Elaine Savory, "*After Leaving MrMackenzie* and the Question of Gender". *Cambridge Studies in African and Carribean Literature, Jean Rhys.* Cambridge University Press, 1998, 77-8.

[562] "A ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production". Judith Butler, *Bodies that Matter*, 95.

[563] Gilles Deleuze articule cette deuxième valence de la perte du visage à la potentialité d'une création : « Perds le visage. [...] Qu'il y ait seulement des flux, qui tantôt tarissent, se glacent ou débordent, tantôt se conjuguent ou s'écartent. » Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996, 59.

[564] « Nous sommes toujours enfoncés dans le trou de notre subjectivité, le trou noir de notre Moi qui nous est plus cher que tout. Mur où s'inscrivent toutes les déterminations objectives qui nous fixent, nous quadrillent, nous identifient et nous font reconnaître [...]. Même si le visage est un produit de ce système, c'est une production sociale [...]. Notre visage a besoin de produire du visage. [...] Comment devenir imperceptible ? » *Ibid.*, 57.

[565] Sylvie Maurel parle aussi de ce processus de création de soi comme sur une page blanche : "In her hotel room, the only signs of Julia's presence consist of a whole range of cosmetics. In place of Julia's reflection in the mirror, the text lists the ingredients with which she elaborates her mask". *Jean Rhys*, 31.

[566] "Personal identities in the novel are as negative, literally, as those of hotels and streets. They are non-identities, without-identities." Rachel Bowlby, "The Impasse: Jean Rhys' *Good Morning Midnight*", 41.

[567] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 279.

la fois de résister à l'assignation et de re-jouer une aliénation projetée objectivement et subjectivement[569]. La réduplication du corps et du visage qui occupent la chambre meublée participe d'une dynamique d'objectivation qui rend le corps substituable[570] autant qu'elle résiste à l'objectivation par le geste même de réécriture. L'érosion du corps devient ainsi un double mouvement : les personnages féminins s'absentent à eux-mêmes et échappent dans une certaine mesure à l'aliénation qu'ils re-jouent et déjouent par un rituel compulsif de reconstitution[571] : "She made her inevitable, absent-minded gesture of powdering her face." (ALMM 65) La précision des gestes répétés, qui reviennent toujours au même, à l'imitation d'eux-mêmes, reproduit le mécanique qui bride les possibles en même temps qu'elle maintient le champ des possibilités.

---

[568] « Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois. » *Ibid.*, 289.

[569] "It would have been the first step on the road that ended in looking like that woman on the floor above – a woman always dressed in black, who had a white face and black nails and dyed hair which she no longer dyed, and which had grown out for two inches into a hideous pepper-and-salt grey." (ALMM 11) La voix narrative joue sur les focales, mêlant les voix, croisant les regards, tantôt ramenant le regard à une dimension métacritique, tantôt, dans un glissement imperceptible, épousant le point de vue interne du personnage : "To stop making up would have been a confession of age and weariness. It would have meant that Mr Mckenzie had finished her." Le corps devient écran opaque à la subjectivité, aliénation objectivée, position d'objet qui est aussi résistance depuis l'intérieur du quadrillage. Julia revient à la fin du roman à cet anti-modèle qui engendre à la fois des modalités de résistance et d'aliénation : "Only there's a woman upstairs who gives me a cafard – you know, who depresses me.'" (ALMM 137)

[570] De nombreux critiques se sont interrogés sur la ressemblance des personnages féminins chez Rhys, certains allant même jusqu'à proposer une lecture de l'identique : "The concern as to whether Rhys' protagonists are one woman, at different stages of development or separate women", "Francis Wyndham observed in 1950 that Rhys heroines in *After Leaving Mr Mackenzie*, *Voyage in the Dark*, and *Good Morning Midnight* could be said to be similar women in different circumstances". Elaine Savory, "*After Leaving MrMackenzie* and the Question of Gender". *Cambridge Studies in African and Carribean Literature, Jean Rhys*, 57-8. Elaine Savory établit également un lien fort entre les personnages féminins fictionnels et une dimension autobiographique chez Rhys, thèse également développée par Elgin W. Mellown dans "Character and Themes in the Novels of Jean Rhys", Elgin W. Mellown, *Contemporary Literature, Vol. 13*, No. 4 (Autumn, 1972), University of Wisconsin Press, 458-75.

[571] "The Rhys woman is a subversive not just in intention and reaction to social conditions but in her very existence as a puzzling, riddling, self-questioning loose cannon who continually destabilises conventional values for women, sexuality and male behaviour towards women and easy definitions of national, class and ethnic identity. Rhys's collective portrait of women at different stages of life destabilises all easy definitions, racial, gender, class and national." Elaine Savory, "*After Leaving MrMackenzie* and the Question of Gender", 83.

## *3.2 « Prendre ou perdre corps »[572]: écriture de soi et résistance au lieu*

### 3.2.1 Traces de l'autre, désécriture de soi

Les lieux privés qui s'offrent la possibilité sans cesse reconduite et renouvelée d'une re-création de soi comme modalité de résistance se constituent de manière paradoxale, dans l'impersonnalité de lieux toujours déjà quittés, et toujours déjà occupés par l'autre, aux traces duquel ils ne sont pas hermétiques : "I've only got one neighbour,' she said. 'She's asleep. Listen..." (ALMM 110) Cet accès paradoxal à l'intime de l'autre vient en quelque sorte entraver une possible inscription de soi dans un lieu qui ne devient jamais propre, toujours envahi et altéré par la trace de l'autre sous sa forme la plus incongrue, par les émanations les plus abjectes de corps inconnus[573] :

> a smell of sulphur which had been perceptible for the last hour suddenly grew so strong that it was impossible to breathe. Curls of acrid smoke came in under the bottom of the door.
>
> There was a knock, and the landlady came in to explain that the gentleman who had occupied the next room had left a few lice behind him and, as they had been obliged to take precautions. She said: 'I thought there wasn't anybody in on this floor. Would you like to come and sit in the bureau?'[574] (ALMM 132)

Ces traces résiduelles qui proviennent du corps absent mais toujours déjà présent du locataire précédent, vermine qui parasite le lieu pour l'empêcher, malgré les efforts de nettoyage qui vont parfois jusqu'à exclure momentanément le personnage féminin du lieu qui lui est alloué, créent un décalage constant, une décoïncidence paradigmatique

---

[572] « L'espace est relatif à l'éventualité d'un lieu, qui dresse les lignes d'un décor, au désir d'un sujet, qui viendrait prendre ou perdre corps. L'espace est relatif à la mobilité d'un trait, toujours en devenir, au dépli d'un retrait, écartant ce qu'il trace ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 44.

[573] On voit dans cet autre passage la façon dont les corps des locataires précédents ont laissé leur empreinte, sculpté le lieu à même les meubles : "I wasn't able to sleep last night. The bed had a ridge right down the middle." (ALMM 66).

[574] Peter Walsh lui-même, dans *Mrs Dalloway*, décrit la chambre comme pure surface glacée, espace anonyme où la trace de l'autre est cependant toujours flottante, non pas sur le mode de la hantise, comme chez Rhys, mais également sur le mode du grotesque et de l'abject. "These hotels are not consolating places. Far from it. Any number of people had hung up their hats on those pegs. Even the flies, if you thought of it, had settled on other people's noses. As for the cleanliness which hit him in the face, it wasn't cleanliness, so much as bareness, frigidity; a thing that had to be. Some arid matron made her rounds at dawn sniffing, peering, causing blue-nosed maids to scour, for all the world as if the next visitor were a joint of meat to be served on a perfectly clean platter. For sleep, one bed. For sitting in, one armchair; for cleansing one's teeth and shaving one's chin, one tumbler, one looking-glass. Books, letters, dressing-gown, slipped about on the impersonality of the horse-hair like incongruous impertinences." (MD 131)

entre le corps, la subjectivité et le lieu[575]. Les traces de l'autre forment un filtre qui étend sur le lieu comme une pellicule de poussière, et empêchent de s'inscrire soi[576].

Les personnages féminins chez Rhys, livrés à une dimension archaïque, présubjective de besoin, sont loin des préoccupations woolfiennes telles qu'elles sont articulées dans *A Room of One's Own* : "it is necessary to have five hundred a year and a room with a lock on the door if you are to write fiction or poetry"[577]. C'est ironiquement l'œuvre poétique urbaine d'un locataire précédent qui vient grimer la chambre de sa trace incongrue, éclat d'une subjectivité aliénée qui revendique un ressentiment sans nuances dans son rapport à la ville :

> 'You listen to this thing.' I got it out of the drawer and read :
>
> 'Horse faces, faces like horses,
> And grey streets, where old men wail unnoticed
> Prayers to an ignoble God.
> There the butcher's shop stinks to the leaden sky;
> There the fish shop stinks differently, but worse.
>
> And so on, and so on.'
> Then there were a lot of dots. And then it went on :
>
> 'But where are they –
> The cool arms, white as alabaster?'
>
> 'Well,' Maudie said, 'what's all that about?'
> 'Just listen to this one,' I said :

---

[575] "In the first place, to have a room of her own, let alone a quiet room or a sound-proof room, was out of the question, unless her parents were exceptionally rich or very noble". Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 54.

[576] « Le pouvoir du lieu [...] ne fait qu'un avec le pouvoir du temps [...]. Et cela, pour une raison au moins : le lieu que nous habitons, l'air que nous respirons suffisent à former le porte-empreinte de toutes nos images et de toute notre mémoire. Ce qu'on appelle un fantôme n'est pas plus que ceci : une image de mémoire qui a trouvé dans l'air – dans la saleté des murs, dans la poussière qui retombe – son porte-empreinte le plus efficace. » Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 113.

[577] Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 103.

'Loathsome London, vile and stinking hole . . .' (VITD 40-1)

Bien que Julia utilise ce poème pour justifier sa propre revendication d'une haine de la ville, la médiation du poème écrit par un autre[578], tentative d'inscription dans le lieu propre, fait retentir dans la chambre meublée la voix d'un autre, médium qu'Anna utilise comme voix ventriloque de ses propres affects. Cette voix incongrue qui sort du tiroir comme d'un écrin où elle aurait été enfermée semble libérer les strates fossilisées du temps dans cette chambre qui devient « montage de temps hétérogènes », « composition d'anachronismes »[579], pour reprendre Georges Didi-Huberman dans son analyse de la création d'un lieu dans les œuvres de Parmiggiani. Les strates successives, empilées, ici par le biais de cette voix, explosent dans la violence des affects. Elles pulvérisent les potentialités de fixation d'un lieu propre dans une tentative de maîtrise poétique d'autant plus incongrue par son inéluctable ratage et sa tentative affichée de faire œuvre. Les glissements synecdochiques qui semblent parodier le haïku de Pound[580], "Horse faces, faces like horses", les associations d'images incongrues aux accents eliotiens[581], "There the butcher's shop stinks to the leaden sky" précèdent les échos baudelairiens, "The cool arms, white as alabaster?"

---

[578] "'I don't like London. It's an awful place; it looks horrible sometimes. I wish I'd never come over here at all.' 'You must be potty,' Maudie said. 'Whoever heard of anybody who didn't like London?' Her eyes looked scornful. 'Well, everybody doesn't,' I said. 'You listen to this thing.' I got it out of the drawer and read" (VITD 40).

[579] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 39.

[580] "In a station of the metro
The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough."
Ezra Pound, "In A Station of the Metro" (1919), *Personae of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1926, 109.

[581] On entend dans ce poème raté ce qui pourrait être une imitation manquée de l'esthétique urbaine paradoxale de T.S. Eliot, qui oscille entre images poétiques traditionnelles et déflation de ces images par l'incongru d'images prosaïques :
"Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question ...
Oh, do not ask, 'What is it?'
Let us go and make our visit."
(T.S. Eliot (1888–1965). Eliot. T.S. "The Love Song of J. Alfred Prufrock", *The Waste Land and Other Poems*. London: Faber & Faber, 1999, 3.

Cet intertexte de poétiques urbaines paradoxales compilées vient saturer le lieu de son ratage pathétique, alors que l'identification potentielle à cette voix et à ses affects se retourne en raillerie critique : "'Hey,' Maudie said, 'that's enough of that.' I began to laugh. I said, 'That's the man who had these rooms before me. The landlady told me about him. She had to chuck him out because he couldn't pay his rent. I found these things in a drawer." (VITD 41) C'est là encore la dimension de besoin qui vient prendre le relais des conditions d'inscription d'une voix poétique ou politique dans le lieu toujours déjà impropre de la chambre meublée, dont les meubles, justement, recèlent les traces résiduelles du corps ou de la voix d'un autre, vermine ou tentatives ratées d'expression poétique. Le temps de la succession s'inscrit donc à la fois dans une certaine contiguïté des affects et dans la reconduction inévitable de l'absence et de la trace de l'autre, présence qui n'inscrit pas de lien et absence qui ne laisse pas la place au soi[582].

Et pourtant, dans *Voyage in the Dark*, l'activité d'écriture épistolaire qui pourrait porter la possibilité d'une subjectivation, où une voix scripturale pourrait se faire entendre et se donner à lire, s'articule, dans son impossibilité, à la relation au caractère privé et fermé du lieu intime comme lieu d'écriture de soi, "a room with a lock on the door"[583] :

> ... the landlady said [...]'Well, you do write a lot of letters, don't you?' 'Yes,' I said. I put my hand over the sheet of paper I was writing on. 'Work quite 'ard, you do.' I didn't answer and she stood there for a bit, looking at me. 'Do you feel better today?' she said. 'You've 'ad influenza, p'raps?' 'Yes,' I said. [...]
>
> There were sheets of paper spread all over the bed. (VITD 89)

La dimension privée de l'activité d'écriture de lettres d'amour et de désespoir, dans l'individualité du lieu, est sans cesse mise en crise par l'invasion de la voix et du corps importun de l'autre. La chambre comme lieu d'une possible écriture de soi est ici totalement destituée de son caractère intime par le regard inquisiteur, la présence physique et le timbre de voix aux accents populaires de la logeuse. Leur matérialité grinçante vient parasiter les pulsations infimes de la voix d'Anna qui acquiesce ou se tait. Ce n'est qu'après le départ de la logeuse qu'Anna raye les lignes déjà écrites, comme pour biffer la voix indésirable de l'autre, et que sa voix résonne enfin dans la

---

[582] « Chaises, armoires, tableaux [...] enferment le passé. » Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 95.
[583] Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 103.

chambre, voix paradoxale qui s'écrit en une accélération discontinue, pure trace d'affect projetée sur les feuilles de papier éparses sur son lit :

> After a while I crossed out everything and began again, writing very quickly, like you do when you write : 'You can't possibly do this you simply don't know what you're doing if I were a dog you wouldn't do this I love you I love you I love you but you're just a god-damned rotter everybody is everybody is everybody is – My dear Walter I've read books about this and I know quite well what you're thinking but you're quite wrong because every time you put your hand on my heart it used to jump well you can't pretend that can you you can pretend everything else but not that it's the only thing you can't pretend I do want to ask you one thing I'd like to see you just once more listen it needn't be for very long it need only be for an hour well not an hour then half an hour ...' And going on like that and the sheets of paper all over the bed. (VITD 89-90)

Les purs affects hétérogènes qui se déploient dans les saccades de l'écriture épistolaire contrastent violemment avec l'inertie du corps d'Anna, confiné dans un alitement continu, et avec les intensités mineures de sa voix sonore. Dans l'absence de ponctuation ou d'articulation de la lettre, dans la répétition sur laquelle butent l'écriture et la lecture, se façonne là encore une « enfance du langage » telle que l'entend Jean-François Lyotard, sorte de masse prélangagière, phrase-affect continue qui lâche prise sur le sens. Elle semble à la fois inscrire dans le lieu, mais en absence, les affects extrêmes et le désespoir du personnage, et permettre la fuite d'une inscription de soi qui refuse ou ne peut être contenue dans les rets d'une maîtrise discursive ou sonore.

Dans cette longue phrase écrite sans début ni fin, ni aucune forme d'articulation, les instances du discours semblent sens dessus-dessous, comme ballottées toutes ensemble, juxtaposées sans articulation pour les maintenir à leurs places. La dispersion des chevilles du discours donne à lire une objectivation totale dans le retrait désespérant de l'autre comme instance destinataire, une sujétion à son pouvoir, qui s'écrit dans le contenu sémantique de cette lettre. Pourtant, dans cette accélération désespérée de l'activité, une subjectivité se libère soudain en une émancipation graphique, presque littéraire, hors des carcans, dans l'intensité de la crise. Il s'y écrit et s'y écrie une dimension critique radicale, confuse, abandonnée à l'intensité discontinue des affects, "I love you I love you I love you but you're just a god-damned rotter everybody is everybody is everybody is – ", qui vient buter contre la censure du tiret où ré-affleure un signe de structure, à la fois rature, comme une main qu'on poserait sur la bouche, et axe structurel du langage qui tente de réarticuler un sens au référent : "My dear Walter I've read books about this and I know quite well what you're thinking".

La demande finale, "I do want to ask you one thing I'd like to see you just once more listen it needn't be for very long it need only be for an hour well not an hour then

half an hour …'", vient cependant faire entendre, dans les degrés infimes du compromis sur le référent, l'étouffement de cette voix en puissance qui s'était élancée dans le silence de l'écrit mais échoue à se déployer, abîmée au retrait du destinataire. C'est justement au point où la voix s'étouffe que le lieu intime se délie en espace, dans le refaçonnement plastique des feuilles de papier éparses : « la littérature, en son désœuvrement, relève de l'espace, en même temps que l'œuvre littéraire, de par la singularité de son écriture, devient apte à engendrer ce en quoi elle s'inscrit »[584]. Le désœuvrement radical de l'activité d'écriture dans son rapport au lieu privé se joue autant dans l'abandon d'une inscription de soi dans le lieu que dans l'abandon de l'inscription du lieu. L'espace y défait sans cesse les fixations du lieu intime, à la fois dans ses dimensions traditionnelles d'ancrage subjectif, et dans ses dimensions structurelles de quadrillage sociopolitique.

Une poétique singulière « multiple, hétérogène » qui « compose des figures d'espace – non figurables, mais figurant des entrées dans le paradoxe d'une spatialité sans contours »[585] résonne dans cette voix saturée d'affects, qui se donnent paradoxalement par écrit. La poétique d'un affect qui sature le lieu privé de ses effusions pathétiques et silencieuses porte la dimension de l'intime à son plus aigu. Elle échappe pourtant par la dimension scripturale à l'expropriation du lieu qui se réapproprie tout en se déliant dans la plasticité de l'espace, sculpté par les feuilles de papier qui jonchent le lit[586], "sheets of paper all over the bed". Ces feuilles muettes et résiduelles où pourtant hurlent les affects paroxystiques du personnage dramatisent l'intime du lieu[587], tout en pulvérisant l'unicité d'un lieu d'énonciation dans le langage qui constituerait la subjectivité.

---

[584] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 12.

[585] *Ibid.*, 8.

[586] On songe à la nature morte telle que Georges Didi-Huberman l'articule aux *Delocazione* de Parmiggiani : « il *développe la trace*, si j'ose dire, jusqu'à lui conférer une sorte d'existence sculpturale ». Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 87.

[587] « Faire le silence. Non que les images n'aient rien à nous signifier, non qu'elles soient muettes, ineffables, ou niaises, ou dispensées de la pensée. […] Une parole seulement soufflée – entre explosion et soupir –, une pulvérisation du sens […] chercher comme les œuvres taisent ce qu'elles offrent, ce qu'elles soufflent ». Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 46.

### 3.2.2 Le lieu porte-empreinte

Cette dimension littéraire, poétique, rejoint alors en effet la dimension politique de la revendication woolfienne, mais dans le désœuvrement total à la fois de l'inscription d'une voix, d'une écriture et d'un lieu propres[588] :

> Intellectual freedom depends upon material things. Poetry depends upon intellectual freedom. And women have always been poor, not for two hundred years merely, but from the beginning of time. Women have had less intellectual freedom than the sons of Athenian slaves. Women, then, have not had a dog's chance of writing poetry. That is why I have laid so much stress on money and *A Room of One's Own*.[589]

On n'est pas chez Jean Rhys dans la revendication d'un lieu à soi pour inscrire le contenu d'une quelconque visée intellectuelle ou d'une création poétique ou littéraire. Mais le lien entre l'activité d'écriture, dont la résonance poétique se donne de biais, dans le désœuvrement d'une lettre dont le destinataire est toujours déjà perdu, dans le désœuvrement formel, et dans celui de l'espace qui défait inlassablement l'intimité du lieu, marque « l'impossibilité où se trouve l'œuvre d'être présente à soi, c'est-à-dire d'être en son lieu »[590]. C'est dans la différance incessante entre le lieu et la voix poétique ou politique qui pourrait s'y inscrire qu'émerge la puissance désœuvrée de l'écriture de l'espace, dans l'abandon de ce qui en ferait le lieu intime dans ses dimensions d'ancrage subjectif.

On pense alors à la chambre de Jacob chez Virginia Woolf, lieu désinvesti par son occupant, mais saturé des traces de sa subjectivité qui approprient la chambre en absence[591] :

> Jacob's room had a round table and two low chairs. There were yellow flags in a jar on the mantelpiece; a photograph of his mother; cards from societies with little raised crescents, coats of arms, and initials; notes and pipes [...]. His slippers were incredibly shabby, like boats burnt to the water's rim. (JR 33)

Singulièrement, ce qui apparaît à la première lecture comme l'idéal de la chambre à soi en tant que lieu d'écriture de soi abrite une activité scripturale d'ordre intellectuel mais impersonnelle, objectivée, presque réifiée : "on the table lay paper ruled with a red margin – an essay, no doubt – 'Does History consist of the Biographies of Great Men?'"(JR 33). L'essai d'histoire, que l'instance narrative identifie

---

[588] « Ce paradoxe selon lequel l'œuvre ne s'accomplit qu'en dévoilant ce qui l'exclut d'elle-même. » Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 7-8.
[589] Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 106.
[590] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 8.
[591] « Le souffle effleurant les objets familiers devient la trace indicielle d'une vie déjà éteinte, le vestige d'un corps qui s'est absenté à jamais. » Nathalie Pavec, « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », 56.

immédiatement, consiste ici paradoxalement en son absence, contrastant ainsi avec les expressions d'affect citées in extenso chez Rhys. Le contenu des écrits de Jacob est ici remplacé dans l'espace de la chambre à soi par la multitude des livres qui dépersonnalisent le lieu intime comme lieu d'inscription de soi, et en font un lieu collectivisé, où sédimentent les dimensions du savoir et du pouvoir :

> There were books enough; very few French books; but then anyone who's worth anything reads just what he likes, as the mood takes him, with extravagant enthusiasm. Lives of the Duke of Wellington, for example; Spinoza; the works of Dickens; the Faery Queen; a Greek dictionary with the petals of poppies pressed to silk between the pages; all the Elizabethans. (JR 33)

La dimension littéraire témoigne d'un savoir universalisé et objectivé qui écrase la dimension subjective tout en oscillant étonnamment du côté d'un mode de lecture vagabond, extra-vagant, "but then anyone who's worth anything reads just what he likes, as the mood takes him, with extravagant enthusiasm." L'intime fait retour par le biais du quotidien, de la trace que le corps a imprimée sur les objets familiers : "His slippers were incredibly shabby, like boats burnt to the water's rim."[592] Cette trace du corps qui semble s'imprimer en creux laisse un pur vide matériel, plastique, « pure "forme de l'absence" »[593], qui remet en mouvement le lieu et le délie en espace, presque imperceptiblement, dans l'absence de son occupant :"Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there." (JR 33)

Cette chambre qui se façonne comme "lieu soufflé" auquel "on [...] insuffle du temps [...] c'est-à-dire des temps"[594] s'écrit dans les creux en relief laissés par l'absence de son occupant, présence clandestine qui délie le lieu en espace, sur le mode radical d'une pensée d'espace qui se logerait dans les traces évidées, dans la matérialité plastique du lieu en relief : "le cœur du problème : c'est donc l'air en tant que "porte-empreinte" [...] une image de temps survivante à la continuelle pulvérisation des choses."[595] Cette subjectivité qui ne laisse pas saisir s'efface derrière un discours normatif articulé dans l'ironie subtile de l'instance narrative. Le temps fait retour par la médiation des empreintes du corps, et par le biais du coquelicot proleptique, rencontré par hasard au détour d'une page d'un livre présenté comme objet légitimant un savoir et

---

[592] Cette image des pantoufles usées se dédouble dans l'image de destruction, de brûlure et de noyade, pour préfigurer les chaussures vides de la fin du roman, après la disparition de Jacob au front.
[593] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 49.
[594] « Il offre une apparence fausse d'éternité puisqu'il mime l'œuvre si lente de la poussière déposée sur des objets au rebut ; d'un autre côté, il offre une apparence fausse d'immédiateté, de pur présent ». *Ibid.*, 38.
[595] *Ibid.*, 80-1.

un pouvoir[596], qui soudain pulvérise la temporalité stable du lieu comme « pur présent » sous l'effet du surgissement de la guerre, dont la temporalité spectrale vient mettre le lieu en crise[597].

Dans la trace en relief de l'absence de Jacob, qui annonce sa disparition finale, la chambre devient "porte-empreinte" des "traces de leur disparition, imprimées si fragilement sur les murs que nous contemplons"[598], et porte-empreinte d'une temporalité hétérogène qui imprime ses effets sur les objets : « l'espace de référence, l'espace des objets reconnaissables est également « soufflé » en tant qu'il est détruit par un souffle : choses salies, noircies, puis définitivement révoquées du site par leur tracement de fumée »[599]. Mais au lieu de la subjectivité de Jacob, c'est la voix narrative qui investit le lieu, se loge dans les traces en relief, dans les creux de l'espace pour le moduler, lui insuffler le mouvement. « Le lieu est "soufflé" en tant que produit par un souffle de cendres envahissant l'espace et le reconfigurant par une empreinte aussi subtile qu'elle est obsidionale (rien ne lui échappe). »[600] Comme pour le processus par lequel Parmiggiani crée ses Delocazione[601], la voix narrative semble avoir placé puis déplacé le corps et la voix de Jacob pour pouvoir investir les formes données par son empreinte à la chambre de Jacob. Véritable genius loci, ou plutôt même génie de ce non-lieu qui s'abîme en tant que lieu stable à l'absence de Jacob, la voix narrative qui épouse les contours à la fois de la voix et du corps du personnage joue le rôle de la « substance imageante » : c'est d'elle « que surgiront toutes les figures, toutes les effluves d'images. »[602]

L'inscription de soi dans la chambre de Jacob évite donc son propre lieu, défait le quadrillage sociopolitique de la chambre à soi occupée par un personnage masculin pour être réinvestie par la voix woolfienne, qui usurpe et subvertit la voix du personnage absent[603]. Déliant l'inscription d'un lieu stable dans la production plastique de l'espace, dans le mouvement presque insaisissable de la hantise, le craquement

---

[596] "Carlyle was a prize. There were books upon the Italian painters of the Renaissance, a Manual of the Diseases of the Horse, and all the usual text-books" (JR 33).
[597] « Il s'agissait de construire un espace parfaitement réglé [...] puis de le briser à la masse, de le réduire en miettes. [...] L'œuvre ressemblait exactement à un espace soufflé par une explosion. » *Ibid.*, 38.
[598] *Ibid.*, 142.
[599] *Ibid.*, 38.
[600] *Ibid.*
[601] « Delocazione ne veut pas dire absence du lieu, mais son déplacement producteur de paradoxes. Non pas le refus, mais la mise en mouvement du lieu, façon de le mettre en travail et en fable. » *Ibid.*, 34.
[602] *Ibid.*, 38.
[603] « Ce qu'on appelle un fantôme n'est pas plus que ceci : une image de mémoire qui a trouvé dans l'air – dans l'atmosphère de la maison, dans l'ombre des pièces, dans la saleté des murs, dans la poussière qui retombe – son porte-empreinte le plus efficace. » *Ibid.*, 113.

fantômal de la chaise se fait porte-empreinte de la mémoire, mais aussi inversion du temps. La prolepse de la disparition dans l'abîme de la guerre s'inscrit déjà, ironiquement, au cœur du lieu privé, dans la chambre à soi. La chambre de Jacob devient ainsi chambre d'écho pour une temporalité paradoxale qui se module par le biais de la voix narrative. Dans ce vide qui dramatise les traces d'une présence, à la fois le « pur présent » de l'essai entamé et laissé inachevé, à l'abandon sur la table, la matérialité immuable des livres comme métaphores d'une idéologie du savoir, le craquement du fauteuil malgré l'absence, "One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there" (JR 33), et la mise en mouvement paradoxale de l'air qui tout en restant immobile fait voler le rideau, "Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain" (JR 33).

C'est peut-être le bougé presque inerte des fleurs dans leur vase, "the flowers in the jar shift" (JR 33), qui métaphorisent le mieux le bougé presque imperceptible du lieu et du temps qui se rendent à l'espace, et le bougé presque insaisissable qu'opère la voix narrative dans le quadrillage du lieu propre et des discours qui y sédimentent. Ce frémissement « produit son lieu – son travail du lieu, sa fable du lieu – par un travail et une fable du temps, un mime de temps ajointés : une invocation, une production, un montage de temps hétérogènes. Le temps œuvré est toujours un temps manipulé, démultiplié. »[604] Au lieu des strates de temps successives déposées chez Jean Rhys par les objets, les traces du corps et de la subjectivité de locataires précédents qui viennent entraver l'inscription subjective, chez Virginia Woolf c'est la voix narrative qui fait écran entre le personnage et le lieu propre, qui vient se loger dans les discours et les objets, et réouvrir la stabilité du lieu à une dimension mouvante du temps. Alors que dans la construction du lieu intime chez Jean Rhys l'instance narrative s'effaçait derrière l'immédiateté critique, brûlante, des affects contenus dans la voix du personnage, chez Virginia Woolf c'est au contraire la voix narrative qui crée un décollement, un décalage où s'inscrit la dimension intime du lieu. L'ironie subtile vient investir toutes les failles du lieu et toutes les strates ajourées du temps pour les déterritorialiser, les déplacer jusqu'à enrayer l'inscription du personnage et s'y déployer elle, dans toutes les dimensions du discours : "Then there were photographs from the Greeks, and a mezzotint from Sir Joshua – all very English. The works of Jane Austen,

[604] *Ibid.*, 39.

too, in deference, perhaps, to some one else's standard."[605] (JR 33) L'ironie de cette référence malicieuse à Jane Austen, figure symbolique d'une concession, "in deference, perhaps, to some one else's standard", qui serait faite par Jacob à la question des femmes et de la fiction, telle qu'elle est posée de façon ambiguë dans *A Room of One's Own*[606], remet en jeu toute la question du lieu privé comme lieu de création de soi. C'est bien la voix de ce "some one else" qui sature le lieu de son timbre subtilement ironique tout en s'y désituant, inscription d'une voix clandestine qui court-circuite celle de l'occupant légitime du lieu dont le corps et la voix s'inscrivent en creux, à la fois prennent et perdent corps :

> Apparition incertaine de l'humain dans l'ombre ou la lumière : signe de son humilité fondamentale. Son peu-de-chose dans le lieu, c'est-à-dire dans le temps. Dans le lieu, l'ombre et la lumière – l'air du lieu – nous absorbent, nous digèrent et, d'une certaine façon, nous pulvérisent.[607]

La chambre de Jacob ne devient donc jamais totalement le lieu propre d'une écriture de soi, actualisant le paradigme moderne d'un lieu qui abdique sa fonction structurante de l'espace et de la subjectivité, qui se délie au fur et à mesure qu'il se façonne, sans jamais parvenir à la cristallisation d'un corps et d'une voix inscrits en leur lieu.

## *3.3 L'« intime altérité »[608] de soi et du lieu : pensée d'espace*

Chez Virginia Woolf, on ne trouve donc plus comme chez Jean Rhys ou Katherine Mansfield le paradigme d'une chambre meublée et temporaire comme donnée socioculturelle ; les chambres comme lieux à soi chez Virginia Woolf sont traversées de traces de l'inscription subjective d'un personnage dans un lieu, en une réappropriation de ce qui pourrait être exclusion sociopolitique. Et pourtant, l'inscription de soi dans le lieu propre, s'il ne s'écrit pas sous le signe d'une aliénation subjective, se fait de manière paradoxale, dans l'indécidabilité des régimes énonciatifs. Alors que Clarissa se demande si dans le regard de Peter Walsh elle décèlera comme dans un miroir les signes

---

[605] On entend d'ailleurs un écho à ce passage dans les premières lignes de *A Room of One's Own* : "But, you may say, we asked you to speak about women and fiction — what, has that got to do with *A Room of One's Own*? I will try to explain. When you asked me to speak about women and fiction I sat down on the banks of a river and began to wonder what the words meant. They might mean simply a few remarks about Fanny Burney; a few more about Jane Austen; a tribute to the Brontës and a sketch of Haworth Parsonage under snow; some witticisms if possible about Miss Mitford; a respectful allusion to George Eliot; a reference to Mrs Gaskell and one would have done. But at second sight the words seemed not so simple." Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 5.

[606] "Women and fiction remain, so far as I am concerned, unsolved problems." *Ibid.*, 6.

[607] *Ibid.*, 113.

[608] *Ibid.*, 97.

du vieillissement de son corps, l'image qu'elle compose devant son miroir est indissociable de son discours interne ; il s'y articule sa relation aux potentialités intimes de la chambre, et à l'hétérogène du temps, où se rassemblent et se dispersent les marques du temps sur son visage et la vibration du moment présent où résiste « l'image qu'elle compose devant la glace »[609] :

> Laying her brooch on the table, she had a sudden spasm, as if, while she mused, the icy claws had had the chance to fix in her. She was not old yet. She had just broken into her fifty-second year. Months and months of it still untouched. June, July, August! Each still remained almost whole, and, as if to catch the falling drop, Clarissa (crossing to the dressing-table) plunged into the very heart of the moment transfixed it, there – the moment of the June morning on which was the pressure of all the other mornings, seeing the glass, the dressing-table, and all the bottles afresh, collecting the whole of her at one point (as she looked into the glass), seeing the delicate pink face of the woman who was that very night to give a party; of Clarissa Dalloway; of herself. (MD 31)

C'est dans une « relation d'intime altérité »[610] que Clarissa Dalloway se confronte au lieu intime par le biais du miroir comme accessoire d'une écriture de soi, et comme modalité de résistance au temps. Au milieu des objets qui composent l'intime du lieu, la broche qu'elle pose sur la table, la coiffeuse, le miroir, les flacons, le personnage ancre le moment présent, s'y enveloppe, s'en revêt à la fois pour rassembler son être dans une relation spéculaire intense avec sa propre image et son rôle de maîtresse de maison, et pour ancrer le présent contre la fuite du temps : "plunged into the very heart of the moment transfixed it, there – the moment of the June morning on which was the pressure of all the other mornings" (MD 31). Alors que ses mouvements dans la chambre sont donnés comme des didascalies, "(crossing to the dressing-table)", "(as she looked into the glass)" (MD 31), on voit la façon dont le corps et la subjectivité du personnage se rassemblent et se recomposent dans la relation au lieu au fur et à mesure de la phrase, qui à la fois se construit et se défait de part et d'autre du miroir : "collecting the whole of her at one point (as she looked into the glass), seeing the delicate pink face of the woman who was that very night to give a party; of Clarissa Dalloway; of herself" (MD 31). Le phrasé du texte semble façonner le lieu intime depuis l'intériorité du personnage, autant qu'il se façonne dans la relation au lieu intime et au corps de Clarissa. Les objets qui composent la chambre ne sont plus alors, comme chez Jean Rhys, des traces incidentes et hétéroclites qui restent extérieures à toute possibilité d'appropriation, mais font, chez Virginia Woolf, l'objet d'une déprise qui les rend à eux mêmes et au temps. Le miroir, dans ses dimensions métaphoriques, forme

---

[609] Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 97.
[610] *Ibid.*

sur l'axe syntagmatique de la phrase, le lieu où s'inscrit le point de rassemblement de l'être et du temps, "collecting the whole of her at one point (as she looked into the glass)" (MD 31), mais aussi le point de leur déliaison dans les césures ambivalentes des point-virgules qui opèrent à la fois une conjonction et une disjonction subjective et temporelle : "seeing the delicate pink face of the woman who was that very night to give a party; of Clarissa Dalloway; of herself" (MD 31). L'oscillation spéculaire du discours génère une subjectivation mouvante d'« intime altérité », qui se façonne et se délie dans la relation de va-et-vient entre l'altérité du visage dans le miroir[611], "the delicate pink face of the woman" (MD 31), et les potentialités de singularisation, d'inscription de soi dans le nom propre, à leur tour défaites par la troisième personne du discours interne. Le paradoxe où l'écriture de soi reste frappée de sa propre division ne se ressaisit que dans la médiation de son objectivation, de ses rôles symboliques, ou d'une instance objectivée "herself".

Chez Virginia Woolf, l'identité qui à la fois se forme dans l'intériorité du personnage et se déploie dans l'altérité spéculaire fait du visage le médium plastique d'une composition, qui, comme chez Jean Rhys, se façonne dans la répétition bien qu'il ne soit pas question de maquillage. Ce n'est plus sur le mode d'un masque qui rejouerait une aliénation intériorisée que se fait cette subjectivation, mais plutôt sur le mode d'une identité oscillant entre son propre désir du lieu de sa composition, d'une part, et la fuite inéluctable du temps dont les écrous mobiles des points virgule cherchent à endiguer la force de dispersion, d'autre part[612] : "How many million times she had seen her face, and always with the same imperceptible contraction! She pursed her lips when she looked in the glass. It was to give her face point. That was herself – pointed; dart-like; definite." (MD 31-2) Le miroir figure alors ce point-virgule spéculaire entre identité et désir, dont l'ambivalence stabilise le lieu de l'intime.

Dans la chambre de Lady Bruton, cependant, on ne trouve pas cette oscillation du lieu d'un désir, alors que l'identité s'y crée sur le mode de l'identique. Musée de l'histoire personnelle telle qu'elle s'inscrit dans une dimension collective, le lieu refuse l'intime en se faisant châsse immuable contenant les reliques d'un passé glorieux. La chambre se construit dans l'agencement syntagmatique des meubles et des mots de la

---

[611] « Le sentiment d'étrangeté, que, selon Pirandello, l'acteur éprouve devant l'appareil, est de même nature que le sentiment d'étrangeté que l'homme éprouve devant sa propre image dans le miroir ». Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 291.

[612] « Au lieu [...] que l'autre envahisse le même dans sa forteresse, l'identité, l'intériorité se reconstituent dans le mouvant et l'ouvert, comme s'ils n'avaient cessé de les hanter. » Richard Pedot, *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*, 97.

phrase, où Lady Bruton joue le rôle d'un axe qui supporte une mythologisation structurante de l'espace et du discours :

> there was an alcove in her drawing-room, and a table in that alcove, and a photograph upon that table of General Sir Talbot Moore, now deceased, who had written there (one evening in the eighties) in Lady's Bruton's presence, with her cognisance, perhaps advice, a telegram ordering the Britsh troops to advance upon an historical occasion. (MD 90)

Lady Bruton remplit ainsi de manière inébranlable sa place dans la structure de pouvoir, miroir des actions héroïques de ses ancêtres, selon le paradigme des femmes comme miroirs narcissiques développé dans *A Room of One's Own*[613]. Le lieu intime de la chambre se fait alors lieu à dimension presque collective dans sa portée symbolique, à la jonction entre le lieu et le personnage qui s'y incrit sous ce régime.

Dans la chambre de Clarissa, on assiste au contraire à une oscillation constante entre l'inscription de soi dans le lieu propre, l'assignation à ce lieu, et les modalités de résistance du discours : "There was an emptiness about the heart of life; an attic room. Women must put off their rich apparel. At midday they must disrobe." (MD 26) C'est sous le double signe emblématique du cœur du lieu et du vide d'espace que s'écrit cette chambre sous les toits, à la fois vide subjectif et lieu instable d'une énonciation ambivalente, qui remet à distance le quadrillage prescriptif du protocole vestimentaire, au fur et à mesure que Clarissa enlève ses vêtements. L'objectivation des données socioculturelles vient entraver et réduire la relation au lieu : "The sheets were clean, tight stretched in a broad white band from side to side. Narrower and narrower would her bed be." (MD 26) Les stigmates encombrants de l'ange de la maison font capture avec le quadrillage étroit du lit et de la chambre. Clarissa est empêtrée dans cette pureté inconfortable comme dans un drap qui l'enserre : "So the room was an attic; the bed narrow; and lying there reading, for she slept badly, she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet." (MD 27) Cette chambre sous les toits, devenue lieu d'assignation et d'aboutissement, est pourtant convoquée

---

[613] On trouve ici aussi la nécessité de réfracter les faits militaires et les conquêtes du pouvoir des hommes : "Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size. Without that power probably the earth would still be swamp and jungle. The glories of all our wars would be unknown. We should still be scratching the outlines of deer on the remains of mutton bones and bartering flints for sheep skins or whatever simple ornament took our unsophisticated taste. Supermen and Fingers of Destiny would never have existed. The Czar and the Kaiser would never have worn crowns or lost them. Whatever may be their use in civilized societies, mirrors are essential to all violent and heroic action. That is why Napoleon and Mussolini both insist so emphatically upon the inferiority of women, for if they were not inferior, they would cease to enlarge." Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 37. Voir l'analyse que fait Rachel Bowlby de ce passage. Rachel Bowlby, "The Trained Mind". *Feminist Destinations and Other Essays on Virginia Woolf.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997, 34.

depuis son intériorité même comme lieu d'une occupation résistante : à Bourton, la mansarde se construit comme un interstice illicite en mouvement, intervalle de lecture et de liberté que Clarissa et Sally investissent d'une effervescence politique et intellectuelle :

> There they sat, hour after hour, talking in her bedroom at the top of the house, talking about life, how they were to reform the world. They meant to found a society to abolish private property, and actually had a letter written, though not sent out [...] read Plato in bed before breakfast; read Morris; read Shelley by the hour. (MD 28-9)

Bien que cette potentialité soit appréhendée sur le mode de l'irréel du passé, la trace transgressive reste intensément inscrite au cœur de la chambre liminaire, qui tend vers le dehors, pour y redonner de l'espace, au sens de Michel de Certeau : « L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient »[614]. Creuset embrasé de lignes de fuite et de possibles, la chambre sous les toits s'affranchit de son statut de lieu propre sans pourtant renoncer aux potentialités d'une inscription de soi, dans la conception de l'espace telle que l'entend Michel de Certeau[615] : « Transgression de la limite, désobéissance à la loi du lieu, il figure le départ, la lésion d'un état, l'ambition d'un pouvoir conquérant, ou la fugue d'un exil, de toute façon la « trahison » d'un ordre »[616]. La chambre sous les toits se fait pont vers l'imaginaire, « mirages de la fuite vers le dehors »[617] toujours hors de portée mais toujours réalisable[618].

Les différentes modalités d'inscription de soi dans les dimensions potentielles de l'intime prennent donc des formes paradoxales dans les textes de la ville. Les lieux privés portent l'inscription de la violence radicale d'une exclusion ou d'une assignation sous la forme d'un tort sociopolitique, tout en offrant la possibilité paradoxale d'inscrire des modalités de résistance dans la relation subjective des personnages féminins à l'espace. La pensée d'une logique de places se retourne en une logique des positions qui ne se pensent pas comme marginales, en tant qu'effets de l'assignation, mais plutôt

---

[614] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 173.
[615] « Á la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un "propre". » *Ibid.*
[616] *Ibid.*, 189.
[617] Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*, 171.
[618] C'est ici le partage et l'inachèvement qui créent la dynamique du lieu, et mettent en mouvement la chambre confinée, selon Jean-Luc Nancy : « Passant à sa limite, la finitude passe « de » l'un « à » l'autre : ce passage fait le partage. [...] L'inachèvement est son "principe" – mais au sens où il faudrait prendre l'inachèvement comme un terme actif, désignant non l'insuffisance ou le manque, mais l'activité du partage, la dynamique, si on peut dire, du passage ininterrompu par les ruptures singulières. C'est-à-dire, à nouveau, une activité désœuvrée, et désœuvrante. Il ne s'agit pas de faire, ni de produire, ni d'installer une communauté ; il ne s'agit pas non plus d'y vénérer ou d'y redouter une puissance sacrée – mais il s'agit d'inachever son partage. » Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 87.

liminaires, en tant que position privilégiée d'une lecture critique et ressort d'une création potentielle.

Le mode d'être à l'espace des personnages féminins, dans ses effets phénoménologiques et politiques, se fait alors le lieu mouvant de voix sociopolitiques qui résistent à l'assimilation et à l'objectivation, en se faisant porteuses d'un renouvellement qui se renverserait du côté d'une subjectivation. Sur le versant de ce renouvellement qui prend sa source dans la ville des années 1910-1930 comme espace de possibilités inépuisables, les lieux figés dans une structure de places se délient en une pensée d'espace : en accueillant les traces du temps, ses formes sédimentées, son pouvoir de hantise, mais aussi son intime altérité, ils deviennent eux aussi porteurs des ferments d'une re-potentialisation de l'histoire.

# Partie II. Déambulation heuristique et traversées dissonantes

La ville des années 1910-1930 telle qu'elle s'écrit et se cartographie dans les textes de notre corpus apparaît, dans ses effets historico-culturels, comme le lieu privilégié à la fois de l'inscription du pouvoir dans ses différentes modalités, et de la mise en crise de ce pouvoir dans le rapport entre les personnages et l'espace. La ville comme instanciation du pouvoir, dans la dimension sociopolitique de l'être à l'espace, est donc mise en crise dans sa dimension phénoménologique, c'est-à-dire dans sa relation avec la subjectivité des personnages qui habitent l'espace.

C'est sur les modalités de la mise en crise du quadrillage de la carte urbaine et des instances de pouvoir patriarcales telles qu'elles s'inscrivent dans les lieux et les discours que nous nous appuierons pour explorer la relation entre le personnage et l'espace dans sa dimension phénoménologique, liée à la temporalité et au contexte culturel de la ville des années 1910-1930. La perception de cette ville prise dans le moment critique de l'après-coup de la première guerre mondiale, dans l'acuité d'un changement radical, représente une expérience où la potentialité sans cesse reconduite joue à plein. Pour les personnages féminins, un espace nouveau s'ouvre à l'exploration.

La dimension phénoménologique de l'être à l'espace à travers la perception subjective de la ville, s'articule, dans les textes de notre corpus, autour du mouvement de la marche. Le rythme de la déambulation urbaine et des voyages dans la ville permet aux personnages d'appréhender, de percevoir, de recevoir les effets de cette ville prise dans le moment critique des années 1910-1930. Dans les textes de notre corpus, le mouvement dans la ville s'articule toujours étroitement à une pensée de l'expérience et à une lecture critique d'une ville prise comme texte. Voyage emblématique d'une libération ou traversée dissonante qui révèle la discordance du temps chez Virginia Woolf, quête communielle qui finit dans la désillusion chez Katherine Mansfield, errance sur le mode de l'indifférencié chez Jean Rhys ou confrontation à la ville comme brûlure du temps chez Rose Macaulay, le mouvement dans la ville n'est pas un simple vecteur d'exploration ou de traversée d'un lieu référentiel stable. C'est aussi un mode d'être à l'espace, filtre de la perception qui met aussi l'espace en mouvement. La ville est alors animée, habitée par les personnages dont la co-création subjective l'entame et la modèle. Le rythme de la marche, qu'il se fasse sur un mode à l'espace harmonieux ou, au contraire, dissonant, se fait alors force de perceptivité et de réceptivité, comme perception et réception en mouvement et en puissance qui rend la ville à la plasticité de l'espace.

Cette dimension plastique de l'espace qui déjoue la fixité des lieux renvoie au rapport de l'espace et du temps. Elle y renvoie doublement, et à deux niveaux différents : d'une part, les lieux dans lesquels s'inscrit une dimension collective et structurante des données sociales et politiques sont produits par l'inscription du temps historique dans sa dimension spatiale. Le symbolique qui se fixe, se fige et se naturalise dans l'architecture de la ville, dans les discours, les noms des rues, les monuments, renvoie à la dimension signifiante de l'espace qui donne consistance aux structures de classe et re-traverse la dimension également mythologisante des discours sur les femmes. D'autre part, la perceptivité subjective et multiple des personnages en mouvement renvoie à une temporalité de l'instant, liée à l'immédiateté de la réception. Cette double valence des modalités d'inscription du temps dans l'espace offre une lecture aiguë mais toujours hétérogène du paradigme spatio-temporel de la ville moderniste.

La lecture de la ville comme texte se différencie alors radicalement d'une pensée de la ville comme lieu référentiel stable. Cette pensée se déploie, dans les textes de notre corpus, le long de deux axes, qui correspondent aussi aux deux temps indissociables du seuil de crise.

Dans un premier temps, la ville apparaît comme un tissu de signes qui s'offrent à la lecture, ainsi que la pensent Michel de Certeau ou Walter Benjamin, une ville-texte mouvante, qui n'existe qu'en prise étroite avec le point de vue des personnages qui habitent l'espace ; c'est également un texte-ville, qui se déchiffre autant qu'il s'écrit. Cette double-valence de la ville comme texte, comme créatrice du texte, et du texte comme fabrication, comme création de la ville génère le rapport double de création réciproque entre l'écriture et l'espace.

Sur le versant d'une re-création et d'une production poétique de la ville, le second effet du moment de crise vient faire contrepoint, non plus force de dislocation mais force heuristique, qui prend appui sur les possibilités de l'expérience de la ville dans ce moment critique, pour faire résonner, dans l'impact de la dislocation, la potentialité en gestation. La ville-texte qui porte la frappe aiguë des phénomènes historico-culturels s'ouvre alors comme espace de possibilités, terreau d'une expérience heuristique, qui à son tour devient le levier d'une force de pensée et de création poétique.

La lecture de la ville au point de jonction et de friction de la temporalité historique et de la temporalité de la crise, lecture hétérogène et critique, se retourne,

dans le second temps du moment de crise, en un processus de re-fabrication d'une ville imaginaire, dans l'écriture poétique, au sens que lui donne Paul Valéry, comme mode de discours et de production conscient de ses procédés de fabrication. La ville devient ainsi produit des discours, autant qu'ils sont produits depuis elle, production réciproque, incessante et inconstante qui se fait depuis une expérience heuristique et une lecture de la ville moderniste au moment de crise.

Dans cette seconde partie, nous prendrons l'écriture de la ville dans sa dimension à la fois phénoménologique, comme expérience de l'espace et habitation de l'espace de la ville, lecture des signes d'une ville-texte. Le mouvement des personnages dans la ville sera pris comme mode d'être à l'espace et force de réceptivité. Nous nous écarterons cependant de la flânerie telle que Baudelaire puis Benjamin l'articulent à l'idée d'une déambulation insouciante pour articuler le mouvement dans la ville, au moment moderniste, à une activité intense de mise en crise et de re-création imaginaire dans une écriture poétique en fabrication constante. Nous nous placerons, dans cette partie, au point de glissement entre les deux temps du seuil de crise, dans la charnière de la temporalité hétérogène et de sa double valence.

Notre lecture se fera en deux temps, axés successivement sur la perceptivité phénoménologique comme mode à l'espace, puis sur le retournement en re-création imaginaire : d'abord nous prendrons les voyages dans la ville à bord des omnibus, symboles de la modernité, comme véhicules de la perception de l'espace, dans la dimension euphorique de la découverte de la ville au moment moderniste, mais aussi comme medium d'une lecture subversive de l'espace et du temps ; puis nous lirons les marches dissonantes des personnages dans la ville comme moteur de l'écriture poétique qui entame les textes de la ville, ancre et encre une carte imaginaire, mouvement paradoxal de la pensée et de la poétique. Les modes de pas dissonants se feront modalités de résistance à la saisie de la ville par l'écriture, et s'articuleront à la perceptivité multiple de l'espace ; ils deviendront presque conditions d'un discours poétique qui révèle et renouvelle les paradoxes du temps.

## Chapitre 1 : Euphorie des voyages dans la ville : habiter l'espace, interroger le temps

Ces années liminaires de la modernité et de la survenue des femmes sur la scène publique se font donc inaugurales d'une conscience aiguë d'un statut d'exclusion, mais également d'un avènement dans la ville. Un mode à l'espace singulier se dessine dans les textes de notre corpus, où les personnages se font prismes perceptifs d'une expérience phénoménologique de la ville comme expérience du corps au sens de Merleau-Ponty[619], dans l'euphorie des possibilités et du renouvellement incessant qui s'y inscrivent, mais aussi comme lecteurs critiques des structures historiquement et politiquement déterminées qui quadrillent les lieux par le biais des discours.

Dans ce chapitre qui inaugure la seconde partie de cette thèse, nous choisirons de suivre les lignes tracées par les voyages en omnibus des personnages, entrées dans la ville, traversées, ou déplacement des frontières, successivement dans *Non-Combatants and Others* (1916), *Jacob's Room* (1924), et *Mrs Dalloway* (1925). En nous plaçant au seuil inaugural de notre corpus, avec les textes des années 1910-1920, cinq voyages seront lus comme vecteurs de l'expérience de la ville, à la fois emblématiques de la modernité, et porteurs d'un mode à l'espace phénoménologique singulier. Ce mode d'être à l'espace pris dans la vitesse de l'omnibus apparaît comme un mode potentiellement euphorique, qui redonne à la ville des années 1910-1920 sa dimension heuristique, selon des modalités et des temporalités différentielles. Le plaisir de la découverte qu'éprouvent les personnages féminins ou masculins dans la ville au moment moderniste crée un être à l'espace qui n'est pas de l'ordre de la simple traversée de la ville, mais plutôt de celui d'une habitation de l'espace au sens que lui donne Heidegger dans *Être et temps*. La dimension existentielle de l'être au monde sera prise ici sur le versant de la subjectivité, en cela que la subjectivité serait aussi la condition de l'espace faisant irruption dans les lieux stabilisés par les déterminations historiques.

Sur le second versant de cette expérience à l'espace, la valence de l'omnibus comme mode collectif à l'espace et comme contrainte d'une trajectoire prédéterminée crée l'impossibilité pour le personnage de maîtriser le mouvement qu'il n'a pourtant d'autre choix que d'embrasser. C'est donc un rapport singulier au temps qui se dessine

[619] « Être corps, c'est être noué à un certain monde, avons-nous vu, et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976, 184.

et se renouvelle constamment dans ce mode paradoxal à l'espace, entre immobilité du corps et mouvement dans la ville[620], ainsi qu'une position singulière qui échappe à la loi de l'assignation des corps à occuper des places. Ce mode à l'espace se distingue donc de la « flânerie » telle que la définit Walter Benjamin dans *Le Livre des Passages* ou dans ses travaux sur Baudelaire[621] par sa dimension de trajectoire contrainte, mais il s'y identifie également comme vecteur d'une expérience de la ville moderne[622]. Plus que de simples véhicules de perception, nous prendrons les voyages en omnibus comme véritables modes d'être à l'espace qui génèrent un régime d'expérience[623], d'exploration et d'appropriation de la ville comme lieu historiquement et politiquement déterminé. Cette modalité singulière de déambulation dans la ville et ses quadrillages de pouvoir se fait comme double-capture incessante entre la subjectivité des personnages féminins et l'espace, à la fois comme mise en mouvement de la ville, comme lecture critique d'une ville-texte[624], des discours qui s'y sédimentent et qui la façonnent, et comme subjectivation qui cherche ses propres modalités.

Les voyages en omnibus comme être au monde et comme mode à l'espace seraient alors mise en mouvement de la ville comme espace, dans les lignes mouvantes de la ville où les quadrillages se défont : lignes destinées des omnibus, lignes des processions comme monstrations du pouvoir politique qui ne cessent de traverser les textes et l'espace, lignes des rues jalonnées de véhicules, ou lignes de fuite des personnages en mouvement. Au-delà d'une simple dynamique d'appropriation et d'expropriation des lieux de la ville comme territoires, le mouvement à la fois euphorique et contraint à bord des omnibus serait donc potentiellement le vecteur d'un décollement des instances de pouvoir, d'un bougé des carcans, la modalité privilégiée d'une lecture subversive qui ne cesserait d'interroger le temps.

Ces mouvements introduisent dans les lieux historiquement, politiquement et socialement déterminés une temporalité paradoxale. Elle ne détermine plus mais ressaisit et interroge une expérience qui s'éprouve dans la latence. Loin de participer à

---

[620] « La synthèse du temps et de l'espace est toujours à recommencer ». *Ibid.*, 175.
[621] Walter Benjamin, « Le flâneur ». *Charles Baudelaire*. Paris : Payot, 2002.
[622] Benjamin consacre d'ailleurs de nombreux fragments et de nombreuses citations aux omnibus parisiens dans *Le Livre des passages*. Dans ce chapitre, nous ferons entrer en résonance un certain nombre de ces textes avec les textes de notre corpus, afin de souligner le tissage d'échos qui existent entre les textes de la ville à cette période charnière.
[623] « Il ne faut donc pas dire que notre corps est dans l'espace ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il habite l'espace et le temps ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 174.
[624] "If the city is a text, how shall we read it?" Oates, Joyce Carol. "Imaginary Cities: America". *Literature and the Urban Experience: Essays on the City and Literature.* Michael C. Jaye and Ann Chalmers Watts (Eds). New Brunswick: Rutgers University Press, 1981, 11.

une architecturation des lieux, les voyages en omnibus opèrent donc plutôt un dessaisissement de l'espace qui ré-ouvre les déterminations historico-politiques aux potentialités du temps tout en les laissant intactes, en une inauguration qui ne devient pas fondation. A l'interface entre ces deux dimensions de la ville au moment moderniste, régime heuristique et structure quadrillée, c'est une véritable pensée politique qui se façonne sans jamais se figer dans le prisme subjectif des personnages pris dans le mouvement d'une ville-texte et de ses lignes d'espace.

Nous choisirons de lire ces cinq voyages en omnibus en jouant sur leur rapport paradoxal au temps, et sur le paradoxe d'une inauguration qui ne fonde pas un commencement, mais se donne dans le pur moment d'un avènement. Nous débuterons par *Non-Combatants and Others* de Rose Macaulay, en tant que texte qui inaugure chronologiquement notre corpus, en prenant le voyage en omnibus d'Alix vers Londres comme avènement à la ville et au temps ; nous nous appuierons sur ce premier voyage vers la ville pour explorer la faille temporelle créée par la position singulière d'un autre voyage en omnibus, situé au chapitre qui précède cet avènement, et qui, singulièrement, tourne le dos à une ville inscrite en creux. Nous poursuivrons l'exploration de la faille temporelle dans le décalage de l'écriture de *Jacob's Room* de Virginia Woolf, publié en 1922, soit quatre années après la fin de la guerre, mais dont les personnages et la ville s'inscrivent paradoxalement dans la temporalité de l'imminence de la guerre. Nous verrons, lors de deux voyages en omnibus, comment la voix narrative réinscrit, reconduit et explore sans cesse ce décalage du temps. Enfin nous terminerons, dans *Mrs Dalloway*, avec l'escapade d'Elizabeth Dalloway le long des lignes d'omnibus de la ville de 1923 (bien que le roman ait été publié en 1925). La ville comme infini des possibilités se dessine dans les petits délais de temps que le personnage ménage successivement, diffèrements qui ne cessent de reconduire une expérience inaugurale de subjectivation et d'interroger le temps et l'expérience de la ville qui s'y éprouvent.

## 1. Avènement à la ville au « tournant du temps »[625] dans *Non-Combatants and Others* : trajectoire destinée et vertige de l'inaugural

Publié en 1916, *Non-Combatants and Others* est le texte inaugural de la temporalité dans laquelle s'inscrit notre corpus. Sa position au seuil du XXème siècle et en même temps au cœur de la première guerre mondiale en font symboliquement et

[625] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 13.

chronologiquement le texte inaugural d'une temporalité sans précédent, bien que la dimension médiane de la date ne puisse en apparaître que dans un effet d'après-coup, sans être perceptible depuis le moment où le texte s'écrit. C'est sous le signe de cette inscription paradoxale dans le temps, à la fois comme inauguration et comme absence de point d'arrivée, que le personnage d'Alix fait l'expérience de la ville, dans le vertige d'une absence totale de schèmes temporels prévisibles.

Au chapitre 5, le personnage d'Alix fait son entrée dans Londres à bord d'un omnibus. Cette trajectoire vers la ville articule la double valence d'une expérience inaugurale, à la fois comme mode à l'espace phénoménologique, découverte de l'infini des possibilités qu'offrent les espaces urbains, et à la fois comme vertige de l'inaugural qui, tout en se livrant à sa propre puissance, se trouve dans l'impossibilité de distinguer sa propre fin. Au chapitre précédent, pourtant, c'est le voyage en sens inverse qui s'accomplit, retour depuis la ville vers la banlieue de Violette. Ce voyage inversé crée une temporalité paradoxale, au début du chapitre 4, qui précède celui du voyage inaugural à la ville. Ce vacillement dans la vectorisation du temps se fait emblématique de la temporalité de 1916, articulée à la ligne de trajectoire destinée de l'omnibus, dont le sillon syntagmatique s'abîme dans le brouillage des points d'arrivée et des repères temporels.

## *1.1 Inaugurer n'est pas commencer : trajectoire destinée et seuils de temps*

Au chapitre 5, alors qu'elle est pensionnaire chez des cousines éloignées à Violette, paisible demeure de banlieue, Alix fait route vers Londres à bord d'un omnibus en suivant un itinéraire programmé au terme duquel se trouve la ville. La dimension arbitraire de l'itinéraire de l'omnibus, avec lequel le personnage fait corps, s'inscrit comme vecteur moderne d'une expérience subjective de la ville[626]. Elle génère une perception phénoménologique des espaces urbains et y donne à lire les paradoxes de l'espace et du temps, en l'absence vertigineuse de point de départ ou d'arrivée.

[626] "Modernity is not simply a question of the shaping and organising of space, it also concerns the experience of that space, the expectations and fears of those who occupied the spaces of the modern city". Lynda Nead, *Victorian Babylon: People, Streets and Images in Nineteenth-century London*. New Haven: Yale University Press, 2000, 6.

### 1.1.1 Sillon de la carte, seuils toponymiques

La ville est anticipée dans une scansion toponymique : "Alix sat on a bus and rushed through the shining summer morning down Upper Clapton Road, Lower Clapton Road, Mare Street, Hackney Road, Shoreditch, Bishopgate, and so into the city." (NCO 36) L'escapade se dessine le long d'une ligne cartographique ancrée dans une carte proposée comme référentielle. Le chapelet de noms de lieux forme comme une rampe jalonnée de seuils marquant le passage du personnage qui s'élance jusqu'au cœur de la ville[627]. La vitesse de l'omnibus dans la brillance inaugurale d'une matinée d'été fait entendre le potentiel signifiant des noms de lieux, comme valeur d'anticipation euphorique. Le prisme subjectif du personnage s'inscrit alors dans une prise irréductible avec le mouvement de l'omnibus. Sans jamais commencer ce voyage dans une inscription textuelle, le personnage est toujours déjà pris dans le mouvement[628], toujours déjà inscrit dans cette vitesse de l'avènement à une modernité heuristique[629] : "Alix sat on a bus and rushed". La ligne programmée de l'itinéraire forme donc un sillon toponymique creusé dans un texte-ville en une série de seuils qui travaillent l'espace : « Ces noms créent du non-lieu dans les lieux ; ils les muent en passages »[630].

Les seuils qui s'ouvrent successivement scandent le passage inaugural de l'omnibus vers la ville et semblent ainsi anticiper en amont de la ville elle-même les dimensions multiples de sa force de renouvellement[631]. Ils forment les points de passage métaphoriques où l'expérience s'articule à l'impossibilité d'anticiper un axe de temporalité préconçu, tout en s'inscrivant au cœur même d'une continuité prévisible dans la trajectoire. Tout en donnant l'illusion d'une nomenclature, les noms de lieux semblent inscrire autant de possibilités de lignes de fuite, déploiement dans l'infini des possibilités qui ré-ouvrent la ligne pré-tracée aux potentialités du temps. Il y a bien alors une sorte de tracé d'espace qui met en fuite le sillon syntagmatique de la trajectoire

---

[627] « Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. » Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 172-3.

[628] « Je ne suis pas dans l'espace et dans le temps, je suis à l'espace et au temps ». Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, 175.

[629] « Le dernier omnibus à chevaux a fonctionné sur la ligne La Vilette-Saint-Sulpice en janvier 1913 ». Bien que Walter Benjamin cite Dubech et D'Espezel à propos de Paris, l'indication de la date entre singulièrement en résonance avec *Non-Combatants and Others*, écrit en 1915 et publié en 1916. Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 442.

[630] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 156.

[631] Michel de Certeau parle d'« une série discursive d'opérations ». *Ibid.*, 176.

destinée du bus[632]. Le corps d'Alix entre alors dans une relation phénoménologique à l'espace où il se livre, s'abandonne aux mouvements de la ville telle qu'elle est dessinée dans les lignes de sa carte : « le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un « texte » urbain [qu'il écrit] sans pouvoir le lire »[633]. Ce texte-ville s'écrit depuis le mouvement du corps d'Alix qui à la fois traverse et habite l'espace sans le maîtriser, « manière particulière d'être à l'espace et en quelque sorte de faire de l'espace »[634]. Quelque chose désaxe alors la trajectoire de lieu en lieu sans jamais quitter son propre sillon[635].

Cet effet est renforcé par le fait que les noms de lieux qui composent cette ligne de potentialités semblent se détourner de leur charge symbolique, énumération qui se fait « étrange toponymie, décollée des lieux, planant au-dessus de la ville comme une géographie nuageuse de "sens" en attente »[636]. Ces noms de lieux dont la résonance symbolique est suspendue ne renvoient pas le personnage à une place qui l'inscrirait dans un rapport à une ville composée de lieux historiques. Le décrochage de la carte par rapport à des inscriptions sociopolitiques place d'emblée ce voyage vers la ville sous le signe d'un mouvement de déterritorialisation. Il s'y inscrit un effet surprenant de dispersion, d'allègement, où les lieux résistent à leur propre assignation et renforcent le lien mouvant, désarrimé entre la subjectivité du personnage et l'espace. Cette ligne de bus à la fois programmée et détachée d'une structure symbolique crée un moment de vitesse autant que de suspension où s'anticipe, de jalon en jalon, l'euphorie de l'arrivée dans la ville. En empruntant à la structure symbolique de la ville ces lieux de passage tout en les déliant, l'écriture rend l'expérience à un espace délesté, dans une certaine mesure, de la valeur symbolique du temps ; c'est une pure ligne de fuite qui s'affranchit de la ligne programmée de l'itinéraire et qui inscrit dans le texte-ville une dimension de l'inaugural qui serait à lui-même son propre événement.

---

[632] « Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. » *Ibid.*, 141.

[633] *Ibid.* Michel de Certeau parle ici de l'impossibilité de lire la ville pour le marcheur, projeté au cœur de l'expérience de la ville. Alix voyage certes en omnibus, son corps est pris dans un mouvement qui n'est pas le sien propre, mais qu'elle épouse sans pour autant y être passive.

[634] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 267.

[635] Ce mouvement du véhicule qui emporte le corps du personnage dans une vitesse à la fois destinée et imprédictible, semble dessiner une ligne qui déboîte hors d'une « relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement » pour fuir dans « un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 37.

[636] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 157.

### 1.1.2 Lignes d'espace, jaillissement de l'inéluctable

Il se dessine pourtant une seconde valence de cette prise irréductible entre le corps du personnage et le mouvement qui l'emporte et qu'il épouse pour se glisser directement au sein de la ville, "and so into the city". Ce mouvement dont le personnage n'est pas le moteur mais auquel il s'abandonne, ramène dans le même temps hétérogène de l'inaugural le déséquilibre d'un mouvement d'anticipation qui ne s'inscrit pourtant pas dans un schème temporel prévisible.

Dans ce voyage heuristique vers la ville moderne, le commencement manque à son lieu : Alix ne monte pas dans l'omnibus, elle est inscrite d'emblée dans le mouvement, comme si le temps échappait à sa propre maîtrise. Ce vide de commencement crée un décalage avec la dimension inaugurale du voyage, tout en la renforçant : le voyage qui inaugure ce chapitre 5 intitulé "Afternoon Out" rend compte de la double valence d'une temporalité imprédictible, à la fois comme ouverture aux potentialités du temps en une ligne de fuite qui s'échappe de la relation étroite entre subjectivité et espace, et comme effet de vertige de l'exposition totale et réciproque de la subjectivité à l'espace. De fait, dès l'entrée dans la ville, la temporalité brutale de 1916 resurgit brutalement sous le signe de l'inéluctable, à la faveur de cette trajectoire désaxée, de cette fuite d'espace en puissance. Elle se donne à lire à même les surfaces scriptibles de la ville, tandis que la perception phénoménologique du personnage à peine arrivé dans la ville le rattrape dans la force d'interruption de l'actuel qui vient au-devant de lui : "The noon war news leaped from placards, in black and red and green."[637] (NCO 36) La temporalité de la guerre revient se cristalliser dans la relation entre le personnage et l'espace, où la brûlure de l'actuel portée à son plus violent jaillit métaphoriquement hors du lieu, éclaboussant le personnage en une giclée de couleurs brutes, juxtaposées sans nuances, "in black and red and green", dans l'étrangeté quasi oxymorique de ces « nouvelles de guerre de midi », "noon war news". La trajectoire programmée mais cependant déliée dans les lignes de fuite et seuils successifs se trouve soudain prise dans toutes les autres lignes de la ville.

Elles forment alors un maillage des lieux qui semble se nourrir à la résistance même du personnage, le faisant participer à ce quadrillage alors même qu'il s'en détourne, en projetant ses lignes de fixation subjectives sur le paysage relié à l'ailleurs

[637] On retrouve dans *Jacob's Room* ces affiches qui relaient les nouvelles du front, mais sur un mode ironique : "The posters are theirs too; and the news on them. A town destroyed; a race won." (JR 60)

où se déroule la guerre[638] : "A mile of trenches taken near Festubert – a mile of trenches lost again. Alix did not care and would not look. Anyhow it wasn't Paul's part of the line." (NCO 36) Le texte parasitaire est à la fois reconnu et refusé par le déni, faisant resurgir un ailleurs qui ne cesse de faire retour malgré et pourtant depuis le déni qu'oppose le personnage : "would not look". Lignes de temps, lignes de tranchée et lignes de fuite qui déterritorialisent la ville vers un autre lieu résolument absent dès le programme du titre, se mêlent et s'entrechoquent tout en refusant de s'assimiler, pour façonner l'espace de cette ville en une toile fluctuante.

L'avènement du personnage dans la ville à bord de l'omnibus se fait donc sous le signe d'un impact inéluctable du corps sur le lieu saturé de l'actuel de la guerre. Le choc est celui des deux valences irréconciliables mais qui pourtant coexistent dans cette arrivée dans la ville, à la fois comme expérience d'un personnage qui anticipe sa propre inauguration à l'espace, et comme exposition inévitable à la temporalité de l'actuel qui sature le lieu et empêche le récit[639]. Le texte renonce à réconcilier ces deux modalités à l'espace, et les jette sans trancher dans un texte hétérogène, créant un effet de collision d'où surgit le vertige : "London was damp and shining under a windy blue sky. They had cleared away the bodies of those struck down last night by motor buses in the dark." (NCO 36) Ces deux phrases juxtaposées dans une in-congruence totale font dérailler le texte de manière abrupte entre des régimes d'affect, de sens et de temps radicalement contradictoires, alors que l'euphorie de la modernité se retourne brutalement sur son versant aliénant. Elle bouleverse alors totalement la loi du lieu, où « des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place »[640]. La collision violente de cette euphorie-dysphorie irréductible, emblématique d'une temporalité critique, se fait force de jaillissement d'un texte où la voix du personnage ne peut que prendre acte de l'expérience, dans un espace qu'il ne peut habiter que sur le mode de ses disjonctions.

---

[638] « N'est-ce pas le propre d'un rhizome de croiser des racines, de se confondre parfois avec elles ? ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 21.

[639] « L'information n'a de valeur qu'à l'instant où elle est nouvelle. Elle ne vit qu'en cet instant, elle doit s'abandonner entièrement à lui et s'ouvrir à lui sans perdre de temps. Il n'en est pas de même du récit : il ne se livre pas. Il garde sa force rassemblée en lui ». Walter Benjamin, « Le Conteur », *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000, 124.

[640] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 173.

### 1.1.3 Questionner le temps

Cette impossibilité d'habiter un temps et un espace exposés à leur propre violence s'exprime paradoxalement par un constat laconique presque résigné, qui semble en même temps refuser de renoncer à la ville comme espace de possibilités. Le discours se heurte aux deux exclamations d'affect, où une voix indécidable exprime l'aporie paradoxale de ce paragraphe inaugural : "What a sacrifice of life! Was it worth while?" (NCO 36) Le mouvement ascendant de cette question qui brise la tonalité laconique du texte s'exclame en un déchirement absolu du rapport à la perception. Cet avènement qui semble paradoxalement inscrire l'aporie d'une interrogation sans réponse place sous un sceau d'un questionnement indécidable toutes les dimensions contradictoires de cette expérience de la ville en 1916 :

> Nous nous interrogeons sur notre temps. Cette interrogation a ses caractères propres. Elle est pressante, nous ne pouvons un instant nous passer d'interroger. Elle est totale, ne cherchant en tout à mettre au jour que la question de tout. Elle porte sur notre temps qui la porte[641].

Ce qui peut être lu comme un effet d'affiche presque maladroit, question rhétorique lancée dans l'impossibilité de se projeter dans le temps ou le sens, est aussi la marque d'une subjectivation paradoxale et d'une écriture qui ne peut que se faire dans l'instant même de la perception, sans contrôler ses propres effets[642].

Dans cette divergence irréductible se pose alors le décalage entre le commencement, comme projection d'un schème temporel prévisible qui supposerait une origine, et l'inaugural, comme reconduction incessante d'une interrogation qui « se poursuit sans relâche »[643]. Le mode d'anticipation ne tranche pas dans la potentialité du temps mais se livre à la violence de l'impact. Celui-ci pulvérise alors jusqu'à la distinction entre euphorie de la découverte de la ville et dysphorie de l'omniprésence d'une violence à laquelle le personnage n'a d'autre choix que de se confronter. La dimension arbitraire de l'itinéraire de l'omnibus qui est à la fois vecteur d'expérience et danger de mort potentiel, génère une perception phénoménologique de la ville par le personnage sous le signe de cette double valence de la modernité. Le personnage est

---

[641] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 16.

[642] Cette question qui semble urgente n'est pas sans rappeler la question posée par Woolf dans *Three Guineas* en 1938, postée sur un pont emblématique de l'inscription du temps : "We are here, on the bridge, to ask ourselves certain questions. And they are very important questions; and we have very little time in which to answer them. The questions that we have to ask and to answer [...] during this moment of transition are so important that they may well change the lives of all men and women for ever. [...] The moment is short; it may last five years; ten years, or perhaps only a matter of a few months longer. But the questions must be answered". Virginia Woolf, *Three Guineas,* 62.

[643] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 12.

pris à la fois dans l'impossibilité de ne pas faire corps avec le lieu et son actualité, et dans l'impossibilité d'habiter la densité d'un espace pris dans les tensions du temps[644].

Dans cette double impasse, la voix narrative oscille de manière indécidable entre une position perceptive depuis la subjectivité du personnage, qui prend acte des éléments au fur et à mesure qu'il les perçoit, et une position de lecture critique, où une voix différentielle tenterait malgré tout l'impossible distanciation d'une autre modalité de l'expérience. Cette potentialité de lecture critique vient se loger dans la diachronie infime des temps de latence qui interrompent ponctuellement la trajectoire programmée de l'omnibus :

> The traffic was held up every now and then by companies of recruits swinging along, in khaki and mufti, jolly, absorbed, resolute, self-conscious, or amused. There went down Thread needle Street the Artists' Rifles. Some looked like studio artists, pale, intelligent, sometimes spectacled, others more like pavement artists, others again suggested sign-painters. (NCO 37)

Les lignes de soldats apparaissent dans le prisme subjectif d'Alix comme deux lignes perceptives qui se croisent à l'intersection de leurs propres intensités[645]. Elles semblent inscrire leurs propres lignes de faille au point de capture avec la ligne programmée de l'omnibus. Plutôt qu'une procession, ce sont des ondulations presque imagistes de visages et d'adjectifs qui déploient leur palette d'expressions[646], et mettent en crise l'inscription héroïque de la figure du soldat : "companies of recruits swinging along, in khaki and mufti, jolly, absorbed, resolute, self-conscious, or amused [...] "pale, intelligent, sometimes spectacled". Dans la subjectivité d'Alix, ces lignes d'intensités prennent cependant une résonance sociopolitique surprenante, "Some

---

[644] Il y a presque là une mise en crise du paradigme phénoménologique de Merleau-Ponty : « Il ne faut donc pas dire que notre corps est dans l'espace ni d'ailleurs qu'il est *dans* le temps. Il *habite* l'espace et le temps ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 174.

[645] « La différence littéraire se déplace en effet [...] du déchiffrement des signes vers la saisie des intensités ». Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 34.

[646] On retrouve ici encore un écho troublant avec le haïku imagiste de Pound, publié quatre années seulement avant *Non-Combatants and Others* :
"In a station of the metro
The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough."
Ezra Pound, "In A Station of the Metro" (1919). *Personae of Ezra Pound*, 109.
On retrouve également chez Woolf, dans *Jacob's Room*, publié en 1922, soit six années après *Non-Combatants and Others*, un passage où les visages des femmes qui apparaissent de manière fugace dans le paysage urbain viennent illustrer le point de vue de Jacob. Sa voix se donne également depuis une position retranchée derrière des fenêtres, sur le caractère éphémère de la beauté féminine, et façonnent une carte-image évanescente et imprédictible de la ville, de même qu'une réification des visages des femmes, dont les lignes pourtant mettent le quadrillage en fuite : "The women in the streets have the faces of playing cards; the outlines accurately filled in with pink or yellow, and the line drawn tightly round them. Then, at a top-floor window, leaning out, looking down, you see beauty itself; or in the corner of an omnibus; or squatted in a ditch – beauty glowing, suddenly expressive, withdrawn the moment after. No one can count on it or seize it or have it wrapped in paper." (JR 110)

looked like studio artists [...] others more like pavement artists, others again suggested sign-painters"[647], qui semble réintroduire une sorte de nomenclature des catégories socioprofessionnelles de ces artistes qui sont aussi des soldats[648]. Ainsi depuis cette place d'artiste exclue de ce régiment d'artistes, le personnage crée une position singulière d'où se crée une lecture critique, depuis l'omnibus, et un discours qui semble rappeler les quadrillages pour mieux les pulvériser[649].

Alix choisit en effet de lire ce défilé de recrues en deux lignes différentielles, d'une part le long d'un chapelet impressionniste de visages, et d'autre part comme données socioprofessionnelles. « Tissée de textes, la ville écrit, impose des tracés cryptés qu'il faut déchiffrer pour en venir à bout »[650]. L'effacement des corps, vêtus des couleurs ternes de l'uniforme[651], souligne de manière égale à la fois la mouvance de cette ligne de visages comme guirlande d'affects qui s'égrènent le long de la rue, et une inscription dans des places sociales. « C'est une foule souple et continue, tissée serré comme une étoffe sans déchirure ni reprise, une multitude de héros quantifiés qui perdent noms et visages en devenant le langage mobile de calculs et rationalités n'appartenant à personne. Fleuves chiffrés de la rue »[652]. La dimension figée de la ligne de défilé militaire est pourtant radicalement déterritorialisée, secouée par le

---

[647] On voit ailleurs dans le roman cette préoccupation des catégories qui viennent entraver les possibilités infinies de divertissement qu'offre la ville : "They went out to lunch. The world is divided between those who have lunch in their own homes, those who have lunch in some one else's, those who have lunch in hotel restaurants, those who have lunch in nice eating-shops, those who have lunch in less nice eating-shops, such as ABC's, those who have lunch in eating-shops very far from nice, those who have lunch in handkerchiefs, and those who do not have lunch at all. [...] Alix and her friends were, most days, either in class four or class five. To-day they were in class four, being out for a happy day, and they had lunch in a little place in Soho, full of orange-trees in green tubs, and sunshine, and maccaroni." (NCO 39)

[648] Jacques Rancière écrit que « l'écriture est tout autre chose qu'un langage rendu à la pureté de sa matérialité signifiante. L'écriture signifie l'inverse de tout propre du langage, elle signifie le règne de l'impropriété ». Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 22.

[649] On ne peut s'empêcher de penser à l'appel de Virginia Woolf en 1938 dans *Three Guineas* : "we believe that we can help you most effectively by refusing to join your society; by working for our common ends — justice and equality and liberty for all men and women—outside your society, not within." Virginia Woolf, *Three Guineas*, 106.

[650] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 136.

[651] On n'a pas encore ici le recul de Virginia Woolf en 1938 sur la portée de l'uniforme comme emblème d'un pouvoir mortifère : "Obviously the connection between dress and war is not far to seek; your finest clothes are those that you wear as soldiers. Since the red and the gold, the brass and the feathers are discarded upon active service, it is plain that their expensive and not, one might suppose, hygienic splendour is invented partly in order to impress the beholder with the majesty of the military office, partly in order through their vanity to induce young men to become soldiers. Here, then, our influence and our difference might have some effect; we, who are forbidden to wear such clothes ourselves, can express the opinion that the wearer is not to us a pleasing or an impressive spectacle. He is on the contrary a ridiculous, a barbarous, a displeasing spectacle." Virginia Woolf, *Three Guineas*, 21. Chez Rose Macaulay, le lien métonymique entre l'uniforme et la guerre est moins immédiat, immergé dans un espace et une temporalité où la guerre est partout présente dans la relation subjective à la ville.

[652] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 12.

balancement de la ligne, "swinging"[653]. La rue devient alors un espace où une ligne mobile vient défaire le parallélisme proleptique avec les lignes de tranchée : "A mile of trenches taken near Festubert – a mile of trenches lost again. Alix did not care and would not look. Anyhow it wasn't Paul's part of the line." (NCO 36)

## *1.2 Peintures du pouvoir : la ville comme texte du temps*

La lecture critique d'Alix réside ainsi dans sa résistance subjective au temps, et dans sa réticence à lire le défilé des soldats comme ordre d'un pouvoir aliénant donné à voir dans l'espace public de la ville[654]. C'est un pouvoir qui se dépeint et se repeint à même les murs au fil des changements immédiats du temps. Dans la substitution des artistes peintres par des peintres en lettres se crée une ville où l'actuel reconduit sans cesse l'inaugural dans la matérialité même d'une ville comme texte du temps. Le rapport du personnage à l'espace induit alors le mouvement d'un corps qui se détourne de manière récurrente du spectacle grimé des signes de la guerre pour mettre en crise l'inscription du temps dans l'espace.

### 1.2.1 Peindre l'effacement

La seconde ligne de soldats, dont les intensités viennent croiser, capturer et déterritorialiser la première, mêle l'impressionnisme d'une ligne d'empreintes fugaces avec le mode d'un quadrillage sociopolitique, où des catégories hiérarchisées, plus ou moins prestigieuses et reposant sur les préconceptions subjectives d'Alix, viennent se reformer : "Some looked like studio artists, pale, intelligent, sometimes spectacled, others more like pavement artists, others again suggested sign-painters." (NCO 37) Alors que la perception subjective d'Alix semble tenter de rétablir une nomenclature de catégories socioprofessionnelles, la dernière catégorie, "sign-painters", ramène cependant au temps de l'actuel et à sa nécessité, mais elle le fait par le biais d'un

---

[653] « Les multiplicités se définissent par le dehors, par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 15-6.

[654] Dans *Three Guineas*, cette dimension d'un pouvoir qui se donne à voir par la procession est centrale à une pensée politique qui s'articule à une pensée de la violence et de la guerre : "Even stranger, however, than the symbolic splendour of your clothes are the ceremonies that take place when you wear them. Here you kneel; there you bow; here you advance in procession behind a man carrying a silver poker; here you mount a carved chair; here you appear to do homage to a piece of painted wood; here you abase yourselves before tables covered with richly worked tapestry. And whatever these ceremonies may mean you perform them always together, always in step, always in the uniform proper to the man and the occasion." Virginia Woolf, *Three Guineas*, 20.

décrochage référentiel[655]. Le contexte historico-politique revient ainsi de manière inattendue dans cette chute de phrase, où les peintres en lettres succèdent aux artistes-peintres. Cette classification semble tenter de rétablir un ordre dans les différentes lignes de fuite qui font capture les unes avec les autres, tout en déterritorialisant sa propre nomenclature.

La voix narrative qui épouse le point de vue du personnage met alors en place une sorte de dialectique où la gravité de la tonalité se mêle à la bizarrerie des hypothèses : "But this last was probably an illusion, as sign-painters since last August had been mostly too busy painting out and repainting names on signs to have time for soldiering." (NCO 37) La référence à la date du début de la guerre instaure une temporalité lancée depuis une date sans point d'arrivée, sans cesse reconduite dans les signes effacés et repeints sur les murs de la ville. Le raisonnement presque absurde où, entre laconisme amusé et ironie désenchantée, la voix d'Alix se fond dans la voix narrative dénonce l'illusion, "an illusion", d'un paysage urbain dont les peintres en lettres, et non plus les artistes-peintres, seraient désormais les artisans. La ville devient ainsi surface à effacer et repeindre en une sorte de palimpseste artificiel, surface inscriptible des discours du pouvoir et d'un temps dont les strates s'effacent avant d'avoir pu se sédimenter.

L'artificialité éphémère de cette écriture qui se peint et s'efface à même la ville crée cependant une dynamique qui réinscrit du texte et du temps par-dessus ce qui a été gommé. Il se crée alors un texte-ville sous le signe de l'hétérogène, vertige de l'instabilité du temps et des valeurs, à rebours de ce que Jacques Rancière appelle « la parole muette » comme scène des « hiéroglyphes de l'histoire »[656]. La ville n'est pas, comme elle peut l'être dans les romans de Woolf écrits dans l'après-coup de la première guerre mondiale (*Jacob's Room*, 1922 ou *Mrs Dalloway*, 1925), le lieu où l'histoire, même récente, se serait ancrée dans des lieux symboliques figés en strates de temps[657]. La ville comme lieu auquel le personnage féminin est voué en vertu de son sexe, est un

---

[655] On entend presque des résonances woolfiennes dans cette chute ambiguë, cette ironie qui semble mettre en œuvre ce que Jacques Rancière appelle « la littérarité démocratique [...], l'absence de toute frontière entre le langage de l'art et celui de la vie quelconque ». *Politique de la littérature*, 22.

[656] « Une double scène de La Parole muette : d'un côté, la scène des choses qui disent le monde commun mieux que les énoncés politiques [...] pour peu seulement qu'on déroule les hiéroglyphes de l'histoire commune qu'elles portent sur leur corps ; de l'autre, la scène des choses muettes qui sont là sans raison, sans signification [...] le monde des micro-individualités moins qu'humaines qui imposent une autre échelle de grandeur que celle des sujets politiques ». *Ibid.*, 54.

[657] La façon dont la figure de la mendiante dans *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf met ces lieux historiques en mouvement pour mettre en éclat ce travail du temps dans la fixation des lieux fera l'objet d'une démonstration à part entière au dernier chapitre de la troisième partie.

lieu ambivalent qui exclut autant qu'il protège du lieu du combat. La ville s'écrit et s'efface au rythme de l'histoire en train de se faire, au fur et à mesure des nouvelles du front qui s'y réverbèrent, modulant les discours politiques et idéologiques à même ses murs. Dans cette temporalité cruciale de 1916, c'est l'histoire elle-même qui s'écrit et s'efface sur la surface de la ville, au fur et à mesure de son propre avènement. Le temps répond ainsi à l'impossibilité de sédimenter dans les lieux, en une dimension inaugurale sans cesse pulvérisée et sans cesse reconduite.

La ville de *Non-Combatants and Others* se dessine donc comme celle de l'instabilité des discours idéologiques, d'un quadrillage de pouvoir qui ne tient pas, d'une structure de places à la fois inquiétantes et flottantes, dont les effets sont en même temps inscrits et mis en crise. Dans les failles de ce paradoxe s'ouvre pourtant la possibilité d'une lecture critique, laconique et désabusée, qui rend compte de la rigidité des hiérarchies tout en prenant acte des bougés de la structure :

> Many classes have lost heavily by this war, such as publicans, milliners, writers, Belgians, domestic servants, university lecturers, publishers, artists, actors, and newspapers. But some have gained; among these are sheep-growers, house agents, sugar merchants, munition-makers, colliers, coal-owners, and sign-painters. An unequal world. (NCO 37)

Dans l'énumération hétéroclite de catégories désarrimées, on pourrait lire la pulvérisation syntagmatique, symbolique et politique du quadrillage des professions, qui, en 1916, ne sont pas encore ouvertes aux femmes[658]. L'immédiateté du temps, dont le déictique, "this war", se fait l'emblème, s'inscrit dans ce mélange disparate de catégories qui ne tiennent plus dans l'incohérence inarticulée de leur énumération. L'effet de cette juxtaposition déhiérarchisée, où des nationalités, "Belgians", viennent se glisser au milieu de catégories socioprofessionnelles elles-mêmes livrées à l'hétérogénéité la plus complète, est celui d'une incongruité presque comique : "sheep-growers, house agents, sugar merchants, munition-makers, colliers, coal-owners, and sign-painters"[659]. Le constat final, "an unequal world", semble renoncer à résoudre les incohérences qu'il pose et qu'il traduit en termes d'inégalités sociopolitiques. Mais dans le martèlement incongru de ce quadrillage qui se défait sans cesse de l'intérieur résonne

---

[658] Virginia Woolf prend cette loi de 1919 comme point de départ de son essai *Three Guineas*, "Here, fortunately, the year, the sacred year 1919, comes to our help. Since that year put it into the power of educated men's daughters to earn their livings they have at last some real influence upon education. They have money. They have money to subscribe to causes." *Three Guineas*, 22.

[659] « Ces éléments hétérogènes, voire contraires, remplissent la forme homogène du récit. Du plus et de l'autre (détails et surcroîts provenant d'ailleurs) s'insinuent dans le cadre reçu, ordre imposé. On a ainsi le rapport même des pratiques de l'espace avec l'ordre bâti. En sa surface, cet ordre se présente partout piqueté et troué par des ellipses, dérives et fuites de sens : c'est un ordre passoire ». Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 161.

la redistribution ironique du régime des gains et pertes. La guerre se fait ironiquement facteur de redistribution de l'ordre économique et politique, dans l'inégalité ambivalente de l'exclusion protectrice des femmes hors du lieu du combat[660] qui traverse silencieusement cette escapade urbaine de part en part.

### 1.2.2 Le rire et le détournement : mise en crise de l'actuel

Cette ville comme production immédiate et incessante de l'expérience ou de son impossibilité, est travaillée par le démenti de l'expérience au sein même des repères collectifs et stables depuis lesquels elle pouvait s'orienter, selon Walter Benjamin dans son essai « Expérience et pauvreté » (1933) : « le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. »[661] L'ambivalence du tort sociopolitique d'une exclusion des femmes s'inscrit pourtant en creux, alors qu'Alix passe devant un bureau de recrutement militaire : "The bus waited, held up opposite a recruiting station. Alix, looking down, met the hypnotic stare of the Great Man pictured on the walls, and turned away, checking a started giggle."[662] (NCO 36-7) Le regard de Lord Kirchner, peint à même les murs de la ville, capte celui d'Alix, qui perçoit la ville depuis la hauteur d'un omnibus. Tout le paradoxe de la temporalité de 1916 et de la double valence d'euphorie-dysphorie de cet avènement dans la ville est alors porté à son niveau le plus aigu dans ce rire inexpliqué et dans le mouvement improbable par lequel le personnage,

---

[660] L'ambivalence comme principe inégalitaire lié à la guerre fait la différence entre le roman de Rose Macaulay et la façon dont Virginia Woolf écrit la guerre dans *Jacob's Room*, en creux et depuis une position résolument pacifiste. Il convient de préciser que cette inégalité n'est pas, dans ce roman de 1916, inscrite comme une injustice sur le mode d'un privilège réservé aux hommes, mais plutôt sur le mode d'un désir ambivalent de participer activement à la résolution du conflit, ainsi qu'Alix le confie à son frère plus tard dans le roman : "Jealousy of the people who can be in the beastly thing. . . . Oh, I do so want to go and fight. . . . [...] I want to go and help to end it. . . . Oh, it's rotten not being able to; simply rotten. . . . Why shouldn't girls? I can't bear the sight of khaki; and I don't know whether it's most because the war's so beastly or because I want to be in it. . . . It's both. . . . Oh bother, why were we born at a time like this, as Kate calls it?'" (NCO 141)

[661] Dans cette pulvérisation continue des catégories stables, ce qui se joue est aussi une expérience de la ville qui ne parvient pas à faire récit, mais dont la narration se transforme en une énumération hétéroclite, et traduit ce que Benjamin écrit à propos de la première guerre mondiale : « Non, une chose est claire : le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. [...] Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants ». Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 365.

[662] Les échos avec ce passage de *Three Guineas* sont saisissants : "With the example then, that they give us of the power of medals, symbols, orders and even, it would seem, of decorated ink-pots to hypnotize the human mind it must be our aim not to submit ourselves to such hypnotism." Virginia Woolf, *Three Guineas*, 114.

comme l'Ange de l'histoire de Benjamin[663], se détourne de l'actuel, "turned away, checking a started giggle."

Le mouvement de repli récurrent, ambivalent et symbolique par lequel Alix semble se cacher au monde et au pouvoir de sidération de ces yeux peints sur le mur, autant qu'elle en protège sa propre perception, crée une sorte d'éclipse momentanée de l'être à l'espace et au temps. Elle semble alors s'inscrire dans le mouvement que Maurice Blanchot nomme « tournant de temps [...], ce mouvement par où se dégage, d'une manière qui la fait affleurer, la question de tout »[664]. C'est l'urgence d'une temporalité immédiate comme question sans réponse qui se donne à lire dans ce mouvement qui détourne le corps de son propre avènement à la ville et au temps[665]. Par ce mouvement indécidable, incongru, s'opère la subjectivation paradoxale d'un personnage qui, au tournant de l'histoire, se dérobe et refuse la convocation à la reconnaissance de l'ordre d'un pouvoir tel qu'il s'impose sur les murs de la ville[666] : « l'histoire à son tournant est comme l'accomplissement de ce mouvement de se détourner et de se dérober où, se réalisant dans son ensemble, elle se déroberait entièrement »[667]. Ce mouvement de soustraction à l'espace génère une lecture critique de l'histoire qui est en train de s'inscrire sous les yeux du personnage dans l'instance de pouvoir en monstration sur le mur du bureau de recrutement. C'est aussi un mouvement de suspens qui reconduit sa propre potentialité, refus de trancher dans l'incertitude du temps en allant au bout de son propre affect, "checking a started giggle".

Le personnage qui, avec un rire réprimé détourne le regard de celui, peint sur le mur, de l'instance réifiée du pouvoir, met en jeu de manière singulière la valeur de mise en crise du rire. C'est une valeur indéfinissable qui s'inscrit dans ce rire auto-censuré, modalité infime de la subjectivité, rire presque neutre mais qui vient néanmoins se loger dans les rouages du pouvoir. Les valeurs traditionnelles du rire, dérision, moquerie, ironie, sarcasme, et ses ressorts, comiques, nerveux, restent ici indécidables. Il ne s'agit ni d'un rire caustique qui serait fondé uniquement sur une ironie distanciatrice avec un

---

[663] « Un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. » Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », 434.

[664] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 13.

[665] « Dans cette interrogation pressante, toujours totale, portant sur notre temps [...] pris dans un mouvement démesuré d'où tout caractère de question semble avoir disparu ». Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 17.

[666] « De ce détournement, le mouvement de la fuite nous donne aussi une idée : de là que nous puissions, par ce mouvement, chercher à apprendre quelque chose sur le questionnement ». *Ibid.*, 28.

[667] *Ibid.*

affichage clair de la cible, ni d'une ironie classique qui reposerait sur la reconstitution d'un système de valeur. Bien que la cible soit affichée sur le mur, elle ne l'est pas en tant que cible comique. Ce qui se joue dans ce rire étouffé semble être de l'ordre d'une pure réaction presque réflexe à la mise en crise d'un système de valeurs qui serait pulvérisé, non pas par le rire-lui-même, mais, déjà en amont, par l'instabilité des hiérarchies.

Ce rire n'insuffle pas au texte de régime énergétique, ne se fait ni rire dyonisiaque qui défait les formes, ni rire apollinien du personnage exposé au sensible. Il donne à entendre un rire désenchanté, à moitié ri, qui s'approcherait plutôt du rire « barbare », sur lequel Walter Benjamin achève son essai "Expérience et pauvreté", et qui s'articule à l'idée d'un renoncement:

> Tenir bon, c'est devenu aujourd'hui l'affaire d'une poignée de puissants qui, Dieu le sait, ne sont pas plus humains que le grand nombre souvent plus barbares, mais pas au bon sens du terme. Les autres doivent s'arranger comme ils peuvent, repartir sur un autre pied et avec peu de chose. Ceux-ci font cause commune avec les hommes qui ont pris à tâche d'explorer des possibilités radicalement nouvelles, fondées sur le discernement et le renoncement. Dans leurs bâtiments, leurs tableaux et leurs récits, l'humanité s'apprête à survivre, s'il le faut, à la disparition de la culture. Et, surtout, elle le fait en riant. Ce rire peut parfois sembler barbare.[668]

Le rire réprimé d'Alix semble alors se faire pur affect qui jaillit sans s'expliciter[669] et crée un double mouvement de subjectivation et d'involution qui interroge et inquiète la lecture de la ville sans pour autant aller au bout d'une mise en crise.

### 1.2.3 Idéologies et désenchantement

Dans l'immédiateté du cœur de la guerre, un mode à l'espace articulé à une temporalité singulière se dessine, avec un personnage qui semble parcourir les seuils, dans le refus et l'impossibilité du franchissement : "Anyhow she was lame, and not the sex which goes either, worse luck. (On that desperate root of bitterness she never dwelt: that way madness lay.)" (NCO 37). L'impossibilité d'investir l'actuel en allant au front se manifeste dans l'intransitivité du discours désenchanté qui constate l'exclusion, "not the sex which goes either, worse luck", sans nommer le lieu de l'autre côté de ce seuil infranchissable du centre de recrutement dont l'entrée est barrée par le regard sidérant

---

[668] Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 372.

[669] « L'insensibilité qui accompagne d'ordinaire le rire. Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion ». Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*. PUF, 2007, 3.

de Lord Kirchner. La modalité désabusée mais ironique, "worse luck", joue sur le statut ambivalent d'une contingence biologique comme donnée socioculturelle historiquement déterminée, mais vient subtilement interroger et mettre en crise le statut politique de cette exclusion de fait. Cette voix singulière au timbre désenchanté prend acte de la pulvérisation actuelle des cadres ; quelque chose résiste dans le mouvement même du repli, et refuse d'investir l'espace sociopolitique où s'inscrit la double exclusion qui frappe Alix, en tant qu'infirme et en tant que femme.

La dimension inaugurale de *Non-Combatants and Others*, comme roman sur la guerre écrit pendant la guerre, vient donc loger de biais une revendication silencieuse qui s'inscrit en creux, depuis le titre et jusque dans les parenthèses désenchantées. Dans *Three Guineas*, en 1938, soit vingt ans après l'année identifiée comme inaugurale de 1919, Virginia Woolf articule cette revendication et cette résistance au phénomène de la procession :

> It is a solemn sight, this procession, a sight that has often caused us, you may remember, looking at it sidelong from an upper window, to ask ourselves certain questions. But now, for the past twenty years or so, it is no longer a sight merely, a photograph, or fresco scrawled upon the walls of time, at which we can look with merely an aesthetic *appreciation*. For there, trapesing along at the tail end of the procession, we go ourselves. And that makes a difference.[670]

C'est pourtant bien encore une fresque murale, "fresco scrawled upon the walls of time", qui instancie le pouvoir dans cette expérience de la ville dans *Non-Combatants and Others*, et c'est depuis la fenêtre d'un omnibus qu'Alix observe le défilé des recrues, "from an upper window"[671]. A la différence de *Three Guineas, Non-Combatants and Others*, publié en 1916, ne bénéficie pas du même recul, et la lecture critique ne se fait que de biais, entre parenthèses, dans le désenchantement d'une voix laconique prise dans l'immédiateté du temps, sans pouvoir considérer d'évolution sur plusieurs années ou observer d'un œil critique le défilé des soldats en tant que procession et manifestation d'un pouvoir[672].

---

[670] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 61.

[671] Il ne s'agit pas là de l'attitude d'observation circonspecte depuis le pont au-dessus de la Tamise, décrite par Virginia Woolf dans *Three Guineas* : "Let us then begin by looking at the outside of things, at the general aspect. Things have outsides let us remember as well as insides. Close at hand is a bridge over the Thames, an admirable vantage ground for such a survey. The river flows beneath; barges pass, laden with timber, bursting with corn; there on one side are the domes and spires of the city; on the other, Westminster and the Houses of Parliament. It is a place to stand on by the hour, dreaming. But not now. Now we are pressed for time. Now we are here to consider facts; now we must fix our eyes upon the procession—the procession of the sons of educated men." *Ibid.*, 60.

[672] Ce qui est, bien entendu, le cas pour Virginia Woolf, dans *Jacob's Room* ainsi que *Three Guineas*.

La subjectivation se joue alors à un autre niveau, celui d'une amorce de lecture critique presque aveugle à elle-même, au niveau d'affects qui ne peuvent aller au bout d'eux-mêmes. Mais dans le mode à l'espace de ce personnage qui se détourne de la scène de l'actuel en pouffant de rire dans cette ville de 1916 à laquelle il reste voué, une modalité de résistance subjective se propose, avant même l'année inaugurale de 1919, dont Virginia Woolf parle en termes d'avènement à l'espace public dans *Three Guineas* :

> [...] the right to earn one's living.
>
> That, Sir, was the right that was conferred upon us less than twenty years ago, in the year 1919, by an Act which unbarred the professions. The door of the private house was thrown open. [...] Twenty years is not, as time goes, a long time [...]. But in imagination perhaps we can see the educated man's daughter, as she issues from the shadow of the private house, and stands on the bridge which lies between the old world and the new, and asks, as she twirls the sacred coin in her hand, 'What shall I do with it? What do I see with it?' Through that light we may guess everything she saw looked different—men and women, cars and churches.[673]

La ville qui porte la marque de la temporalité de 1916 et de ses discours idéologiques semble infliger au regard qui tente de l'appréhender une brûlure insupportable. Mais le mouvement de recul porte également la double valence à la fois d'une impulsion vers l'extérieur qui emblématise de manière proleptique celui des portes ouvertes en 1919, "The door of the private house was thrown open"[674], ainsi que l'annonce le titre de ce chapitre de *Non-Combatants and Others*, "Afternoon Out", et d'un seuil encore infranchissable, "the bridge which lies between the old world and the *new*"[675]. On ne peut ni trancher dans la latence, ni répondre aux questions posées par Woolf à la veille de la seconde guerre mondiale, depuis le pont de *Three Guineas*, et notamment à la question de rejoindre ou non la procession patriarcale, qui dans *Non-Combatants and Others* reste inscrite sous la forme d'une injustice. C'est ce désir cruellement frustré qui motive le récit et façonne le mode à l'espace :

> Her swerving eyes fell next on one of the pictures of domestic life designed and executed (so common reports had it) by the same Great Man; the picture in which an innocent and reproachful infant inquires of a desperately embarrassed but apparently not irate parent, 'Daddy, what did you do to help when Britain fought for freedom in 1915?' Alix giggled again, and looked up at the white clouds racing across the summer sky, where there was no war nor rumours of war.[676] (NCO 37)

---

[673] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 15-6.
[674] *Ibid.*, 16.
[675] *Ibid.*, 16.
[676] Alix pose cette même question, en écho, à son frère Nicholas à la fin de la seconde partie : "How can you not try to go, Nicky? I can't understand that. [...] Though of course you wouldn't get passed.' 'It's quite easy,' returned Nicholas. 'I don't approve in joining such things.'" (NCO 141) En tant que sœur

Le corps d'Alix, prisme d'un mode à l'espace qui porte la marque de cet impossible franchissement, de cette position sur le seuil, façonne un mode d'être dans la ville constitué d'embardées brutales du regard et d'une subjectivation incertaine[677]. La date, 1915, écrite à même le mur, inscrit la propagande à la fois dans la topographie urbaine et dans le régime symbolique du temps.

Une fois encore, le rire étouffé, le mouvement de repli et d'évitement[678] créent un mouvement de fuite par lequel le corps du personnage se détourne vers le ciel comme espace vide de discours, et vide de temps, seul élément encore préservé du paysage[679]. La table rase de Benjamin entre déjà en résonance avec ce regard d'artiste qui tourne encore « de droite ni de gauche »[680], mais qui déjà met radicalement en crise les quadrillages, à la fois pulvérisés et maintenus dans un éclat de rire. Ce mode à l'espace euphorique-dysphorique ne tranche jamais entre les deux modes mais les juxtapose constamment. L'être à la ville qui se module sur les affects irrépressibles du personnage manifeste une position singulière, un élan dans la ville autant qu'un diffèrement dans le timbre désenchanté de la voix narrative, paradoxe insoluble qui semble trouver écho dans ces lignes de Walter Benjamin : « les meilleurs esprits [...] se caractérisent à la

---

d'un frère qui refuse lui-même de se joindre à la procession des soldats, la position d'Alix se singularise par rapport à celle énoncée par Virginia Woolf dans *Three Guineas*.

[677] L'espace saturé de discours idéologiques façonne une ville comme texte de l'actuel, et dans le mouvement compulsif du personnage qui se détourne des fabrications idéologiques du pouvoir et de ses inscriptions, on peut lire une amorce du mouvement préconisé par Virginia Woolf en 1938 dans *Three Guineas*, pour résister à l'hypnose et à l'aveuglement causé par les formes du pouvoir. "We must extinguish the coarse glare of advertisement and publicity, not merely because the limelight is apt to be held in incompetent hands, but because of the psychological effect of such illumination upon those who receive it. Consider next time you drive along a country road the attitude of a rabbit caught in the glare of a head-lamp — its glazed eyes, its rigid paws. Is there not good reason to think without going outside our own country, that the 'attitudes', the false and unreal positions taken by the human form in England as well as in Germany, are due to the limelight which paralyses the free action of the human faculties and inhibits the human power to change and create new wholes much as a strong head-lamp paralyses the little creatures who run out of the darkness into its beams? It is a guess; guessing is dangerous; yet we have some reason to guide us in the guess that ease and freedom, the power to change and the power to grow, can only be preserved by obscurity; and that if we wish to help the human mind to create, and to prevent it from scoring the same rut repeatedly, we must do what we can to shroud it in darkness." *Three Guineas*, 114.

[678] « La fuite fait alors se dresser chaque chose comme si elle était toutes choses, et l'ensemble des choses, non pas comme l'ordre hostile contre lequel il faut lutter, mais comme le mouvement qui dérobe et se dérobe [...], ce tout même qui se dérobe et où elle nous attire en nous repoussant ». Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 29.

[679] « Un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages » Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 365.

[680] « De barbarie ? Mais oui. Nous le disons pour introduire une conception nouvelle, positive, de la barbarie. Car à quoi sa *pauvreté* en *expérience* amène-t-elle le barbare ? Elle l'amène à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à construire avec presque rien, sans tourner la tête de droite ni de gauche ». *Ibid.*, 367.

fois par un manque total d'illusions sur leur époque et par une adhésion sans réserve à celle-ci »[681].

## *1.3 Retour inaugural depuis la ville : l'impossibilité de commencer*

L'élan heuristique toujours interrompu de cet avènement dans la ville qui retient l'assimilation s'articule étroitement au fait que ce voyage inaugural n'est, de fait, pas le premier trajet en omnibus du roman. S'il constitue bien le voyage qui inaugure le personnage à la ville, puisque la première partie se déroule à Wood End, le chapitre 5, "Afternoon Out", est en fait le second chapitre de cette seconde partie. Le chapitre 4, intitulé "Sunday morning at Violette", commence par un paragraphe qui peut se lire comme au miroir inversé du premier paragraphe du chapitre 5, avec un voyage en omnibus en sens contraire, et de nuit, depuis la ville vers la banlieue.

Ce paragraphe à la fois inaugural d'une partie, d'un chapitre, et de la ville dans le roman se loge dans une position intercalaire, sur un mode extrêmement paradoxal, presque en absence. Il semble en effet inséré entre le titre, "Saturday morning at Violette", et la suite du chapitre qui se concentre sur les rues autour de Violette, la demeure elle-même et ses habitantes.

### 1.3.1 Anacrouse spectrale : tourner le dos à la ville

L'évanescence spectrale de ce paragraphe urbain en forme d'anacrouse renverse complètement le sens du mouvement heuristique d'un avènement du personnage féminin à la ville. Cette modalité semble donc inscrire comme contrepoint cette ville nocturne, entre lieu réel et lieu imaginaire, point de départ sans ancrage, à rebours de sa propre vocation inaugurale :

> Alix rode from South Kensington to Clapton in the warm mid-June night on the last bus. She had been to a birthday party in Margaret Terrace, S.W. Bus 2 took her to the Strand end of Chancery Lane. Here she left her companion, who had rooms in Clifford's Inn, and walked up Chancery Lane to Holborn, and got to the last Stamford Hill bus rushed up Gray's inn Road. (NCO 27)

On retrouve la constellation de noms de lieux, points de jonction qui jalonnent le voyage depuis la ville jusqu'à Violette. Mais si le voyage en bus au début du chapitre 5, qui marque le véritable avènement du personnage à la ville, est constitué de lieux déliés de leur référentialité, il s'agit cette fois, dans ce voyage nocturne à rebours d'une

[681] *Ibid.*

inauguration, "on the last bus", de noms de lieux figés dans une concentration référentielle, au centre de la ville, "the Strand end of Chancery Lane", "Holborn", et pris dans la précision de coordonnées cartographiques qui martèlent une nomenclature topographique, "Margaret Terrace, S.W". Le mouvement du personnage défait pourtant ces fixités, les empêche de se figer dans une dimension symbolique. Il ne s'agit pas là d'une flânerie nocturne dans la ville telle que l'entend Walter Benjamin, mais d'un itinéraire de retour dont la destination est une maison de banlieue. L'expérience révolue du personnage dans la ville avant d'amorcer ce trajet vers Violette, "She had been to a birthday party in Margaret Terrace, S.W", s'écrit au passé et ne fait l'objet d'aucun développement de la voix narrative, qui détaille pourtant chaque étape de l'itinéraire de retour. Les lieux ne semblent pas avoir de prise symbolique sur le personnage et n'y inscrivent pas sa subjectivité. Ce personnage qui traverse la ville sans habiter l'espace au début de ce chapitre 4 y marque un temps suspendu, dans la ville mais hors-lieu, pré-texte-ville qui inscrit une anti-exploration, une anti-inauguration, et qui sape en quelque sorte l'avènement du personnage à la ville au chapitre suivant. Ce mouvement de retour place d'emblée la ville dans une position paradoxale, et se façonne sur le modèle du mouvement paradigmatique par lequel Alix se détourne de la ville, tout en y étant plongée.

La subjectivité d'Alix mêle pourtant, au début de ce chapitre 4, considérations esthétiques et quadrillage sociopolitique :

> and then into the ugly, clamorous squalor of Theobald's road, Clerkenwell and Old Street. The darkness hid the squalor and the dull sordidness of the long straight stretch of Kingsland Road. Through the night came only the flare of the street booths and the screaming of the very poor, who never seem too tired to scream. (NCO 27)

Le quadrillage social est dessiné ici de manière singulièrement d'autant plus marquée de jugements répétés et d'affects subjectifs insistants, "the ugly, clamorous squalor", "the squalor and the dull sordidness", que la ville se dessine en absence, dans une perception visuelle et auditive cachée et étouffée par la pénombre, "The darkness hid the squalor". La violence sourde des allitérations gutturales répétées heurte le discours et fait résonner les collisions spatiales et sociopolitiques.

### 1.3.2 Intensités déterritorialisées, différance de la ville et du temps

Dans cette nuit urbaine la ville se dématérialise, et se laisse percevoir en pointillés, dans les échos sordides d'une partie de la ville dont la misère semble

s'exhaler : "Through the night came only the flare of the street booths and the screaming of the very poor, who never seem too tired to scream". La vignette incongrue, étrange, qui ne s'explicite pas, mais reste suspendue à la fin de la phrase crée une détermination sociale des lieux selon une référentialité floue. Cette carte se mue en champ d'intensité traversé par le personnage qui n'en perçoit, précisément, que les intensités, à rebours d'un cadastrage sociopolitique préinscrit. La violence de ces intensités à la fois stridentes et muettes s'échoue cependant dans le calme policé des rues de banlieue :

> At Stamford Hill Alix got off, and walked down Upper Clapton Road, which was quiet and dark, with lime trees. [...] She turned down Spring Hill, which is an inclined road running along the northern end of Springfield Park down to the river Lea. It is a civilised and polite road, though its dwellings have not the dignified opulence of the houses round the common. (NCO 27)

Les détails cartographiques qui objectivent des « aventures narrées, qui tout à la fois produisent des géographies d'action et dérivent dans les lieux communs d'un ordre »[682] se délient cependant dans la métaphore en forme d'hypallage, "a civilised and polite road" où la subjectivité du personnage vient faire bouger la stabilité des lieux, et redonner de l'espace[683].

Ici encore, la violence du contexte sociopolitique coexiste de manière indécidable avec l'heuristique de l'infini des possibilités qu'offre la ville mais qui s'offrent à rebours de la ville, justement, dans un effet d'après-coup. Tout se passe comme si, à l'intersection l'un de l'autre, le lieu et le temps manquaient à leur place, mais se maintenaient dans une différance sans cesse reconduite :

> Alix softly whistled a tune that some one had played on a violin to-night at Audrey Hillier's party. The party and the music, and the students' talk of art-school shop, and the childish, absurd jokes, and the chocolates and cigarettes (she had eaten eighteen and smoked five) were like a stimulating, soothing drug. (NCO 27)

La griserie de ces potentialités urbaines, "like a stimulating, soothing drug"[684] exerce un attrait centrifuge sur le personnage mais résonne paradoxalement depuis la

---

[682] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 171.

[683] « Les récits effectuent donc un travail qui, incessamment, transforme des lieux en espaces ou des espaces en lieux. Ils organisent aussi les jeux des rapports changeants que les uns entretiennent avec les autres. Ces jeux sont innombrables, dans un éventail qui va de la mise en place d'un ordre immobile et quasi minéralogique (rien n'y bouge, sauf le discours lui-même qui, tel un travelling, parcourt le panoramique) jusqu'à la successivité accélérée des actions multiplicatrices d'espaces ». *Ibid.*, 174-5.

[684] Cette comparaison n'est pas sans rappeler la flânerie baudelairienne et son étroite association à la consommation d'opium, et surtout à l'ivresse de la marchandise, dont parle Walter Benjamin : « Elle le plonge dans la félicité comme un stupéfiant qui peut le dédommager de bien des humiliations. L'ivresse à laquelle le flâneur s'abandonne, c'est celle de la marchandise que vient battre le flot des clients ». « Le Flâneur », 85.

distance géographique et la différence d'intensité de la banlieue[685]. Ce pouvoir d'attraction à la fois irrésistible et périlleux de la ville affleure dans un vide du lieu lui-même, déterritorialisé dans ses effets jusqu'au calme des rues de Clapton, où résonne l'écho de la musique et où s'exhalent encore les volutes de cigarettes et la rumeur des plaisanteries des étudiants. Cette dissémination d'une ville inscrite en creux dans cette banlieue policée tout en faisant entendre une multiplicité de potentialités renforce l'effet d'une relation continue entre la subjectivité du personnage et la ville, une modalité singulière d'être à l'espace : « en ce lieu palimpseste, la subjectivité s'articule sur l'absence qui la structure comme existence et la fait « être là », Dasein »[686]. Cette relation ne s'arrête pas à l'absence du lieu ou du personnage mais continue de moduler l'un et l'autre jusque dans la lacune de la ville. Le creux de l'absence s'offre alors comme une chambre d'écho à cette co-création réciproque et continue, du personnage qui porte en lui les potentialités de la ville, et de la ville qui s'écrit en absence, dans sa puissance de fascination.

Le personnage, qui rassemble et irradie les forces heuristiques de la ville ainsi que les effets paradoxaux du temps, apparaît soudain dans un rayon de lumière inopiné[687] : "A policeman at the corner of Spring Hill flashed his light over her and lit her up for a moment, hatless, cloaked, whistling softly, limping on a stick, with her queer, narrow eyes and white face."[688] (NCO 27) L'agent de police, accessoire planté dans l'espace, dans un angle, "at the corner of Spring Hill", vient servir de relais à la cristallisation éphémère d'un micro-lieu, une faille soudaine qui strie l'espace "lit her up for a moment". Le rayon de lumière fend l'opacité lacunaire de cette ville qui se réverbère en absence dans un texte spectral, mais ce qu'il éclaire n'est cependant pas la ville, dont le bruissement retentit encore dans les échos différés du gai tapage dont résonne la subjectivité d'Alix[689]. La figure à la fois précise et éphémère, soudain silencieuse du personnage vient tenir lieu du lieu lui-même. Alors que son être à l'espace physique est mis en lumière, formant un micro-lieu, son être à l'espace

---

[685] « Le mémorable est ce qui peut être rêvé du lieu ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 163.
[686] *Ibid.*
[687] Benjamin parle du « choc brutal qui place d'un coup des villes entières dans la clarté de la lumière électrique ». Walter Benjamin, « Le flâneur », 79.
[688] Plus loin dans le roman, c'est Evie qui est ainsi illuminée par un lampadaire : "They were passing under a dim lamp, which for a moment threw Evie's startling prettiness in lit relief against the night." (NCO 79)
[689] « C'est une pratique de l'espace que ce bien-être en retrait sur le langage où il se trace, un instant, comme un éclat ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 163.

subjectif est remis à distance[690]. Dans le moment de suspension, le point de vue se décentre brutalement à l'extérieur de cette subjectivité et de ce qui s'y est rassemblé[691], créant un brusque contrepoint où s'articulent de manière hétérogène toutes les dimensions paradoxales d'un mode à l'espace et au temps. Y coexistent alors la gaieté continue du sifflotement, "whistling softly", le contretemps d'une démarche boiteuse, "limping on a stick", et le contraste saisissant de la pâleur du visage avec les étranges yeux, fentes perceptives acérées, "her queer, narrow eyes and white face".

## 2. A bord des omnibus dans *Jacob's Room* : la voix narrative dans les lignes du temps

Ces paradoxes temporels résonnent également dans *Jacob's Room* de Virginia Woolf, où l'exploration urbaine est d'emblée prise en porte-à-faux dans toutes les dimensions à l'espace des personnages. En effet, bien que le roman ait été publié en 1922, soit quatre années après la fin de la première guerre mondiale, la ville qui s'y écrit est celle des moments qui précèdent immédiatement la guerre. Dans les modalités à l'espace des personnages résonne ce paradoxe, cette différance temporelle qui se fait faille où s'écrit la ville, dans une temporalité constamment en retard ou en avance sur elle-même. La ligne de faille parcourt les régimes de voix, qui oscillent entre les potentialités heuristiques de la ville et l'approche d'une guerre qui projette partout son ombre spectrale. Les voyages en omnibus de Fanny Elmer et de Jacob lui-même, présences en absence sur l'impériale de l'omnibus où une voix narrative flotte dans une dépersonnalisation qui résiste à l'appropriation, façonnent une ville tissée de lignes mouvantes, protéiformes, où s'inscrivent des modalités de résistance au temps et aux fixations des quadrillages[692].

---

[690] Il est troublant de lire dans *Jacob's Room* un passage comparable, où un rayon de lumière saisit le personnage dans la rue, dans un instant de temps. Il s'y crée un mode à l'espace qui saisit les contours du personnage avec une violente précision, opaque sur fond lumineux, sans pouvoir pénétrer sa subjectivité : "Then he saw her turning up Greek Street upon another man's arm. The light from the arc lamp drenched him from head to toe. He stood for a minute motionless beneath it. Shadows chequered the street. Other figures, single and together, poured out, wavered across, and obliterated Florinda and the man. The light drenched Jacob from head to toe. You could see the pattern on his trousers; the old thorns on his stick; his shoe laces; bare hands; and face. It was as if a stone were ground to dust; as if white sparks flew from a livid whetstone, which was his spine; as if the switchback railway, having swooped to the depths, fell, fell, fell. This was in his face. Whether we know what was in his mind is another question." (JR 88-9).

[691] On pense à l'instant de temps hétérogène imagiste énoncé par Ezra Pound deux années plus tard : "an intellectual and emotional complex in an instant of time". Ezra Pound, "A Retrospect" (1918). *Literary Essays of Ezra Pound*. T. S. Eliot (Ed.), London, Faber and Faber, 1954, 4.

[692] "The theme of transport and movement makes way for the contrast with the stationary quality of the Edwardian writers' preoccupation with houses." Rachel Bowlby, "'We're getting there': Woolf, Trains

## *2.1 Crise de la transmission du temps : lignes distendues*

Au contraire de celui d'Alix, le voyage en omnibus de Fanny Elmer, dans l'avant-dernier chapitre de *Jacob's Room*, ne s'inscrit pas dans une dynamique inaugurale. Bien que le personnage de Woolf monte à bord du véhicule, alors que celui de Rose Macaulay est toujours pris dans le cours d'un voyage déjà entamé, ce voyage en omnibus s'inscrit à la fois dans la continuité des pensées du personnage, qui ne s'y interrompent pas, et dans la rupture spatiale et temporelle, une crise de la transmission du temps qui module les lignes plastiques de la ville.

### 2.1.1 Crise inaugurale : ligne de fuite

C'est à une crise de l'expérience telle que l'entend Walter Benjamin que s'articule ce voyage en omnibus, dont le point de départ se situe dans l'intériorité de Fanny Elmer, abandonnée par Jacob, devant la vitrine d'un vendeur de cartes géographiques :

> 'One's godmothers ought to have told one,' said Fanny, looking in at the window of Bacon, the mapseller, in the Strand – told one that it is no use making a fuss; this is life, they should have said, as Fanny said it now, looking at the large yellow globe marked with steamship lines. 'This is life. This is life,' said Fanny. (JR 167)

Le personnage énonce bien la crise de la transmission d'une expérience comme pour l'actualiser, dans la désillusion du silence, de l'abandon de Jacob et de la tristesse de son propre quotidien[693]. La syntaxe en anacoluthe écrit à la fois la rupture de la transmission d'une résignation et l'encastrement dans un quadrillage[694]. La ligne matriarcale d'une expérience ancestrale est déterritorialisée par les lignes circulaires du

---

and the Destinations of Feminist Criticism". *Feminist Destinations and Other Essays on Virginia Woolf.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997, 5.

[693] L'absence et le silence de Jacob parti pour des contrées lointaines et la désagrégation de la continuité d'une tradition matrilinéaire, « One's godmothers », constituent la double rupture des deux lignées de conteurs dont parle Benjamin : « 'Celui qui fait un voyage a quelque chose à raconter' dit le proverbe, qui décrit donc Le Conteur comme quelqu'un qui a vu du pays. Mais l'on n'écoute pas moins volontiers celui qui, gagnant honnêtement son pain, est resté au pays et connaît les histoires et les traditions du cru. [...] Et chacune de ces lignées a conservé, au cours des siècles, certains caractères spécifiques. [...] la connaissance des contrées lointaines, que rapporte celui qui a beaucoup voyagé, s'alliait à la connaissance du passé, que recueille plus volontiers le sédentaire. » Walter Benjamin, « Le Conteur », 116-7.

[694] Le désenchantement de cette tradition perdue et de cette rupture dans la transmission semble mener à un horizon barré, reproduit sur les lignes du globe qui paraissent se retourner en quadrillage, ainsi que dans le discours de Fanny, forcé de prendre le relais de l'expérience : "'This is life. This is life,' said Fanny". Le discours est relayé par le regard vitrifié d'une femme qui n'a plus rien de la marraine qui transmettrait patiemment l'expérience, mais dont l'impatience lui laisse tout juste le temps de constater cruellement les lignes du temps et de sa brutalité sur le visage de Fanny : "'A very hard face,' thought Miss Barrett, on the other side of the glass, buying maps of the Syrian desert and waiting impatiently to be served. "Girls look old so soon nowadays." (JR 167)

globe dans la vitrine, "the large yellow globe marked with steamship lines" (JR 167). Ces nouvelles lignes, comme une nouvelle cartographie, semblent inscrire de nouvelles modalités à l'espace, lignes de fuite vers des potentialités qui signifient aussi l'absence de Jacob, autant qu'enfermement dans la ville et dans la vitrine. Le mouvement de déterritorialisation à la fois cartographique et syntaxique reste cependant encastré ; pris entre l'après-coup immédiat de la violence sans précédent de la guerre comme temporalité de l'écriture, et l'imminence de cette même guerre comme temporalité des personnages, le texte porte et reconduit le paradoxe du temps.

Sous l'effet de cette tension insoluble, les lignes qui strient le globe se distendent et se dissolvent dans les affects du personnage, "The equator swam behind tears." (JR 167). La mise en crise réciproque de la subjectivité du personnage et de l'espace dans ses différentes dimensions, celle de la carte et celle de la rue, culmine ainsi au point de dissolution dans l'impulsion du voyage en omnibus :

> 'Piccadilly?' Fanny asked the conductor of the omnibus, and climbed to the top. After all, he would, he must, come back to her. But Jacob might have been thinking of Rome; of architecture; of jurisprudence; as he sat under the plane tree in Hyde Park. (JR 167)

La dynamique vocative d'une destination, nom de lieu emblématique, "'Piccadilly?'"[695], lancée par le mouvement ascendant d'une intonation interrogative, semble arracher le mouvement à la latence[696] : « dans la simple structure grammaticale de l'interrogation, nous sentons déjà cette ouverture de la parole interrogeante »[697]. Le mouvement ascendant du personnage qui se hisse jusqu'à l'impériale repotentialise le désir qui motive le mouvement vers les possibilités de renouvellement qu'offre la ville[698], et semble ré-ouvrir les lignes horizontales du globe aux potentialités verticales du temps : "After all, he would, he must, come back to her."

---

[695] « Dans les espaces brutalement éclairés par une raison étrangère, les noms propres creusent des réserves de significations cachées et familières. Ils « font sens » ; autrement dit, ils impulsent des mouvements, à la façon de vocations et d'appels qui tournent ou détournent l'itinéraire en lui donnant des sens (ou directions) jusque-là imprévisibles ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 156.

[696] « Questionner, c'est chercher, et chercher, c'est chercher radicalement, aller au fond, sonder, travailler le fond et, finalement, arracher. Cet arrachement qui détient la racine est le travail de la question. Travail du temps. Le temps est le tournant du temps. Au tournant du temps répond le pouvoir de se retourner en question, en parole qui avant de parler questionne par le tour d'écriture ». Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 12.

[697] *Ibid.*, 13-4.

[698] On retrouve cette même dynamique paradoxale dans la flânerie urbaine motivée par le désir de Jacob qui précède ce voyage en omnibus. Du British Museum aux joueurs d'orgue de barbarie, cette rêverie déambulatoire s'abîme au désenchantement figé d'un quotidien sordide : "Sustained entirely upon picture post cards for the past two months, Fanny's idea of Jacob was more statuesque, noble, and eyeless than ever. To reinforce her vision she had taken to visiting the British Museum, where, keeping her eyes

Cette re-potentialisation s'abîme cependant aussitôt dans la juxtaposition violente d'une autre temporalité coexistante et pourtant inconciliable, deux lignes qui dessinent une faille sur la page, au moment où l'omnibus emporte le personnage : "But Jacob might have been thinking of Rome; of architecture; of jurisprudence; as he sat under the plane tree in Hyde Park." (JR 167) Cette rencontre en absence avec Jacob et la dernière occurrence de son nom avant sa mort dissout soudain les lignes de potentialité ; la rêverie de Fanny s'échoue dans l'immobilité de Jacob et à ses considérations érudites, dont les lignes de quadrillage reviennent scléroser le mouvement parallèle de l'omnibus.

### 2.1.2 Lignes conglomérées et lignes hérissées

Le régime d'impulsion sous lequel Fanny Elmer embarque à bord de l'omnibus se trouve alors modifié, pris dans l'étau textuel de ces deux lignes qui forment comme un seuil au-delà duquel les potentialités du temps et du mouvement dans la ville sont rattrapées par une temporalité prise dans ses propres contradictions :

> The omnibus stopped outside Charing Cross; and behind it were clogged omnibuses, vans, motor-cars, for a procession with banners was passing down Whitehall, and elderly people were stiffly descending from between the paws of the slippery lions, where they had been testifying to their faith, singing lustily, raising their eyes from their music to look into the sky, and still their eyes were on the sky as they marched behind the gold letters of their creed. (JR 168)

La mise en image des perceptions d'un ordre symbolique à la fois opératoire pour certains et désinvesti par l'instance narrative crée une sorte de pantomime symbolique dont les effets de sens qui suggèrent un ordre mystérieux sont figés. Cette procession observée par le personnage féminin depuis l'impériale de l'omnibus rappelle celle de *Non-Combatants and Others*, mais on y entend déjà la dimension critique aiguë développée dans *Three Guineas* en 1938. La ligne bouchonnée de l'agglomérat des véhicules hétéroclites, "behind it were clogged omnibuses, vans, motor-cars"[699], croise celle, hérissée de bannières, de la procession dont le but mystérieux reste encrypté dans le comportement et les gestes étranges de ses membres comme supports d'un secret :

---

downcast until she was alongside of the battered Ulysses, she opened them and got a fresh shock of Jacob's presence, enough to last her half a day. But this was wearing thin. And she wrote now – poems, letters that were never posted, saw his face in advertisements on hoardings, and would cross the road to let the barrel-organ turn her musings to rhapsody. But at breakfast (she shared rooms with a teacher), when the butter was smeared about the plate, and the prongs of the forks were clotted with old egg yolk, she revised these visions violently; was, in truth, very cross". (JR 167)

[699] Cette congestion de la circulation n'est pas sans rappeler celle provoquée par le passage de la voiture mystérieuse au début de Mrs Dalloway, passage que nous explorerons au premier chapitre de la troisième partie : "Every one looked at the motor car. Septimus looked. Boys on bicycles sprang off. Traffic accumulated." (MD 13)

"stiffly descending from between the paws of the slippery lions, where they had been testifying to their faith, singing lustily, raising their eyes from their music to look into the sky, and still their eyes were on the sky as they marched behind the gold letters of their creed" (JR 168). La circulation bloquée par cette procession rigide de silhouettes âgées, et non plus de jeunes soldats et artistes, en une ligne sautillante, défait la linéarité de la rue et la solennité instituée par le nom symbolique de Whitehall. Ce spectacle qui semble convoquer celui qui le regarde à sa reconnaissance se brise cependant à la dispersion du point de vue qui ne se cristallise dans aucune intériorité où cette monstration pourrait se rassembler. Ce qui ressemble à des dévotions païennes accomplies devant les statues de déités à têtes de lions, les chants martiaux, les serments et les lettres dorées, tout cela est totalement pulvérisé et ré-aggloméré en éléments hétéroclites, tout comme les véhicules, dont l'amas compact semble figer à la fois le temps et le lieu dans l'impossibilité du mouvement. Les gestes et les attitudes corporelles n'ont ici plus rien de la palette hétérogène de visages juvéniles qui défilaient en désordre dans *Non-Combatants and Others*. Ici, c'est bien une procession comme manifestation d'un pouvoir qui affleure uniquement dans ses effets visuels et sonores, détachés de tout signifiant qui leur donnerait un sens, et qui rappelle ce que Nietzsche nomme les « effets de soi »[700] :

> [...] une image monumentale, c'est-à-dire exemplaire et digne d'imitation, des effectus au détriment des causae ; de sorte qu'on pourrait sans exagération l'appeler, dans la mesure où elle fait le plus possible abstraction des causes, une collection des « effets de soi », des événements qui feront toujours de l'effet. Ce que l'on célèbre lors des fêtes populaires, des commémorations religieuses ou militaires, c'est au fond un tel « effet de soi ».[701]

Cette perception paradoxale, par le prisme d'observation d'un personnage féminin dont la subjectivité est ici réduite au minimum pour permettre une circulation dépersonnalisée de la voix narrative, met en place une sorte de filtre qui ignore délibérément les enjeux du pouvoir et du temps tels qu'ils sont associés à Jacob, "But Jacob might have been thinking of Rome; of architecture; of jurisprudence; as he sat

---

[700] On retrouve de manière saisissante ce même procédé pour décrire la procession de *Three Guineas*, où ne subsiste que le rituel, désossé et réduit à lui-même hors de toute référentialité et de tout sens : "Even stranger, however, than the symbolic splendour of your clothes are the ceremonies that take place when you wear them. Here you kneel; there you bow; here you advance in procession behind a man carrying a silver poker; here you mount a carved chair; here you appear to do homage to a piece of painted wood; here you abase yourselves before tables covered with richly worked tapestry. And whatever these ceremonies may mean you perform them always together, always in step, always in the uniform proper to the man and the occasion." Virginia Woolf, *Three Guineas*, 20.

[701] Friedrich Nietzsche, "De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie", *Considérations inactuelles I et II*. Paris : Gallimard, 1990, 106.

under the plane tree in Hyde Park." (JR 167) Au contraire de la procession de *Non-Combatants and Others*, précisément identifiée dans son contexte et sa fonction, celle de *Jacob's Room* n'inscrit aucun effet de réalisme rétrospectif. Dans ce rituel dégagé de toute identification référentielle sociopolitique, rendu à ses purs effets visuels et sonores, se jouent les effets hétérogènes d'une temporalité prise dans le décalage dont la guerre forme la faille béante : d'une part l'incongruité presque comique de ces gestes déconnectés de leur sens, les yeux qui se lèvent vers le ciel, mouvement d'étrange incantation[702], et d'autre part leur potentialité menaçante[703], dans la portée aveugle des lettres dorées, dont l'intensité symbolique, "their creed", irradie de toute sa violence secrète tout en restant opaque à l'émergence d'un signifié[704].

La voix narrative semble se heurter à l'impossibilité de faire correspondre le lieu et le temps. Ils se condensent en une prise qui sature l'espace jusqu'au point de rupture : "The traffic stopped, and the sun, no longer sprayed out by the breeze, became almost too hot." (JR 168) Les lignes qui s'étaient rassemblées en points de fixité se déploient à nouveau par saccades, lignes encore hachées par la crispation du temps :

> But the procession passed; the banners glittered – far away down Whitehall; the traffic was released; lurched on; spun to a smooth continuous uproar; swerving round the curve of Cockspur Street; and sweeping past Government offices and equestrian statues down Whitehall to the prickly spires, the tethered grey fleet of masonry, and the large white clock of Westminster. (JR 168)

Le mouvement reprend, se fluidifie au fil des points virgule, à la fois points de butée et passages. Il recrée des lignes en mouvement, "swerving round the curve", pour aller se prendre dans l'enchevêtrement des lignes verticales des lieux de pouvoir, et dans le rassemblement du lieu et du temps. C'est là que converge toute l'immédiateté

---

[702] On se rappelle du regard d'Alix, fuyant les traces de la guerre dans la ville en se tournant vers le ciel comme espace vide de toute inscription temporelle.

[703] « Les groupes et les individus contiennent des micro-fascismes qui ne demandent qu'à cristalliser ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 16.

[704] On entend déjà ici les échos de *Three Guineas*, dans l'inquiétude face à la montée des régimes totalitaires entre deux guerres, en lien étroit avec les symboles aveugles du pouvoir, dont l'étrange cérémonie et les bannières qui paralysent la circulation dans la ville se font les emblèmes proleptiques : "But they will dispense with the dictated, regimented, official pageantry, in which only one sex takes an active part — those ceremonies, for example, which depend upon the deaths of kings, or their coronations to inspire them. Again, they will dispense with personal distinctions — medals, ribbons, badges, hoods, gowns — not from any dislike of personal adornment, but because of the obvious effect of such distinctions to constrict, to stereotype and to destroy. Here, as so often, the example of the Fascist States is at hand to instruct us — for if we have no example of what we wish to be, we have, what is perhaps equally valuable, a daily and illuminating example of what we do not wish to be. With the example then, that they give us of the power of medals, symbols, orders and even, it would seem, of decorated ink-pots to hypnotize the human mind it must be our aim not to submit ourselves to such hypnotism." Virginia Woolf, *Three Guineas*, 114.

centripète du pouvoir politique, donné dans une voix dépersonnalisée qui à la fois condense et disperse les lignes du pouvoir le long des fils de radio :

> Five strokes Big Ben intoned; Nelson received the salute. The wires of the Admiralty shivered with some far-away communication. A voice kept remarking that Prime Ministers and Viceroys spoke in the Reichstag; entered Lahore; said that the Emperor travelled; in Milan they rioted; said there were rumours in Vienna; said that the Ambassador at Constantinople had audience with the Sultan; the fleet was at Gibraltar. (JR 168)

Comme si la faille de l'histoire s'écrivait, la déclaration de guerre n'est jamais posée comme référence mais sa dimension de ligne de faille irradie pourtant toute la page[705]. Le point de vue n'est plus, comme dans *Non-Combatants and Others*, centralisé par un personnage féminin dont le voyage en omnibus constitue l'avènement inaugural, bien que paradoxal, dans la ville. Dans *Jacob's Room*, le décollement de la voix narrative désinvestit la subjectivité du personnage, sans pour autant s'en aliéner de manière radicale. Cette distanciation narrative sans rupture explicite ne permet pas d'inscrire, comme dans *Non-Combatants and Others*, un mode d'être à l'espace phénoménologique au sens de Merleau-Ponty[706], mais elle permet des modalités de lecture critique qui s'affranchissent des affects subjectifs du personnage pour inscrire dans les lieux une temporalité paradoxale, insoluble, qui ne peut faire congruer à la fois le lieu, le temps et la subjectivité d'un personnage. Dans cette voix narrative qui ne se rassemble plus dans l'intériorité du personnage, le mode à l'espace n'opère pas de subjectivation, mais par-là même se soustrait à toute sujétion à un pouvoir tel qu'il s'inscrirait dans la ville.

## *2.2 Lignes de fuite et lignes de capture : la ville-texte*

Au chapitre 5 de *Jacob's Room*, cette même voix narrative qui flotte au-dessus des passagers, prisme de perception diffus de la ville, n'investit pas le point de vue du personnage avant d'arriver au terme du voyage de Jacob à bord de l'omnibus. Ce n'est qu'au moment où Jacob descend de l'omnibus pour pénétrer dans la cathédrale St Paul que l'ambiguïté du prisme perceptif se stabilise dans la dialectique du discours : "Jacob, getting off his omnibus, loitered up the steps, consulted his watch, and finally made up his mind to go in. ... Does it need an effort? Yes. These changes of mood wear us out." (JR 168) Ce voyage en omnibus, qui se termine sans avoir débuté, place d'emblée la

[705] Une analyse de ce passage sera conduite au dernier chapitre de la troisième partie.
[706] Merleau-Ponty articule étroitement l'être à l'espace à la présence du corps dans l'espace et à la perception visuelle et auditive d'un corps.

perception de la ville sous un régime temporel ambigu, en porte-à-faux entre le point de vue de Jacob, celui des autres passagers, et celui d'une voix narrative à la mobilité énonciative singulière.

### 2.2.1 Le temps encrypté dans l'écart : lignes de captures

Cette voix narrative qui flotte et se glisse dans tous les interstices subjectifs sans jamais se laisser approprier défait les lignes des parcours destinés des omnibus pour les réécrire : "At Mudie's corner in Oxford Street all the red and blue beads had run together on the string. The motor omnibuses were locked. Mr. Spalding going to the city looked at Mr. Charles Budgeon bound for Shepherd's Bush." (JR 58-9) La rangée des omnibus bleus et rouges devient une rangée de perles qui glissent et font onduler la ficelle d'Oxford Street, métaphore posée de manière ambiguë avant même la mention des omnibus eux-mêmes, "the motor omnibuses were locked". En effet, tout se passe comme si la ville ne devenait métaphore que de manière anaphorique, rejouant ainsi le paradoxe d'une temporalité prise entre le temps de la ville qui s'écrit et le temps dans lequel elle s'écrit. Dans ce décalage métaphorique qui bouleverse le temps chronologique, les perles bleues et rouges s'égrènent, alors que les passagers voyageant en sens inverse tracent des lignes de capture. Il s'y esquisse une déterritorialisation, « explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite »[707] :

> The proximity of the omnibuses gave the outside passengers an opportunity to stare into each other's faces. Yet few took advantage of it. Each had his own business to think of. Each had his past shut in him like the leaves of a book known to him by heart; and his friends could only read the title, James Spalding, or Charles Budgeon, and the passengers going the opposite way could read nothing at all – save 'a man with a red moustache,' 'a young man in grey smoking a pipe.' (JR 58-9).

Les lignes de bus qui se croisent, font capture, l'espace d'un instant dans les regards des passagers voyageant en sens inverse, se déterritorialisent hors de leurs sillons : « il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes »[708]. Dans les positions des personnages, subjectivités esquissées, s'opère un bougé, une capture les unes par les autres[709], en une nouvelle dimension moderne à l'espace, dont parle Benjamin en citant

---

[707] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 17.
[708] *Ibid.*, 15.
[709] "The 'omnibus' is often used in Woolf's novels to dramatise the complexity of the representation or 'reading' of character". Rachel Bowlby, "Jacob's Type", *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, 85.

Georg Simmel[710]. Les passagers des omnibus qui se croisent en sens contraire ne vont pourtant pas au bout de cette double capture qui s'esquisse sur le mode de la flânerie, « la fantasmagorie du flâneur : déchiffrer sur les visages la profession, l'origine et le caractère »[711]. Comme Alix dont le mouvement de repli évitait le contact perceptif prolongé avec la ville, les passagers de l'omnibus se replient dans leur intériorité, "Each had his own business to think of. Each had his past shut in him like the leaves of a book known to him by heart" (JR 59). Ces regards qui ne tranchent pas dans la latence d'une temporalité paradoxale, semblent s'opposer à la neutralité d'une « interrogation qui n'interroge pas, ne veut pas de réponse et semble nous attirer dans l'irresponsabilité et l'esquive d'une fuite tranquille »[712].

Mais dans l'effet de prédications esquissées, ces visages se font vignettes, comme dans *Non-Combatants and Others*, mais dénuées cette fois d'une dimension sociopolitique. Ce sont plutôt les effets d'une ville-texte[713] ou d'une ville-image qui s'inscrit sur ces visages : "the passengers going the opposite way could read nothing at all – save 'a man with a red moustache,' 'a young man in grey smoking a pipe.'" (JR 59) Dans la déliaison de l'écriture réaliste, ce sont des pures formes de vie et noms de vie en puissance qui s'esquissent. Au lieu des lettres dorées au texte aveugle des bannières de la procession, inquiétants signifiants détachés de leurs signifiés, ce sont au contraire des vignettes qui forment la nomenclature évanescente d'une carte anonyme, où les passagers de l'omnibus prennent toute leur valeur d'instances passagères. Cette sémiotique en forme de surfaces qui ne donnent pas accès aux strates

---

[710] « Avant le développement qu'ont pris les omnibus, les chemins de fer, les tramways au XIXème siècle, les gens n'avaient pas l'occasion de pouvoir ou devoir se regarder réciproquement pendant des minutes ou des heures sans se parler ». Walter Benjamin, « Le Flâneur », 61. Benjamin cite Georg Simmel, Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique, traduit par A. Guillain, Paris, 1912, p. 26-27. On retrouve cette citation dans Le Livre des passages. Walter Benjamin, *Paris : Capitale* du XIXème siècle. Le Livre des passages, 451. Andrew Thacker analyse également ce passage en termes d'aliénation sociale, en allant jusqu'à faire de ce modèle qui n'offre que la surface des personnages à la lecture un « modèle » woolfien : "The spatial proximity of people seated on top of two buses going in different directions only emphasizes a profound distance between urban travellers, a point made by the sociologist Simmel. Passengers do not engage with one another, encouraging Woolf to emphasize, in the contrast between the leaves of a book and its title, the sharp divide between inner and outer life that she queried repeatedly in her fiction [...] This surface-depth model is endemic throughout modernism, but what is of interest here is the way in which Woolf uses modern transport to state her preferred model of literary representation." Andrew Thacker. *Moving Through Modernity: Space and Geography in Modernism.* Manchester: Manchester University Press, 2009, 166.

[711] Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 447.

[712] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 17.

[713] « La ville est un texte ou, sans doute mieux, une écriture. [...] Les rues sont un espace rempli de signes, leur nom (noms de rues ou nom des villes) est un signe, mais signes aussi sont les panneaux, enseignes, vitrines, porches [...] balcons, façades [...] et jusqu'aux personnes qui s'y promènent ». Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin.* Paris : Les Editions du Cerf, 1994, 22.

du temps qui se serait sédimenté dans chaque passager pour lui donner corps ne permet à aucun d'entre eux de devenir personnage, ni d'opérer une subjectivation dans la relation à l'espace ou sur une scène intersubjective. La voix narrative reste alors résolument hors de toute capture par l'un ou par l'autre, libre par la résistance même du temps encrypté en chaque passager, "his past shut in him like the leaves of a book known to him by heart" (JR 59). Ce passé comme encapsulé, à la fois enfermé et en potentialité dans chacune de ces formes de vie qui l'emporte avec lui, le long de sa propre ligne de fuite, est mis en connexion, l'espace d'un instant, au point de croisement des lignes d'omnibus. C'est un temps morcelé, encrypté, emprisonné, comme les lignes du globe dans la vitrine du marchand de cartes[714]. Mais ce temps encapsulé est aussi le noyau résistant de ce qui ne se laisse pas saisir ; il est ce qui inscrit la potentialité intense et intacte, compacte, de cette ville d'avant-guerre qui, singulièrement, s'écrit au lendemain de la guerre.

### 2.2.2 Vitesses et intensités : lignes fulgurantes

Dans cette temporalité contradictoire, le mode à l'espace, à la fois comme donnée historico-culturelle d'un avènement de la modernité dans la ville, tel que l'articule Walter Benjamin[715], et comme régime d'écriture phénoménologique de la ville, se fait hétérogène, pris entre immobilité et mouvement des corps et des lignes :

> The October sunlight rested upon all these men and women sitting immobile; and little Johnnie Sturgeon took the chance to swing down the staircase, carrying his large mysterious parcel, and so dodging a zigzag course between the wheels he reached the pavement, started to whistle a tune and was soon out of sight – for ever. (JR 59)

Ce qui s'échappe à la fois des corps immobilisés dans un rayon de soleil et de la trajectoire destinée de l'omnibus au moment opportun du ralentissement[716] est une multiplicité de lignes bondissantes, zigzagantes qui semblent se démultiplier et se transformer à chaque instant : « des lignes segmentaires explosent dans une ligne de

---

[714] « L'une après l'autre, les feuilles se détachent du registre du temps, tombent en virevoltant, puis reviennent soudain se poser sur les genoux de l'homme ». Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », 95.

[715] Benjamin consacre une partie conséquente du chapitre intitulé « Le Flâneur » dans le *Livre des passages* aux omnibus parisiens et à leur fonctionnement, ainsi que du mélange socioculturel qui en résulte, comme lorsqu'il cite Eduard Devrient : « *Alors que la voiture avance, on sort lentement sa bourse et l'on paie son ticket. Si l'on est assis loin du conducteur, l'argent passe de main en main parmi les voyageurs, la dame bien habillée le reçoit de l'ouvrier en blouse bleue et le fait passer ; tout cela se passe facilement, sans surprise et sans heurt* ». Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 443.

[716] « Si la rue est en pente, ce qui arrive fréquemment à Paris, et si, par conséquent, la vitesse est moins grande, les messieurs ont l'habitude de monter et de descendre sans que la voiture ne s'arrête. » *Ibid.*

fuite »[717]. La vitesse de cette ligne de fuite, intensité fulgurante, électrique[718], fait entendre dans le nom de vie, "little Johnny Sturgeon", l'écho d'une ligne aquatique vive qui se précipite en tournoyant au bas des escaliers, se faufile entre les roues de l'omnibus, rebondit sur le trottoir, se mue dans la ligne sinueuse d'un sifflotement avant de s'évanouir.

Elle vient alors radicalement déterritorialiser les lignes quadrillées de la ville[719], « un corps sans organes qui ne cesse de défaire l'organisme, de faire passer et circuler des particules asignifiantes, intensités pures, et de s'attribuer les sujets auxquels il ne laisse plus qu'un nom comme trace d'une intensité »[720]. Le personnage, dépourvu d'une fiche d'identité qui le figerait dans une temporalité chronologique, porte néanmoins le colis mystérieux, "his large mysterious parcel", qui redouble les énigmatiques strates de temps fragmentées entre les passagers, potentialité d'une identité qui ne se fixe pas, laissant circuler la pure impulsion d'intensités[721]. La dernière accélération s'imprime dans la trace à la fois fugace et éclatante du tiret qui vient signaler la disparition hors de vue, "and was soon out of sight – for ever". C'est bien la trace d'un prisme perceptif qui semble affleurer ici, tout en restant diffus, disjoint de toute appropriation par une subjectivité particulière. A partir de cette « circulation d'intensités »[722] qui se propage comme un éclair[723], une ligne vive, l'être à l'espace se libère et se dissémine en déliaisons euphoriques, « particules fouettées par le flux impersonnel »[724].

### 2.2.3 Rêveries urbaines et lignes spirales : inscriptions du temps hétérogène

La saccade qui remet l'omnibus en branle semble libérer l'infini des possibilités qu'offre la ville moderne, et qui se déploie sur le versant heuristique du temps, en faisant sortir le bus de son sillon destiné par la multiplicité des possibles :

---

[717] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 16.
[718] Ce passager pourrait être l'illustration de « l'image vraie du passé » telle que l'entend Benjamin : « L'image vraie du passé passe en un éclair. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance ». Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », 430.
[719] « Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 16.
[720] *Ibid*, 10.
[721] Jacques Rancière parle de « l'égalité moléculaire des micro-événements, des individualités qui ne sont plus des individus mais des différences d'intensité ». *Politique de la littérature*, 35.
[722] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 17.
[723] La formation du rhizome deleuzien consiste à « étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite ». *Ibid.*, 19.
[724] Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 80.

> The omnibuses jerked on, and every single person felt relief at being a little nearer to his journey's end, though some cajoled themselves past the immediate engagement by promise of indulgence beyond – steak and kidney pudding, drink or a game of dominoes in the smoky corner of a city restaurant. (JR 59)

Bien que le passé soit encapsulé en chacun des passagers, ces lignes de fuite se prolongent au-delà du moment présent, "past the immediate engagement". Elles semblent anticiper un axe de temporalité préconçu, mais se dissolvent dans la rêverie de ce qui est encore indéterminé.

Ces rêveries qui se tiennent sur le seuil de l'instant, dans le mouvement saccadé de l'omnibus, amorcent ici une certaine dimension de la flânerie telle que l'entend Benjamin : « La meilleure façon de prendre en rêvant l'après-midi dans les rets du soir est de faire des plans. Le flâneur en train de faire des plans »[725]. La convocation des plaisirs de la ville s'associe au mouvement passif des passagers de l'omnibus et introduit déjà une dimension heuristique fugace, articulée toutefois à une dérision quasi imperceptible dans la voix narrative, "some cajoled themselves past the immediate engagement by promise of indulgence beyond". C'est à ce moment de ré-ouverture du mode d'être à la ville aux potentialités du temps qu'une subjectivation s'esquisse dans une exclamation enjouée :

> Oh yes, human life is very tolerable on the top of an omnibus in Holborn, when the policeman holds up his arm and the sun beats on your back, and if there is such a thing as a shell secreted by man to fit man himself here we find it, on the banks of the Thames, where the great streets join and St. Paul's Cathedral, like the volute on the top of the snail shell, finishes it off. (JR 59)

Le "you" paradigmatique d'une voix narrative impersonnelle introduit paradoxalement une dimension de dépersonnalisation positive dans le mode à l'espace[726], sur le versant euphorique qui se déplie dans toutes les dimensions du texte. La structure exclamative de la phrase, "Oh yes, human life is very tolerable on the top

---

[725] Walter Benjamin, *Paris: capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 441. On trouve dans "Street Haunting" (1930) un passage qui évoque des rêveries similaires : "But the main stream of walkers at this hour sweeps too fast to let us ask such questions. They are wrapt, in this short passage from work to home, in some narcotic dream, now that they are free from the desk, and have the fresh air on their cheeks. They put on those bright clothes which they must hang up and lock the key upon all the rest of the day, and are great cricketers, famous actresses, soldiers who have saved their country at the hour of need. Dreaming, gesticulating, often muttering a few words aloud, they sweep over the Strand and across Waterloo Bridge whence they will be slung in long rattling trains, to some prim little villa in Barnes or Surbiton where the sight of the clock in the hall and the smell of the supper in the basement puncture the dream". Woolf, Virginia, "Street-Haunting: a London Adventure", 19-29.

[726] On a déjà ici ce que Joseph Hillis Miller écrit à propos de la voix narrative de *Mrs Dalloway*, bien que cette voix narrative ne s'introduise pas ici dans les subjectivités des passagers : "an ubiquitous, all-knowing mind. The mind speaks from some indeterminate point in time" Joseph Hillis Miller, « Mrs Dalloway : Repetition as the Raising of the Dead ». *The J. Hillis Miller Reader*. Julian Wolfreys (Ed.). Stanford: Stanford University Press, 2005, 170.

of an omnibus in Holborn", le mouvement vertical "when the policeman holds up his arm", le soleil ne fige plus les passagers dans une immobilité statique ("The October sunlight rested upon all these men and women sitting immobile") mais darde ses rayons sur les corps en une ligne oblique, "the sun beats on your back", créant une rhétorique hybride multi-personnelle.

Les lignes droites qui viennent strier l'espace autour du nom de lieu "in Holborn", sont presque aussitôt remises en jeu par les spirales de Saint Paul, "and if there is such a thing as a shell secreted by man to fit man himself here we find it, on the banks of the Thames, where the great streets join and St. Paul's Cathedral, like the volute on the top of the snail shell, finishes it off" (JR 59). Là encore, le bâtiment symbolique lui-même n'apparaît qu'après sa propre métaphore, qui le précède et semble presque le masquer. Comme pour les perles bleues et rouges qui deviennent des omnibus, et non l'inverse, c'est l'énigme du coquillage qui précède la cathédrale, et semble presque gommer de la carte l'édifice symbolique[727]. Cette antéposition iconoclastique vient ainsi signaler métaphoriquement une temporalité inauthentique où l'on pourrait faire des plans, se projeter sur un schème de temps prévisible, au-delà du seuil de l'instant[728].

Mais cette nouvelle métaphore inversée où l'image précède le lieu référentiel offre cette fois une double valence temporelle de l'image qui apparaît avant le bâtiment et lui fait presque écran, tout en venant l'ancrer dans le texte de la ville. Sur le versant de la construction verticale, organique et heuristique, c'est une coquille de mollusque *"the snail shell"*, imitée par l'homme pour l'homme, "if there is such a thing as a shell secreted by man to fit man himself", tourbillon qui fait écho à la ligne tournoyante de "little Johnny Sturgeon" se jetant au bas des escaliers de l'omnibus, « élan vital qui tourne »[729]. L'heuristique d'une temporalité d'hommes bâtisseurs et d'un progrès vertical se déploie et s'enroule en volutes jusqu'en haut du dôme de la cathédrale.

Cette temporalité de la construction est pourtant radicalement pulvérisée, sur un second versant de l'être à l'espace, d'une part par la coquille comme ligne tortueuse et

---

[727] « On appelle [...] "cristalline" une description qui vaut pour son objet, qui le remplace, le crée et le gomme à la fois [...], et ne cesse de faire place à d'autres descriptions qui contredisent, déplacent ou modifient les précédentes. C'est maintenant la description même qui constitue le seul objet décomposé, multiplié ». Gilles Deleuze, *L'Image-temps*. Paris : Minuit, 1985, 165.

[728] « Inauthenticité de l'avenir du "s'attendre à" : extase inauthentique de l'avenir qui suppose que le moment prochain viendra succéder et prendre la place du précédent ». Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, 28.

[729] Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. PUF, 1957, 106.

non pas droite et vectorisée[730], et d'autre part par la métaphore qui s'en saisit. Cette métaphore qui vient se poser devant son propre objet, en avant de lui, crée un phénomène de syncope, la nécessité anaphorique d'une expérience du temps qui regarde vers le passé comme l'Angelus Novus de Benjamin, et tourne le dos à l'histoire. Cette temporalité constamment en retard ou en avance sur elle-même, en une diachronie hétérogène irréductible, va ramener au creux du texte, comme un noyau résistant, la guerre inscrite dans le trou de temps.

C'est alors la seconde valeur de la métaphore, qui joue sur la polysémie spectrale de *"shell"*, non plus comme coquillage, comme construction sécrétée par l'homme dans une temporalité organique, mais comme arme meurtrière, inscrite en creux dans le texte, lisible seulement dans un effet d'après-coup, et qui pourtant précède la métaphore de la coquille d'escargot. Cette image qui vient pourtant la première sans pour autant se donner à lire immédiatement, se pose elle aussi dans une temporalité hétérogène, en décalage avec elle-même, ouvrant la faille du temps et la faille du sens. La cathédrale St Paul porte ainsi dans sa structure même et dans le point de vue narratif à la fois la temporalité heuristique de sa propre construction, et simultanément le risque de destruction dans le temps diégétique qui est aussi son passé dans le temps de l'écriture.

C'est ainsi que la double temporalité du roman, à la fois inscrite dans l'imminence de la guerre et dans son après-coup, se donne avec toute la violence de sa tension irréductible dans ce surgissement soudain de la cathédrale St Paul, aux yeux des passagers de l'omnibus. La lecture de la métaphore prend alors une toute autre valeur. Elle devient métaphore d'une temporalité impossible, prise dans le point aveugle entre la perception de son événement phénoménologique et son écriture, presque incrédule à elle-même. Simultanément, la voix narrative s'émerveille de la première valeur de la métaphore, architecture surprenante conçue par l'homme pour l'homme et s'indigne dans un effet de double-texte de la seconde, arme meurtrière conçue par l'homme pour l'homme : "if there is such a thing as a shell secreted by man to fit man himself here we find it" (JR 59). Le verbe "secreted" prend alors une toute autre valeur, celle d'un secret, sens caché encapsulé dans le dôme de ce lieu historique qui porte déjà le ferment

[730] A propos du temps benjaminien, Françoise Proust écrit que « le temps tourne et se retourne, vrille sur lui-même, et son absence de stabilité et de constance [...] le rend immaîtrisable par un sujet quelconque ». *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, 37.

de sa propre destruction. Sa spirale crée un mouvement continu autant que discontinu, ascendant aussi bien que descendant, potentialité à la fois heuristique et mortifère[731].

Ce n'est qu'à la fin du voyage, alors que la voix narrative n'a cessé de circuler librement au-dessus des passagers, que le personnage de Jacob se détache soudain, lorsqu'il quitte l'omnibus : "Jacob, getting off his omnibus, loitered up the steps, consulted his watch, and finally made up his mind to go in. ... Does it need an effort? Yes. These changes of mood wear us out." (JR 59) Jacob n'apparaît qu'en creux, ligne de fuite libérée soudain sur un second versant du temps, suspendue entre une modalité subjective à l'espace et une modalité dépersonnalisée qui remet en cause radicalement la notion phénoménologique de la perception de Merleau-Ponty. Tout comme la lecture de la métaphore, dont l'image de la coquille ou de l'obus couvre dans un premier temps le bâtiment lui-même, cette apparition soudaine force le mouvement anaphorique qui revient en arrière pour tenter d'y déceler la présence de Jacob, que l'on croit pouvoir saisir au détour d'un visage, "a young man in grey smoking a pipe", mais sans pouvoir s'y accrocher.

La voix narrative qui flotte au-dessus des corps des passagers tout en y inscrivant une esquisse de subjectivation par l'intermédiaire d'exclamations d'enthousiasme collectif fait écran avec une opacité totale à la présence du personnage éponyme du roman. Elle fait résonner au cœur de cette opacité même une étrange dialectique où s'inscrit un double mouvement d'ouverture et de fermeture aux potentialités du temps : "Does it need an effort? Yes. These changes of mood wear us out." (JR 59).[732] Ce mouvement apporte les réponses à ses propres questions sans refermer l'attente qu'il soulève, mais en faisant brusquement apparaître le personnage en une pirouette par laquelle il disparaît presque aussitôt, dans un "us" dépersonnalisant : « L'interrogation est ce mouvement où l'être vire et apparaît comme le suspens de l'être en son tournant »[733].

Le voyage aboutit sur les marches de St Paul, lieu symbolique stable et stabilisant mais en même temps déterritorialisé par les métaphores. Il aboutit également dans une temporalité qui se réfère au cadran d'une montre tout en étant déterritorialisée

[731] Françoise Proust parle de la pensée de la guerre dans sa relation au temps chez Walter Benjamin : « Le monde est en guerre, chaque jour est un jour de guerre. Les états et les situations donnés sont toujours précaires et menacés, déjà sur le point d'être balayés par l'état suivant. Les situations changent constamment : en moins d'une génération, vies, villes, techniques deviennent méconnaissables ». *Ibid.*

[732] « La dialectique est donc toujours prête à commencer avec n'importe quelle question particulière, de même que l'on peut commencer à parler avec n'importe quel mot ». Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 19.

[733] *Ibid.*, 15.

par une écriture qui procède par lignes de fuite successives[734] : "loitered up the steps, consulted his watch, and finally made up his mind to go in". Dans ce mode à l'espace dont les hésitations viennent se loger dans la latence, le personnage, à la fois saisi et dessaisi par la latence d'une voix narrative ambivalente, inscrit un être à la ville où quelque chose résiste au temps et à une projection sur une temporalité prévisible. La suspension du personnage avant de franchir le seuil de la cathédrale[735] inscrit presque le « laisser-faire du flâneur »[736] dont parle Benjamin :

> [...] l'irrésolution particulière du flâneur. De même que l'attente semble être l'état véritable du contemplatif immobile, le doute semble être celui du flâneur. On lit dans une élégie de Schiller : "L'aile dubitative du papillon." Cela renvoie à cette corrélation entre l'allégresse ailée et le sentiment de doute[737].

## 3. L'escapade urbaine d'Elizabeth Dalloway : différer le temps destiné

Publié en 1925, soit quatre années après *Jacob's Room*, *Mrs Dalloway* s'inscrit dans une temporalité qui n'est plus en décalage avec son écriture. La ville de *Mrs Dalloway* est la ville de 1923, quelques années après la fin de la guerre[738]. Pour autant, cette concordance des temporalités n'inscrit pas une écriture de la ville au miroir d'une perception synchronique, mais, au contraire, une potentialité « entre l'allégresse ailée et le sentiment de doute »[739] que cette écriture porte en elle à chaque instant. L'exploration londonienne d'Elizabeth Dalloway, à bord d'un omnibus, porte à son plus aigu ces dimensions paradoxales d'un être à la ville, euphorie d'une inauguration à la ville livrée à la latence de l'imprédictible, au fil de quatre différances successives du temps et du désir. C'est donc un voyage résistant à sa propre destination qui façonne cette

---

[734] « Nous ne parlons pas d'autre chose : les multiplicités, les lignes, strates et segmentarités, lignes de fuite et intensités, les agencements machiniques et leurs différents types, les corps sans organes et leur construction, leur sélection, le plan de consistance [...]. Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 11.

[735] « La ville n'est homogène qu'en apparence. [...] Nulle part – si ce n'est dans les rêves – il n'est possible d'avoir une expérience du phénomène de la limite aussi originaire que dans les villes. [...] La limite traverse les rues ; c'est un seuil ; on entre dans un nouveau fief en faisant un pas dans le vide, comme si on avait franchi une marche qu'on ne voyait pas. » Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 113.

[736] *Ibid.*, 438.

[737] *Ibid.*, 443.

[738] Peter Walsh mesure ainsi les effets hétérogènes du temps dans cette période écoulée depuis la fin de la guerre : "Those five years — 1918 to 1923 — had been, he suspected, somehow very important. People looked different. Newspapers seemed different. Now for instance there was a man writing quite openly in one of the respectable weeklies about water-closets. That you couldn't have done ten years ago—written quite openly about water-closets in a respectable weekly. And then this taking out a stick of rouge, or a powder-puff and making up in public." (MD 61)

[739] Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 443.

inauguration à la ville. Le personnage féminin y explore les potentialités que la ville et le temps offrent aux femmes, tandis que les voix et les discours hétérogènes de sa subjectivité s'enchevêtrent sans jamais figer le mouvement. Dans un entrelacs de lignes de possibles qui épousent les lignes de déterritorialisation, le voyage en omnibus se fait modalité de résistance à la force destinante des discours idéologiques et du temps[740].

## *3.1 Première différance, "not [...] just yet" : le désir « au seuil de l'instant »*[741]

### 3.1.1 Ligne d'escapade : résistance aux discours

Le sentiment de libération extatique après la promenade au magasin avec Miss Kilman sert de propulseur à une flânerie inaugurale : "And Elizabeth waited in Victoria Street for an omnibus. It was so nice to be out of doors. She thought perhaps she need not go home just yet. It was so nice to be out in the air. So she would get on to an omnibus." (MD 114) Le désir du personnage, inscrit dans la potentialité, "perhaps", vient sortir la contrainte du voyage destiné, "go home", de son sillon, "she would get on to an omnibus". On voit la façon dont la voix du personnage pose de manière presque imperceptible les jalons d'une ligne différentielle, qui repousse la contrainte d'une destination, et diffère la projection sur un schème de temps prévisible, ligne tendue entre deux lieux stables. Ce voyage en omnibus crée donc un mouvement de digression qui n'a d'autre justification que lui-même, escapade sans visée autre qu'une résistance aux modalités du temps et affirmation de son propre désir[742]. "That is true: to escape is

---

[740] Bien qu'il ne s'agisse pas ici, comme par exemple chez Rhys, d'un système policier de type panoptique, les délais successifs ménagés par Elizabeth pour prolonger son escapade hors des carcans familiaux et socioculturels peuvent être mis en résonance avec la pensée de Michel de Certeau sur les mouvements insaisissables et illégitimes qui animent la ville : « la cité est livrée à des mouvements contradictoires qui se compensent et se combinent hors du pouvoir panoptique. La Ville [...] n'est plus un champ d'opérations programmées et contrôlées. Sous les discours qui l'idéologisent, prolifèrent les ruses et les combinaisons de pouvoirs sans identité lisible, sans prises saisissables, sans transparence rationnelle – impossibles à gérer. [...] les pratiques microbiennes, singulières et plurielles, qu'un système urbanistique devait gérer ou supprimer et qui survivent à son dépérissement ; suivre le pullulement de ces procédures qui, bien loin d'être contrôlées ou éliminées par l'administration panoptique, se sont renforcées dans une proliférante illégitimité, développées et insinuées dans les réseaux de la surveillance, combinées selon des tactiques illisibles ». *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 144-6.

[741] Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie», 96.

[742] On retrouve cette modalité du sursis comme levier à une flânerie réceptive dans "Street-Haunting" : "Let us dally a little longer, be content still with surfaces only—the glossy brilliance of the motor omnibuses; the carnal splendor of the butchers' shops with their yellow flanks and purple steaks; the blue and red bunches of flowers burning so bravely through the plate glass of the florists' windows". Virginia Woolf, "Street-Haunting: a London Adventure", 21.

the greatest of pleasures"[743]. Dans cette différance d'un retour vers la maison familiale s'inscrit une subjectivation émergente qui se ménage une escapade en une reconduction du désir. La flânerie inaugure un mode de déambulation qui, tout en empruntant les lignes quadrillées du réseau urbain, se pense comme latence et désir, et ne se motive plus ni par une destination, ni par une finalité ou même un prétexte quelconque[744].

C'est donc bien une véritable flânerie teintée d'un dévoiement sociopolitique qui s'écrit ici de manière inaugurale : "And already, even as she stood there, in her very well cut clothes, it was beginning". Dans les carcans des vêtements qui découpent la silhouette précise du personnage s'inscrit le mouvement de l'escapade, dans les jalons qui anticipent une potentialité sans la définir, "already [...] it was beginning"[745]. L'indétermination du "it" saisit le suspens en puissance avant que ne viennent se saisir les déterminations ; il se cristallise dans l'intériorité comme sur le corps du personnage, installé « au seuil de l'instant »[746]. Le discours qui suit immédiatement semble cependant apporter une réponse à cette latence libérée de toute attache prédicative[747], en réinscrivant les échos de discours normatifs qui rattrapent le personnage comme une chaîne, même dans ce « point de temps » où il se tient debout[748] :

> . . . People were beginning to compare her to poplar trees, early dawn, hyacinths, fawns, running water, and garden lilies; and it made her life a burden to her, for she so much preferred being left alone to do what she liked in the country, but they would compare her to lilies, and she had to go

---

[743] *Ibid.*, 29.

[744] La déambulation initiale de Clarissa Dalloway, au début du roman, est motivée par un but précis, même si la marche dans la ville revêt des dimensions multiples : "Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself." (MD 3) Dans l'essai publié en 1930, "Street Haunting: A London Adventure", le premier paragraphe pose la nécessité de trouver un prétexte à la flânerie, un alibi qui enclenche le mouvement de déterritorialisation : "No one perhaps has ever felt passionately towards a lead pencil. But there are circumstances in which it can become supremely desirable to possess one; moments when we are set upon having an object, an excuse for walking half across London between tea and dinner. As the foxhunter hunts in order to preserve the breed of foxes, and the golfer plays in order that open spaces may be preserved from the builders, so when the desire comes upon us to go street rambling the pencil does for a pretext, and getting up we say: "Really I must buy a pencil," as if under cover of this excuse we could indulge safely in the greatest pleasure of town life in winter — rambling the streets of London." Virginia Woolf, "Street Haunting", 19.

[745] "Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide". Virginia Woolf, "Modern Fiction". *The Essays of Virginia Woolf: Volume IV.* Andrew McNeillie (Ed.), Orlando: Harcourt, 1994, 160.

[746] Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie», 96.

[747] « La réponse est le malheur de la question. Ce qui veut dire qu'elle fait apparaître le malheur qui est caché dans la question. C'est même le trait déplaisant de la réponse [...]. Seulement la réponse, répondant, doit reprendre en elle l'essence de la question, qui n'est pas éteinte par ce qui y répond ». Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 15-6.

[748] « Celui qui ne sait pas, telle une déesse de la victoire, se tenir debout sur un seul point, sans crainte et sans vertige, celui-là ne saura jamais ce qu'est le bonheur ». Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », 96.

to parties, and London was so dreary compared with being alone in the country with her father and the dogs. (MD 114)

Les déterminations essentialisantes par le biais de ces métaphores poétiques réifiantes dont son entourage l'accable, "it made her life a burden to her", rappellent le fardeau des rôles sociaux. Mais dans le tissage hétérogène, c'est l'inscription même de ces discours qui est emportée dans la puissance de déterritorialisation de l'escapade[749] ; leur fonction semble être d'entraver le mouvement autant que de lui servir de propulseur. Les discours normatifs qui résonnent dans celui d'Elizabeth semblent la vouer à son propre sillon jusque dans sa propre fuite pour s'en affranchir[750], comme lorsqu'elle déplore la morosité de la ville, "London was so dreary compared with being alone in the country with her father and the dogs". Pourtant, dans le mouvement incessant du cœur de la ville résonne l'infini de ses propositions : "Buses swooped, settled, were off — garish caravans, glistening with red and yellow varnish. But which should she get on to? She had no preferences. Of course, she would not push her way. She inclined to be passive." La brillance, les saccades des bus, leurs couleurs chatoyantes qui invitent au voyage, "garish caravans", amplifient les possibilités et donnent à lire la multiplicité de l'espace.

### 3.1.2 Propulsion dans la latence du désir

Elizabeth se livre à un véritable abandon aux possibilités infinies de la ville dans la question inaugurale[751], "But which should she get on to?". Il s'y ouvre le « vide préalable » qui « prend appui sur l'inachèvement », en une différance infinie du désir[752] : "She had no preferences. Of course, she would not push her way. She inclined to be

---

[749] "We are no longer quite ourselves. As we step out of the house on a fine evening between four and six, we shed the self our friends know us by and become part of that vast republican army of anonymous trampers, whose society is so agreeable after the solitude of one's own room". Virginia Woolf, "Street-Haunting: a London Adventure", 19.

[750] On pense aux fragments de passé encryptés dans les passagers du bus dans *Jacob's Room*, qui ne se déplient pas : "Each had his past shut in him like the leaves of a book known to him by heart" (JR 59).

[751] Dans son essai consacré à ce passage de l'escapade urbaine d'Elizabeth Dalloway, Rachel Bowlby articule également l'impulsion de l'escapade à une interrogation du temps. "To be sure of the destination would be to put a premature end to the question, to have settled down already as if the journey were over. Instead, she keeps open many lines, as a response to what she always acknowledges as the impossibly complex network of determinations of women's difference". Rachel Bowlby, "Thinking forward through Mrs Dalloway's daughter". *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997, 70.

[752] « La question, si elle est parole inachevée, prend appui sur l'inachèvement. [...] La question replace dans le vide l'affirmation pleine, elle l'enrichit de ce vide préalable. Par la question, nous nous donnons la chose et nous nous donnons le vide qui nous permet de ne pas l'avoir encore ou de l'avoir comme désir. La question est le désir de la pensée ». Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 14.

passive." Il s'inscrit là quelque chose de la temporalité de la jeune fille, dans une latence qui précède les déterminations sociales, et qui résiste à la vitesse de la ville. En tension avec les mouvements syncopés des bus, Elizabeth diffère encore un instant le moment du choix dans le mouvement même de la question : « Toute question est déterminée. Déterminée, elle est ce mouvement propre par lequel l'indéterminé se réserve encore dans la détermination de la question »[753].

Dans ce temps de l'indéterminé, qui retient « au seuil de l'instant »[754] le moment de rejoindre le mouvement imprédictible de la ville dans son flot incessant, se logent les discours qui entravent encore un instant le personnage dans une passivité inscrite par des discours ventriloques qui le figent sans pouvoir néanmoins le saisir :

> It was expression she needed, but her eyes were fine, Chinese, oriental, and, as her mother said, with such nice shoulders and holding herself so straight, she was always charming to look at; and lately, in the evening especially, when she was interested, for she never seemed excited, she looked almost beautiful, very stately, very serene. (MD 114)

Dans l'enchevêtrement des discours se mêlent de manière indécidable la voix de Clarissa Dalloway qui interroge l'opacité sibylline de sa fille, la résistance fugace de celle d'Elizabeth, et celle de la voix narrative, qui s'inscrit comme un fil qui lierait le tout en un entrelacs indémêlable :

> What could she be thinking? Every man fell in love with her, and she was really awfully bored. For it was beginning. Her mother could see that—the compliments were beginning. That she did not care more about it—for instance for her clothes—sometimes worried Clarissa, but perhaps it was as well with all those puppies and guinea pigs about having distemper, and it gave her a charm. And now there was this odd friendship with Miss Kilman. Well, thought Clarissa about three o'clock in the morning, reading Baron Marbot for she could not sleep, it proves she has a heart. (MD 114)

Dans ce prélude à l'escapade, le personnage semble filer entre les filets des déterminations qui tentent de le saisir, alors même qu'il semble manquer à sa place. La puissance d'entrave ou de leurre des discours vole soudain en éclats, brutalement pulvérisée par la rupture subjective et narrative radicale où Elizabeth se saisit de l'instant pour investir l'espace : "Suddenly Elizabeth stepped forward and most competently boarded the omnibus, in front of everybody. She took a seat on top". Dans l'adjectif "competently" résonne la légère ironie de l'instance narrative en même temps que la subjectivation d'Elizabeth qui d'objet devient sujet. « Toute subjectivation est une désidentification, l'arrachement à la naturalité d'une place, l'ouverture d'un espace

---

[753] *Ibid.*, 13.
[754] Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie», 96.

de sujet où n'importe qui peut se compter »[755]. Le pas en avant, mouvement inaugural qui s'élance vers l'impériale de l'omnibus[756] et en avant de tous les autres passagers crée une rupture à la fois spatiale et temporelle, mettant fin de manière radicale au discours de Clarissa tentant de déchiffrer l'intériorité de sa fille, et bouleversant irréversiblement le régime narratif. C'est presque un arrachement qui se produit ici, ayant amené jusqu'au point de rupture le versant de la latence. Les résistances d'Elizabeth volent en éclat pour faire advenir le moment de l'action, et défaire les carcans qui cherchent à la saisir[757]. Il ne s'agit alors plus simplement de fuir hors des carcans, mais de prendre

---

[755] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 60.

[756] On se souvient de Fanny Elmer gravissant les étages de l'omnibus jusqu'à l'impériale dans *Jacob's Room*. "Piccadilly ?" Fanny asked the conductor of the omnibus, and climbed to the top". Le mouvement ascendant par lequel ces deux personnages féminins se lancent à l'assaut du véhicule et à l'assaut de la ville marque de manière paradigmatique la dimension heuristique de l'inauguration à la ville. Dans Le Livre des passages, Walter Benjamin précise que « vers 1857 (cf. H. de Pène, Paris intime, Paris 1859, p. 224) l'« impériale » des omnibus était interdite aux femmes ». Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 451.

On pense au très beau poème d'Amy Levy, "Ballade of an Omnibus" (1889), où ce même mouvement ascendant vers l'impériale de l'omnibus préfigure le plaisir de découvrir la ville depuis la hauteur. On peut déjà y lire l'émergence d'une véritable pensée politique dans cette modalité d'occupation de l'espace, où la pauvreté socioéconomique d'un personnage féminin, et donc le choix frugal de l'omnibus comme mode de déplacement, se donnent presque comme conditions d'une expérience heuristique et d'une création artistique à l'épreuve de la ville.

"Some men to carriages aspire;
On some the costly hansoms wait;
Some seek a fly, on job or hire;
Some mount the trotting steed, elate.
I envy not the rich and great,
A wandering minstrel, poor and free,
I am contented with my fate –
An omnibus suffices me.
In winter days of rain and mire
I find within a corner strait;
The busmen know me and my lyre
From Brompton to the Bull-and-Gate.
When summer comes, I mount in state
The topmost summit, whence I see
Crœsus look up, compassionate
An omnibus suffices me.
I mark, untroubled by desire,
Lucullus' phaeton and its freight.
The scene whereof I cannot tire,
The human tale of love and hate,
The city pageant, early and late
Unfolds itself, rolls by, to be
A pleasure deep and delicate.
An omnibus suffices.
Princess, your splendour you require.
I, my simplicity; agree
Neither to rate lower nor higher.
An omnibus suffices me".

Amy Levy, *A London Plane-Tree and other Verse*. London: T. Fisher Unwin, 1889, 21-2.

[757] "When Elizabeth Dalloway steps out and takes the bus up the Strand on a fine June day in 1923, everything seems to suggest that she is the bearer of new opportunities for her sex, a woman who will be

véritablement appui sur eux, de les emporter avec soi dans une déterritorialisation radicale.

Le franchissement du seuil de l'omnibus, "Elizabeth stepped forward and most competently boarded the omnibus", se fait alors franchissement d'un seuil critique, dans la dimension étymologique de la crise comme moment de la décision. Par ce pas qui se fait à la fois en avant, vers le haut, et qui propulse le personnage en tête de la cohue des passagers, Elizabeth affirme son mode à l'espace sous le signe de la maîtrise, "competently", dissolvant le mélange de retrait et de passivité[758] : "She had no preferences. Of course, she would not push her way. She inclined to be passive". Le corps du personnage et son mode à l'espace contredisent radicalement, à ce moment, les discours idéologiques dont lui-même se fait le relais.

### 3.1.3 Lignes de vitesse, lignes brisées, vertige des images

Le mouvement de l'omnibus se délie dans les métaphores, en même temps qu'il emporte le personnage dans un mode à l'espace comme renouvellement infini du mouvement, « enchaînement brisé [...], avec des vitesses variables, des précipitations et transformations »[759] :

> The impetuous creature — a pirate — started forward, sprang away; she had to hold the rail to steady herself, for a pirate it was, reckless, unscrupulous, bearing down ruthlessly, circumventing dangerously, boldly snatching a passenger, or ignoring a passenger, squeezing eel-like and arrogant in between, and then rushing insolently all sails spread up Whitehall. (MD 115)

La suite brisée de lignes intermittentes qui prennent le relais les unes des autres en se démultipliant crée une métaphore multiple, puissante, qui s'abreuve à la puissance même de l'engin. La profusion kaléidoscopique des images s'inscrit dans une relation du personnage à l'espace sous le signe à la fois de la violence du mouvement qui échappe à la maîtrise, et sous le signe de la multiplicité infinie des formes[760].

---

able to go further than her mother, still bound to the conventional femininity of the Victorian Angel in the House". Rachel Bowlby, "Thinking Forward through Mrs Dalloway's Daughter", 70.

[758] Et par-là même se trouve pulvérisée cette idée citée par Benjamin selon laquelle le voyage en omnibus aurait un effet léthargisant : « Il est à remarquer ... que l'omnibus semble éteindre et pétrifier tous ceux qui l'approchent. [...] On dirait que de cette lourde machine s'échappe une influence placide et soporifique, semblable à celle qui endort les marmottes et les tortues au commencement de l'hiver. » Victor Fournel, Ce qu'on voit dans les rues de Paris, Paris, p. 283 ». Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 449.

[759] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 16.

[760] "Elizabeth indulges in an excursion of independent fancy through the streets of London during which she is associated with the omnipotence attributed to the means of transport". Rachel Bowlby, "Thinking forward through Mrs Dalloway's daughter", 70.

Cette double valence de l'escapade qui est aussi exploration s'inscrit dans les images poétiques qui déferlent à chaque saillie de l'omnibus. « L'omnibus, ce Léviathan de la carrosserie »[761], charrie tous les espaces dans la ville qui se fait tour à tour créature hybride, monstre marin, pirate sans foi ni loi, anguille qui se faufile dans la ville ou vaisseau de guerre qui en fend les flots[762], sans que la ville soit pourtant jamais elle-même comparée à la mer. Les mouvements à la fois violents et euphoriques s'inscrivent dans les embardées de l'engin dans ses dimensions à la fois monstrueuses, "impetuous", "ruthlessly", "dangerously" et majestueuses, "boldly", "arrogant", "insolently". Il se produit alors une contamination métonymique à la fois du personnage qui se cramponne, "she had to hold the rail to steady herself", subit et épouse le vertige, et de la ville qui le met constamment à l'épreuve d'une modernité furieuse, d'une vitesse déchaînée qui avance plus vite que lui, le long d'une ligne démontée.

C'est une véritable dimension de mise au défi qui se dessine alors dans l'hétérogénéité démultipliée d'un mouvement vertigineux qui est sa propre force de renouvellement. Les saccades fougueuses, indociles, qui se jouent de l'itinéraire destiné et se défient d'une nomenclature prédéfinie, refusent effrontément d'obéir à une logique ancillaire de trajectoire au service d'usagers : "bearing down ruthlessly, circumventing dangerously, boldly snatching a passenger, or ignoring a passenger, squeezing eel-like and arrogant in between". Le nom de lieu, "Whitehall", vient non plus inscrire sa portée symbolique et historique dans le texte, mais sa valeur symbolique se trouve au contraire totalement ressaisie par le passage irrévérencieux de l'omnibus, qui non seulement sort sa propre trajectoire du sillon auquel il est voué, mais bouleverse jusqu'à l'idée même d'une trajectoire ou d'une destination.

Le personnage qui se livre aux potentialités de la ville en s'arrachant aux discours normatifs en forme de calque se trouve alors libéré de tout programme destiné[763]. Il dessine alors une carte de la ville, au sens de Deleuze et Guattari, "faire la

---

[761] Benjamin cite cette expression de Théophile Gautier dans *Le Livre des passages* : « Théophile Gautier [in Edouard Fournier, Paris démoli, Deuxième édition, Avec une préface par P. Théophile Gautier, Paris 1855, p. iv] ». Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 452.

[762] Walter Benjamin parle des comparaisons maritimes de la ville chez Victor Hugo : « Sur Victor Hugo : "Il adorait les impériales d'omnibus, ces balcons roulants, comme il les appelait, d'où il pouvait étudier à loisir les aspects divers de la ville géante. Il prétendait que le brouhaha étourdissant de Paris lui produisait le même effet que la mer." Edouard Drumont, *Figures de bronze ou Statues de neige*, Paris (1900), p. 25 (Victor Hugo) ». *Ibid.*, 451.

[763] « La pauvreté en expérience : cela ne signifie pas que les hommes aspirent à une expérience nouvelle. Non, ils aspirent à se libérer de toute expérience quelle qu'elle soit, ils aspirent à un environnement dans lequel ils puissent faire valoir leur pauvreté, extérieure et finalement aussi intérieure, à l'affirmer si

carte, et pas le calque. [...] Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel"[764]. L'impulsion par laquelle Elizabeth se jette dans un corps à corps avec l'omnibus défait non seulement la portée des discours qui se dissolvent dans le mouvement, mais elle défait aussi de manière essentielle toute possibilité d'inscription d'un « itinéraire (une série discursive d'opérations) » ou d'un « parcours »[765] ; l'« élément de carte », "Whitehall" ne se fait plus « postulat d'un itinéraire »[766], mais se trouve pris tout entier dans la puissance d'un mouvement qui n'obéit plus à aucune logique de l'intrigue.

### 3.1.4 Au-devant de la ville et du temps : embrasser le mouvement[767]

Dès lors, c'est l'euphorie d'une libération hors des carcans étouffants qui prend le relais de l'instant de vertige, "And did Elizabeth give one thought to poor Miss Kilman who loved her without jealousy, to whom she had been a fawn in the open, a moon in a glade? She was delighted to be free. The fresh air was so delicious. It had been so stuffy in the Army and Navy Stores." (MD 115). Les images poétiques par lesquelles Elizabeth est prise dans les rets imaginaires de Miss Kilman n'ont désormais plus de prise ni sur le corps, ni sur la subjectivité du personnage, qui s'abandonne tout entier au ravissement de l'évasion, délivré des contraintes mondaines ou familiales. Son corps ne subit plus désormais le mouvement phénoménologique de l'omnibus, mais fait corps avec lui : "And now it was like riding, to be rushing up Whitehall; and to each movement of the omnibus the beautiful body in the fawn-coloured coat responded freely like a rider, like the figure-head of a ship, for the breeze slightly disarrayed her"[768] (MD 115). Les comparaisons continuent de porter la relation du personnage à l'espace en un devenir hétérogène du personnage et de l'omnibus, une double-capture qui défait les limites du soi. Celles-ci se transforment, cependant, en une relation à l'espace constamment en train de se faire et de se défaire dans l'interaction de l'espace

---

clairement et si nettement qu'il en sorte quelque chose de décent ». Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 371.

[764] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 20

[765] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 176.

[766] *Ibid.*, 177.

[767] « Je ne suis pas dans l'espace et dans le temps, je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 175.

[768] On se souvient de la vitesse qui s'inscrivait déjà, avec le même verbe, dans le voyage d'Alix, dans *Non-Combatants and Others* : "Alix sat on a bus and rushed through the shining summer morning" (NCO 36).

et d'un corps réceptif à ce devenir en cours, "the beautiful body", et enfin dégagé des métaphores qui le maintenaient dans la détermination.

Le mode à l'espace se transforme alors à chaque image et chaque signe qui le crée en une nouvelle ligne de fuite, dans le franchissement d'un nouveau seuil temporel et phénoménologique, où le passage d'un nouveau seuil de subjectivation ne cesse d'osciller entre désappropriation et appropriation[769]. Le tissu d'images maritimes se double d'images équestres, où ré-affleure la possibilité pour le personnage d'un mode à l'espace où le mouvement se ferait non plus simplement mise en danger vertigineuse dans l'absence totale de point d'appui, mais également vecteur d'une exploration heuristique. La relation à l'espace n'est alors plus subie comme assujettissement au vertige, mais se fait contribution et libération du mouvement, "responded freely like a rider".

Le corps du personnage ainsi que sa subjectivité se prennent alors dans un mode à l'espace qui fait un va-et-vient entre l'immobilité statuesque qui lui est conférée par l'effet de trajectoires imaginaires aliénantes[770] et le mouvement de l'omnibus, "like the figure-head of a ship". Cette image de la figure de proue à l'avant d'un bateau, perméable aux phénomènes de l'espace et du temps, "for the breeze slightly disarrayed her", est aussi figure majestueuse prise dans un mouvement dont elle se fait l'emblème par sa position inaugurale, à l'avant du vaisseau[771] : "the heat gave her cheeks the pallor of white painted wood; and her fine eyes, having no eyes to meet, gazed ahead, blank, bright, with the staring incredible innocence of sculpture." (MD 115) Le regard statuesque n'est plus le regard sans expression que Clarissa Dalloway y inscrivait[772], mais le regard adventice qui porte au-delà d'une destination arrêtée, qui anticipe le temps sans le projeter sur aucun schème prévisible, "her fine eyes, having no eyes to meet, gazed ahead". Il destitue ainsi l'impersonnalité d'une modernité urbaine hostile où les citadins n'entreraient plus dans un rapport intersubjectif par le biais du regard[773].

---

[769] « Un trait intensif se met à travailler pour son compte, une perception hallucinatoire, une synesthésie, une mutation perverse, un jeu d'images se détachent, et l'hégémonie du signifiant se trouve remise en question ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 23.

[770] "People were beginning to compare her to poplar trees, early dawn, hyacinths, fawns, running water, and garden lilies", "very stately, very serene" (MD 114).

[771] "Elizabeth Dalloway is a young woman without a past and with many possible future directions [...]. Elizabeth takes place in the city which can then figure forth the new urban opportunities not available to her mother's generation of women". Rachel Bowlby, "Thinking Forward through Mrs Dalloway's Daughter", 83.

[772] "It was expression she needed, but her eyes were fine, Chinese, oriental" (MD 114).

[773] « "Il ne vient à l'esprit de personne d'accorder à autrui ne fût-ce qu'un regard. Cette indifférence brutale, cet isolement insensible de chaque individu au sein de ses intérêts particuliers, sont d'autant plus

Elizabeth ne se livre pas à une flânerie dans la ville comme réseau de lieux où s'inscrit le passé ; ses yeux grands ouverts se font au contraire résolument emblématiques de l'ouverture aux potentialités du temps[774]. L'écriture cesse alors d'interroger le personnage pour tenter de le déchiffrer, voire de l'arraisonner, comme le faisaient les discours de Clarissa Dalloway ou de Miss Kilman, "What could she be thinking?" (MD 114), pour laisser place à des images qui ne cessent d'interroger le temps. Prise dans ce devenir-proue, cette identité qui se recrée dans le devenir incessant du mouvement imprédictible devient métaphorique non plus de discours idéologiques qui chercheraient à figer Elizabeth dans des prédications socioculturelles[775], mais au contraire d'un avènement à l'espace, à la ville, et au temps, en attente d'un texte qui resterait à écrire, "white", "blank", "staring incredible innocence", qui serait encore vierge. Ce qui s'y inscrit est à la fois la luminescence heuristique et l'attente de potentialité.

## *3.2 Seconde différance, "one penny" : la carte des possibles*

Dès lors, toute la dynamique de l'escapade heuristique d'Elizabeth se fait sous le régime d'un déplacement sans cesse reconduit depuis les discours dont les autres cherchent à la saisir, et qui servent de propulseur à la fuite itérative du personnage[776] :

> It was always talking about her own sufferings that made Miss Kilman so difficult. And was she right? If it was being on committees and giving up hours and hours every day (she hardly ever saw him in London) that helped the poor, her father did that, goodness knows,—if that was what Miss Kilman meant about being a Christian; but it was so difficult to say.[777] (MD 115)

---

répugnants et blessants que le nombre de ces individus confinés dans cet espace réduit est plus grand. Et même si nous savons que cet isolement de l'individu, cet égoïsme borné sont partout le principe fondamental de la société actuelle, ils ne se manifestent nulle part avec une impudence, une assurance totales qu'ici, précisément dans la cohue de la grande ville". Friedrich Engels, Die Lage der arbeitenden Klasse in England, 2e dir., Leipzig 1848, p. 36-37 (Les grandes villes). » cité par Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 446.

[774] Ces yeux grand ouverts qui accueillent les potentialités du temps et se portent au devant de l'espace se posent en opposition avec les yeux fermés de Julia dans *After Leaving Mr Mackenzie*, sur l'impériale de l'omnibus : "The buses would stop near the pub. She got on the next one that was going in the direction of Oxford Circus, mounted to the top, and sat there with her eyes shut." (ALMM 61-2) La perception est ici délibérément barrée, comme si le personnage voulait se rendre hermétique à toute capture avec la ville.

[775] Le discours de Clarissa avait déjà figé tous les éléments qui sont réinvestis ici dans une nouvelle image : "but her eyes were fine, Chinese, oriental, and, as her mother said, with such nice shoulders and holding herself so straight, she was always charming to look at; and lately, in the evening especially, when she was interested, for she never seemed excited, she looked almost beautiful, very stately, very serene." (MD 114)

[776] "Elizabeth's fantasies are represented [...] as a form of rebellion against maternal whishes". Rachel Bowlby, "Thinking Forward through Mrs Dalloway's Daughter", 83.

[777] Miss Kilman apparaît comme une véritable figure du ressentiment nietzschéen, toute occupée à « la décharge de l'affect » : « Car d'instinct, celui qui souffre cherche toujours une cause à sa souffrance ; plus

Le discours philanthrope fait entendre l'artifice d'une rhétorique sacrificielle. La façon dont Miss Kilman réussit à « insinuer *[sa] propre misère* »[778] dans la conscience d'Elizabeth est totalement mis en éclat non pas par les discours, le raisonnement et la confrontation des valeurs, mais par l'impulsion d'un nouveau mouvement de déterritorialisation qui s'arrache aux entraves des discours qui cherchent à la retenir[779] : "Oh, she would like to go a little further. Another penny was it to the Strand? Here was another penny then. She would go up the Strand." (MD 115) L'onomatopée qui rompt avec le régime idéologique du discours propulse le personnage dans une dynamique qui secoue les quadrillages pour laisser une nouvelle ligne de fuite s'échapper, repousser les frontières, "She would go up the Strand".

Le sou qui permet à Elizabeth de se propulser un peu plus loin dans la ville, de tracer une nouvelle ligne de fuite, anticipe dans cette exploration urbaine l'autonomie financière articulée dans *Three Guineas* en 1938 : "Recall the joy with which you received your first guinea for your first brief, and the deep breath of freedom that you drew [...] you will understand the excitement with which in 1919 your sisters began to earn not a guinea but a sixpenny bit"[780]. Il entre également en résonance aussi avec ce que Walter Benjamin appelle « la piécette de l'"actuel" »[781]. Dès lors, les potentialités de la ville s'inscrivent sous le signe des possibilités professionnelles ; les lignes déterritorialisées de l'omnibus se font ouverture inaugurale des professions aux femmes,

---

exactement un auteur, plus précisément un auteur coupable, susceptible de souffrir, – bref, un être vivant quelconque sur lequel il puisse décharger ses affects en effigie ou en réalité, sous n'importe quel prétexte : car la décharge de l'affect est la plus grande tentative du souffrant pour se soulager, c'est-à-dire s'anesthésier, c'est son narcotique inconsciemment désiré contre les tourments de tous ordres ». Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale.* Paris : Flammarion, 2002, 144.

[778] Chez Nietzche, les hommes du ressentiment parviennent à « insinuer leur propre misère, toute misère dans la conscience des heureux : en sorte que ces derniers finiraient un jour par avoir honte de leur bonheur et peut-être se diraient-ils entre eux : "C'est une honte d'être heureux ! Il y a trop de misère !"... ». *Ibid.*, 141.

[779] « Mais il ne saurait y avoir de malentendu plus grave et plus désastreux que de voir les heureux, les réussis, les puissants par le corps et l'âme commencer ainsi à douter de leur droit au bonheur. Foin de ce "monde renversé"! Foin de cet amollissement –, voilà donc ce qui devrait être le point de vue dominant sur terre : mais il faut pour cela avant toute chose que les bien-portants restent isolés, préservés même de la vue des malades, qu'ils ne se prennent pas pour des malades. Ou bien faudrait-il qu'ils fussent garde-malades ou médecin ?... ». *Ibid.*, 141. Ce passage entre singulièrement en résonance avec les aspirations professionnelles d'Elizabeth : « She liked people who were ill. [...] So she might be a doctor. She might be a farmer. Animals are often ill ». (MD 115)

[780] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 16.

[781] « Pauvres, voilà bien ce que nous sommes devenus. Pièce par pièce, nous avons dispersé l'héritage de l'humanité, nous avons dû laisser ce trésor au mont de piété, souvent pour un centième de sa valeur, en échange de la piécette de l'"actuel" ». Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 372.

dont, par un ironique renversement, Miss Kilman est le héraut paradoxal là même où elle dénature la promesse émancipatrice[782] :

> She liked people who were ill. And every profession is open to the women of your generation, said Miss Kilman. So she might be a doctor. She might be a farmer. Animals are often ill. She might own a thousand acres and have people under her. She would go and see them in their cottages. (MD 115)

Mais c'est la ville qui revient encore et toujours comme emblème de ces possibilités infinies, et qui ne laisse pas le personnage rêver trop longtemps aux espaces rustiques, pour s'imposer dans ses dimensions anthropomorphiques comme carte des possibilités ouvertes aux femmes en 1919[783] : "This was Somerset House. One might be a very good farmer—and that, strangely enough though Miss Kilman had her share in it, was almost entirely due to Somerset House. It looked so splendid, so serious, that great grey building." (MD 116) Somerset House ne s'impose plus comme lieu de l'histoire monumentale ou du pouvoir tel qu'il s'inscrit dans les lieux de la ville[784]. Le bâtiment pris dans les lignes débridées de l'omnibus devient au contraire l'emblème d'une ouverture des frontières sociopolitiques[785]. Le texte juxtapose l'effervescence des londoniens au travail, le fourmillement des possibilités professionnelles d'une part, et les monuments évoqués par des métaphores qui les déterritorialisent dans une fragilité éphémère. "And she liked the feeling of people working. She liked those churches, like shapes of grey paper, breasting the stream of the Strand." (MD 116) C'est bien de

---

[782] Rachel Bowlby souligne également ce paradoxe. *"Thinking Forward Through Mrs Dalloway's Daughter"*, 74.

[783] « La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 18.

[784] On est loin, chez Woolf, de la vision très symbolique des monuments comme générateurs centripètes des lieux dans *Le Livre des passages* de Benjamin : « Stahl (Paris, p. 28) étaye l'observation souvent formulée selon laquelle les quartiers de Paris auraient leur vie propre, en se référant à certains monuments parisiens. [...] En servant d'arrière-fond aux rues importantes, ces édifices donnent un centre de gravité aux quartiers, tout en y représentant la ville en tant que telle. Stahl dit que « chaque édifice monumental se présente avec une escorte, comme un prince avec sa suite, séparé par cette escorte de la masse qui s'écarte respectueusement pour lui céder la place. Il devient le véritable centre d'un quartier qui semble s'être rassemblé autour de lui ». Walter Benjamin. *Paris : capitale du XIXème siècle, Le Livre des passages*, 542.

[785] Il pourrait alors se faire emblématique de ce que Nietzche appelle « les esprits historiens; le spectacle du passé les pousse vers le futur, embrase leur courage, de vivre et de lutter toujours plus longtemps, allume en eux l'espérance que le bien est encore à venir, que le bonheur les attend de l'autre côté de la montagne qu'ils sont en train de gravir [...], ils ne regardent en arrière que [...] pour apprendre à convoiter plus ardemment l'avenir ». Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie», 101. Il est à noter l'ironie du fait que Richard Dalloway qualifie Miss Kilman de "historical mind" : "and Richard said she was very able, had a really historical mind". (MD 10)

sensation qu'il est question ici, au sens phénoménologique, une sensation subjective qui ne s'incorpore pas mais semble effleurer le lieu pour en laisser les potentialités intactes :

> Sentir, c'est ne pas connaître tout à fait : c'est laisser à la chose sentie son pouvoir et son mystère. C'est s'involuer, donc c'est manquer de point de vue : ou bien on perçoit l'espace pour connaître sa perspective, ou bien on sent le lieu pour éprouver son immanence et son opacité[786].

Le poids du temps historique se trouve alors ressaisi par la création des lieux comme zones de sensation. Leur gravité symbolique et leur inscription sociopolitique se délient dans un jeu d'hypallage quasi anthropomorphique : "It was quite different here from Westminster, she thought, getting off at Chancery Lane. It was so serious; it was so busy." (MD 116) Par le biais de l'hypallage, la ville qui se redéfinit hors ses lieux et ses noms de lieux comme légitimité historique et symbolique : « les fonctions des noms propres : ils rendent habitable ou croyable le lieu qu'ils vêtent d'un mot (en s'évidant de leur pouvoir classificateur, ils acquièrent celui de « permettre » autre chose) »[787].

La relation subjective du personnage à l'espace s'inscrit alors dans ses pures lignes de potentialités : "In short, she would like to have a profession. She would become a doctor, a farmer, possibly go into Parliament, if she found it necessary, all because of the Strand."[788] (MD 116) Le personnage se met alors à habiter l'espace phénoménologique et à générer des temps et des lieux depuis ce transport, éprouvé au-delà d'une simple perception. Cette chevauchée dans la ville à bord d'un omnibus n'est plus alors une simple traversée, mais une odyssée au fil de laquelle le personnage et la ville se modifient l'un l'autre, s'affranchissent des discours normatifs en même temps que du cloisonnement des lieux. L'écriture oscille ici de manière indécidable entre la flânerie, l'observation réceptive aux possibilités de la ville, et la tentation de rejoindre le flot des travailleurs.

---

[786] George Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, 144-5.

[787] « Rangés en constellations qui hiérarchisent et ordonnent sémantiquement la surface de la ville, opérateurs de rangements chronologiques et de légitimations historiques, ces mots [...] perdent peu à peu leur valeur gravée, telles des pièces de monnaie usées, mais leur capacité de signifier survit à sa détermination première ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 157.

[788] Dans *Non-Combatants and Others*, dans la temporalité de 1916, c'est le mouvement inverse qui s'opère, depuis la relation subjective à la ville, qui revêt alors des caractéristiques subjectives affectives, pour être bouleversées par les explosions de la guerre, qui ravagent à la fois le lieu, la relation entre le personnage et le lieu, et la possibilité d'une écriture de ce lieu : "Hither Alix went, when the evening sunshine lay mellow on Chancery Lane. Alix had a curious and quite unaccountable feeling for Chancery Lane. It seemed to her romantic beyond all reason. Just now it was as some wild lane on the battle front, or like a trench which has been shelled, for the most recent airship raid had ploughed it up. A week ago it had been the scene of that wild terror and shrieking confusion which is characterised by a euphemistic press as 'no panic.' [...] Alix limped past the chaos quickly." (NCO 41)

C'est la question posée par Virginia Woolf en 1938 dans *Three Guineas* à propos de l'approche de la seconde guerre mondiale, soit treize années après la publication de *Mrs Dalloway*, qui se dessine déjà dans les potentialités heuristiques de cette escapade urbaine d'Elizabeth :

> We who have looked so long at the pageant in books, or from a curtained window watched educated men leaving the house at about nine-thirty to go to an office, returning to the house at about six-thirty from an office, need look passively no longer. We too can leave the house, can mount those steps, pass in and out of those doors, wear wigs and gowns, make money, administer justice.[789]

La potentialité qui se déplie dans l'exploration d'Elizabeth se maintient en tension constante entre l'oisiveté nécessaire à la réceptivité, les discours idéologiques, et le flot démotique, effervescence de l'espace comme « lieu pratiqué »[790] :

> The feet of those people busy about their activities, hands putting stone to stone, minds eternally occupied not with trivial chatterings (comparing women to poplars—which was rather exciting, of course, but very silly), but with thoughts of ships, of business, of law, of administration, and with it all so stately (she was in the Temple), gay (there was the river), pious (there was the Church), made her quite determined, whatever her mother might say, to become either a farmer or a doctor. But she was, of course, rather lazy. (MD 116)

C'est une ville en train de se faire autant qu'elle se défait, pierre après pierre, constamment abattue et érigée, une ville comme force de pensée en mouvement, "with thoughts of ships, of business...", qui se façonne en un processus infini, "The feet of those people busy about their activities, hands putting stone to stone, minds eternally occupied"[791].

La mise en crise des discours mythologisants dessine une subjectivation qui cherche ses propres modalités hors de son inscription comme donnée socioculturelle dans les discours des autres[792], "not with trivial chatterings (comparing women to poplars—which was rather exciting, of course, but very silly), but with thoughts of ships, of business, of law, of administration". Cette voix propre qui s'esquisse dans la

---

[789] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 61.

[790] « Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 1990.

[791] On pense à l'essai de Benjamin, « Expérience et pauvreté », où l'idée de la table rase du temps s'articule, sur le versant heuristique de la crise, à la possibilité de bâtir : « Parmi les grands créateurs, il y a toujours eu de ces esprits impitoyables, qui commençaient par faire table rase. Il leur fallait en effet une planche à dessin, ils étaient des constructeurs ». Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 367.

[792] A propos de la loi de 1919 qui a permis aux femmes de gagner leur vie, Woolf écrit en 1938 : "the charm element has been removed [...] She need no longer use her charm to procure money from her father or brother. Since it is beyond the power of her family to punish her financially she can express her own opinions. In place of the admirations and antipathies which were often unconsciously dictated by the need of money she can declare her genuine likes and dislikes. In short, she need not acquiesce; she can criticize. At last she is in possession of an influence that is disinterested." Virginia Woolf, *Three Guineas*, 17.

ville, hors les murs de la maison familiale, transporte les discours depuis l'intérieur de la demeure des Dalloway et de ses codes mondains, dans une déterritorialisation où ils s'éprouvent et rejouent l'avènement inaugural des portes ouvertes en 1919[793]. Mis à l'épreuve de la ville, les discours qui structurent l'ordre symbolique semblent défaits de leurs potentialité aliénante, mais ils sont traversés des modulations de leurs timbres dans le mouvement anamorphique de la ville qui se transforme de lieu en lieu : "and with it all so stately (she was in the Temple), gay (there was the river), pious (there was the Church)". La juxtaposition des adjectifs et des lieux déterritorialise le corps d'Elizabeth, comme objet de prédilection des discours réifiants[794], vers les lieux symboliques de la ville, non pas pour renforcer ces discours en de nouveaux points de fixation, mais pour rendre le corps du personnage au rapport subjectif à l'espace, dans toutes les possibilités qui s'y déploient. Mais la tentation de se lancer dans le flot ambitieux des professions et des processions ne va pas jusqu'au bout de sa propre rupture avec les discours idéologiques dont la dernière phrase, "But she was, of course, rather lazy", vient inquiéter le destin de potentialité[795].

### 3.2.1 Oscillation au seuil : « entre l'allégresse ailée et le sentiment de doute »[796]

Cette inquiétude amorce déjà un mouvement de repli, comme celui par lequel Alix se détournait de la ville et des stigmates de la guerre dans *Non-Combatants and Others*. La barrière subjective réintroduit une oscillation qui hésite, cherche un mode à l'espace où, sans renoncer, elle ne s'actualiserait pas pour autant :

> And it was much better to say nothing about it. It seemed so silly. It was the sort of thing that did sometimes happen, when one was alone—buildings without architects' names, crowds of people coming back from the city having more power than single clergymen in Kensington, than any of the books Miss Kilman had lent her, to stimulate what lay slumbrous, clumsy, and shy on the mind's sandy floor to break surface, as a child suddenly stretches its arms; it was just that, perhaps, a sigh, a stretch of the arms, an impulse, a revelation, which has its effects for ever, and then down again it went to the sandy floor. She must go home. She must dress for dinner. But what was the time?—where was a clock? (MD 116)

---

[793] "That, Sir, was the right that was conferred upon us less than twenty years ago, in the year 1919, by an Act which unbarred the professions. The door of the private house was thrown open." *Ibid.*, 16.

[794] On retrouve les adjectifs utilisés par Clarissa Dalloway pour caractériser Elizabeth dans la perception anamorphique qu'Elizabeth a de la ville : "she looked almost beautiful, very stately, very serene." (MD 114)

[795] Rachel Bowlby va jusqu'à dire que les possibilités envisagées par Elizabeth sont avant tout une marque de rebellion contre les vœux de sa mère mais aussi de naïveté et d'immaturité, annonçant son retour final vers la place qui lui est assignée par les carcans sociaux. Rachel Bowlby, "Thinking Forward through Mrs. Dalloway's Daughter", 83.

[796] Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 443.

Par le mouvement de retour qui s'amorce, « entre l'allégresse ailée et le sentiment de doute » [797], Elizabeth résiste à la dilution dans la procession des professions[798]. C'est presque sur une modalité neutre qu'elle reste investie à la fois des discours des autres et des potentialités préservées du temps où elle ne se laisse cependant pas absorber[799], anticipant les réserves de *Three Guineas* :

> For such reasons compact as they are of many memories and emotions — for who shall analyse the complexity of a mind that holds so deep a reservoir of time past within it?— it seems both wrong for us rationally and impossible for us emotionally to fill up your form and join your society. For by so doing we should merge our identity in yours; follow and repeat and score still deeper the old worn ruts in which society, like a gramophone whose needle has stuck, is grinding out with intolerable unanimity 'Three hundred millions spent upon arms.' [...] we believe that we can help you most effectively by refusing to join your society; by working for our common ends — justice and equality and liberty for all men and women — outside your society, not within.[800]

Les modalités selon lesquelles Elizabeth renonce à projeter son incorporation dans un flot de travailleurs qui pourrait aussi se donner à lire comme une procession, "The feet of those people busy about their activities", et ainsi se retourner en menace de dilution pour le personnage, font écho de manière saisissante au refus de l'absorption fermement inscrit dans *Three Guineas*, "outside your society, not within"[801]. Les potentialités de cette force de construction qui trouverait ses modalités à la fois dans la promesse émancipatrice des professions et en-dehors de la société se dessinent déjà dans la rêverie d'Elizabeth : "when one was alone—buildings without architects' names, crowds of people coming back from the city having more power than single clergymen in Kensington, than any of the books Miss Kilman had lent her". Le ferment créatif et

---

[797] *Ibid.*

[798] « L'homme de la rue échappe à toute autorité, qu'elle soit politique, morale ou religieuse ». Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 366.

[799] On distingue en revanche dans l'expérience que fait Clarissa du voyage en omnibus, un mode à l'espace comme abandon total à la dilution dans ce qui l'entoure : "Clarissa once, going on top of an omnibus with him somewhere, [...] spotting queer little scenes, names, people from the top of a bus [...] But she said, sitting on the bus going up Shaftesbury Avenue, she felt herself everywhere; not "here, here, here"; and she tapped the back of the seat; but everywhere. She waved her hand, going up Shaftesbury Avenue. She was all that. So that to know her, or any one, one must seek out the people who completed them; even the places. Odd affinities she had with people she had never spoken to, some woman in the street, some man behind a counter — even trees, or barns." (MD 129)

[800] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 105-6.

[801] Les échos entre le refus de se laisser assimiler, articulé dans *Three Guineas* comme position politique à part entière, et la pensée de la montée des totalitarismes chez Walter Benjamin, sont d'autant plus frappants que les deux textes ont été publiés en 1938 : « la concentration de personnes privées, en tant que telles, réunies par le hasard de leurs intérêts privés. Mais lorsque ces rassemblements sautent aux yeux – ce qui est le cas avec les États totalitaires, dans la mesure où ils font de la concentration massive de leurs clients la condition permanente et obligatoire de tous leurs projets – ce caractère bâtard devient manifeste, surtout pour ceux qui sont ainsi réunis. Ils rationalisent alors le hasard de l'économie de marché qui les rassemble en évoquant un "destin" où "la race" se retrouve. Ils donnent ainsi libre cours à l'instinct grégaire et au comportement réflexe ». Walter Benjamin, « Le flâneur », 95.

démotique[802] d'une manière de bâtir qui ne serait plus marquée au sceau d'un nom comme appropriation ou comme autorité, qui échapperait à l'autorité d'une idéologie ou d'un savoir inscrit, rappelle de fait les constructions à partir de « presque rien » que Walter Benjamin nomme barbares[803].

Par ce discours qui explore les modalités différentielles d'une inscription dans la ville et ses possibilités sans pour autant rejoindre le flot des travailleurs, Elizabeth préserve les potentialités du temps[804] et renonce à trancher dans ce qui est encore en réserve, et qui se laisse mouvoir par cette modalité démotique sans être emporté par elle, pensée qui se déploie sans se laisser assimiler : "to stimulate what lay slumbrous, clumsy, and shy on the mind's sandy floor to break surface, as a child suddenly stretches its arms". Cette pensée qui porte en elle les potentialités d'une pulvérisation, "to break surface", s'arrache aux formes amorphes du temps, à une boue pré-subjective, analogie topologique d'une sédimentation où le temps se conserve dans le psychisme, "the mind's sandy floor". Une enfance comme faculté du temps affleure alors, "as a child suddenly stretches its arms", comme balbutiement de la pensée "slumbrous, clumsy, and shy". L'enfance d'une subjectivation qui déferait l'idée d'une origine se déplie dans ce moment inaugural, barbare, d'un avènement à la ville qui n'est pourtant pas un commencement et ne s'institue pas comme origine : "it was just that, perhaps, a sigh, a stretch of the arms, an impulse, a revelation, which has its effects for ever, and then down again it went to the sandy floor". Impulsion inaugurale, pré-langagière d'un désir sans cesse reconduit, puissance pneumatique, force créatrice, "a sigh, a stretch of the arms, an impulse, a revelation", ce qui se déplie sans prendre forme tout à fait est un désir de vie et de forme, mu par une énergie première qui prend appui sur l'énergie des citadins au travail mais sans s'y assujettir ou s'y confondre.

La subjectivation qui cherche ses propres modalités dans cette escapade urbaine s'inscrit à ce moment dans les strates primordiales de l'identité, en-deçà de tout discours

---

[802] « "L'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité". Baudelaire, L'Art romantique, Paris, p. 64-65 (Le Peintre de la vie moderne) », cité par Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 460.

[803] « De barbarie ? Mais oui. Nous le disons pour introduire une conception nouvelle, positive, de la barbarie. Car à quoi sa pauvreté en expérience amène-t-elle le barbare ? Elle l'amène à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à construire avec presque rien, [...]. Parmi les grands créateurs, il y a toujours eu de ces esprits impitoyables, qui commençaient par faire table rase. Il leur fallait en effet une planche à dessin, ils étaient des constructeurs ». Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 366-7.

[804] Rachel Bowlby parle également de cette position singulière, ex-centrique au sein du commun: "a femininity that is always other than fully intergrated; but also to a greater openness from their very lack of fit with the dominant masculine order". Rachel Bowlby, "Thinking forward through Mrs Dalloway's daughter", 84.

et de toute détermination préétablie. C'est une gestation sourde de la création de soi, en-deçà de la forme, une création en eaux troubles qui s'inscrit dans ce temps informe entre latence et résurgence, "an impulse [...] and then down again it went to the sandy floor". De cette boue première s'arrache un potentiel non façonné, dans l'attente d'une forme comme pré-genèse en gestation formée dans la latence de la matière première. C'est une émergence à la fois accidentelle, "It was the sort of thing that did sometimes happen", mais dont les effets perdurent dans un présent atemporel au-delà de sa manifestation, "which has its effects for ever". Elle ne se déplie ni dans le temps, ni dans la phrase, qui se replie sur sa propre répétition, ni dans l'espace, puisque c'est là, au plus aigu de l'inscription du vivant dans la ville, que s'amorce le mouvement de retour, "She must go home. She must dress for dinner. But what was the time? — where was a clock?"[805].

## *3.3 Troisième différance, "just a little way" : le sursis de la latence*

### 3.3.1 Habiter la rue : avancer sans arriver

Dans la suspension de ce temps préservé, sur le seuil du retour vers la maison, le personnage trace encore une ligne de fuite, une échappée comme en sursis, là où on ne l'attendait plus, au cœur de la latence[806] : "She looked up Fleet Street. She walked just a little way towards St. Paul's, shyly, like some one penetrating on tiptoe, exploring a strange house by night with a candle, on edge lest the owner should suddenly fling wide his bedroom door and ask her business" (MD 116-7) C'est un nouvel avènement à la ville qui est une fois encore reconduit ici, sur le seuil même du retour vers la maison, un mouvement inaugural qui se fait force de son propre renouvellement. Il renouvelle sans répéter, plutôt qu'il ne prolonge, l'expérience inaugurale de l'escapade d'Elizabeth,

---

[805] Au milieu de l'escapade qui s'écrit dans "Street Haunting", Virginia Woolf exprime cette nécessité d'échapper aux contraintes par l'alibi : "But we are come to the Strand now, and as we hesitate on the curb, a little rod about the length of one's finger begins to lay its bar across the velocity and abundance of life. "Really I must—really I must"—that is it. Without investigating the demand, the mind cringes to the accustomed tyrant. One must, one always must, do something or other; it is not allowed one simply to enjoy oneself. Was it not for this reason that, some time ago, we fabricated the excuse, and invented the necessity of buying something? But what was it? Ah, we remember, it was a pencil". Virginia Woolf, "Street-Haunting: a London Adventure", 27.

[806] Dans "Street Haunting", ce sursis de temps au moment du retour s'articule à une quête de soi: "But just as we are turning to obey the command, another self disputes the right of the tyrant to insist. The usual conflict comes about. Spread out behind the rod of duty we see the whole breadth of the river Thames—wide, mournful, peaceful. And we see it through the eyes of somebody who is leaning over the Embankment on a summer evening, without a care in the world. Let us put off buying the pencil; let us go in search of this person—and soon it becomes apparent that this person is ourselves. For if we could stand there where we stood six months ago, should we not be again as we were then—calm, aloof, content? Let us try then". Virginia Woolf, "Street-Haunting: a London Adventure", 27.

dans ce temps de latence, "just a little way". Le petit délai de temps subsidiaire fait écho au sou supplémentaire qui permet au personnage d'aller un peu plus loin, et résiste à la temporalité prévisible de la destination de retour : « il s'agit de se distribuer dans un espace ouvert, de tenir l'espace, de garder la possibilité de surgir en n'importe quel point : le mouvement ne va plus d'un point à un autre, mais devient perpétuel, sans but ni destination, sans départ ni arrivée »[807]. Le regard qui porte au loin, "She looked up Fleet Street", repousse les frontières spatiales et figurales, tout en ménageant la réserve : "nor did she dare wander off into queer alleys, tempting bye-streets". C'est une modalité à l'espace totalement différente qui s'inscrit dans cette nouvelle déterritorialisation, qui se fait à pied, laps de temps pris entre deux voyages en omnibus, celui qui déterritorialise, et celui qui reterritorialise.

Alors que les voyages à bord des omnibus emportent le personnage à la fois le long d'un itinéraire destiné et dans une ligne de vitesse imprédictible, cette temporalité suspendue qui livre le personnage à son propre désir génère une modalité à l'espace où le mouvement et son désir ralentissent : "She walked just a little way towards St. Paul's, shyly, like some one penetrating on tiptoe, exploring a strange house by night with a candle, on edge lest the owner should suddenly fling wide his bedroom door and ask her business". Il ne s'agit pas là de retrouver le rythme de la flânerie[808] après la vitesse de l'omnibus, mais de chercher, à tâtons, "by night with a candle", les modalités d'une habitation de la ville[809].

Cette médiation de la comparaison par laquelle la ville se transforme en maison et le personnage féminin en intrus qui s'y aventure crée une modalité singulière d'habitation de l'espace, sur le mode d'un imaginaire qui ne serait pas un lieu d'aboutissement du personnage dans la ville. La résistance de l'écriture de la ville se donne avec force dans ces modalités imaginaires qui échappent toujours, et qui ne se prêtent pas tout à fait à la flânerie au sens baudelairien ou benjaminien, se dérobant toujours à un investissement qui la figerait dans l'espace et le temps. La rue, "Fleet

---

[807] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 447.

[808] « L'allure nonchalante de ces descriptions s'harmonise avec la démarche habituelle du flâneur qui va herboriser sur le bitume ». Walter Benjamin, « Le flâneur ». Charles Baudelaire, 95. « En 1839, il était élégant d'emmener une tortue quand on allait se promener. Cela donne une idée du rythme de la flânerie dans les passages ». Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 441.

[809] « A propos de la technique des Parisiens qui habitent leurs rues [...] Les Parisiens transforment la rue en intérieur ». *Ibid.*, 440-441. « La rue comme intérieur. A propos du "passage du Pont-Neuf" [...] : "Les boutiques ressemblent à des armoires". Nouveaux Tableaux de Paris ou Observations sur les mœurs et usages des Parisiens au commencement du XIXème siècle, Paris, 1828, I, p. 34 » cité par Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXème siècle. Le Livre des passages*, 440.

Street" mène bien au lieu d'une histoire monumentale de la cathédrale St Paul, mais celle-ci ne s'institue pas tout à fait comme le point d'arrivée du mouvement du personnage, lieu d'un désir mais pas d'une destination, "just a little way towards St. Paul's, shyly, like some one penetrating on tiptoe ", tandis que le jeu de l'allitération, "shyly, like", inscrit l'aventure avant tout dans la langue.

C'est la langue et la rue qui se font espaces d'une habitation timide, d'une illégitimité assumée, consciente de vivre le moment de son propre avènement. La rue comme lieu intermédiaire et comme vecteur d'un itinéraire devient alors espace imaginaire à habiter, à rebours de ses dimensions syntagmatiques[810]. Dans cette latence qui retient le temps, le personnage n'est plus inscrit dans un mouvement dont la vitesse incontrôlée l'emporte le long d'une ligne de fuite imprédictible, mais il investit l'espace d'un désir hésitant qui ne se pose à aucun moment en position de maîtrise d'un lieu, ainsi que l'indique la présence imaginaire d'un maître des lieux inhospitalier : "on edge lest the owner should suddenly fling wide his bedroom door and ask her business". Il ne s'agit pas pour Elizabeth de trouver une modalité d'inscription dans un lieu à investir, mais simplement de se poser sur le seuil inaugural d'une ville qui lui résiste autant que le personnage résiste à l'assimilation.

### 3.3.2 Transgression des lieux imaginaires : seuils infranchis

Une brève double capture réciproque se joue ici plutôt que la tentation d'explorer ou l'actualisation qui radicaliserait le rapport au temps :

> [...] nor did she dare wander off into queer alleys, tempting bye-streets, any more than in a strange house open doors which might be bedroom doors, or sitting-room doors, or lead straight to the larder. For no Dalloways came down the Strand daily; she was a pioneer, a stray, venturing, trusting. (MD 117)

[810] Il ne s'agit pas là de « l'intérieur familier » surréaliste dont parle Benjamin à propos des rues de Paris, dont les dimensions métaphoriques ont revêtu les caractéristiques de lieux privés avec une telle force dans la pensée benjaminienne qu'elles en sont presque devenues emblématiques : « Les brillantes enseignes en émail des maisons de commerce sont pour ce collectif un décor mural qui a autant de prix, sinon plus, qu'une peinture à l'huile dans son salon aux yeux du bourgeois. Les murs avec « Défense d'afficher » lui servent de pupitre pour écrire ; les kiosques à journaux sont ses bibliothèques, les boîtes aux lettres ses bronzes, les bancs son mobilier de chambre à coucher et la terrasse de son café la fenêtre en encorbellement d'où il peut surveiller son ménage. L'endroit où, sur la grille, des cantonniers ont accroché leur veste, c'est le vestibule, et la porte cochère qui, de l'enfilade des cours, conduit à l'air libre, c'est le long corridor qui terrorise le bourgeois et qui est, pour elles, l'accès aux chambres de la ville. Le passage était de toutes ces pièces celle qui servait de salon. La rue, plus qu'en tout autre endroit, se présente ici comme l'intérieur familier et meublé des masses ». *Ibid.*, 441-2.

Cet imaginaire qui fait écho au surréalisme[811] se déploie dans la plasticité de l'espace pour libérer le personnage de ses entraves et lui ouvrir la voie d'une action possible. L'imprévu ne s'actualise pourtant pas, dispersé dans des lieux imaginaires où s'inscrivent différentes modalités d'un être au monde, "open doors which might be bedroom doors, or sitting-room doors". Il se forme comme une constellation de temps compactés, en réserve dans des placards à provision métaphoriques, "straight to the larder", où la ville garde jalousement en réserve les potentialités du temps :

> La perception s'organise en obstacles et distances à franchir, tandis que l'action invente le moyen de les franchir, de les surmonter, dans un espace qui constitue tantôt un "englobant", tantôt une "ligne d'univers" : le mouvement se sauve en devenant relatif[812].

La ville s'inscrit donc comme un espace métaphorique, morcelé en une multitude de seuils in-franchis et de portes inexplorées, emblèmes d'une temporalité à la fois écartelée, fragmentée, et imprédictible. Les possibilités sont infinies derrière les portes métaphoriques, et les rôles métaphoriques qu'Elizabeth peut revêtir se dessinent en une série de radicelles qui portent chacun leurs procédés de déterritoriaisation : "she was a pioneer, a stray, venturing, trusting." (MD 117) Il est saisissant de voir la façon dont, depuis des déterminations socioculturelles et politiques qui posent des barrières puissantes dans une cartographie déterminée (« no Dalloways came down the Strand daily »), se dessine une puissance poétique et politique qui se nourrit à cette modalité à l'espace. La brève capture dans l'image redessine l'euphorie heuristique de pouvoir repousser les frontières des atavismes familiaux, projetés comme points de fixation sur la carte de la ville : « Ce que le calque reproduit de la carte ou du rhizome, c'en sont seulement les impasses, les blocages, les germes de pivot ou les points de structuration »[813]. Elizabeth met ainsi en crise la logique généalogique d'une filiation qui assignerait les corps à des places et à des lieux sur la carte sociopolitique, « différence d'une subjectivation à une identification. Elle inscrit un nom de sujet comme différent de toute partie identifiée de la communauté »[814].

---

[811] On lit notamment chez Walter Benjamin des références répétées à l'espace de la rue comme intérieur imaginaire, dans une perspective surréaliste : « de même que la "flânerie" peut faire de Paris un intérieur, un appartement dont les pièces sont les quartiers, tout aussi nettement séparés qu'elles par des seuils, la ville, à l'inverse, peut aussi s'offrir de tous côtés au promeneur comme un paysage dépourvu de seuils ». *Ibid.*, 440.

[812] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, 57.

[813] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 21.

[814] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 61.

Dès lors, le mode à l'espace du personnage se fait non seulement digressif, mais aussi transgressif et heuristique[815] : « Transgression de la limite, désobéissance à la loi du lieu, il figure le départ, la lésion d'un état, l'ambition d'un pouvoir conquérant, ou la fugue d'un exil, de toute façon la "trahison" d'un ordre »[816]. La métaphore qui scande l'itération d'une exploration en même temps que celle d'une subjectivation, "a pioneer, a stray, venturing, trusting", semble se façonner comme une ligne de fuite qui se serait échappée des métaphores qui capturent l'omnibus, en une déterritorialisation frénétique des images, hors de tout mimétisme : "a pirate it was, reckless, unscrupulous, bearing down ruthlessly, [...] squeezing eel-like and arrogant in between, and then rushing insolently all sails spread up Whitehall." (MD 115) C'est à la fois l'espace de la ville et la subjectivité du personnage qui semblent se dessiner le long de ces jalons, "a pioneer, a stray, venturing, trusting", déterritorialisation à la fois conquérante, "a pioneer" et séditieuse, "a stray"[817], « adventice » et « radicelle », dévoiement hors de l'arbre généalogique qui le déterritorialise en l'emportant avec elle, et mise à l'épreuve des discours, "no Dalloways came down the Strand".

Ce n'est cependant pas une transgression qui franchirait une frontière de manière irréversible, mais plutôt un mode transgressif qui s'éprouve à la frontière, qui l'arpente, qui l'effleure sans l'entamer, "venturing, trusting", quelque chose qui serait plutôt de l'ordre de la latence, d'un regard porté au-delà de la frontière. Autant escapade hors des carcans de la filiation, "stray", qu'aventure comme ce qui s'avance au-devant de la ville et du temps, "venturing", le voyage d'Elizabeth s'inscrit dans une dimension presque mystique de foi, d'espoir, de confiance a priori dans les potentialités de la ville et du temps, "trusting". Le personnage semble renoncer à mettre ces potentialités à l'épreuve pour se loger dans l'expectative, dans l'entre-deux du seuil inexploré : « la porte qui ferme est précisément ce qu'on ouvre »[818].

---

[815] Andrew Thacker parle notamment du caractère transgressif de l'escapade d'Elizabeth Dalloway, *"her piratical pleasures"*. Andrew Thacker, *Moving through Modernity, Space and Geography in Modernism*, 170.

[816] C'est de Jérôme Bosch qu'il est question ici. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 188-9.

[817] « Une branche d'arbre ou une division de racine peuvent se mettre à bourgeonner en rhizome. [...] Au cœur d'un arbre, au creux d'une racine ou à l'aisselle d'une branche, un nouveau rhizome peut se former. Ou bien c'est un élément microscopique de l'arbre-racine, une radicelle, qui amorce la production du rhizome ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 23.

[818] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 188.

## *3.4 Quatrième différance, "a little further" : ré-engendrement itératif*

### 3.4.1 "The republic of women" : enfance des possibles, itération barbare

Les discours qui assujettissent le personnage à une « logique de l'arbre »[819] portent alors une double valence, dans leur valeur d'entrave à une émancipation subjective et spatiale, mais aussi dans leur inscription paradoxale de potentialités à venir, comme lorsque la voix de Clarissa Dalloway revient investir sur un mode ventriloque la subjectivité d'Elizabeth : "In many ways, her mother felt, she was extremely immature, like a child still, attached to dolls, to old slippers; a perfect baby; and that was charming"[820]. Ce qui, à première lecture, se donne à lire comme un discours qui fige Elizabeth dans une réification à la troisième personne et la place en position de référent d'une appropriation qui la subordonnerait à une loi de filiation régressive se retourne alors dans une pensée de l'enfance comme « barbarie positive » au sens de Benjamin, ou comme enfance telle que l'entend Lyotard, une enfance « qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas »[821], mais qui porte les potentialités du temps tel qu'il s'inscrirait en puissance dans le langage. C'est à partir de là, en effet, qu'une nouvelle ligne de subjectivation s'échappe pour esquisser, dans et par le langage, de nouveaux possibles, en déterritorialisant la loi de filiation sans la renier mais sans y être assujettie[822] :

> But then, of course, there was in the Dalloway family the tradition of public service. Abbesses, principals, head mistresses, dignitaries, in the republic of women — without being brilliant, any of them, they were that. She penetrated a little further in the direction of St. Paul's. (MD 117)

---

[819] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 20.

[820] On pense immanquablement aux toutes premières lignes d'« Expérience et pauvreté », où Benjamin articule la transmission de l'expérience à une jeunesse inexpérimentée sur le mode condescendant d'une hiérarchisation autoritaire de la parole : « Dans nos manuels de lecture figurait la fable du vieil homme qui sur son lit de mort fait croire à ses enfants qu'un trésor est caché dans sa vigne. Ils n'ont qu'à chercher. Les enfants creusent, mais nulle trace de trésor. Quand vient l'automne, cependant, la vigne donne comme aucune autre dans tout le pays. Ils comprennent alors que leur père a voulu leur léguer le fruit de son expérience : la vraie richesse n'est pas dans l'or, mais dans le travail. Ce sont des expériences de ce type qu'on nous a opposées, en guise de menace ou d'apaisement, tout au long de notre adolescence : "C'est encore morveux et ça veut donner son avis." "Tu en as encore beaucoup à apprendre." L'expérience, on savait exactement ce que c'était : toujours les anciens l'avaient apportée aux plus jeunes [...] avec l'autorité de l'âge [...] Où tout cela est-il passé ? [...] Qui chercherait à clouer le bec à la jeunesse en invoquant son expérience passée ? » Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 364.

[821] Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, 9.

[822] « Rebrancher les calques sur la carte, rapporter les racines ou les arbres à un rhizome ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 22.

Suspendue entre les discours familiaux destinés et le renouvellement des possibilités, la loi de filiation se retourne ici en de nouvelles potentialités : « Il y a de la politique quand il y a un lieu et des formes pour la rencontre entre deux processus hétérogènes »[823]. C'est une scène d'auto-engendrement qui se façonne dans la démultiplication des possibilités et l'inscription d'un matrilinéage comme « pur compte des incomptés »[824] où s'abîme le discours monolithique de la généalogie patriarcale. Dans l'inscription de possibilités professionnelles au sein même du carcan patriarcal, "there was in the Dalloway family the tradition of public service. Abbesses, principals, head mistresses, dignitaries, in the republic of women"[825], une véritable pensée politique en puissance se dessine avec une radicalité d'autant plus saisissante qu'elle est articulée étroitement aux discours qui maintiennent Elizabeth dans une enfance comme déni de vie politique, "she was extremely immature, like a child still, attached to dolls, to old slippers; a perfect baby; and that was charming".

Mais une véritable force de proposition politique, "the republic of women" préside à cet auto-engendrement, ou ré-engendrement du personnage à l'épreuve de la ville et à l'épreuve de la temporalité du sursis. « Une subjectivation politique, c'est une capacité de produire ces scènes polémiques, ces scènes paradoxales qui font voir la contradiction de deux logiques, en posant des existences qui sont en même temps des inexistences ou des inexistences qui sont en même temps des existences »[826]. En pulvérisant l'idée d'une origine, cette subjectivation vient se loger dans les lignes quadrillées de la filiation et des déterminismes historico-généalogiques, pour les faire bouger depuis l'intérieur. Il se dessine déjà, dans cet entre-deux qui ne tranche pas les liens du passé mais les retourne en désir de vie, la société rêvée par Virginia Woolf dans *Three Guineas* en 1938, "Outsiders' Society" :

> Let us then draw rapidly in outline the kind of society which the daughters of educated men might found and join outside your society but in cooperation with its ends. In the first place, this new society, you will be relieved to learn, would have no honorary treasurer, for it would need no funds. It would have no office, no committee, no secretary; it would call no meetings; it would hold no conferences. If name it must have, it could be called the Outsiders' Society.[827]

---

[823] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 61.
[824] *Ibid.*, 63.
[825] On se souvient de la référence de Woolf aux directrices d'école aux prises avec les théories patriarcales sur l'inaptitude intellectuelle du cerveau féminin, *"harassed head mistresses"*. Virginia Woolf, *Three Guineas*, 139.
[826] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 66.
[827] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 106. Jacques Rancière parle ainsi des plébéiens se constituant en force politique à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la cité : « Ils se découvrent, sur le mode de la transgression, comme des êtres parlants, doués d'une parole qui n'exprime pas simplement le besoin, la

En effet, ce n'est pas un nouvel ordre d'assignation à occuper des places qui se dessine dans ces lignes de filiation nouvelles, mais plutôt une annonce de potentialités à venir, ancrées dans l'histoire et dans les donnés sociopolitiques du temps, mais qui se dé-situeraient radicalement par rapport aux types de sociétés patriarcales telles qu'elles s'articulent à des structures de pouvoir[828] : "without being brilliant, any of them, they were that"[829]. Par cette déclaration, Elizabeth accomplit l'acte politique performatif qui consiste à inscrire « les incomptés dans l'espace où ils sont comptables comme incomptés »[830].

> That is not a resonant name, but it has the advantage that it squares with facts — the facts of history, of law, of biography; even, it may be, with the still hidden facts of our still unknown psychology. It would consist of educated men's daughters working in their own class — how indeed can they work in any other? — and by their own methods for liberty, equality and peace.[831]

Dans les nouvelles potentialités qui se libèrent d'une inscription au sein d'un quadrillage de pouvoir, le mode à l'espace se délie un peu plus encore, tandis que dans la progression itérative se potentialise quelque chose qui n'est pas de l'ordre d'un pouvoir ou d'un vouloir : "She penetrated a little further in the direction of St. Paul's." La subjectivation se façonne au rythme de l'itération urbaine, sur le mode d'un espace à investir, "penetrated", mais sans point d'arrivée, "a little further in the direction".

Alors que ces deux valences du mode à l'espace se donnent pleinement à chaque pas, la relation à la ville comme lieu sociopolitique et comme espace symbolique des promesses du temps reste toujours reliée aux discours qui l'assujettissent mais qui se retournent en modalités de résistance et de subjectivation. La frontière, autant

---

souffrance et la fureur, mais manifeste l'intelligence. Ils écrivent, dit Ballanche, « un nom dans le ciel » : une place dans un ordre symbolique de la communauté des êtres parlants, dans une communauté qui n'a pas encore d'effectivité dans la cité romaine ». Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 47.

[828] C'est encore la controverse à propos de l'examen scientifique du cerveau féminin, dont Virginia Woolf parle à la fin de *Three Guineas*, qui résonne déjà ici de manière ambivalente, sans être tranchée : "The brain that could pass examinations was not the creative brain; the brain that can bear responsibility and earn the higher salaries. It was a practical brain, a pettifogging brain, a brain fitted for routine work under the command of a superior. And since the professions were shut, it was undeniable — the daughters had not ruled Empires, commanded fleets, or led armies to victory; only a few trivial books testified to their professional ability, for literature was the only profession that had been open to them." Virginia Woolf, *Three Guineas*, 139-40.

[829] On retrouve dans *Three Guineas* le champ lexical de la brilliance, pris dans ses dimensions littérales et métaphoriques : "Tabards embroidered with lions and unicorns swing from your shoulders; metal objects cut in star shapes or in circles glitter and twinkle upon your breasts. Ribbons of all colours — blue, purple, crimson — cross from shoulder to shoulder. After the comparative simplicity of your dress at home, the splendour of your public attire is dazzling. But far stranger are two other facts that gradually reveal themselves when our eyes have recovered from their first amazement." *Ibid.*, 19.

[830] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 63.

[831] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 106.

géographico-référentielle que politique est sans cesse repoussée par ce retournement constant des discours, faisant bouger les quadrillages, "venturing, trusting"[832] : « L'aventure est dans la langue, sa prolifération, sa dispersion, l'affranchissement de ses horizons »[833]. L'émancipation presque imperceptible, qui se façonne depuis le sein du quadrillage de pouvoir en prenant appui sur lui, se donne pourtant comme force de pensée politique de manière d'autant plus aiguë qu'elle s'articule à l'expérience de la ville, et qu'elle se juxtapose, comme par accident, au nom de Saint Paul, dont la figure est placée au centre de la controverse dans *Three Guineas*. Le voile prescrit aux femmes par l'apôtre y est pensé comme un seuil ambivalent, à la fois métaphorique et symbolique, où s'inscrit à la fois l'assignation à une place et une position privilégiée de lecture critique :

> a crudely coloured photograph — of your world as it appears to us who see it from the threshold of the private house; through the shadow of the veil that St Paul still lays upon our eyes; from the bridge which connects the private house with the world of public life.[834]

Le nom de Saint Paul ne s'inscrit donc plus dans la ville comme point d'arrivée centripète, objet d'un désir, ou emblème d'un pouvoir ; c'est au contraire dans la rue elle-même que le personnage inscrit son expérience à la ville[835].

### 3.4.2 Procession iconoclaste au seuil du temps

L'expérience se propose sous le sceau d'une authenticité immédiate, dans le renouvellement incessant de l'actuel : "She liked the geniality, sisterhood, motherhood, brotherhood of this uproar. It seemed to her good. The noise was tremendous; and suddenly there were trumpets (the unemployed) blaring, rattling about in the uproar; military music; as if people were marching" (MD 117). La procession et ses trompettes ne figurent pas ici les résonances d'un pouvoir politique, mais plutôt une puissance de vie dans l'effraction de l'actuel, "and suddenly there were trumpets (the unemployed) blaring, rattling about in the uproar; military music; as if people were marching". La procession imaginaire semble défaire les valences mortifères du temps sociopolitique,

---

[832] « Paradoxe de la frontière : créés par des contacts, les points de différenciation entre deux corps sont aussi des points communs. La jonction et la disjonction y sont indissociables ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 186.

[833] Jean-François Lyotard, « Retour ». *Lectures d'enfance*, 14.

[834] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 18.

[835] "Her 'pioneer' venture into parts of London where Dalloways fear to tread [...] may lead to the discovery of an identity which is formed otherwise than by the difference between the serious 'procession' of urban conformity and the angel or hostess in the house". Rachel Bowlby, "Thinking forward through Mrs Dalloway's daughter", 84.

prises symboliquement et syntaxiquement dans la multiplicité déliée du vivant : "there were trumpets (the unemployed) blaring". La procession se fait force iconoclastique, démythologisante, qui ne comporte plus aucune des dimensions de menace impénétrable de la procession muette de *Jacob's Room*, mais où la latence s'est transformée en une énergie qui est pure dépense jubilatoire, énergie musicale non-appropriable, "the geniality, sisterhood, motherhood, brotherhood of this uproar". Un mode du temps commun affleure pour disperser l'égotisme du discours subjectif d'Elizabeth, et ré-inscrire les rapports généalogiques dans une dépersonnalisation où l'idée même d'une origine serait pulvérisée, où l'assujettissement à des discours d'appropriation serait rendu impossible.

C'est bien une force de pensée politique qui se dessine dans cette dépersonnalisation positive, cette non-assimilation du point de vue qui participe néanmoins à l'euphorie universelle mais non-appropriable, qui disperse mais rassemble aussi. Cette puissance de vie qui renverse la machine de guerre de la procession s'articule à l'image paradoxale d'une agonie hypothétique :

> [...] yet had they been dying—had some woman breathed her last and whoever was watching, opening the window of the room where she had just brought off that act of supreme dignity, looked down on Fleet Street, that uproar, that military music would have come triumphing up to him, consolatory, indifferent. It was not conscious. There was no recognition in it of one fortune, or fate, and for that very reason even to those dazed with watching for the last shivers of consciousness on the faces of the dying, consoling. (MD 117)

Le mode spéculatif, voire méditatif des derniers instants hypothétiques, imaginaires, "had they been dying", inscrit une temporalité en puissance, une potentialité inaccomplie dans le non franchissement d'un seuil. Au cœur de l'effervescence de la ville, l'universalisation de cette expérience radicale, "they", ne renonce cependant pas à la singularité de l'expérience "had some woman". Dans cette désappropriation re-singularisée se ré-institue la dignité éphémère de l'instant de la mort : "act of supreme dignity", à rebours des modalités de la guerre, où la mort s'est abîmée à l'abjection d'une violence sans précédent.

La mise en scène hypothétique d'un dernier souffle, "had some woman breathed her last", passage de la vie à la mort, ne se fait pas scène de transmission par le récit comme dans la pensée de Benjamin[836], pas plus qu'elle ne s'actualise. En elle résiste pourtant l'idée d'une fin, qui reste toujours latente, suspendue dans l'hypothèse d'un

[836] « Où les mourants prononcent-ils encore des paroles impérissables, qui se transmettent de génération en génération comme un anneau ancestral ? » Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 364.

temps inactualisé, et se construit une expérience du temps comme survivance : le texte réitère en effet quatre fois cet instant unique sur quatre modes différents, démultiplication de l'instant éphémère qui reconduit la différance du seuil[837] : « Le mot "survivant" implique qu'une entité qui est morte ou devrait l'être est encore en vie ».[838]

Le témoin de ce passage, "whoever was watching", sert de relais entre cette temporalité éphémère et la ville contemplée par la fenêtre, "opening the window of the room [...] looked down on Fleet Street", qui n'est pas sans rappeler la position d'Elizabeth perchée sur l'impériale de l'omnibus. Sur ce seuil de crise sans cesse reconduit se mêlent l'infinitude paradoxalement hypothétique de l'instant d'une mort évoquée et l'actuel du vacarme de la rue et de la musique militaire, détournée de sa fonction politique et martiale. L'omniprésence de la mort en temps de guerre, violemment articulée au progrès et à la technique comme l'écrit Benjamin dans « Expérience et pauvreté », se trouve alors remise en jeu. Dans l'après-coup de la guerre et de sa temporalité méconnaissable[839], la dignité de l'instant à la fois éphémère et infini de la mort est potentiellement restituée. Le témoin s'y rend à nouveau disponible à la latence, à une mélancolie silencieuse. Celle-ci s'articule à l'irruption de la musique militaire qui provient de la rue, détournée en force de vie triomphale et désappropriée, "that military music would have come triumphing up to him, consolatory, indifferent". La congruence des régimes temporels bouleverse le rapport à l'expérience de la ville et du temps, dans la neutralité de la latence.

La violence du dernier instant, passage du seuil de la vie à la mort, s'écrit pourtant sur le mode d'un éblouissement qui se démultiplie : "those dazed with watching for the last shivers of consciousness on the faces of the dying". Cette mise en scène hypothétique et paradigmatique d'une mort comme franchissement du fini par la survivance du vivant dont les témoins se font le relais réécrit une transmission du temps hors discours, une mort qui serait rendue à sa propre temporalité comme réinscription du temps commun. Il n'y a pas là de scène de transmission de la parole du mourant chez Walter Benjamin : « dans ses expressions et ses regards, surgit soudain l'inoubliable, qui confère à tout ce qui a touché cet homme l'autorité que revêt aux yeux des vivants

---

[837] "Had they been dying—had some woman breathed her last [...] she had just brought off that act of supreme dignity [...] the last shivers of consciousness on the faces of the dying" (MD 117).

[838] Jean-François Lyotard, "Survivant". *Lectures d'enfance*, 59.

[839] « Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain. Cet effroyable déploiement de la technique plongea les hommes dans une *pauvreté* tout à fait nouvelle ». Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 364.

qui l'entourent, à l'heure de la mort, même le dernier des misérables. C'est cette autorité qui est à l'origine du récit »[840]. Chez Virginia Woolf, c'est plutôt un seuil figuré entre le passé et le présent qui vient s'inscrire dans la ville, depuis cette position liminaire et en surplomb à la fenêtre, comme celle des personnages féminins perchés sur l'impériale des omnibus.

### 3.4.3 La voix de la rue comme désappropriation du temps

Dans la temporalité hypothétique de cette mise en scène des derniers instants d'une instance féminine dépersonnalisée, le passage d'un temps à un autre reste pure potentialité. La musique qui tient lieu de voix inscrit plutôt une puissance de vie impersonnelle, destituée de toute contingence historique et de toute portée symbolique, "It was not conscious. There was no recognition in it of one fortune, or fate, and for that very reason [...] consoling". Le rapport entre passé et présent qui se cristallise sur le seuil de la mort se dissout dans cette musique et ce bruit de la ville, "the uproar". La mise en scène de la mort qui survit au temps résiste à l'idée d'une fin, alors que la désappropriation, "no recognition [...] of one fortune, or fate", semble effacer les marques contingentes de l'histoire et du destin en un oubli presque nietzschéen, « la faculté d'oublier [...], de sentir les choses, aussi longtemps que dure le bonheur, en-dehors de toute perspective historique [...] s'installer au seuil de l'instant, en oubliant tout le passé »[841]. Une véritable force plastique impersonnelle efface les blessures du passé pour potentialiser l'expérience et dépasser l'actuel[842] :

> Forgetfulness in people might wound, their ingratitude corrode, but this voice, pouring endlessly, year in year out, would take whatever it might be; this vow; this van; this life; this procession, would wrap them all about and carry them on, as in the rough stream of a glacier the ice holds a splinter of bone, a blue petal, some oak trees, and rolls them on. (MD 117)

---

[840] « Or c'est surtout chez le mourant que prend forme communicable non seulement le savoir ou la sagesse d'un homme, mais au premier chef la vie qu'il a vécue, c'est-à-dire la matière dont sont faites les histoires. De même qu'au terme de son existence, il voit défiler intérieurement une série d'images – visions de sa propre personne, dans lesquelles, sans s'en rendre compte, il s'est lui-même rencontré –, ainsi, dans ses expressions et ses regards, surgit soudain l'inoubliable, qui confère à tout ce qui a touché cet homme l'autorité que revêt aux yeux des vivants qui l'entourent, à l'heure de la mort, même le dernier des misérables. C'est cette autorité qui est à l'origine du récit ». Walter Benjamin, « Le Conteur », 130.

[841] Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie», 96.

[842] On pense à la force plastique chez Nietzche : « cette force qui permet à quelqu'un de se développer de manière originale et indépendante, de transformer et d'assimiler les choses passées ou étrangères, de guérir ses blessures, de réparer ses pertes, de reconstituer sur son propre fonds les formes brisées. [...] la nature la plus puissante, la plus formidable se reconnaîtrait à ce qu'il n'y aurait pour elle pas de limite où le sens historique deviendrait envahissant et nuisible ; toute chose passée, proche ou lointaine, elle saurait l'attirer, l'intégrer à soi et pour ainsi dire la transformer en son propre sang. [...] rien ne peut rappeler qu'il existe, au-delà, des hommes, des passions, des doctrines, des buts ». *Ibid.*, 97-8.

Cette voix qui emporte toutes les dimensions effervescentes de la ville dans son devenir, "would take whatever it might be; this vow; this van; this life; this procession, would wrap them all about and carry them on", combine la fluidité torrentielle à la résistance de la matière charriée par les flots. Le temps historique s'y déhiérarchise, « pur flux impersonnel d'heccéités [délivrées] des chaînes de l'individualisation et de l'objectivation »[843]. Tout se mélange dans cette voix désappropriée qui inscrit l'infinitude du temps, "pouring endlessly", à l'intérieur du temps humain, "year in year out". La puissance de vie défait l'idée même de progrès et emporte toutes les formes irruptrices du présent, déhiérarchise le sensible, "would take whatever it might be; this vow; this van; this life; this procession" dans la pulvérisation des catégories référentielles. La ville est démembrée, émiettée ; ses éléments politiques "this procession", symboliques, "this vow" et prosaïques, "this van" sont brassés sans s'y dissoudre dans le torrent de cette voix où résonnent les harmonies chaosmiques et paronomastiques des mots, hors de toute signifiance référentielle, "this vow; this van". Les éléments qui remettent en jeu l'expérience de la ville sont ainsi emportés, brassés jusqu'à ce qu'il n'en reste que de micro-particules en suspension.

Ils se figent tout en tournoyant dans le torrent du temps qui les pulvérise dans la fonte de son énergie première, autant qu'il porte l'intégrité de leur résistance : "would wrap them all about and carry them on, as in the rough stream of a glacier the ice holds a splinter of bone, a blue petal, some oak trees, and rolls them on". La scène hypothétique de l'agonie semble alors re-potentialiser l'expérience de la ville en une dislocation barbare où le temps dépasse l'actuel. C'est alors le versant heuristique du seuil de crise qui passe de la vie à la mort, du passé au présent, qui se déploie dans la puissance libérée du flot : « Depuis toujours l'idée d'éternité a trouvé dans la mort sa source la plus puissante », écrit Walter Benjamin[844]. Virginia Woolf, elle, reconvoque la dimension presque préhistorique d'une genèse[845], débris d'ossement figé dans la glace, éléments organiques hétérogènes, réassimilés au torrent tout en y formant une

---

[843] Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 73-4.

[844] Walter Benjamin écrit cela à propos de la perte de l'omniprésence de la mort dans la conscience collective : « Depuis toujours l'idée d'éternité a trouvé dans la mort sa source la plus puissante. On peut donc en déduire que, si cette idée s'estompe, c'est que la mort a pris un autre visage. Il apparaît que cette modification se confond avec celle qui a rendu l'expérience moins communicable, à mesure que déclinait l'art du récit. On peut constater, au cours des derniers siècles, combien la pensée de la mort a perdu de son omniprésence et de sa force suggestive dans la conscience collective ». « Le Conteur », 129.

[845] On retrouve des échos saisissants de ce passage dans celui où Peter Walsh perçoit la mélopée d'une vieille mendiante assise devant la bouche de métro, et qui fera l'objet d'un commentaire au dernier chapitre de la troisième partie. (MD 68-70)

résistance, résistance de la ville au temps qui y sédimente. Au terme de l'expédition urbaine d'Elizabeth, ce torrent du devenir ré-ouvre une potentialité qui se déverse sur le second versant du seuil de crise en emportant les formes irruptrices du présent.

## *3.5 "She turned back down the Strand" : flux poétique dans le reflux*

La ville se dissout dans un temps hypothétique et métaphorique autant qu'elle y résiste, et c'est sur ce seuil de crise, agonie, passage de la vie à la mort comme dignité de l'expérience éphémère, qu'Elizabeth tourne les talons, en un retour à l'actuel qui renonce au franchissement[846] : "But it was later than she thought. Her mother would not like her to be wandering off alone like this. She turned back down the Strand." (MD 117) Malgré le renoncement, la capture entre le personnage et la ville reste irréductible, et c'est une transformation brutale qui affecte le paysage urbain dans un dernier sursis : "A puff of wind (in spite of the heat, there was quite a wind) blew a thin black veil over the sun and over the Strand. The faces faded; the omnibuses suddenly lost their glow." (MD 117) Le renoncement d'Elizabeth, qui laisse pourtant intacte la latence du temps, s'inscrit soudain dans l'espace de la ville par un effet de ricochet ; les visages et les omnibus qui avaient porté la marque du temps de manière si aiguë apparaissent comme déréalisés :

> For although the clouds were of mountainous white so that one could fancy hacking hard chips off with a hatchet, with broad golden slopes, lawns of celestial pleasure gardens, on their flanks, and had all the appearance of settled habitations assembled for the conference of gods above the world, there was a perpetual movement among them. (MD 117-8)

L'intensité du seuil de crise semble à la fois désinvestir la ville et le mode à l'espace du personnage, et réinvestir cette intensité dans un ciel métamorphique dont la matérialité plastique recrée l'illusion d'une ville imaginaire, "the appearance of settled habitations"[847]. Ce sont presque des échos surréalistes[848] qui se dessinent dans les dimensions picturales et esthétiques de cette vision d'une cité céleste et divine, "with

---

[846] Rachel Bowlby souligne également cette irrésolution. *"Elizabeth's destiny, then, is far from certain in either its evaluation or its outcome"*. Rachel Bowlby, "Thinking forward through Mrs Dalloway's daughter", 75.

[847] Walter Benjamin écrit qu'« aucun visage n'est aussi surréaliste que le vrai visage d'une ville ». Walter Benjamin, « Le Surréalisme ». *Œuvres II*. Paris : Gallimard, 2000, 121.

[848] Il est entendu que le courant surréaliste articule étroitement la création poétique au sommeil et au rêve. Cependant nous lui empruntons, lors des références à ce courant faites dans ce chapitre, ce que Benjamin définit en rapport avec l'expérience : « il est ici question littéralement d'expériences, non de théories, moins encore de fantasmes. Et ces expériences ne se limitent nullement au rêve, aux moments d'ivresse que procurent le hachisch ou l'opium ». *Ibid.*, 116.

broad golden slopes, lawns of celestial pleasure gardens, on their flanks"[849]. La tension d'images contradictoires de découpe et de métamorphose semble disposer d'un matériau qui se module d'instant en instant, "there was a perpetual movement among them".

La matérialité des nuages semble alors se faire métaphore d'une création poétique qui réengendre la ville dans une temporalité mouvante où se déploie un dessein préalable : "Signs were interchanged, when, as if to fulfil some scheme arranged already, now a summit dwindled, now a whole block of pyramidal size which had kept its station inalterably advanced into the midst or gravely led the procession to fresh anchorage". (MD 118) Au fil des métamorphoses anthropomorphiques se dessine une véritable pensée politique où se déterritorialisent les processions comme spectacles d'un pouvoir qui se donnerait à voir dans la ville. Le ballet métamorphique des nuages protéiformes se fait pur régime de sensations, proposition infinie de renouvellement de ses propres formes : "a whole block of pyramidal size which had kept its station inalterably advanced into the midst or gravely led the procession to fresh anchorage". La relation subjective du personnage à l'espace maintient cette force de lecture critique du temps et des formes qu'il prend dans la ville, force de création poétique indissociable d'une force de pensée politique dont elle est la condition et la forme :

> Fixed though they seemed at their posts, at rest in perfect unanimity, nothing could be fresher, freer, more sensitive superficially than the snow-white or gold-kindled surface; to change, to go, to dismantle the solemn assemblage was immediately possible; and in spite of the grave fixity, the accumulated robustness and solidity, now they struck light to the earth, now darkness. (MD 118)

C'est toute l'idée de la procession comme monstration du pouvoir, telle qu'elle est développée dans *Three Guineas* en 1938, qui est déjà ici retournée en métaphore de créativité poétique, une poéticité en mouvement et en marche qui recèle une force de pensée politique radicale dans l'infini métamorphique : "to change, to go, to dismantle the solemn assemblage was immediately possible". Les effets hétérogènes du temps éclatent dans un effet spéculaire où toutes les dimensions métaphoriques entrent en résonance dans la puissance spectaculaire de l'image : "and in spite of the grave fixity, the accumulated robustness and solidity, now they struck light to the earth, now

---

[849] Bien qu'André Breton parle ici de l'écriture mécanique, les échos avec le texte de Woolf, publié une année seulement après le premier manifeste du surréalisme, méritent d'être soulignés, en ce qui concerne la « lumière de l'image » : « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. [...] les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit en vue de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux ». André Breton, « Manifeste du surréalisme » (1924), *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1979, 49.

darkness." C'est à cet ultime paroxysme poétique et politique, inscrit dans ce dernier sursis de temps, qu'Elizabeth, altérée par l'expérience, fait définitivement demi-tour, "Calmly and competently, Elizabeth Dalloway mounted the Westminster omnibus"[850].

Les lignes hétérogènes de ces cinq voyages en omnibus dans la ville des années inaugurales de 1916 à 1925 créent un avènement à la ville des personnages féminins sur le mode de subjectivations différentielles. Elles conjuguent à chaque instant le mode à l'espace comme euphorie de l'infini des possibilités de la ville, et comme lectures critiques qui ne cessent d'interroger l'espace et le temps.

Ces modes phénoménologiques à l'espace s'inscrivent dans un rapport au temps et à ses contradictions modulées le long d'une reconduction incessante de ses propres modalités, une différance des destinations qui préserve la latence du temps. Ce qui émerge de cette potentialité sans cesse reconduite est une co-création sans cesse renouvelée entre la ville et le personnage, où à la fois la ville et le personnage résistent à la capture de l'un par l'autre. Cette double capture se fait et se défait dans la perception des personnages, mais aussi dans un mouvement dans la ville comme puissance de pensée politique et force de création poétique, qui se donnent forme l'une à l'autre de manière incessante. Dans la crise du temps s'ouvre alors le second moment, heuristique, où se déploie l'infini des possibilités que la ville offre aux femmes, sur son versant sociopolitique, et l'infini de celles que la ville offre à l'écriture, sur son versant poétique.

[850] Cette reterritorialisation se fait au miroir du mouvement inaugural de la déterritorialisation, comme s'il s'agissait de contenir l'expérience, mais sans effet de clôture : "Suddenly Elizabeth stepped forward and most competently boarded the omnibus, in front of everybody." (MD 115)

## Chapitre 2 : De la ville-texte au texte-ville : marches dissonantes et genèse de l'espace

Il s'opère ainsi, dans la ville comme lieu de déterminations historiques, politiques et sociales, une ré-ouverture aux potentialités du temps par les mouvements des personnages, voyages dans la ville dont l'énergie heuristique et réceptive met l'espace en mouvement. La perception subjective des personnages dans leur mode à l'espace se fait moteur de l'écriture[851]. La réceptivité des personnages à la ville dans les mouvements piétonniers, traversées, promenades et errances urbaines, devient non pas seulement prisme perceptif d'une ville-texte, mais aussi genèse poétique où se façonnerait un texte-ville : « L'espace relève donc bien de l'écriture, qui l'engendre »[852]. La ville vient alors s'ancrer et s'encrer en tant que re-création poétique, modulation des formes et des volumes, carte imaginaire qui redonne une pensée d'espace, ainsi que l'écrit Marie-Claire Ropars : « L'espace n'est pas lieu, mais rapport au lieu ; l'espace ne va pas sans lieux, mais ils sont d'écriture ; l'espace ne saurait avoir lieu – et la règle vaut pour l'écriture comme pour l'art »[853].

La marche devient force d'émergence de l'écriture, remise en jeu des données sociopolitiques et socioculturelles dans la ville et des places liées à la différence sexuelle ou à la différence sociale. Son mouvement recrée des modalités de résistance dans les formes imaginaires et fugaces que fait émerger la puissance figurale. La marche comme mode d'expérience de la ville devient ainsi force de pensée de la ville comme régime de résistance à la linéarité du temps, et à une écriture qui se voudrait au miroir de la ville. La marche serait ainsi presque condition d'un discours au présent, et d'une pensée d'espace, apparition-disparition d'une ville qui s'efface au moment où elle se forme.

C'est la question de la textualité que nous poserons dans ce chapitre, où nous postulerons que l'espace est intimement lié au point de vue et à l'énonciation. Nous interrogerons la façon dont le texte module et altère la représentation, et la façon dont la mise en crise de la subjectivité des personnages se joue de manière indissociable dans le langage et dans les formes de la ville.

---

[851] Richard Lehan articule l'écriture moderniste au lien étroit entre la perception et la creation : "the modernist belief that the self was anchored only in consciousness; an object was created by the act of perceiving it". Richard Lehan, *The City in Literature*, 77.
[852] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 140.
[853] *Ibid.*, 118.

Dans un premier temps, nous explorerons les formes de la ville telles qu'elles s'esquissent sans se déployer dans *Jacob's Room* de Virginia Woolf (1922), la façon dont les contours spectraux d'une ville fantomatique affleure dans l'étau du temps, surgissant tantôt de l'immobilité ou de la stase des personnages, et tantôt de la dissonance du pas qui engendre le discours. Nous ferons ensuite une lecture de "Miss Brill" de Katherine Mansfield (1922), où le tort sociopolitique d'exclusion radicale qui est fait au personnage principal s'articule très étroitement à une re-création imaginaire de l'espace du jardin public par la capture d'un point de vue solipsiste, ainsi qu'au renversement de la perspective. Enfin nous nous appuierons sur l'étude des marqueurs déictiques dans *After Leaving Mr Mackenzie* (1934) et dans *Voyage in the Dark* (1930) de Jean Rhys, afin de montrer la façon dont l'errance des personnages dans des rues calquées sur une logique du même se fait à la fois résistance au temps du récit et terreau d'une ville imaginaire.

## 1. Ecriture d'une ville sans modèle dans *Jacob's Room* (1922) : se loger dans l'étau du temps

La temporalité de *Jacob's Room*, dont la narration se place à la veille de la première guerre mondiale tout en s'écrivant depuis l'après-guerre se trouve comme prise dans la hantise de sa propre date. Cet étau de temps reproduit partout le vide impossible à combler du décalage de ces années manquantes. Il se crée un texte-ville marqué par l'apparition-disparition spectrale de bribes de ville, et d'éclats fugaces de modes d'être en commun à la ville.

Dans les mouvements des personnages dans la ville, modes de pas ou temps suspendus, se façonne une co-création incessante de silhouettes en mouvement et de formes de la ville mises en crise à chaque instant. Ce sont des espaces urbains qui vacillent sans cesse au bord de leur évanouissement, tissent des poétiques spectrales qui cherchent leurs propres modalités, aux limites de la perception, et défont sans relâche les formes du récit.

## *1.1 La ville irreprésentable : suspension du mouvement*

### 1.1.1 Disparition de la ville, démembrement des corps

Au chapitre VI de *Jacob's Room*, la cité de Londres apparaît brusquement dans les flammes d'un bûcher jubilatoire. Une ville en feu se dessine dans un éclair fugace : "The flames had fairly caught. 'There's St. Paul's!" some one cried. As the wood caught the city of London was lit up for a second; on other sides of the fire there were trees." (JR 68). Le feu qui ne devient pas incendie mais dévoile la ville autant qu'il la dévore sans pour autant la consumer, semble générer le cri performatif où jaillit ce qui brûle. La ville surgit dans la phrase-affect initiale « non destinée »[854], force de l'appel qui est aussi constat et qui esquisse un mode d'être en commun à l'espace. Le bâtiment semble à la fois se matérialiser et se dématérialiser : « une forme s'esquisse mais pour s'éclipser, ce qui la rend formable »[855]. Les formes émergeantes hésitent entre le minéral de la cathédrale et le végétal des arbres qui encadrent et masquent presque la ville. Celle-ci apparaît donc littéralement comme produite par les discours et les images. Le feu de joie de la cérémonie commémorative porte les deux tonalités indémêlables d'une euphorie, dans les dimensions imaginaires de la ville, et d'une dimension mortifère, où le vivant se trouve réifié, où le vif est figé dans une nature-morte :

> Of the faces which came out fresh and vivid as though painted in yellow and red, the most prominent was a girl's face. By a trick of the firelight she seemed to have no body. The oval of the face and hair hung beside the fire with a dark vacuum for background. As if dazed by the glare, her green-blue eyes stared at the flames. Every muscle of her face was taut. There was something tragic in her thus staring – her age between twenty and twenty-five. (JR 68)

Les visages qui apparaissent à la lueur des flammes se font formes où se cristallisent le vivant, l'être au monde à son plus vif, "fresh and vivid", en même temps qu'ils portent déjà, dans leur éclat même, la force de l'hypotypose qui les fige, "as though painted in yellow and red"[856]. Ces visages presque imagistes[857], sont porteurs

---

[854] Jean-François Lyotard, « La phrase-affect », 52.

[855] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 129.

[856] On a presque ici un processus presque inverse de celui décrit ainsi par Didi-Huberman : « Et si la couleur sait montrer qu'elle n'est pas simplement déposée sur son"objet", mais en constitue l'apparaître même, le coloris, alors elle devient ce qui rend à la peinture le "vivant" et le "naturel" qu'elle vise traditionnellement [...] non seulement [...] les figures auront semblé vivantes, et semblé se mouvoir à raison du fait que les chairs y tremblent ». Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*. Paris : Minuit, 1985, 21.

[857] On peut citer ici une fois de plus le haïku d'Ezra Pound :
"In a station of the metro
The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough."

d'une fraîcheur qui convoque la vivacité du végétal, mais ils sont aussi peints aux couleurs des flammes, émergeant hors du feu autant qu'ils s'y consument. Les visages qui semblent être des représentations picturales et non des corps de chair[858] paraissent alors être eux-mêmes faits du bois que l'on jette dans le bûcher pour l'alimenter, tout en étant tendus vers une survenue à la vie.

Par le biais de l'hypotypose, l'intense matière picturale qui pigmente les visages sans corps autour d'un bûcher dont le sens est en suspens[859] fait apparaître une ville qui surgit et disparaît dans un même temps. Le visage féminin sans identité qui se dégage, "the most prominent was a girl's face", paraît suspendu au-dessus des flammes, sur un fond vide : "By a trick of the firelight she seemed to have no body. The oval of the face and hair hung beside the fire with a dark vacuum for background" (JR 68). Le noir néant à la fois menace d'aspirer le visage et le fait ressortir par un effet pictural qui convoque le chiaroscuro. Il indique aussi la place d'une ville qui manque irrémédiablement à son lieu, recouverte d'un épais rideau de pénombre, et qui ne se matérialise pas dans la stase d'une scène de fascination : "As if dazed by the glare, her green-blue eyes stared at the flames." (JR 68) Les yeux qui regardent fixement les flammes tournent le dos à une ville plongée dans les ténèbres, comme si l'éclair dans lequel la ville était apparue l'avait à la fois fait jaillir et l'avait effacée, gommée comme arrière-plan du tableau, pour ne plus laisser qu'un fond noir. Le surgissement éphémère des formes éphémères de la ville se fait donc à la fois annonciateur d'une destruction, renoncement à représenter, mais aussi surface inscriptible, table rase, page vierge qui laisse la place à une re-création sans modèle[860].

Le visage immobile semble tendu dans l'attente d'une identité et d'un corps, "Every muscle of her face was taut", tandis que le regard fixe sur fond d'un vide qui semble en attente d'une ville, des flammes en attente d'un sens, semble anticiper un événement indéterminé dont la hantise pénètre la temporalité : "There was something tragic in her thus staring" (JR 68). Dans le décalage temporel entre le temps de la

---

Ezra Pound, "In A Station of the Metro" (1919). *Personae of Ezra Pound*, 109.

[858] Didi-Huberman écrit que « la toile est cela même qui nous fait voir qu'un corps peint est une non-vie ». Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, 20.

[859] Ce détachement entre les signifiants de la cérémonie, l'absence de son sens symbolique et la dispersion de ces modalités phénoménales (le fait qu'il s'agisse de la nuit de Guy Fawkes n'apparaît qu'à la page suivante), rappelle la procession mystérieuse et menaçante qui croise le passage de l'omnibus, dont nous avons proposé une lecture au chapitre précédent.

[860] « Ce vide n'est pas le néant. Il est l'être même, là où il est débarrassé de ses attributs, ou plutôt là où les attributs ne se séparent plus de la substance, l'être des qualités ni les déterminations de la puissance de l'indéterminé ». Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette Littératures, 1998, 108.

narration, après la guerre et celui de la diégèse, dans les mois qui la précèdent, tout semble tendre vers l'anticipation hallucinée d'une violence imminente. La hantise sans fin de ce qui est toujours déjà advenu tout en manquant à sa place travaille tout le roman, et y inscrit la perte du temps, du sens, de l'identité et du lieu.

Dans cette paralysie impuissante de sa propre fixité vibre pourtant l'acuité tragique de l'actuel. Le visage féminin silencieux aux yeux hallucinés, suspendu au-dessus des flammes, rappelle alors l'Angelus Novus de Klee tel qu'il est allégorisé par Walter Benjamin en Ange de l'Histoire en 1940 :

> [...] un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées [...] Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds.[861]

Le mouvement à la fois contraint et figé dans une résistance au temps se place dans la hantise tragique d'une anticipation préinscrite et pourtant livrée à l'indéterminé. Le compacté d'un temps pris entre deux dates irréconciliables vient ici investir la potentialité mortifère du feu qui démembre les corps et fait disparaître la ville.

Cette disjonction des corps dans l'obscurité anticipe la barbarie d'une pulvérisation imminente du temps, en laissant la puissance métonymique jouer à plein, alors que des membres sans corps et des visages signifiant à peine leur propre identité sexuelle viennent s'inscrire de manière imprédictible dans le champ lumineux, rappelant, chez Füsli, la suspension d'un incube ou d'une tête de jument[862] : "A hand descending from the chequered darkness thrust on her head the conical white hat of a pierrot. Shaking her head, she still stared. A whiskered face appeared above her." (JR 68) Les fragments de corps et les fragments de temps qui adviennent à l'espace par le biais d'incidents burlesques tirent la gravité tragique de la scène vers son envers comique. Pourtant dans leur succession sans liens logiques, comme dans un rêve absurde, ils n'acquièrent pas de prise sur la fixité d'un regard que rien ne semble pouvoir détourner de la « seule et unique catastrophe », à la fois déjà inscrite et pas encore advenue[863].

---

[861] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », 434.

[862] *The Nightmare* de Johann Heinrich Füssli (1781) a souvent fasciné les peintres et écrivains surréalistes.

[863] « Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel ». Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », 434.

### 1.1.2 Communauté diaphane

Les corps manquants de ces visages assemblés semblent avoir été démembrés et sacrifiés en une étrange immolation par le déplacement métonymique des pieds de table qui viennent alimenter le brasier où se mêlent bris de corps et de fragments végétaux :

> They dropped two legs of a table upon the fire and a scattering of twigs and leaves. All this blazed up and showed faces far back, round, pale, smooth, bearded, some with billycock hats on; all intent; showed too St. Paul's floating on the uneven white mist, and two or three narrow, paper-white, extinguisher-shaped spires. (JR 68)

Le feu qui éclaire autant qu'il fait disparaître le lieu règle l'intensité lumineuse de la scène et provoque des variations de profondeur, tantôt resserrant la perspective, tantôt générant un champ inattendu[864]. Le bûcher se fait alors foyer de re-création du lieu et d'une scène symbolique dont le sens, comme la ville, reste plongé dans le noir. Les faces presque sans vie, "round, pale, smooth", s'esquissent autour du bûcher en une assemblée de visages diaphanes :

> Diaphane sera le nom de la couleur en puissance. C'est une pure dynamis, donc incolore comme telle, invisible mais incorporée, labile, au sens où elle s'épand dans tout l'espace, traverse tous les corps. Elle est pourtant le principe et la condition du devenir-visible de toute couleur.[865]

De fait, les visages semblent suspendus dans le temps comme s'ils n'étaient pas encore pleinement advenus à leur propre présence, comme « ce qui a été jeté dans une distance qui rend visible, qui fonde l'hypotypose picturale »[866], en attente d'une pigmentation qui actualiserait leur « couleur en puissance »[867], concentrés, "all intent", dans l'effort de leur propre force d'émergence, livrés au « pouvoir de trouble, d'aura, d'évanescence et d'apparition, que porte en lui le coloris »[868].

Cette spectralité diaphane se réverbère avec force dans le second brouillage temporel apporté par la dimension commémorative et festive de la nuit de Guy Fawkes, contexte dont la voix narrative ne fait part qu'à la page suivante, et dans un changement de lieu : "some Roman bust blackened and reddened to represent Guy Fawkes, whose

---

[864] « Ce visible [...] ne fait pas voir, il impose de la présence ». Jacques Rancière, *Le Destin des images*, 137.
[865] Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, 28.
[866] *Ibid.*, 38.
[867] « Dans la physique aristotélicienne, le diaphane est élevé à l'acte par la présence du feu qui lui est immanent : son actualisation, c'est d'abord la lumière. Puis l'événement coloré, en tant que tel, constituera sa détermination singulière, selon les corps, selon qu'ils renferment plus ou moins de feu ou de terre, de l'élément brillant ou de l'élément obscur [...] mais la couleur elle-même [...] est le diaphane, non la lumière, actualisé par son passage à travers un corps singulier ». Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, 29.
[868] *Ibid.*

night it was" (JR 69). La structure syntaxique de la phrase semble à la fois expliciter l'implicite et accoler le sens nécessaire comme par un ajout superflu, selon un régime de phrase ambivalent où se lit une appropriation de la date en même temps qu'une banalisation du nom qui lui est associé. Le régime de phrase porte une fois encore la marque de la dyschronie qui affecte tout le texte. Le buste romain, symbole historique du paganisme et grimé aux couleurs de la mort, se fait brouillage des jalons historiques où la portée emblématique de la date fait retour presque jusqu'à l'insignifiance. C'est là encore la marque d'une temporalité syncopée en forme de post-scriptum qui module chaque niveau du texte, et pose en absence la portée symbolique de la scène d'hypotypose qui se propose brute à la lecture, sans aucun filtre signifiant et dans le pur impact de ses images. La célébration barbare qui commémore la violence d'une mutinerie et de sa répression sanglante est réitérée sous la forme d'une fête bouffonne où les jalons historiques s'effacent sous l'effet de l'ellipse opérant la rétention d'un sens. La scène est alors livrée dans ses purs effets délétères, dans violence de la réitération qui perd sa valeur commémorative. Le feu est rendu à sa puissance de monstration de ce qui est absent, creusant une brèche sauvage dans la *survivance inerte* de la tradition.

Le pouvoir de fascination, de rassemblement et de dévoilement du feu crée donc une scène évanescente qui porte en elle sa propre puissance de dissolution, visages assemblés et concentrés autour d'un feu. Elle ramène alors dans cette même ellipse du sens la dimension d'assemblée politique, où la ville comme *polis*, comme fondement potentiel de la cité[869] ("the city of London was lit up for a second"), rappelle le lieu de la récitation mythique telle que la décrit Jean-Luc Nancy :

> C'est une scène très ancienne, immémoriale [...] rassemblements de hordes, qui viennent apprendre leurs origines de tribus, de fraternités, de peuples, de cités – assemblées autour de feux allumés partout dans la nuit des temps, et dont on ne sait pas encore s'ils sont allumés pour réchauffer les hommes, pour écarter les bêtes, pour cuire de la nourriture, ou bien pour éclairer le visage du récitant, pour le faire voir disant, ou chantant, ou mimant le récit (peut-être recouvert d'un masque), et pour brûler un sacrifice (peut-être avec sa propre chair) en l'honneur des ancêtres, des dieux, des bêtes ou des hommes que le récit célèbre.[870]

On semble assister dans ce début de chapitre à la genèse d'une assemblée, avec ces visages qui se dessinent, comme peints sur une toile, les uns après les autres, et qui se démultiplient peu à peu autour de la lumière d'un feu dont, comme chez Nancy, « on

[869] Burton Pike parle ainsi du mythe de la fondation d'une ville : "The founding of cities, even as late as those of the Roman Empire, was a matter of myth and ritual". Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1981, 5.
[870] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 111.

ne sait pas encore » le sens. Pourtant, malgré le « visage du récitant » éclairé par le feu, rien ne semble signifier un sens, sauf peut-être l'expression tragique et les traits tendus en une sorte de masque peint et immobile bien qu'animé d'affects sans signification[871].

Dans ce début de chapitre de *Jacob's Room*, une scène sans récitation s'articule à une dimension mythique qui ne se donne que dans ses effets, désœuvrant les formes d'un récit muet troué par les ellipses du sens et du temps. La communauté en puissance, paradoxalement plongée dans le silence, l'immobilité et l'immatérialité picturale de la scène et du lieu ne cesse pourtant de s'interrompre dans son propre façonnement, dans le devenir diaphane où quelque chose refuse d'advenir complètement, mais reste toujours déjà suspendu dans sa propre force d'émergence. C'est ce que Georges Didi-Huberman définit comme

> [...] l'altération, le changement, l'ellipse (notamment cette ellipse de construction que l'on nomme anacoluthe) [...] la prégnance d'une invisibilité, comme ce qui fait fond à l'avènement lui-même du symptôme visible ; c'est le diaphane aristotélicien, en tant qu'efficacité prodigieuse d'une « puissance » (le non-actualisé), voire d'un défaut.[872]

La scène se peint sous le régime de l'anacoluthe picturale, changement qui ne s'accomplit pas, altération suspendue dans son propre devenir. La rupture paradigmatique s'inscrit dans l'intensité et l'invisibilité de cette scène symbolique qui est à la fois avortement, défaut, et puissance d'actualisation[873] : "a dark vacuum for background".

Le régime de phrase se module selon ce mode de disjonction qui est presque sa propre annulation : "all intent ; showed too St. Paul's floating on the uneven white mist, and two or three narrow, paper-white, extinguisher-shaped spires" (JR 68). Les formes de la ville s'impriment à la fois sur le mode de l'anacoluthe et sur le mode du palimpseste, investissant le fond noir de ce qui semble avoir été effacé pour faire place à une re-création picturale. La cathédrale St Paul apparaît à contretemps, bien après le cri qui en avait annoncé la survenue, matérialisation incroyablement plastique mais qui résiste à sa propre convocation, appelée par le cri enthousiaste qui inaugure le chapitre : "'There's St. Paul's!" some one cried" ; « la parole n'est plus identifiée au geste qui fait voir. Elle manifeste son opacité propre, le caractère sous-déterminé de son pouvoir de

---

[871] « *Qu'est-ce qu'*un *corps*, un *visage*, une *voix*, une *mort*, une *écriture* – non pas indivisibles, mais singuliers ? ». Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 111.

[872] Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, 29.

[873] « C'est une fascination, tendue entre le comble et la dislocation de l'image ». Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, 47.

"faire voir". »[874] L'identification de la cathédrale la fait apparaître comme un fragment détaché de la ville[875], endosse de manière paradoxale une dimension imposante dans sa spectralité, « Moins effluve qu'effet d'un interstice pelliculaire généralisé »[876], et une dimension de fragilité qui déjoue sa propre inscription dans la ville, une de ces « œuvres qui parlent en tant qu'images, en tant que pierres, en tant que matière résistant à la signification qu'elle délivre »[877]. Dans le décalage qui déjoue la force d'actualisation de la puissante hypotypose et de la scène de commémoration, la voix performative qui s'écrie pour faire advenir le lieu de la récitation mythique s'abîme dans son rapport paradoxal au temps, à l'inverse de la continuité de la scène de fondation chez Nancy : « Avec le mythe, l'écoulement prend figure, le passage incessant se fixe en un lieu exemplaire de monstration et de révélation »[878]. La dimension mythologisante de la figure de Guy Fawkes, champion supplicié d'une conspiration du catholicisme contre la montée du protestantisme au XVIème siècle, trouve dans le cri qui à la fois identifie la cathédrale anglicane[879] et la convoque sans succès à une présence monumentale un écho ironique où vibrent les jalons historiques oblitérés.

La disjonction de la voix vive qui semble endosser le rôle de récitant de cette scène et du visage féminin, muet mais tendu dans l'intensité de son effort pour advenir à l'espace et au temps, se prolonge dans la fragmentation paradigmatique des éléments de cette scène[880] et de leur inscription imprédictible dans l'espace et le temps : « [la]

---

[874] Jacques Rancière, *Le Destin des images*, 137.

[875] On pense à cette description ambiguë de la cathédrale St. Paul et de ses variations de volume avec les changements de perspective dans "Abbeys and Cathedrals" : "It is a commonplace, but we cannot help repeating it, that St. Paul's dominates London. It swells like a great bubble from a distance; it looms over us, huge and menacing, as we approach. But suddenly St. Paul's vanishes. And behind St. Paul's, beneath St Paul's, round St. Paul's when we cannot see St. Paul's, how London has shrunk! ». "Abbeys and cathedrals" (1932). Virginia Woolf, *The London Scene. Six Essays on London Life*. New York: Harper Collins, 2006, 43.

[876] *Ibid.*, 35.

[877] *Ibid.*, 40.

[878] « Ce n'est pas une scène parmi d'autres : c'est peut-être la scène essentielle de toute scène, de toute scénographie ou de toute scénerie ; c'est peut-être sur cette scène que nous nous représentons tout, ou que nous faisons paraître toutes nos représentations, si le mythe se définit avant tout [...] par ceci qu'avec lui ou en lui le temps se fait espace ». Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 112-3.

[879] Stephen Daniels consacre un chapitre de *Fields of Vision* à une histoire illustrée de St Paul, en se concentrant sur le lien entre l'architecture et le statut symbolique et politique du lieu. Il y explique notamment que St Paul se situait en marge de la ville au temps des Tudors, mais qu'elle s'est inscrite au centre de la capitale dès la fin du XIXème siècle ; lieu de pouvoir politique à part entière et lieu de monstration du pouvoir monarchique, sa forme était comparée à celle de la couronne impériale. Stephen Daniels, "The Prince of Wales and the Shadows of St Paul's." *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*. Cambridge: Polity Press, 1993, 11-42.

[880] « Absorbé dans les petites perceptions, affectée chacune de la puissance du tout, pour autant qu'en chacune la puissance de la pensée fabricatrice et signifiante s'égale à la passivité de la sensation ». Jacques Rancière, *Le Destin des images*, 137.

performance de parole est frappée par cette passivité, cette inertie du visible qui vient paralyser l'action et absorber les significations »[881].

### 1.1.3 Ville d'eau et de feu

Dans la scène construite comme une ellipse silencieuse, l'intensité phénoménologique et picturale façonne une ville tendue entre matérialisation et immatérialité, et une assemblée à la fois réunie dans la gravité d'une scène où se réitère une commémoration[882], et dispersée par le jeu arbitraire du clair-obscur et des démembrements de corps invisibles dont seuls quelques éléments apparaissent pour être immolés, « pour brûler un sacrifice (peut-être avec sa propre chair) »[883]. L'apparition décalée de la cathédrale se fait alors hypotypose spectrale, qui soumet sa minéralité intemporelle à la fois à la combustibilité du papier, "two or three narrow, paper-white, extinguisher-shaped spires" (JR 68), et à la potentialité d'une extinction du feu. Les symboles du temps historique sont ainsi effacés par l'ellipse glissée entre le cri performatif, acte poétique qui signale la perception du monument et l'apparition de celui-ci, pour être re-créés, redessinés dans une nouvelle genèse qui ne fait pas fondation, tout entière modulée par l'éphémère du matériau, "paper-white". « L'acte poétique consiste à percevoir, non à représenter. Représenter [...] cela ne peut se dire que du déjà-présent. Ce qui est « en train d'apparaître » ne se représente pas »[884].

La ville sans modèle qui se façonne sur cette page sans réussir à s'y fixer s'inscrit à la fois dans une hésitation totale de ses propres modalités de représentation, et dans la fulgurance d'une scène à l'intensité poétique paradoxale : "The flames were struggling through the wood and roaring up when, goodness knows where from, pails flung water in beautiful hollow shapes, as of polished tortoiseshell; flung again and again; until the hiss was like a swarm of bees; and all the faces went out" (JR 68). Le bûcher prend ici la dimension métaphorique d'une force destructrice et d'un frayage, travail de la matière qui en se consumant fait émerger la puissance poétique, "struggling through the wood and roaring up". Ce frayage qui se fait force dévorante de combustion fabrique une *poiesis* singulière à même la matière consumée. L'incendie destructeur se retourne alors en force de modelage de la matière, où se nourrit une co-création

---

[881] *Ibid.*, 137.
[882] « La parole "muette" de la poésie est aussi la forme sous laquelle une vérité est révélée aux mortels, une humanité prend conscience d'elle-même ». *Ibid.*, 39.
[883] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 111.
[884] Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Paris : Christian Bourgeois, 2004, 99.

continue entre le texte et la ville. Les « phrases-image » se font « manifestations de la poéticité » dans une immédiateté qui déjoue toute projection sur des schèmes de représentation.

La ville est alors livrée aux conditions imprédictibles de cette co-création incessante, assujettie aux dimensions temporelles de l'actuel, qui surgit sous la forme d'une fusion inattendue des éléments : "when, goodness knows where from, pails flung water in beautiful hollow shapes, as of polished tortoiseshell; flung again and again; until the hiss was like a swarm of bees; and all the faces went out" (JR 68). Dans la fulgurance finale de cette scène spectrale se déploient brutalement toutes les dimensions compactées d'un temps suspendu. La beauté plastique des jets d'eau qui s'élancent en une gerbe euphorique sans cesse renouvelée prend alors le relais de la force poétique de la flamme, en l'entamant brutalement, de biais, et en réduisant à néant à la fois son travail poétique, comme processus de création d'une ville sans modèle par-dessus un fond noir, et son travail politique, comme processus de constitution d'une communauté. L'image des carapaces de tortue vient servir de moule et de rampe de lancement au jaillissement poétique, et rappeler le devenir mortifère du texte et de la ville, paradoxalement déjà advenu, à travers la combinaison de la cathédrale St Paul et du mot "shell"[885] masqué par le sème accolé, "tortoise", mais dont la position finale de deuxième terme renforce paradoxalement la résonance. La violence de la collision entre les deux éléments du feu et de l'eau intervient comme une fusion crépitante des temporalités, entre la double valence germinative et destructrice du feu et la double valence d'extinction et de repotentialisation des jets d'eau qui annihilent les effets lumineux de la flambée[886].

L'effet sonore du grésillement et l'image de l'essaim d'abeilles émiettent le silence solennel de la contemplation et éparpillent la constitution d'un lieu qui cherchait à se rassembler en un seul point. L'essaim d'abeilles, image d'une force en puissance, d'une instance collective mais où chaque individu resterait singulier, vient pulvériser toute potentialité de fondation d'une scène symbolique ou d'un lieu stable alors que l'extinction des visages semble éteindre aussi la lumière qui s'y était rassemblée : "until

---

[885] On trouve au chapitre précédent de *Jacob's Room* une puissante comparaison du monument avec la carapace d'un escargot, dont nous avons donné une analyse au chapitre précédent : "if there is such a thing as a shell secreted by man to fit man himself here we find it, on the banks of the Thames, where the great streets join and St. Paul's Cathedral, like the volute on the top of the snail shell, finishes it off". (JR 59)

[886] Cette explosion finale est d'autant plus saisissante que le complot de Guy Fawkes prévoyait de faire sauter le Parlement à l'aide de barils de poudre.

the hiss was like a swarm of bees; and all the faces went out". Le devenir à la fois destructeur et euphorique qui est contenu dans le processus continu et indissociable de la cocréation hybride, portée par la force d'auto-annulation d'un texte au devenir-ville, explose à l'épreuve de cette fusion des éléments.

Le double régime, heuristique et délétère d'une potentialité re-créatrice et annulatrice à la fois d'une ville et d'une assemblée, aux deux sens de la *polis*, se déploie dans la dimension picturale intense de cette scène à la fois statique et fulgurante en une poétique singulière, hypotypose à la fois spectrale et éblouissante. Cette poétique qui joue sur toutes les variations lumineuses d'une flambée aux intensités inattendues s'éprouve dans la temporalité impossible d'une ville qui résiste à la saisie jusqu'à l'irreprésentable, impossibilité de la représentation que Jacques Rancière définit ainsi : « un certain type d'objet la met en ruine en faisant éclater tout rapport harmonieux entre présence et absence, entre sensible et intelligible »[887]. Malgré sa force plastique, cette ville presque irreprésentable car traversée de formes éphémères instables, d'une *mimesis* qui serait conçue comme engendrement d'un texte, met radicalement en déroute à la fois le principe aristotélicien de la mimesis d'un texte au miroir de la ville, et le principe horatien du *ut pictura poesis* d'une ville construite dans le texte en une représentation figée[888].

## *1.2 Claudication et création : poétique des démarches dissonantes*

### 1.2.1 Traversées déclamatoires

La ville qui s'inscrit dans cette scène semble prise dans l'indétermination de sa propre création, processus infini plutôt que prédication et construction stable d'une *polis*. La temporalité syncopée semble livrer à l'aléatoire les temps de stase et de mouvement, une dyschronie qui crée la ville autant qu'elle la défait, l'inscrit autant qu'elle l'efface. Cette poéticité singulière, toujours prise dans la puissance de son processus, module les traits de la ville à l'intérieur d'un étau, temporalité impossible où se joue l'annulation de tout ce qui cherche à se façonner. Dans l'auto-pulvérisation de

[887] « Il est impossible de rendre présent le caractère essentiel de la chose en question. On ne peut ni le mettre sous les yeux ni lui trouver de représentant qui soit à sa mesure. On ne peut pas trouver de forme de présentation sensible adéquate à son idée, ou, à l'inverse, de schème d'intelligibilité égal à sa puissance sensible ». Jacques Rancière parle notamment de la pensée de l'impensable chez Lyotard, et de l'art sublime (Kant et Burke) comme d'une inscription possible de la trace de l'irreprésentable. Jacques Rancière, *Le Destin des images*, 126-7.

[888] Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, 31.

cette scène de commémoration qui n'a pas lieu et ne trouve pas son lieu se jouent l'annulation des formes de la ville qui y prenaient forme, et l'explosion des formes de la communauté qui s'imprimaient en clair-obscur, effacées sans laisser d'empreinte. Ces formes qui ne peuvent plus se rassembler se dissolvent dans les affects singuliers du personnage féminin, ayant retrouvé la singularité résiduelle d'un corps comme symptôme de l'échec du communiel[889] : "'Oh Jacob,' said the girl, as they pounded up the hill in the dark, 'I'm so frightfully unhappy!'" (JR 68) La scène intersubjective actualise le destin de l'affect non déployé dans l'incertitude de son destinataire, alors que le personnage féminin n'est toujours pas nommé. Dans la pure exclamation d'une adresse sans réponse s'intercale le mouvement de la marche des deux personnages, leur démarche pesante où l'espace se façonne sous le sceau d'un effort, d'une résistance des corps à leur propre être au monde et au temps : "they pounded up the hill in the dark".

A la déambulation de Jacob et Florinda succède une traversée de la ville au petit matin que Jacob et Timmy Durrant accomplissent au rythme de déclamations de poètes grecs : "Now let us talk,' said Jacob, as he walked down Haverstock Hill between four and five o'clock in the morning of November the sixth arm-in-arm with Timmy Durrant, 'about something sensible.'" (JR 69) Le lieu et la temporalité qui viennent se glisser, se loger dans la suspension de la syntaxe, "'Now let us talk,' said Jacob [...] 'about something sensible", semblent inscrire un discours qui se veut avènement d'une voix au présent, ainsi qu'à l'espace et au temps, dans la rupture de l'adverbe de temps. L'inscription de cette scène de parole et de marche dans la ville semble professer sa propre rupture avec l'absence de sens de ce qui a précédé. Alors que la déambulation de Jacob aux côtés du personnage féminin faisait état d'un régime de purs affects pathétiques sans destinataire, avec une marche qui emprunterait à l'errance, cette nouvelle traversée de la ville de deux personnages masculins, sur le versant descendant d'une colline estampillée d'un nom qui la fait entrer dans une nomenclature stable, "Haverstock Hill", affiche une volonté de trancher avec le régime de l'affect : "something sensible". La convocation quasi-parodique des philosophes grecs, d'une pensée et d'un savoir au masculin crée une scène modelée par un paradigme préconstruit auquel les deux personnages s'identifient.

La voix narrative vient alors glisser la subtilité de son ironie dans le discours qui trouve son lieu dans la traversée de la ville : "The Greeks – yes, that was what they

[889] « L'individu n'est que le résidu de l'épreuve de la dissolution de la communauté ». Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, 16.

talked about – how when all's said and done, when one's rinsed one's mouth with every literature in the world, including Chinese and Russian (but these Slavs aren't civilized), it's the flavour of Greek that remains". (JR 70) La culture et la littérature grecques comme modèles absolus de structures du savoir et d'un pouvoir patriarcal[890] se loge dans le prisme discursif des personnages masculins pris en écharpe par la voix narrative. C'est en effet dans un pur effet de métadiscours que se rejoue, en creux, une scène de discours savants toujours déjà entendus :

> Durrant quoted Aeschylus—Jacob Sophocles. It is true that no Greek could have understood or professor refrained from pointing out – Never mind; what is Greek for if not to be shouted on Haverstock Hill in the dawn? Moreover, Durrant never listened to Sophocles, nor Jacob to Aeschylus. They were boastful, triumphant; it seemed to both that they had read every book in the world; known every sin, passion, and joy. (JR 70)

Le mouvement des deux personnages dans cette traversée de la ville articule de manière subtile les différents niveaux de discours avec les dimensions de la ville. La ville ainsi que la marche semblent offrir les conditions d'une griserie de savoir et de pouvoir soulignée par l'instance narrative, "They were boastful, triumphant; it seemed to both that they had read every book in the world"[891]. L'euphorie jaillit pourtant dans l'absence du discours lui-même, tout en le faisant résonner en absence. Le mimétisme exalté donne à entendre la surdité du discours à lui-même et à sa propre illusion : "It is true that no Greek could have understood or professor refrained from pointing out – Never mind". Dans le tiret qui congédie les scrupules de l'illusion et vient étouffer la censure, le savoir approprié devient objet de jouissance cependant réinvesti dans une poétique qui détourne l'inscription du savoir dans les lieux : "what is Greek for if not to be shouted on Haverstock Hill in the dawn?" L'ironie le cède à l'immaturité irrévérencieuse des jeunes gens, permettant au discours de se laisser traverser par la voix narrative pour re-créer une ville non plus comme lieu de sédimentation des discours du pouvoir, mais comme lieu d'une poétique en mouvement, qui préfigure les

---

[890] Virginia Woolf énonce cette rupture dans les premières lignes de son essai de 1925, "On Not Knowing Greek" : "For it is vain and foolish to talk of knowing Greek, since in our ignorance we should be at the bottom of any class of schoolboys, since we do not know how the words sounded, or where precisely we ought to laugh, or how the actors acted, and between this foreign people and ourselves there is not only difference of race and tongue but a tremendous breach of tradition". Virginia Woolf, "On Not Knowing Greek" (1925). *The Essays of Virginia Woolf. Volume IV. 1925-1928.* Andrew McNeillie (Ed.), Orlando: Harcourt, 1994, 38.

[891] On peut lire ici un écho ironique des qualités héroïques prêtées par Virginia Woolf aux personnages de la tragédie grecque dans "On Not Knowing Greek" : "Even in Sophocles, whose reputation for restraint and mastery has filtered down to us from the scholars, they are decided, ruthless, direct". *Ibid.*, 42.

lignes de l'essai de Virginia Woolf, Street Haunting : A London Adventure, publié en 1930 :

> [...] walking half across London between tea and dinner. [...] The hour should be the evening and the season winter, for in winter the champagne brightness of the air and the sociability of the streets are grateful. We are not then taunted as in the summer by the longing for shade and solitude and sweet airs from the hayfields. The evening hour, too, gives us the irresponsibility which darkness and lamplight bestow. We are no longer quite ourselves.[892]

La spécification de l'heure de la flânerie comme condition du discours et de la ville engendre dans "Street Haunting" la possibilité d'une subjectivation qui s'affranchirait de ses propres carcans[893] : "We are no longer quite ourselves". On pourrait alors lire cette subjectivation qui s'échappe d'elle-même comme une métaphore d'une écriture de la ville qui s'affranchirait des données mimétiques. Dans *Jacob's Room*, c'est l'aube, et non pas l'heure entre chien et loup de "Street Haunting", qui permet un autre point de glissement du temps, point de temps charnière, au seuil du jour qui commence. C'est non pas la rue mais une colline comme celle qui servait de scène au théâtre antique qui sert de vecteur ambivalent à la marche et au discours, à la fois convocation d'un lieu sur le mode du retour parodique, et convocation d'un lieu au présent.

Mais plutôt qu'une « rhétorique expérimentale »[894] telle qu'elle est mise en œuvre dans "Street Haunting", où la marche est modulée depuis un rapport narratif et spéculatif, il s'agit plutôt dans cette traversée déclamatoire d'une « rhétorique prescriptive »[895] modulée par l'ironie narrative, "what is Greek for if not to be shouted on Haverstock Hill in the dawn?", une énonciation duplice : "Moreover, Durrant never listened to Sophocles, nor Jacob to Aeschylus. They were boastful, triumphant; it seemed to both that they had read every book in the world; known every sin, passion, and joy". Dans la rupture de l'adverbe, "[m]oreover", la mobilité de la voix narrative vient ressaisir le discours en creux des personnages masculins, pour redonner à la fois l'euphorie d'une escapade, comme dans "Street-Haunting", et déterritorialiser les tragédiens grecs vers un réinvestissement impertinent au présent de la jeunesse, "what is Greek for if not to be shouted on Haverstock Hill in the dawn?" Une force de

---

[892] Virginia Woolf, "Street-Haunting: a London Adventure", 19.
[893] Chantal Delourme parle ainsi de cette spécification de l'heure de la flânerie dans "Street Haunting" : « La flânerie est individuation de cette constellation heure-ville-bonheur de voir selon une physique semi-aléatoire ». « Les exercices im/matériels de Virginia Woolf : "The Haunted House" et "Street Haunting : a London adventure" », 126.
[894] Chantal Delourme, « Les exercices im/matériels de Virginia Woolf : "The Haunted House" et "Street Haunting : a London adventure" », 124.
[895] *Ibid.*

présentification, de vibration de l'instant se joue dans cette question rhétorique et euphorique, en même temps que résonne, dans l'absence de charge symbolique de ce nom de lieu insignifiant, toute l'ambiguïté de l'ironie narrative. Celle-ci d'une part se fait ventriloque en endossant le discours du pouvoir, et d'autre part pulvérise avec humour l'absolutisation discursive[896].

La concomitance d'une aube de la civilisation et de son avortement symbolique s'inscrit de manière ambivalente dans cette traversée conquérante de la ville où le discours du savoir résonne à la fois dans une euphorie poétique irrévérencieuse et dans une surdité à ses propres conditions et à sa propre potentialité dialectique : "Durrant quoted Aeschylus — Jacob Sophocles". Les deux discours n'entrent pas en dialogue de part et d'autre du tiret ; ils s'excluent l'un l'autre tout en entrant en résonance par la force de la juxtaposition. Pourtant, malgré la logique sourde d'une médiation hermétique, des identifications et des allégeances savantes, la possibilité d'une coexistence différentielle, sinon dialectique, reste toujours ouverte dans l'indéterminé du tiret et l'absence du discours qui laisse leur force d'appel aux noms des dramaturges. La voix narrative génère donc une duplicité constante qui entretient le site de la mésentente, selon deux axes, deux lectures de la même scène de récitation, d'une part une lecture parodique de la marche discursive dans la ville, qui jouerait sur les dimensions de la surdité des discours, et d'autre part une force de dispersion qui redonnerait à chaque instant une occasion à la puissance poétique[897].

La traversée péripatétique des deux jeunes gens revêt une ironie d'autant plus grande qu'elle rejoue la scène socratique, maïeutique d'un savoir qui ne serait pas encore advenu à lui-même. La profession d'ignorance de Socrate, "je ne sais qu'une chose, c'est que je ne sais rien", fait écho à l'aveu inavoué de l'ignorance des deux jeunes gens, seulement trahi pour être aussitôt congédié par le jeu de la voix narrative, "It is true that no Greek could have understood or professor refrained from pointing out – Never mind". L'ignorance des deux jeunes gens n'est pas cette table rase d'où

---

[896] Dans "On Not Knowing Greek", Virginia Woolf articule cet humour et ce rire iconoclastes à la langue anglaise comme seul vecteur possible, ce que l'on peut lire comme un choix presque politique : "Further, in reckoning the doubts and difficulties there is this important problem — Where are we to laugh in reading Greek? There is a passage in the Odyssey where laughter begins to steal upon us, but if Homer were looking we should probably think it better to control our merriment. To laugh instantly it is almost necessary (though Aristophanes may supply us with an exception) to laugh in English. [...] humour is the first of the gifts to perish in a foreign tongue". "On Not Knowing Greek", 49.

[897] Toute la rhétorique de l'essai de 1925 "On Not Knowing Greek" est portée par cette même ambivalence constante entre le régime de l'humour et de l'ironie légère à l'égard de la langue et de la littérature grecque, à la fois comme objet réifié d'un savoir et comme puissance poétique rendue à elle-même et à son propre mouvement.

pourrait se bâtir un savoir dans la tradition socratique du discours, comme mouvement péripatétique dans le rapport à la ville, mais semble ici se faire scorie résiduelle d'un savoir figé dans la déperdition ébréchée d'une transmission inerte. Pourtant, dans cette aube de la civilisation à la fois métaphorique et ironique, le discours du savoir est à la fois endossé par la voix narrative et pulvérisé par le décalage ironique du calque qui ne prend pas : la puissance d'appel fait retour par le biais de la déterritorialisation dont le savoir est l'objet, alors qu'il est ressaisi comme pur objet de plaisir presque palatal, quintessence d'un discours qui se retournerait, à son insu, sur son versant sensuel : "how when all's said and done, when one's rinsed one's mouth with every literature in the world, including Chinese and Russian (but these Slavs aren't civilized), it's the flavour of Greek that remains". Dans l'instantanéité d'une saveur gustative et poétique qui réinvestit le temps présent à travers les reliques d'une langue morte qui ne peut s'articuler qu'au passé mais qui se fait pourtant moteur authentique du désir, les possibilités du temps et de la langue font retour.

### 1.2.2 Ville de brume : l'impossible présent

La ville se construit alors comme un palimpseste imaginaire : "Civilizations stood round them like flowers ready for picking. Ages lapped at their feet like waves fit for sailing" (JR 70). La ville comme berceau fantasmé d'une civilisation idéalisée émerge par le biais du figural dans un fantasme tout-puissant d'une pluralité des civilisations à portée de main, prêtes à être consommées, et allie sa force de potentialité à l'image mortifère des fleurs cueillies, dont la floraison se fige avec la main qui les arrache, et où se projette déjà l'ombre des champs de coquelicots dans les Flandres. Les âges qui se succèdent en strates mouvantes comme des vagues aux pieds des jeunes gens évoquent une mer remplie de promesses de conquête, mais font aussi écho dans cette image même à la mer comme lieu où les soldats se laissent engloutir sans broncher[898]. Le pluriel grammatical des civilisations et des âges ne se déploie pas dans une multiplicité qui ferait écho aux formes de la ville, mais se fait plutôt forme réifiée d'une ville fantasmée comme berceau d'un savoir et source d'un progrès constant. Ce qui se construit comme une potentialité se replie sans cesse comme un barrage, et ne

[898] "The battleships ray out over the North Sea, keeping their stations accurately apart. At a given signal all the guns are trained on a target which (the master gunner counts the seconds, watch in hand – at the sixth he looks up) flames into splinters. With equal nonchalance a dozen young men in the prime of life descend with composed faces into the depths of the sea; and there impassively (though with perfect mastery of machinery) suffocate uncomplainingly together." (JR 151)

laisse pas advenir une ville qui s'inscrirait au présent, et dont on ne perçoit que les lumières tamisées et les ombres : "And surveying all this, looming through the fog, the lamplight, the shades of London, the two young men decided in favour of Greece" (JR 70). La ville de Londres se fait alors pur jeu sensoriel d'ombres et de lumières, affleurant à peine à travers la brume, pour se heurter à la butée d'un lieu irréel. La posture des deux jeunes gens en surplomb au-dessus de la ville en devient presque parodique : la pose de domination contemplative au-dessus d'un paysage nocturne ne tient pas face au déni de la ville qui s'offre à la vue, condamnée à être contenue dans un déictique enclavant, "all this"[899]. Le refus de se livrer à sa puissance de réceptivité et à sa force d'appel se replie sur un passé ancestral comme fondation solidement ancrée dans le temps chronologique.

Toute l'ambivalence d'un temps qui a renoncé à son heure se joue dans le décalage entre le temps narratif et le temps historique. L'arrogance des jeunes gens retient juste assez de sincérité ingénue pour sauvegarder le temps présent dans l'exclusivité initiatique de l'instant : "'Probably,' said Jacob, 'we are the only people in the world who know what the Greeks meant'". C'est donc sous le signe d'une oscillation constante entre une émancipation qui passe par le mouvement de la marche et un repli des potentialités, que cette traversée de la ville génère une série d'élans qui se suspendent sans se déployer. La ligne brisée qui anime la démarche des deux jeunes gens à travers la ville construit l'espace à l'aide de vignettes qui ne se déploient pas ; la surdité de la logique itérative se replie constamment sur elle-même et sa propre suffisance : "So on again they went down the hill talking about the Greeks". Le métadiscours du savoir reste donc enfermé dans le circuit clos des deux jeunes gens comme instances qui relaient toujours le même discours passéiste et figé des auteurs grecs, sans jamais réussir à réinvestir leur réseau de pensée philosophique et poétique dans le temps présent pour y potentialiser une lecture critique qui s'inscrirait dans la

[899] On retrouve ces lumières tamisées et cette indéfinition des contours dans la ville hivernale et spectrale de "Street-Haunting", mais les potentialités poétiques s'y déploient cependant pleinement dans la réceptivité du sujet de l'énonciation : "How beautiful a street is in winter! It is at once revealed and obscured. Here vaguely one can trace symmetrical straight avenues of doors and windows; here under the lamps are floating islands of pale light through which pass quickly bright men and women, who, for all their poverty and shabbiness, wear a certain look of unreality, an air of triumph, as if they had given life the slip, so that life, deceived of her prey, blunders on without them. But, after all, we are only gliding smoothly on the surface. The eye is not a miner, not a diver, not a seeker after buried treasure. It floats us smoothly down a stream; resting, pausing, the brain sleeps perhaps as it looks". Virginia Woolf, "Street-Haunting: A London Adventure", 20.

mise en mouvement d'une marche dans la ville, ainsi que le suggère Virginia Woolf dans "On Not Knowing Greek" en 1925 :

> Euripides therefore suffers less than Sophocles and less than Aeschylus from being read privately in a room, and not seen on a hill-side in the sunshine. He can be acted in the mind; he can comment upon the questions of the moment; more than the others he will vary in popularity from age to age.[900]

Quelque chose du discours du savoir est pourtant re-saisi par la marche qui redonne paradoxalement du mouvement malgré la force d'inertie d'un temps et d'un discours figés. Les citations grecques écorchées, au sens incertain, s'émancipent par rapport au sens, dans leur dimension d'allégresse poétique. Hors du lieu clos du savoir et du livre imprimé, elles se jetent dans un corps à corps presque amoureux avec la ville :

> A strange thing – when you come to think of it – this love of Greek, flourishing in such obscurity, distorted, discouraged, yet leaping out, all of a sudden, on leaving crowded rooms, or after a surfeit of print, or when the moon floats among the waves of the hills, or in hollow, sallow, fruitless London days, like a specific; a clean blade; always a miracle. (JR 70)

C'est alors une force de surgissement qui émerge, presque à l'insu de la déliaison paratactique, et vient faire levier pour le paysage urbain ; le frayage de la ville vers l'existence textuelle se fait par fragments d'espace, à rebours de toute entreprise d'absolutisation des lieux du pouvoir et des discours, ainsi que de l'enfermement des lieux du savoir "especially on leaving crowded rooms, or after a surfeit of print". L'émancipation hors des lieux clos vers l'extérieur préfigure déjà l'affranchissement dans les premières lignes de "Street Haunting"[901]. L'amour exalté du grec revêt alors une dimension métaphorique par où fait retour le versant heuristique, "A strange thing – when you come to think of it – this love of Greek, flourishing in such obscurity, distorted, discouraged, yet leaping out, all of a sudden". Un point de bascule indécidable maintient les potentialités du temps alors même que l'obscurité du temps renvoie cette marche de l'aube à la nuit qui plonge le début du chapitre dans l'indétermination spectrale des formes de la ville. L'aube ne s'y fait pas inauguration d'un jour nouveau[902],

---

[900] Virginia Woolf, "On Not Knowing Greek", 44.

[901] "As we step out of the house on a fine evening between four and six, we shed the self our friends know us by and become part of that vast republican army of anonymous trampers, whose society is so agreeable after the solitude of one's own room. For there we sit surrounded by objects which perpetually express the oddity of our own temperaments and enforce the memories of our own experience". Virginia Woolf, "Street-Haunting: A London Adventure", 19.

[902] Cette aube ne porte pas en elle la potentialité du changement liée à sa charge transitive, comme dans "On Not Knowing Greek" : "All this flows over the arguments of Plato — laughter and movement;

mais se replie elle aussi sur la nuit qui précède, malgré les formes irruptrices du présent. La distorsion temporelle de part et d'autre d'une guerre imminente dont la présence en creux ne laisse pas de répit forme un double paradigme négatif qui résonne dans un double participe passé irrémédiable : "distorted, discouraged"[903].

Le texte célèbre alors de manière paradoxale le miracle macabre de l'avènement fugace d'une ville qui semble porter sa propre mise à mort, dans ce temps déformé où tout déploiement semble impossible : "or when the moon floats among the waves of the hills, or in hollow, sallow, fruitless London days, like a specific; a clean blade; always a miracle". C'est à la fin d'une phrase construite comme spéculation itérative d'une énumération que la ville apparaît comme potentialité à émerger, dans l'appel presque incantatoire de l'itération et de la parataxe. « L'espace appartient au temps qui le déforme ; l'espace fait retour dans le temps, sous forme d'une figure indécidable »[904]. L'espace urbain se délie par le biais des métaphores qui le traversent[905], tour à tour paysage spectral, lame tranchante, ou maritime où flotte une lune comme y flottait la cathédrale St Paul au début du chapitre. L'apparition métaphorique et spéculative reconnaît son propre caractère improbable mais revêt cependant une dimension itérative, "always a miracle". Dans la stérilité avérée de la ville au présent, la floraison inopinée de l'amour du grec vient redonner sa chance à une poétique paradoxale et miraculeuse qui émerge de fait au détour d'une phrase, là où on ne l'attendait plus, comme si la convocation stérile des poètes grecs agissait au contraire comme un remède médical, "a specific", instrument chirurgical, "a clean blade", qui viendrait affûter la langue anglaise, ainsi que l'écrit Virginia Woolf dans "On Not Knowing Greek" : "and it is to the Greeks that we turn when we are sick of the vagueness, of the confusion [...]

---

people getting up and going out; the hour changing; tempers being lost; jokes cracked; the dawn rising". Virginia Woolf, "On Not Knowing Greek", 46-7.

[903] La convocation des dramaturges grecs peut se lire à la lumière de cette allusion unique à la première guerre mondiale comme mise à l'épreuve et peut-être même mise en échec des formes littéraires et poétiques dans "On Not Knowing Greek" : "In the vast catastrophe of the European war our emotions had to be broken up for us, and put at an angle from us, before we could allow ourselves to feel them in poetry or fiction. The only poets who spoke to the purpose spoke in the sidelong, satiric manner of Wilfrid Owen and Siegfried Sassoon. It was not possible for them to be direct without being clumsy; or to speak simply of emotion without being sentimental. But the Greeks could say, as if for the first time, "Yet being dead they have not died". They could say, "If to die nobly is the chief part of excellence, to us out of all men Fortune gave this lot; for hastening to set a crown of freedom on Greece we lie possessed of praise that grows not old". They could march straight up, with their eyes open; and thus fearlessly approached, emotions stand still and suffer themselves to be looked at". Virginia Woolf, "On Not Knowing Greek", 47-8.

[904] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 128.

[905] La puissance poétique des vers grecs semble alors presque se réinvestir dans le texte du roman : "Aeschylus makes these little dramas [...] tremendous by stretching every phrase to the utmost, by sending them floating forth in metaphors". Virginia Woolf, "On Not Knowing Greek", 44.

of our own age"[906]. C'est bien le texte, le texte anglais[907], qui mène la ville et mène à elle, dans le frayage des unités sonores et visuelles, "in hollow, sallow, fruitless London days", où quelque chose de la puissance poétique grecque s'est réinvesti dans son absence même[908]. Etrangement, ce sont les dimensions plastiques et malléables des formes de la ville qui font retour dans la stérilité désignée par les adjectifs. La plasticité de l'espace et celle du langage créent alors une ville-matière qui s'écrirait dans la texture de la langue.

## *1.3 "To stumble through": fragments de ville, vacance du discours*

### 1.3.1 Démarches chancelantes et poétique du moment

La ville devient ainsi un véritable principe anti-mimétique dans sa dimension méta-textuelle qui garde le déploiement miraculeux de l'espace dans sa réserve. Mais à partir de cette relation dissonante entre la langue et la ville présente-absente, qui joue sans cesse sur une double scène linguistique et géographique, se dessine un mode à l'espace également dissonant à travers les démarches bancales des personnages qui traversent la ville : "Jacob knew no more Greek than served him to stumble through a play. Of ancient history he knew nothing" (JR 70-1). Par le biais de la métaphore de la boiterie, la voix narrative réinscrit l'imposture d'une connaissance imparfaite de la langue et de la culture. Celle-ci devient alors métaphore d'une traversée chancelante de la ville, et joue sur une relation corps à corps avec l'espace qui s'inscrit dans la langue :

> However, as he tramped into London it seemed to him that they were making the flagstones ring on the road to the Acropolis, and that if Socrates saw them coming he would bestir himself and say "my fine fellows," for the whole sentiment of Athens was entirely after his heart; free, venturesome, high-spirited. ... (JR 71)

La superposition des deux villes comme lieux symboliques et lieux topologiques inscrit l'échec de la ville au présent à survivre à la dé-syntagmatisation des lieux. Le mode spéculatif sur lequel cette ville s'était façonnée dans l'étoffe spectrale du temps ne permet pas la survie au présent. La démarche traînante du personnage, alors qu'il pénètre dans Londres, "as he tramped into London", semble empêtrée dans les entraves du temps ; celles-ci ne se libèrent paradoxalement que dans la rhétorique des belles

[906] Virginia Woolf, "On Not Knowing Greek", 51.
[907] "We can never hope to get the whole fling of a sentence in Greek as we do in English. We cannot hear it, now dissonant, now harmonious, tossing sound from line to line across a page" *Ibid.*, 48.
[908] "Sophocles gliding like a shoal of trout smoothly and quietly, apparently motionless, and then, with a flicker of fins, off and away" *Ibid.*, 50.

lettres. Celle-ci prend le relais de la construction d'une ville au passé, retour à une fossilisation discursive et à la fixation des codes poétiques. Dans cette temporalité de fin des temps, le texte ne semble pas avoir d'autre choix que le repli, mouvement heuristique dont la puissance n'est pas dirigée vers l'à-venir, jaillissement destructeur qui annule et retourne contre lui-même ses propres potentialités. Mais dans ce retour même vers un passé mythique, l'actualité du lieu résonne dans le tintement des dalles de l'Acropole sous leurs pieds, "it seemed to him that they were making the flagstones ring on the road to the Acropolis" (JR 71). Cette poétique par laquelle les formes du passé font irruption dans le présent pour y ramener une potentialité créatrice tout en s'y renouvelant se joue dans la relation phénoménologique des marcheurs avec le sol de la ville. L'Athènes antique comme calque fossilisé du temps se retourne alors en lieu poétique. Comme dans "On Not Knowing Greek", Virginia Woolf convoque la Grèce antique non pas comme lieu et âge de la fondation d'un savoir, mais comme retour des formes différentielles de la vie dont le souffle pourrait remettre en mouvement le temps présent : "and that if Socrates saw them coming he would bestir himself and say "my fine fellows," for the whole sentiment of Athens was entirely after his heart; free, venturesome, high-spirited. ..." (JR 71) Le personnage de Jacob, absent à lui-même dans la ville au présent, jusqu'à se situer hors-réponse à l'adresse renouvelée dont il est l'objet, semble alors reprendre corps et reprendre vie, "free, venturesome, high-spirited"[909] (JR 71). Dans la création de la ville selon les fantasmes de Jacob mais dans le décalage de l'instance narrative, la figure de Socrate comme figure statuesque et emblème du lieu mythique se retourne alors elle aussi en figure de l'actuel qui semble reprendre vie. La déambulation urbaine et philosophique, qui apparaît d'abord comme la quasi-parodie, héritière imparfaite d'une promenade socratique, se propose alors comme porteuse de l'idiome d'une promesse qui ne se déploie que dans les interstices de l'énonciation, du temps et de l'espace.

### 1.3.2 La plainte, l'idiome et le pas

Le réinvestissement de l'idiome poétique et philosophique dans le temps actuel est pourtant constamment entravé par la dynamique d'irruption constante d'un lieu et d'une temporalité, « logique de la révélation progressive et contrariée »[910], sans que

[909] On entend ici des échos avec la déterritorialisation urbaine d'Elizabeth Dalloway, analysée au chapitre précédent : "she was a pioneer, a stray, venturing, trusting" (MD 117).
[910] Jacques Rancière, *Le Destin des images*, 130.

jamais aucune des deux ne quitte le régime spéculatif. Toutes deux semblent vouées à s'entrechoquer dans l'illusion de ce qui semble être sans jamais s'actualiser : "At this moment there shook out into the air a wavering, quavering, doleful lamentation which seemed to lack strength to unfold itself, and yet flagged on; at the sound of which doors in back streets burst sullenly open; workmen stumped forth." (JR 71) Dans la stridence d'une plainte à la fois lamentable et avortée dans sa puissance même, c'est toute l'insuffisance d'une temporalité toujours déjà prévenue contre le possible qui s'inflige brutalement à elle-même le tort de ne pas se donner à entendre.

Prise en étau entre deux dates irréconciliables qui ne laissent pas assez de place dans l'interstice pour que puisse s'y déployer un idiome poétique, la ville au présent, "At this moment", est vouée à se faire la chambre d'écho fragmentaire d'un cri qui secoue l'espace, "there shook out into the air a wavering, quavering, doleful lamentation". Cette plainte qui émane d'une sirène d'usine se fait l'idiome dissonant d'un frayage, "wavering, quavering", et fait émerger à la fois l'impossible harmonie de la marche dans la ville comme vecteur d'une flânerie réceptive. L'échec de cette plainte qui ne vient pas se loger comme voix sociopolitique mais reste totalement du côté d'une lamentation qui émane de la ville reconvoque presque la lamentation tragique d'Antigone ou d'Electre[911] : "which seemed to lack strength to unfold itself, and yet flagged on". Cette plainte porte de manière paradoxale à la fois sa propre faiblesse, son incapacité à se déployer dans l'espace, et sa condamnation à le construire et à y résonner malgré tout. Emportée par le temps chronologique comme broyeur des potentialités, elle déploie l'impuissance et la faiblesse de son propre souffle dans l'espace et le temps. Cette force d'une faiblesse s'inscrit à la fois comme un symptôme et un idiome dans la forme presque oxymorique, "yet flagged on", et dans son entrelacement aux formes de la ville au présent. Le quadrillage sociopolitique qui régit les pratiques quotidiennes de la ville et de ses marcheurs fait alors retour dans la force d'appel paradoxale de la plainte-sirène, qui anime une ville soudain mise en branle : "at the sound of which doors in back streets burst sullenly open; workmen stumped forth." L'oxymore de la lente lassitude et de l'irruption violente, "back streets burst sullenly open", marque le début de la journée de travail et semble marquer le frayage d'un seuil du temps chronologique

[911] "But in the Electra or in the Antigone we are impressed by something different, by something perhaps more impressive — by heroism itself, by fidelity itself. In spite of the labour and the difficulty it is this that draws us back and back to the Greeks; the stable, the permanent, the original human being is to be found there. Violent emotions are needed to rouse him into action, but when thus stirred by death, by betrayal, by some other primitive calamity". Virginia Woolf, "On Not Knowing Greek", 42.

dans la hantise de la date inéluctable. La recherche d'un idiome travaille l'espace qui s'anime sans se dynamiser, appel d'une forme langagière qui permette de saisir l'impossibilité du temps et de l'espace. Les marcheurs de la ville dont le pas affecté porte la plainte muette, "workmen stumped forth", inscrivent la violence du tort sociopolitique et son incapacité à se dire dans la disjonction de la plainte sonore de la sirène d'usine et des corps des travailleurs.

La plainte sociopolitique résonne dans la diachronie d'une ville qui ne se rassemble que par fragments sans jamais trouver son lieu. Elle engendre, dans la matière de la langue, un réseau de démarches trébuchantes qui viennent moduler un mode à l'espace où se signifie en silence la violence incommunicable d'un tort et d'une torsion infligés au temps. Les corps qui arpentent la ville portent dans leur démarche la convulsion des formes temporelles et l'infirmité des vecteurs de la représentation. Le mouvement des pas qui trébuchent dans la ville construit alors l'espace sur le mode d'une chute imminente sans cesse reconduite. Une ligne brisée informe le mode à l'espace et la fabrication du texte, une poétique de la déliaison qui se tisse dans les pratiques quotidiennes de la ville :

> Now Florinda wept, and spent the day wandering the streets; stood at Chelsea watching the river swim past; trailed along the shopping streets; opened her bag and powdered her cheeks in omnibuses; read love letters, propping them against the milk pot in the A.B.C. shop; detected glass in the sugar bowl; accused the waitress of wishing to poison her; declared that young men stared at her; and found herself towards evening slowly sauntering down Jacob's street (JR 72)

La dispersion des mouvements de Florinda dans la ville dessine une errance rompue et protéiforme, où une ville-mosaïque prête ses micro-lieux comme chambres d'écho multiples aux débordements d'affects du personnage. L'entreprise narrative semble emprunter la logique d'une anti-représentation, dans la parataxe qui fait résonner la dissonance égarée du pas[912]. Marche erratique et stase contemplative semblent être jetées pêle-mêle dans une juxtaposition déhiérarchisée. La ville et le personnage se confondent presque dans la prise en charge du mouvement, alors qu'après l'inertie des rues ("spent the day wandering the streets"), la rivière prend le relais du personnage qui suspend son errance, "stood at Chelsea watching the river swim past". Le pas erre ou traîne, "trailed along the shopping streets", façonnant une pratique de la ville au bord de l'effondrement qui ne se fait jamais espace de subjectivation du fait de l'éclatement des

[912] « La représentation, c'est un déploiement ordonné des significations, un rapport réglé entre ce que l'on comprend ou anticipe et ce qui advient par surprise, selon la logique paradoxale qu'analyse la Poétique d'Aristote ». Jacques Rancière, *Le Destin des images*, 130.

lieux en vignettes. Florinda semble vouée à se cogner dans tous les angles de cette ville pulvérisée en miettes, comme les phrases dans leur force de déploiement se heurtent invariablement aux points virgules qui les morcellent. Les pas ne se font pas syntagmatisation d'une cartographie qui redonnerait du sens[913], mais semblent livrer le personnage à la déliaison d'une ville qui s'écrit à l'aveugle, dans l'abandon de toute intrigue : « une mouvance opaque et aveugle de la ville habitée. Une ville transhumante, ou métaphorique, s'insinue ainsi dans le texte clair de la ville planifiée et lisible »[914].

De fait, la maîtrise d'une carte semble totalement échapper à Florinda, qui échoue comme à son insu dans le seul lieu où ses affects trouvent un ancrage, "and found herself towards evening slowly sauntering down Jacob's street". Cette rue se construit à la fois comme l'épicentre muet de l'éclatement des affects et de l'espace et comme un point aveugle, posé comme à l'insu de la voix narrative elle-même. Elle reconduit infatigablement l'auto-annulation de ce qui se construit ; la promesse énergétique du mouvement qui pourrait soulever le texte se trouve avortée, morte-née avant même d'avoir pu avoir une chance de se déployer, par l'adjectif qui précède le procès, "slowly sauntering". Porté par cette poétique de la déliaison, le texte de la ville perd tout contrôle sur une relation stable au temps.

### 1.3.3 Fourmillements d'ombre

Dès lors, tout se fait métaphore, métatexte qui régit les formes de construction de la ville. L'espace se déploie dans une logique paradoxale qui en devient une véritable force énonciative, à l'image du fourmillement nocturne des hommes et des femmes en un va-et-vient qui semble avoir perdu toute direction : "All night men and women seethed up and down the well-known beats". (JR 73) C'est un véritable bouillonnement qui est porté par le pas démultiplié de ces hommes et de ces femmes qui arpentent les trajectoires familières de la ville en double sens. L'effervescence qui défait les trajets destinés inquiète la familiarité même du lieu par la coexistence des mouvements contraires. La ville devient alors une mosaïque d'étranges vignettes qui à la fois rendent compte du temps et viennent le troubler :

---

[913] « Les pratiquants ordinaires de la ville [...] des marcheurs, Wandersmänner, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un « texte » urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 141.

[914] *Ibid.*, 142.

> Late home-comers could see shadows against the blinds even in the most respectable suburbs. Not a square in snow or fog lacked its amorous couple. All plays turned on the same subject. Bullets went through heads in hotel bedrooms almost nightly on that account. When the body escaped mutilation, seldom did the heart go to the grave unscarred. Little else was talked of in theatres and popular novels. Yet we say it is a matter of no importance at all. (JR 73)

Une tentative d'inscrire l'actuel dans les formes de la ville se donne à lire dans ce passage où la ville de nuit se tisse d'ombres et déterritorialise le quadrillage sociopolitique, "even in the most respectable suburbs", en une entropie menaçante où les assignations des places perdent leur stabilité en un dévoiement désordonné, "not a square in snow or fog lacked its amorous couple". Le désir sur son versant tabou et tragique génère une double référence mystérieuse qui produit pourtant une abondance de discours. Le tabou sert de levier à un enregistrement des effets du temps dans les résonances littéraires telles qu'elles s'inscrivent dans la ville : "All plays turned on the same subject. [...] Little else was talked of in theatres and popular novels". A partir de cette référence sans nom, dont le tabou est livré presque entier aux spéculations du lecteur, l'espace de la ville se constitue dans la dérive des pratiques quotidiennes et la violence d'une inscription tragique, effet d'insignifiance où se banalisent la douleur et la mort. Les balles qui strient les lieux secrets de la ville pour se loger dans des têtes anonymes s'articulent de manière paradoxale à la tonalité presque désaffectée de la voix narrative qui enregistre les effets du temps sur les pratiques quotidiennes dans la ville : "Bullets went through heads in hotel bedrooms almost nightly on that account. When the body escaped mutilation, seldom did the heart go to the grave unscarred." La violence qui prend valeur d'un référent mutique dont le creux décentre le propos, préfigure la violence d'une guerre imminente et toujours déjà advenue.

## *1.4 Poétique de la matière : corps dans la ville*

### 1.4.1 Mise en circulation des corps, échardes poétiques

C'est un aveu d'impuissance presque simultané qui se fait dans l'évanescence du temps et l'impossibilité pour les formes de la ville de survivre à leur propre inscription : "Yet we say it is a matter of no importance at all". Dans l'éclatement de l'espace en vignettes asyntagmatiques, la voix narrative renonce à remettre de l'ordre dans un discours qui a abdiqué toute hiérarchie des intensités. Mais elle ne renonce cependant pas à se rassembler dans le giron d'un "we", qui semble redonner dans le mouvement même de l'abandon la promesse d'un être-en-commun. L'émergence d'une voix

sociopolitique serait alors prise en charge par la voix narrative, où le régime de l'alliance, dans une valeur performative de l'énonciation, se ferait modalité de résistance à la menace entropique, « force des faibles » qui redonnerait alors, au sein même de la dispersion fragmentaire de la ville et de ses pratiques déhiérarchisées, la possibilité d'un affranchissement hors du quadrillage sociopolitique et moral.

L'inscription d'une différence sexuelle qui ne serait plus distribuée dans un système d'opposition, où les trajets qui se croisent sépareraient les sexes, ouvre alors la possibilité d'une redistribution dans l'espace, régie par une dynamique effervescente, "All night men and women seethed up and down the well-known beat". La voix narrative qui congédie la question des mœurs, "Yet we say it is a matter of no importance at all", vient alors inquiéter les carcans d'une morale hiérarchisée qui ne résiste pas à l'urgence du présent. A partir de ce double mouvement qui met en œuvre un re-brassage de la différence sexuelle le long de deux canaux de temps et d'espace parallèles mais en contresens, "up and down", le texte semble se redonner l'occasion d'un bougé des déterminations socioculturelles et politiques des sexes.

La ville oscille du côté d'une résistance à sa fonction de support d'une géographie d'opposition, alors que Jacob et Florinda assistent dans un restaurant à une micro-scène de dispute entre un homme et une femme dont seules des bribes leur parviennent : "'To-morrow ... Sunday ... a beastly ... you tell me ... go then!" Crash! And out she swept" (JR 75). Les clichés d'une scène conjugale qui s'exhibe en public se trouvent totalement pulvérisés au moment même où ils s'écrivent par la dislocation du discours et par l'onomatopée qui célèbre une destruction jubilatoire, "Crash!". L'antéposition des propos avant même leur source fait buter l'identification des sexes et de leurs rôles, réinvestis au profit des éclats de voix et des éclats de vaisselle :

> It was at the table next them that the voice spun higher and higher. Suddenly the woman dashed the plates to the floor. The man was left there. Everybody stared. Then – 'Well, poor chap, we mustn't sit staring. What a go! Did you hear what she said? By God, he looks a fool! Didn't come up to the scratch, I suppose. All the mustard on the tablecloth. The waiters laughing.' (JR 75).

Les commentaires de Florinda, spectatrice de la scène, créent une agitation presque festive qui réinvestit tous les clichés de la différence sexuelle, mais sur un mode de dispersion qui les refond totalement dans le tissu sonore du texte. La réitération du mouvement du personnage féminin hors du restaurant, en réutilisant exactement les mêmes termes et le même renversement syntaxique de la préposition et du verbe, donne corps au personnage féminin, "Out she swept, the black woman with the dancing feather

in her hat" (JR 75). Un trait de vie se dessine dans la vitesse de ce mouvement de sortie qui se suspend dans l'indétermination d'une direction à prendre mais la nécessité de trouver un lieu : "Yet she had to go somewhere. The night is not a tumultuous black ocean in which you sink or sail as a star" (JR 75). La métaphore maritime s'écrit dans une beauté poétique convenue mais s'écrit à contresens d'une force d'annulation qui se jouerait dans la structure négative. Elle s'allie à la force d'interpellation du pronom "you" pour éclater d'une puissance fugace, presque interdite, mais se pose à la croisée ambivalente de deux modalités de mouvement dans la ville, où se constituent le pas et la phrase qui suivent : "sink or sail as a star" (JR 75). Ces deux propositions d'être à la ville nocturne offrent d'une part le mode de la perte et de l'engloutissement, et d'autre part celui d'un corps qui se maintient à flot et s'appuie sur les éléments de l'espace pour créer une poétique du mouvement. Articulées l'une à l'autre dans un rapport d'égalité, elles maintiennent la latence d'une double éventualité sur laquelle vient buter la négation.

La phrase qui vient rétablir le réel semble créer comme un écran dans l'illusion référentielle qui ramène le temps chronologique par le biais de la date et de la modalisation : "As a matter of fact it was a wet November night" (JR 75). Mais la phrase qui se déploie de l'autre côté de l'écran réaliste et de son effet d'objectivité opère comme une re-saisie, une re-création de la ville, et renouvelle en même temps la puissance poétique : "The lamps of Soho made large greasy spots of light upon the pavement. (JR 75)

### 1.4.2 Le matériau de la ville : corps refondus

Cette résistance dissonante de la poétique qui ouvre les possibilités plastiques de l'espace redonne l'occasion à une répartition nouvelle des hommes et des femmes dans la ville : "The by-streets were dark enough to shelter man or woman leaning against the doorways." (JR 75) Les encoignures de la ville ne se font pas complices d'une distribution entendue des corps. Ce n'est plus la ville comme support quadrillé d'une nomenclature des places et des mœurs qui se dessinait deux pages plus haut, "not a square in snow or fog lacked its amorous couple" (JR 73), mais une ville où les embrasures des portes et l'obscurité des rues n'abritent pas les embrassades attendues de couples mais où les corps restent livrés à une liberté de mouvement inscrite par l'alternative, "man or woman". La juxtaposition semble se porter garante d'un

mouvement des corps affranchi de tout sous-entendu et de toute inscription prédéterminée par les mœurs ou par des scènes préconstruites, à rebours desquelles se construirait le texte urbain. "One detached herself as Jacob and Florinda approached". La silhouette dont l'identité reste indéterminée se détache de l'obscurité à la rencontre du couple formé par Jacob et Florinda, comme si elle avait fait corps avec la matière de la ville : "'She's dropped her glove,' said Florinda. Jacob, pressing forward, gave it her. Effusively she thanked him; retraced her steps; dropped her glove again." (JR 75) La démarche empressée de Jacob restitue le gant à sa propriétaire et les rôles sociaux à leurs déterminations, comme pour étouffer par la restauration d'un code de galanterie convenue le spectre de la prostitution qui sature la page. Pourtant, dans la réitération intentionnelle du geste qui laisse tomber le gant, le contexte de prostitution fait retour, alors que dans les pas qui reviennent sur eux-mêmes se joue l'ambiguïté d'une logique propre à une stratégie mystérieuse, provoquant le questionnement amusé de la voix narrative. "But why? For whom?" (JR 75) L'interrogation perplexe fait résonner ironiquement la surdétermination implicite d'un codage de l'adresse et d'une stratégie de séduction.

Mais c'est la question des lieux et des trajectoires tels qu'ils s'inscrivent dans les temporalités individuelles de ces silhouettes qui préoccupe la voix narrative : "Meanwhile, where had the other woman got to? And the man?" Le questionnement au plus-que-parfait sur les lieux comme points jalonnant la progression des personnages lâchés dans l'espace semble rétablir l'idée d'une carte stable de la ville. Mais cette carte se laisse pourtant traverser par la différence spéculative des lieux tels qu'ils sont occupés par les corps. Le temps collectif se démultiplie alors dans les lignes de devenir de ces instances en mouvement, qui mettent la différence sexuelle à l'épreuve d'une simultanéité divergente. Ces traits de vie, pures lignes de devenir apparaissent comme des amorces narratives suspendues, laissées à elles-mêmes, à la latence du temps et de l'espace.

> Les chemins qui se répondent dans cet entrelacement, poésies insues dont chaque corps est un élément signé par beaucoup d'autres, échappent à la lisibilité. Tout se passe comme si un aveuglement caractérisait les pratiques organisatrices de la ville habitée. Les réseaux de ces écritures avançantes et croisées composent une histoire multiple, sans auteur ni spectateur, formée en fragments de trajectoires et en altérations d'espaces : par rapport aux représentations, elle reste quotidiennement, indéfiniment, autre.[915]

[915] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 141-2.

Tout comme le feu devant la cathédrale St Paul laissait les visages de la foule en devenir à leur façonnement inaccompli, la lumière des rues n'en livre pas les secrets : "The street lamps do not carry far enough to tell us" (JR 75). L'incalculable des résonances qui survivent au bref moment où le texte croise ces instances passagères inscrivent, comme un trait de crayon, la promesse de vie d'un mouvement. Dans ces amorces narratives se libère alors une puissance d'altération immaîtrisable de la ville.

### 1.4.3 Résurgence stridente : corps engloutis

La lumière insuffisante pour éclairer la rue ne permet pas de stabiliser une carte de la ville, rendant les espaces urbains à l'incalculable des possibles. Pourtant c'est également dans la carence de l'obscurité qu'une plainte impersonnelle et stridente trouve un espace pour faire retour : "The voices, angry, lustful, despairing, passionate, were scarcely more than the voices of caged beasts at night". (JR 75) Ces voix dépersonnalisées semblent redoubler la plainte pathétique de la sirène dans le texte ébréché de la dispute dans le restaurant, "wavering, quavering, doleful" (JR 71). Mais la lamentation solitaire se mue ici en une multiplicité de voix furieuses aux affects déchaînés. Le texte opère un détour par l'image d'animaux sauvages contenus avec peine dans leur cage, "scarcely more than the voices of caged beasts at night", avant d'annuler l'assimilation sans pour autant restituer d'identification à ces voix, laissées à une indétermination inquiétante, "Only they are not caged, nor beasts".

C'est vers l'autre de l'humain et ses instincts archaïques que pointe cet endroit du texte où la voix narrative se retourne en force d'inscription dissonante d'une aliénation dont la ville se fait le lieu privilégié : "Stop a man; ask him the way; he'll tell it you; but one's afraid to ask him the way." (JR 75) La force d'interpellation de l'injonction rhétorique renforce sa détermination à chaque point-virgule et crée une scène hypothétique qui se propose presque comme un modèle pragmatique à l'usage des citadins, mais où la stabilité d'un schéma prédictible n'offre qu'une pure aliénation dans l'universalisation des affects : "What does one fear? – the human eye" (JR 75).

Une force de dispersion de la différence sexuelle dans ses inscriptions socioculturelles reste pourtant encore et toujours à l'œuvre. Alors que dans la spéculation empirique, "Stop a man", une identité masculine semblait se dessiner dans la représentation d'une menace, le danger d'une dissolution se redistribue soudain sur les deux sexes : "At once the pavement narrows, the chasm deepens. There! They've

melted into it – both man and woman." (JR 75) Dans le retour inopiné et propice d'un couple dans l'indétermination duquel viennent se loger toutes les combinaisons des personnages ou instances qui ont traversé les pages, les deux corps, celui de l'homme et de la femme, sont refondus dans la matière de la ville dont ils s'étaient détachés l'espace d'un instant, rendus à l'obscurité dont la narration les avait fait surgir comme d'une matrice. Leur disparition dessine une carte imaginaire où des gouffres s'ouvrent soudain dans le sol. La force de présentification de la deixis, "There! They've melted into it", ramène pourtant dans l'instant de l'exclamation l'événement d'une disparition prodigieuse et non pas tragique[916].

### 1.4.4 Scènes d'embrasures : corps exposés

Dès lors, la déambulation de Jacob et Florinda se dépersonnalise graduellement jusqu'à un brouillage narratif qui revisite sur son passage toutes les inscriptions de la différence sexuelle et des déterminations sociales pour les mettre en crise, vignette par vignette :

> Further on, blatantly advertising its meritorious solidity, a boarding-house exhibits behind uncurtained windows its testimony to the soundness of London. There they sit, plainly illuminated, dressed like ladies and gentlemen, in bamboo chairs. (JR 75-6)

Une déambulation pionnière placée sous le signe d'une progression déplace les jalons du visible, et dévoile progressivement les formes d'une ville construite comme scène d'une illusion théâtrale. Dans les embrasures des fenêtres éclairées, les micro-scènes immobiles exposent des pantins affublés des vêtements qui inscrivent leurs catégories sexuelles et sociales, dont la voix narrative et l'encadrement matériel suggèrent subtilement l'artificialité de la représentation. Dans l'effet d'affiche des cadres de fenêtre et l'ostentation signalée par la voix narrative, "blatantly advertising", l'effet d'un pouvoir vient s'inscrire dans la ville par le biais de ces vignettes illuminées qui se construisent comme les illustrations d'une pensée idéologique de la ville, "its meritorious solidity [...] its testimony to the soundness of London". La pension qui

---

[916] Dans "The Leaning Tower", Virginia Woolf parle, pourtant, de l'avènement de la seconde guerre mondiale comme d'un abîme sur une route lisse, "like a chasm in a smooth road, the Great war came". "The Leaning Tower", 164. Dans un article qui évalue l'impact de la première guerre mondiale sur la littérature, Jim Reilly souligne l'ambivalence de la position de Virginia Woolf dans ce même essai lorsqu'elle parle de la force de pulvérisation de la guerre, "the smashing and the crashing" : "Woolf's image suggests the ambivalence of the climate of destruction that could be read as tragic ruination or an exhilarating iconoclasm." Jim Reilly, "The Novel as Art Form". Clive Bloom (Ed.). *Literature and Culture in Modern Britain. Volume One, 1900-1929*. London: Longman, 1993, 70.

affiche ses pensionnaires et leurs vêtements en garanties de ses bonnes mœurs et de la sécurité qu'elle est à même d'assurer se fait rouage de l'idéologie ambiguë d'une ville comme lieu immuable et sûr.

La dimension théâtrale flagrante, ainsi que l'absence de rideaux aux fenêtres qui ramène singulièrement une scène de théâtre sans rideaux, viennent cependant révéler la mise en scène idéologique de la ville comme décor. L'idéologie d'un ordre des catégories sexuelles et d'une stabilité sociale, morale et politique, telle qu'elle se présente dans ces personnages créés ad hoc par une ville qui produit sa propre scène imaginaire, ne tient pas dans le décalage avec les gouffres qui s'ouvrent de manière hasardeuse dans le sol, ni dans la dissonance avec la sauvagerie des voix mi humaines mi bestiales. La sérénité de composition de ces corps exposés dans des cadres rappelle inévitablement les cages à bestiaux associées par le langage figural aux hurlements aliénants, suggérant ainsi une conjonction-disjonction entre les corps et les voix, l'impossibilité pour les corps de se faire sujets par le biais d'une voix sociopolitique. Ces corps inertes, placés dans des lieux qu'ils n'habitent pas, viennent inscrire une mimésis qui se construit syntaxiquement comme une réitération d'elle-même, alors que le pronom "they" produit l'indétermination de la référence, "There they sit, plainly illuminated, dressed like ladies and gentlemen, in bamboo chairs." Les corps sans existence narrative ne s'écrivent que dans la comparaison qui vient engloutir le référent et ses attributions sexuelles ou sociales, jusqu'à pulvériser le projet mimétique lui-même.

La ville fait ainsi inlassablement bouger les configurations établies pour redonner l'occasion d'une re-création d'espace : "The widows of business men prove laboriously that they are related to judges. The wives of coal merchants instantly retort that their fathers kept coachmen." (JR 76) Dans le glissement métonymique de la fenêtre à la catégorie sociale de son habitant, les scènes qui s'offrent à la vue des passants se constituent comme lieux où se sédimentent les enjeux de pouvoir à travers les scènes de genre. Les enchâssements des catégories sociales viennent y réinscrire les catégories des sexes dans une pantomime convenue, pourtant sans cesse remise en crise par le mouvement des personnages, des objets, et de leurs significations sociales et politiques à l'épreuve de cadres trop étroits : "A servant brings coffee, and the crochet basket has to be moved". C'est presque un embryon d'intrigue qui se tisse à partir de cette irruption, construite de façon générique, mais qui redonne la possibilité d'une nouvelle scène.

La rue est ainsi construite de manière paradoxale par le biais des intérieurs, inversant la fonction paradigmatique des fenêtres comme ouverture sur l'extérieur et comme point de vue privilégié sur les scènes de la rue. Ici ce sont au contraire les passants qui, depuis une rue plongée dans le noir, trouvent des *« manières de rue »*[917] dans les fenêtres sur les intérieurs des maisons. Quelque chose du mode de la flânerie se déplace, fait torsion pour retourner le regard du badaud vers les intérieurs, alors qu'il se détourne d'une rue qui ne remplit plus sa fonction de spectacle vivant.

Le mouvement de la marche ne met plus en mouvement les personnages qui se détachent de l'obscurité, silhouettes figées et solitaires[918] :

> And so on again into the dark, passing a girl here for sale, or there an old woman with only matches to offer, passing the crowd from the Tube station, the women with veiled hair, passing at length no one but shut doors, carved door-posts, and a solitary policeman, Jacob, with Florinda on his arm, reached his room and, lighting the lamp, said nothing at all. (JR 76)

Dans l'obscurité opaque qui fait écran à ce qui pourrait constituer une force de vie et de mouvement, les silhouettes qui s'esquissent sans pour autant devenir ce que nous avons appelé des traits de vie, réinscrivent dans la ville une identité féminine sous le sceau d'un tort sociopolitique : "a girl here for sale, or there an old woman with only matches to offer [...] the women with veiled hair"[919]. Ces instances corporéisées d'un tort qui rétablit les effets du pouvoir patriarcal ne font pas pour autant l'objet d'un quelconque commentaire de la voix narrative ou d'une interrogation des modalités qui les façonnent.

Tout en maintenant sa mobilité, la voix narrative ne semble cependant pas tout à fait renoncer au point de vue de Jacob et à sa mutité. Le gérondif dépersonnalisant qui accompagne le pas des deux marcheurs, qui n'apparaissent qu'à la fin de cette longue phrase, le mène de silhouette en silhouette jusqu'à ce que les formes humaines laissent la place à une série de portes closes, glissement de l'humain à l'inerte qui module à peine le régime de texte. La ville semble s'épuiser, s'essouffler dans son énergie même,

---

[917] Chantal Delourme, « Les exercices im/matériels de Virginia Woolf : "The Haunted House" et "Street Haunting: a London adventure" », 126.

[918] Par exemple, l'essai "Street-Haunting", publié en 1930, propose une marche dans la ville avide de voir et qui se nourrit des micro-scènes de la rue, autant qu'elle en est le moteur et dont Chantal Delourme parle ainsi : « La rue y est d'emblée moins un objet ou un espace en effet qu'une manière de vie. A la description, se substituent des modulations, des lignes expressives. L'aventure commence avant l'aventure, car elle est d'abord celle d'une anticipation à la fois vague et impulsive qui oblige à sortir de chez soi, à sortir de soi, un désir qui n'est pas lié au manque mais renvoie à une joie première de la différence qui veut son propre retour ». *Ibid.*

[919] On trouve déjà ici la polémique inscrite par Virginia Woolf dans *Three Guineas* en 1930 : "We have worn private clothes so long — the veil that St Paul recommended". *Three Guineas*, 62.

comme le cri de la sirène semblait manquer de souffle sans pour autant qu'elle renonce à hurler. A la différence de la rue de "Street Haunting", où l'instance narrative crée une instance qui relie les éléments entre eux, crée le mouvement et impulse les intrigues par le biais de sa marche, les marcheurs de ce passage de *Jacob's Room* ne remplissent pas ce rôle syntagmatique créateur d'amorces narratives. Lorsque la voix narrative elle-même ne prend plus le relais, les éléments disjoints ne font plus syntagmes, les formes humaines solitaires et immobiles ne créent plus de micro-scènes où pourraient s'arrêter le pas ou le regard des marcheurs.

La lumière qui ne revient une fois de plus que dans un intérieur, dans la chambre de Jacob présentée comme un point d'aboutissement, ne dispense plus son pouvoir créateur de scènes de genre où se jouerait une mise en jeu des idéologies liées à la différence sexuelle mais s'abîme dans le mutisme sourd de Jacob : "Jacob, with Florinda on his arm, reached his room and, lighting the lamp, said nothing at all" (JR 76). Cette chute brutale de la déambulation qui s'effiloche jusqu'à venir buter sur la chambre de Jacob ne trouve pas là de point d'aboutissement symbolique qui permettrait de faire chambre d'écho à l'expérience de la rue. Le silence du personnage sur lequel insiste la voix narrative, "said nothing at all", semble venir faire un tort à une adresse implicite. L'effilochement itératif des formes de la ville semble trouver, dans ce point d'arrivée ambivalent, son point critique qui paralyse l'énonciation.

## 2. Teatrum mundi : la pulvérisation mimétique dans "Miss Brill" (1922)

La mise en crise qui se joue de manière indissociable depuis le lieu de l'énonciation et dans les formes de la ville se retrouve également dans "Miss Brill" de Katherine Mansfield, où la marche du personnage dans la ville construit un espace d'affects. Publiée comme *Jacob's Room* en 1922, la nouvelle façonne l'espace de la ville comme le lieu d'une promenade exquise. A la différence de la mobilité de la voix narrative de *Jacob's Room*, celle de "Miss Brill" reste entièrement logée dans la subjectivité d'un personnage féminin unique, dont le solipsisme sert de prisme à la construction d'une ville sous le sceau d'une détermination subjective, où se loge la cruauté de l'ironie narrative.

La promenade aux "Jardins Publiques" de Miss Brill pourrait alors ressembler à la flânerie de "Street Haunting", dans ses dimensions d'allégresse. Mais si dans l'essai

de Virginia Woolf la voix narrative ne se laisse pas approprier par un personnage et reste mobile alors que les vignettes des scènes de rue se modulent le long de lignes mouvantes, dans la nouvelle de Katherine Mansfield, c'est depuis le point de vue exclusif de Miss Brill que la voix narrative recrée une ville imaginaire, façonnée à partir d'un désir de voir, d'entendre et de percevoir. La ville s'y crée dans la tension entre les modalités d'implication du personnage dans les formes de la ville et un désir donné lui-même comme fiction dérisoire et illusion entretenue.

## *2.1 Le corps à la ville : jardin des fables*

### 2.1.1 Le pouvoir du figural : boire la ville

La promenade débute par une série d'images festives, plaçant d'emblée le texte sous le signe d'un intense travail figural :

> Although it was so brilliantly fine–the blue sky powdered with gold and great spots of light like white wine splashed over the Jardins Publiques–Miss Brill was glad that she had decided on her fur. The air was motionless, but when you opened your mouth there was just a faint chill, like a chill from a glass of iced water before you sip, and now and again a leaf came drifting–from nowhere, from the sky. ("Miss Brill" 309)

Les sensations se déploient dans des comparaisons qui remettent sans cesse l'espace en relation étroite avec le corps du personnage. Les images créent un rapport d'ingestion extatique des éléments de la ville, comme si Miss Brill les absorbait pour ensuite recréer, à partir de leur matériau, les formes d'une ville qui s'agencerait selon ses désirs et ses sensations. Les éléments de la ville semblent presque disparaître les uns après les autres à l'intérieur du corps du personnage jusqu'à ce que l'organisation d'un espace comme totalité paraisse voler en éclats et que les éléments se mettent à parvenir du néant, détachés de tout : "now and again a leaf came drifting–from nowhere, from the sky".

Ce personnage qui consomme l'espace presque pour s'en nourrir, en buvant ses éléments, façonne un mode à l'espace dont la phénoménologie s'articule étroitement au mouvement du corps dans la marche : "She felt a tingling in her hands and arms, but that came from walking, she supposed. And when she breathed, something light and sad–no, not sad, exactly–something gentle seemed to move in her bosom" ("Miss Brill" 309). L'expérience du mouvement dans la ville semble produire

la ville en passant par le rapport du corps à l'espace et par ce que Maurice Merleau-Ponty appelle « le sentir »[920] :

> La sensation telle que nous la livre l'expérience n'est plus une matière indifférente et un moment abstrait, mais une de nos surfaces de contact avec l'être, une structure de conscience, et au lieu d'un espace unique, condition universelle de toutes les qualités, nous avons avec chacune d'elles une manière particulière d'être à l'espace et en quelque sorte de faire de l'espace.[921]

Le personnage fabrique donc de l'espace au fur et à mesure du contact de son corps avec la ville, en un mouvement de co-création incessante du texte et de la ville[922]. Il fabrique une poétique singulière qui passe par l'expérience sur le versant des sensations visuelles, tactiles et gustatives du corps[923]. L'espace semble se dérouler au fil des sensations qui le font jaillir, posant le corps en position de médiateur poétique, à l'interface entre la ville et le texte, et dans une prise indissociable[924].

Le corps de Miss Brill semble ainsi être la condition absolue du discours et de l'existence poétique de la ville[925]. Il s'opère donc une production d'espace, une poéticité de la promenade comme fabrication incessante du texte, et une subjectivation sur le mode de l'expérience instantanée, qui passe d'une modalité presque gustative à une modalité auditive : "There were a number of people out this afternoon, far more than last Sunday. And the band sounded louder and gayer. That was because the Season had begun. For although the band played all the year round on Sundays, out of season it was never the same" ("Miss Brill" 309). Les éléments sensibles de la ville qui jaillissent de la perception de Miss Brill sont sans cesse ramenés à sa propre expérience du temps dans sa réitération, "far more than last Sunday", et à ses propres affects, "sounded louder and gayer". L'espace du jardin public se fabrique à la fois dans un inachèvement perpétuel, « expérience d'un monde [...] au sens d'une totalité ouverte dont la synthèse ne peut pas être achevée »[926], où chaque instant vient moduler ce qui a déjà été construit, et à la fois dans un repli constant de ce qui est en train de se créer sur la subjectivité du

---

[920] Il s'agit là du titre du chapitre I de la Deuxième partie de la *Phénoménologie de la perception*. « Toute sensation est spatiale [...] comme coexistence du sentant et du sensible, elle est elle-même constitutive d'un milieu de coexistence, c'est-à-dire d'un espace ». Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, 259.

[921] *Ibid.*

[922] « Le sensible me rend ce que je lui ai prêté, mais c'est de lui que je le tenais ». *Ibid.*

[923] « Etre corps, c'est être noué à un certain monde ». *Ibid.*, 182.

[924] « Le sentant et le sensible ne sont pas l'un en face de l'autre comme deux termes extérieurs et la sensation n'est pas une invasion du sensible dans le sentant. C'est mon regard qui sous-tend la couleur, c'est le mouvement de ma main qui sous-tend la forme de l'objet ou plutôt mon regard s'accouple avec la couleur, ma main avec le dur et le mou, et dans cet échange entre le sujet de la sensation et le sensible on ne peut pas dire que l'un agisse et que l'autre pâtisse, que l'un donne sens à l'autre ». *Ibid.*

[925] « Le corps est notre moyen général d'avoir un monde ». *Ibid.*

[926] *Ibid.*, 264.

personnage. Le discours semble sans cesse ramener la ville, dans le mouvement même de son déploiement, vers l'intériorité subjective de Miss Brill comme filtre de l'expérience : "That was because the Season had begun. For although the band played all the year round on Sundays, out of season it was never the same".

On n'a donc pas, comme chez Merleau-Ponty, « l'expérience d'un Je [...] indivisiblement défait et refait par le cours du temps »[927], mais plutôt une subjectivité qui se pose en filtre opaque d'une expérience individuelle solipsiste, puissance fabulaire productrice de sens et moteur de l'intrigue : "It was like some one playing with only the family to listen; it didn't care how it played if there weren't any strangers present". La puissance fabulaire du discours de Miss Brill fait émerger une intrigue où le jardin public se façonne comme un lieu familier où viendrait s'inscrire quelque chose qui est de l'ordre de l'intime, les formes d'une communauté naissante qui permettent à chacun de reconnaître les autres et se reconnaîtrait en eux : "Wasn't the conductor wearing a new coat, too? She was sure it was new. He scraped with his foot and flapped his arms like a rooster about to crow, and the bandsmen sitting in the green rotunda blew out their cheeks and glared at the music" ("Miss Brill" 309-10). L'intensité figurale efface presque entièrement le chef d'orchestre pour recréer un personnage imaginaire, entièrement remodelé dans le registre presque grotesque de la comparaison animale, tandis que la question rhétorique négative révèle une ville radicalement renouvelée, peuplée de personnages tout aussi imaginaires, créés par la subjectivité du personnage.

### 2.1.2 Façonner le lieu, prédire le temps

La poéticité exclusive de Miss Brill, dans ses modalités d'auto-adresse réflexive, construit l'espace et le temps dans un rapport de prédictibilité de l'un à l'autre qui se fond dans l'illusion d'une maîtrise par le personnage : "Now there came a little 'flutey' bit–very pretty!–a little chain of bright drops. She was sure it would be repeated. It was; she lifted her head and smiled" ("Miss Brill" 310). Le pouvoir poétique des métaphores et des sons, eux aussi générés, transformés, recréés par le discours du personnage, semble conférer à Miss Brill une puissance et une maîtrise absolues sur l'espace imaginaire dont elle est la matrice unique. Le texte et le corps du personnage, "she lifted

[927] *Ibid.*, 264-5.

her head and smiled", prennent acte de l'harmonie presque dialectique entre la ville et le personnage, où rien ne semble dissoner.

Cette temporalité séquentielle qui scande l'alternance entre tension expectative et satisfaction immédiate se déploie dans une appropriation absolue des lieux, dont l'illusion est seulement dénoncée par la marque ambivalente et fugace des guillemets : "Only two people shared her 'special' seat" ("Miss Brill" 310). Dans l'appropriation affective des guillemets se dessine aussi l'ironie de l'instance narrative, monstration de l'illusion et fissuration ironique de l'harmonie parfaite entre la ville imaginaire et son démiurge. C'est alors que le régime d'attente et d'événement qui s'était mis en place, dans la prédictibilité rassurante d'une maîtrise discursive, se craquelle : "a fine old man in a velvet coat, his hands clasped over a huge carved walking-stick, and a big old woman, sitting upright, with a roll of knitting on her embroidered apron. They did not speak. This was disappointing, for Miss Brill always looked forward to the conversation" ("Miss Brill" 310). Le mutisme des personnages semble hermétique aux attentes de Miss Brill et au jeu d'une logique solipsiste dont l'enjeu est une vicariance compensatoire. Comme pour les éléments de la ville que Miss Brill paraissait ingérer, on retrouve là encore un rapport de consommation presque parasitaire à la phénoménologie du lieu : "She had become really quite expert, she thought, at listening as though she didn't listen, at sitting in other people's lives just for a minute while they talked round her" ("Miss Brill" 310). Le lieu semble se confondre avec une scène où seraient exposées les vies des autres, livrées à l'appropriation comme s'il s'agissait d'une place sur un banc, ainsi qu'en témoigne le verbe, "sitting in other people's lives". Le corps de Miss Brill qui se glisse dans des formes de vie étrangères se fait passe-muraille des frontières poreuses des corps et des vies par le biais des discours, créant ainsi les conditions de ses propres sensations[928].

Cette force de création autonome qui génère tout à la fois les conditions perceptives et les sensations semble assurer une maîtrise, et même une expertise par le personnage, qui croit entendre sans être vu. Mais l'illusion est cependant là encore dénoncée par l'interjection proleptique, "she thought", où s'érode l'entrain du personnage : "She glanced, sideways, at the old couple. Perhaps they would go soon". La fabrique narrative s'enraye dans la latence d'une dynamique d'espace et d'intrigue

[928] « La sensation est intentionnelle parce que je trouve dans le sensible la proposition d'un certain rythme d'existence [...] et que [...] me glissant dans la forme d'existence qui m'est ainsi suggérée, je me rapporte à un être extérieur, que ce soit pour m'ouvrir ou pour me fermer à lui ». *Ibid.*, 258.

qui n'est plus relayée, alors qu'en désespoir de cause Miss Brill doit se tourner vers la réserve du passé pour combler le vide de discours comme matériau du récit :

> Last Sunday, too, hadn't been as interesting as usual. An Englishman and his wife, he wearing a dreadful Panama hat and she button boots. And she'd gone on the whole time about how she ought to wear spectacles; she knew she needed them; but that it was no good getting any; they'd be sure to break and they'd never keep on. And he'd been so patient. He'd suggested everything–gold rims, the kind that curve round your ears, little pads inside the bridge. No, nothing would please her. 'They'll always be sliding down my nose!' Miss Brill had wanted to shake her. ("Miss Brill" 310)

Dans la trivialité du discours rapporté, marqué lui aussi du sceau de la déception, les bribes de récit viennent se caser entre les séquences étroites de points virgules, comme si à chaque interruption du texte se trouvait l'occasion de l'irruption salutaire d'une intrigue qui viendrait briser la monotonie du propos : "Miss Brill had wanted to shake her". C'est autant en tant que partie prenante, quoique silencieuse, des discours des autres que Miss Brill se positionne, qu'en tant que garante du texte de la ville, responsable d'une continuité pourtant incapable de survivre à l'insuffisance poétique des discours.

## *2.2 La foule en démarches : genèse fabulaire*

### 2.2.1 Modes de pas hétérogènes

Le mutisme des deux personnages assis sur le banc reste irrémédiablement hermétique à toute intrusion et par là-même à l'engendrement d'une intrigue, ce qui pousse Miss Brill à se tourner vers la foule : "The old people sat on a bench, still as statues. Never mind, there was always the crowd to watch". D'une perception auditive des discours des autres, Miss Brill passe cette fois à un mode de perception visuel, comme si le roulement synesthésique permettait de renouveler le texte, resserrant les liens entre perception et création poétique au rythme des impulsions sensibles.

La foule éclate dans la multiplicité des démarches et des modes de pas, dans les mouvements des corps qui la traversent :

> To and fro, in front of the flower beds and the band rotunda, the couples and groups paraded, stopped to talk, to greet [...]. Little children ran among them, swooping and laughing; [...] And sometimes a tiny staggerer came suddenly rocking into the open from under the trees, stopped, stared, as suddenly sat down 'flop,' until its small high-stepping mother, like a young hen, rushed scolding to its rescue. ("Miss Brill" 310)

Un fourmillement de personnages fugaces se croise sur la page en une multitude de petites lignes brisées, véritable rhizome où les captures instantanées se dissolvent

dans leur propre force de foisonnement. Rien ne semble jamais se stabiliser dans la formidable force de dispersion de la foule[929]. L'infini des modes à l'espace produit des corps qui parcourent l'espace d'avant en arrière, se pavanant, s'arrêtant, se rencontrant, courant, plongeant, titubant, ou se précipitant. Les modes de pas mettent en mouvement le lieu autant qu'ils le dispersent dans « les relations et les croisements de ces exodes qui font entrelacs, créant un tissu urbain, [...] sous le signe de ce qui devrait être, enfin, le lieu, mais n'est qu'un nom, la Ville [...]. Il y a là seulement un pullulement de passants »[930].

De fait, aucun lieu stable ne semble pouvoir prendre corps dans cette force vitale ainsi que l'écrit Michel de Certeau : « La foule est un corps neutre [...] qui est toujours l'autre (le "reste") et "ni l'un ni l'autre" [...] n'importe qui, n'importe quoi, tous et chacun, par rapport aux identités particulières qui se distinguent de ce fond indéterminé »[931]. L'indétermination démotique est constituée par l'imprédictibilité des éléments qui composent son mouvement, mais son foisonnement réside aussi dans la minutie de ses détails, décomposés un à un dans la singularité différentielle de chacun des modes de pas, « identités particulières qui se distinguent »[932]. Le spectacle de la foule porte la marque flottante du point de vue de Miss Brill, qui, depuis sa position immobile, semble intérioriser et donner une forme différente à chacun des micro-mouvements qui s'offrent à sa perception.

Son souci du détail recompose un tableau aux mouvements chatoyants qui s'oppose à la monotonie inerte des personnages bizarres assis sur les bancs, et dont, ironiquement, elle ne semble pas réaliser, ou depuis une distance subjective régie par sa propre illusion, qu'elle est partie prenante :

> Other people sat on the benches and green chairs, but they were nearly always the same, Sunday after Sunday, and–Miss Brill had often noticed–there was something funny about nearly all of them. They were odd, silent, nearly all old, and from the way they stared they looked as though they'd just come from dark little rooms or even–even cupboards! ("Miss Brill" 310-11)

Dans l'ignorance du personnage de ses propres affects, l'harmonie des événements prédictibles, source de satisfaction au début de la nouvelle, se retourne en répétition claustrophobe, "nearly always the same, Sunday after Sunday", tandis que l'obscurité des chambres vient transporter, jusque dans le jardin public, sa force

---

[929] Dans *La Fable mystique*, Michel de Certeau pense la foule comme un « non-lieu ». Michel de Certeau, *La Fable mystique*. Paris : Gallimard, 1982, 68.
[930] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 155-6.
[931] Michel de Certeau, *La Fable mystique*, 68.
[932] *Ibid.*

d'étouffement. Les rémanences d'une exclusion sociopolitique tout autant qu'existentielle surgissent de l'image des placards, lieux de fabrication de ces regards fixes et de ces corps immobiles.

Ce sont presque deux espaces opposés et exclusifs qui se façonnent comme en miroir inversé, un débordement de mouvement et de vie d'un côté, et, de l'autre côté du prisme perceptif, presque dans l'intériorité de Miss Brill, l'espace morne et mortifère où rien ne semble pouvoir se déployer que le malaise de ces regards fixes un peu fous, fascinés par la foule, qui donnent à voir

> [...] les détournements de lieux que provoquent les anti-héros précisément parce qu'ils sont, comme la foule, voués aux tâches serviles, à une activité disséminée et à une absence d'identité. Par leur relation corporelle avec la multitude sans nom, ces témoins fuyants deviennent les indices énigmatiques de la séduction que la foule [...] exerce [...]. Aussi bien, dans leur dérisoire « idiotie », ils effraient le sage alors qu'ils amusent le public.[933]

La tâche auto-attribuée de Miss Brill, assise sur son banc, devient alors une tâche de détournement de lieu comme re-création, « perception [...] comme une re-création ou une re-constitution du monde à chaque moment »[934], asservie aux besoins du texte. Celui-ci exige de produire un espace où elle-même n'a pas d'autre rôle que celui de le relayer et de re-créer, par le biais de son regard figé et de son corps inerte, exclue dans une « absence d'identité »[935], avec les autres « témoins fuyants »[936] dont la vue génère à la fois malaise et dérision.

Dans ce moment de tremblé où vacille l'euphorie du mouvement, l'espace semble soudain s'émanciper hors du prisme perceptif du personnage, pendant un court instant où le paysage se déploie hors du cadre du lieu, et semble être rendu à la voix narrative : "Behind the rotunda the slender trees with yellow leaves down drooping, and through them just a line of sea, and beyond the blue sky with gold-veined clouds" ("Miss Brill" 311). Mais le discours caractéristique de la perception subjective de Miss Brill, marqué par les onomatopées joyeuses qui euphorisent l'espace, fait retour dans l'appel de l'orchestre qui réclame le relais perceptif à son poste : "Tum-tum-tum tiddle-um! tiddle-um! tum tiddley-um tum ta! blew the band" ("Miss Brill" 311). Le texte imite le son de l'orchestre, dans un unisson qui trahit pourtant le caractère impérieux d'un rappel à l'ordre. La voix tyrannique qui redouble la phrase musicale vient interrompre le déploiement de l'espace pour assigner le personnage à son rôle et le

---

[933] *Ibid.*, 69.
[934] Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, 251.
[935] Michel de Certeau, *La Fable mystique*, 69.
[936] *Ibid.*

soumettre à la loi de l'intrigue dont il est le prisme générateur : "Two young girls in red came by and two young soldiers in blue met them, and they laughed and paired and went off arm-in-arm. Two peasant women with funny straw hats passed, gravely, leading beautiful smoke-coloured donkeys. A cold, pale nun hurried by" ("Miss Brill" 311). La voix narrative joue sur l'ambiguïté d'une perception phénoménologique objective des événements, des couleurs et des mouvements, tout en restant marquée du sceau du point de vue de Miss Brill. Ce sont de petits fils d'intrigue que la voix narrative tire les uns après les autres, comme si elle cherchait un point d'entrée dans le flux des corps en mouvement en y opérant un tri, à la recherche d'un détail qui pourrait fournir un embryon narratif à exploiter.

### 2.2.2 Fils d'intrigue

Les démarches différentielles d'une foule en mouvement se redéploient alors en micro-intrigues, tandis que le moment de la perception se fait également genèse du récit : "A beautiful woman came along and dropped her bunch of violets, and a little boy ran after to hand them to her, and she took them and threw them away as if they'd been poisoned. Dear me! Miss Brill didn't know whether to admire that or not!" ("Miss Brill" 311) Miss Brill prend acte des événements et les livre au fur et à mesure de leur succession, les ajoutant les uns aux autres par le biais des conjonctions *"and"*, créant une modalité narrative dans l'instantanéité séquentielle d'un texte qui s'écrirait selon le degré mimétique zéro de la chronique. La suite de micro-événements sans paroles génère une pantomime livrée à la lecture de Miss Brill qui ne lui en donne pas le sens. Il semble se fabriquer un secret qui fait vaciller l'assurance de son jugement dans l'instantanéité du régime exclamatif. Celui-ci ne laisse pas de place à une prise de recul qui produirait du sens et donc du récit.

C'est alors que la rencontre de deux personnages, un homme et une femme, sous ses yeux, lui fournit l'occasion de produire une intrigue sur laquelle elle aurait une prise subjective : "And now an ermine toque and a gentleman in gray met just in front of her" *("Miss Brill" 311)*. La description physique des deux personnages est d'emblée pétrie des marqueurs subjectifs de Miss Brill, qui forment comme un filtre narratif : "He was tall, stiff, dignified, and she was wearing the ermine toque she'd bought when her hair was yellow" *("Miss Brill" 311)*. Un passé imaginaire est immédiatement recréé pour le personnage féminin, sans aucune médiation entre la perception et les projections

subjectives de Miss Brill. Celles-ci s'entremêlent dans une temporalité confuse, où la spéculation ne se différencie plus du réel, et où le temps ne se modalise plus ni au passé, ni au présent, et se répartit sur le corps en une unique couche fossile : "Now everything, her hair, her face, even her eyes, was the same colour as the shabby ermine, and her hand, in its cleaned glove, lifted to dab her lips, was a tiny yellowish paw" ("Miss Brill" 311). Cette femme qui fait corps avec sa toque d'hermine jusqu'à presque redonner vie à l'animal se fait surface de sédimentation des strates de temps, où on ne distingue plus ni les parties du corps, ni les couleurs. Pourtant la mise en mouvement de ce personnage, construit ironiquement comme un double de Miss Brill et de sa fourrure, se fait moteur d'une intrigue où le silence est réinvesti d'un récit qui s'écrit au fur et à mesure, puissance fabulaire portée par la force ventriloque du discours indirect libre : "Oh, she was so pleased to see him – delighted! She rather thought they were going to meet that afternoon. She described where she'd been–everywhere, here, there, along by the sea. The day was so charming – didn't he agree? And wouldn't he, perhaps? . . ." ("Miss Brill" 311) La surenchère des affects prêtés au personnage féminin, les exclamations et interrogations qui émaillent son discours insufflent une force d'appel aux attitudes et à la gestuelle alors que Miss Brill met en scène son propre désir.

L'intrigue se noue sous le régime spéculaire d'un théâtre de marionnettes manipulées par Miss Brill depuis le banc où elle est assise et soumises à la loi d'une voix ventriloque qui écrit, prononce les dialogues, et joue tous les rôles, féminins comme masculins : "But he shook his head, lighted a cigarette, slowly breathed a great deep puff into her face, and even while she was still talking and laughing, flicked the match away and walked on" ("Miss Brill" 311). La mise en scène imaginaire écrite et jouée par Miss Brill échappe soudain au contrôle de son auteur, alors que le personnage masculin refuse de se soumettre au scénario et transforme la fiction dérisoire du désir en une scène du tort qui révèle l'illusion entretenue et remet en jeu la différence sexuelle dans la ville. Ce sont bien deux régimes hétérogènes de phrase qui entrent en collision dans cette scène muette, d'une part l'adresse enthousiaste et ventriloque manifestée depuis la frustration sourde de Miss Brill, et d'autre part le long souffle de fumée de cigarette, force de dénégation en guise de réponse verbale. Les attitudes et les gestes qui codent les implications sociopolitiques des relations entre hommes et femmes heurtent la voix narrative intériorisée par Miss Brill d'une violence sans paroles : "The ermine toque was alone; she smiled more brightly than ever. But even the band seemed to know

what she was feeling and played more softly, played tenderly, and the drum beat, 'The Brute! The Brute!' over and over" ("Miss Brill" 311). La défection du personnage masculin, dans laquelle s'abîme le désir projeté de Miss Brill, maintient la scène du tort dans le déni d'un sourire de façade. Le personnage féminin se trouve réduit par la violence dont il est victime à l'objectivation métonymique de sa toque de fourrure. Tous les éléments imaginaires du jardin public se mettent à relayer les affects, qui à la fois se rassemblent dans l'intimité spéculaire cristallisée par le personnage féminin, et se dispersent dans l'hybridité chorique des voix.

La suite de l'intrigue s'inscrit dans une temporalité haletante, où l'avidité de Miss Brill sert de propulseur au récit : "What would she do? What was going to happen now? But as Miss Brill wondered, the ermine toque turned, raised her hand as though she'd seen someone else, much nicer, just over there, and pattered away" ("Miss Brill" 311). Une micro-nouvelle paraît presque s'écrire dans la nouvelle elle-même, avec sa tension dramatique, son paroxysme, et sa chute. Dans le régime réflexif des questions de Miss Brill résonne une dimension métafictionnelle qui met à jour une double scène de déni désespéré dans l'emboîtement des différents niveaux de texte : celui, imaginaire que Miss Brill, elle-même personnage de fiction, cherche à créer à partir de ses propres projections, et celui, insaisissable, du personnage dont elle a fait son objet. Il s'y invente une ville où l'infini des démarches et des rencontres apporte à chaque instant sa force de renouvellement, mais dont le régime spéculatif, "as though", fait affleurer le point de bascule.

Ainsi le désir de réceptivité de Miss Brill opère une saisie du sensible, dans une projection qui recompose les éléments de la ville en syntagmes discursifs où s'inscrit un sens imaginaire ; le personnage invente ainsi un mode d'expérience qui ne n'existe que dans la relation unilatérale aux objets qu'elle s'approprie. « L'unité du sujet ou celle de l'objet n'est pas une unité réelle, mais une unité présomptive à l'horizon de l'expérience »[937]. La spéculation fabulaire où s'éprouve une subjectivation reste toutefois entièrement assujettie à l'impossible maîtrise des phénomènes et au statut fictionnel de Miss Brill, rendue au bon vouloir de la voix narrative dont l'ironie maintient la hiérarchie entre les différents niveaux.

[937] Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, 264-5.

## *2.3 Mise en scène d'un idiome : la voix politique et poétique*

### 2.3.1 Ville-théâtre et théâtre de la ville : épiphanie d'une voix sociopolitique

Avec le changement de tonalité musicale de l'orchestre, l'idiome d'une dissonance hétérogène dans les modes de pas reprend le relais, dispersant à nouveau les intensités du lieu, et remettant en mouvement et en jeu les lignes et les corps : "And the band changed again and played more quickly, more gayly than ever, and the old couple on Miss Brill's seat got up and marched away, and such a funny old man with long whiskers hobbled along in time to the music and was nearly knocked over by four girls walking abreast" ("Miss Brill" 311-2). Les démarches presque mécaniques se distribuent et s'attribuent dans un fractionnement qui privilégie les interactions sur le mode incidentel de la collision. Ces mouvements automatiques des corps, qui semblent involontaires, soulignent l'objectivation de ces personnages, comme si le personnage de Miss Brill se constituait dans une fonction de régie méta-narrative et méta-dramatique du lieu.

Les poupées sur ressorts dont la subjectivité de Miss Brill semble peupler le jardin public façonnent une ville dans l'ivresse d'une expérience qui se confond avec l'imaginaire et le fabulaire : "Oh, how fascinating it was! How she enjoyed it! How she loved sitting here, watching it all! It was like a play. It was exactly like a play" ("Miss Brill" 312). Ce théâtre dans la ville semble se déployer dans un idiome euphorique[938], comme pour le seul plaisir scopique de Miss Brill. Il renverse radicalement la perspective mimétique, en créant depuis l'espace organique du jardin un lieu artificiellement fabriqué dans une logique de représentation. L'espace du jardin qui s'était déployé à l'arrière-plan, dans un temps de latence où le personnage dramaturge avait abandonné le contrôle sur la construction de l'espace, "Behind the rotunda the slender trees with yellow leaves down drooping, and through them just a line of sea, and beyond the blue sky with gold-veined clouds", inscrit un code pictural impressionniste[939]. La profondeur du champ qui se déploie par plans propose un autre

---

[938] "The story is so completely the language with which Miss Brill records her world of the outdoor Sunday concert that the 'story' remains most difficult to discuss". J. F. Kobler, *Katherine Mansfield: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne, 1990, 64-5.

[939] Richard Lehan relie l'impressionnisme pictural à l'écriture moderniste de la ville en ces termes : "Both the modernist self and impressionism were urban phenomena: impressionism discovered the landscape quality of the city and depicted the world through the subjective eye of the city dweller, reacting to the external impressions with the overstrained nerves of the modern technical man or woman. As the impressionistic view became more intense, the ability to see the city objectively became paradoxically

mode de structuration de l'espace qui inclut l'ouvert et son infini. Ce paysage s'insère dans le « fantasme théâtral »[940] élaboré par Miss Brill dont la question rhétorique semble s'adresser à la cantonade et convoquer à la fois les autres personnages et le lecteur à la reconnaissance du monde qu'elle construit : "Who could believe the sky at the back wasn't painted? But it wasn't till a little brown dog trotted on solemn and then slowly trotted off, like a little 'theatre' dog, a little dog that had been drugged, that Miss Brill discovered what it was that made it so exciting" ("Miss Brill" 312). L'apparition anodine du petit chien révèle le fantasme dramaturgique de Miss Brill où les éléments vivants, humains, animaux et organiques, abdiqueraient le contrôle de leurs propres mouvements, "a little dog that had been drugged", pour se soumettre à ses directions scéniques.

Les signes de la ville semblent donc se soumettre aux codes d'une représentation théâtrale : le jardin de la nouvelle ne serait pas simplement régi par la nécessité d'imiter un théâtre mais, par le pouvoir performatif du discours de Miss Brill, il se suspendrait radicalement dans l'élaboration artificielle du théâtre comme lieu investi par les codes dramaturgiques. Le ciel devient décor peint, alors que l'apparition de l'animal déclenche ironiquement ce qui se construit comme le moment épiphanique de la nouvelle et le point de renversement de la ville en décor théâtral : "They were all on stage. They weren't only the audience, not only looking on; they were acting." ("Miss Brill" 312) La brièveté paratactique des phrases semble marteler les étapes d'une révélation qui retourne entièrement la perspective de la construction du lieu et du statut des personnages qui le mettent en mouvement.

C'est avant tout le statut de Miss Brill elle-même qui se trouve révisé, à la fois dans ses dimensions fictionnelles et sociopolitiques. De spectatrice et dramaturge, elle devient actrice, tandis que cette nouvelle dimension subjective et identitaire l'amène à une révision de son propre statut : "Even she had a part and came every Sunday. No doubt somebody would have noticed if she hadn't been there; she was part of the performance after all" ("Miss Brill" 312). Miss Brill elle-même s'inclut comme dans un post-scriptum, "after all", dans cette force d'appel ultime qui se rassemble et se déploie

---

more difficult, and an intensity of personal feeling often was accompanied by a more opaque sense of one's surrounding." *The City in Literature*, 78-9.

[940] Claire Joubert écrit : « Les efforts manifestes de Miss Brill pour faire du jardin public un espace uni où la communication serait la règle universelle l'amènent à produire une série d'images qui représentent cette utopie. La métaphore du monde comme théâtre lui permet tout d'abord d'inventer un lieu qui, comme la scène, ne se soutient que du dialogue entre les acteurs. Le vif plaisir qu'elle prend à élaborer son fantasme théâtral découle de la possibilité qu'il lui offre de se placer au cœur d'un espace dialogique ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 67.

par étapes scandant leur propre avènement. Une auto-convocation à l'être s'inscrit dans cette exhortation à former une communauté théâtrale, autour d'un sens commun porté par chacun de ses membres et dans une reconnaissance mutuelle et collective.

La communauté qui prend forme dans la puissance itérative et performative du discours s'appuie sur l'événement du dimanche qui revient, "even she had a part and came every Sunday", pour prendre acte comme d'une évidence de fait de cette scène façonnée dans la germination du temps, semaine après semaine :

> How strange she'd never thought of it like that before! And yet it explained why she made such point of starting from home at just the same time each week – so as not to be late for the performance – and it also explained why she had a queer, shy feeling at telling her English pupils how she spent her Sunday afternoons. No wonder! Miss Brill nearly laughed out loud. She was on the stage. ("Miss Brill" 312)

C'est presque en une transgression jubilatoire à la fois de son propre statut de personnage et de son statut sociopolitique de simple préceptrice d'anglais que Miss Brill se jette « à corps perdu dans la foule »[941], et prend le risque d'exposer son corps à l'épreuve des regards, tout en relisant à la lumière de cette nouvelle dimension imaginaire les conditions d'une existence marquée par le déni de reconnaissance individuelle :

> She thought of the old invalid gentleman to whom she read the newspaper four afternoons a week while he slept in the garden. She had got quite used to the frail head on the cotton pillow, the hollowed eyes, the open mouth and the high pinched nose. If he'd been dead she mightn't have noticed for weeks; she wouldn't have minded. But suddenly he knew he was having the paper read to him by an actress! 'An actress!' The old head lifted; two points of light quivered in the old eyes. 'An actress–are ye?' And Miss Brill smoothed the newspaper as though it were the manuscript of her part and said gently; 'Yes, I have been an actress for a long time.' ("Miss Brill" 312)

La condition de préceptrice d'anglais dans un pays étranger, réduite à lire le journal à un vieil homme dont l'état de semi-cadavre ne permet ni de le mouvoir, ni de l'émouvoir, se trouve subitement révisée à l'aune d'une troisième identité, dont la simple évocation agit comme un sésame capable de réveiller les morts et d'engendrer le dialogue. L'idiome performatif, allié au fantasme de subjectivation qui prend corps dans le jardin public, se déploie subitement dans tous les lieux et les niveaux de temps de l'existence du personnage, actualisant sa venue à l'être comme sujet et l'avènement d'une voix sociopolitique.

---

[941] Michel de Certeau, *La Fable mystique*, 69.

### 2.3.2 Poétique chorale de la voix

Dans la jubilation de cette nouvelle dimension identitaire et subjective qui emporte les autres avec elle, Miss Brill balaie le doute qui vient, une fois encore, craqueler l'édifice imaginaire : "The band had been having a rest. Now they started again. And what they played was warm, sunny, yet there was just a faint chill – a something, what was it? – not sadness – no, not sadness – a something that made you want to sing" ("Miss Brill" 312). L'intervention musicale de l'orchestre vient servir, une fois encore, de support aux affects du personnage. La voix de Miss Brill s'appuie sur la phrase musicale pour négocier, au fur et à mesure des ratures et des propositions, une régie de la distance qui permettrait de maintenir le fantasme. Comme par ce geste dont Miss Brill avait lissé le journal sur ses genoux pour le transformer en support de texte théâtral, elle lisse cette fois encore, dans le mouvement répété d'un texte qui cherche ses propres modalités, les aspérités qui viennent écailler la surface de cette nouvelle identité et de cette nouvelle ville comme scène où elle pourrait prendre place et accéder à une subjectivation par le biais d'une expérience communautaire. "The tune lifted, lifted, the light shone; and it seemed to Miss Brill that in another moment all of them, all the whole company, would begin singing" ("Miss Brill" 312). L'espace du théâtre se déploie dans la phrase musicale, tandis qu'une poétique joyeuse vient se façonner dans une musicalité idiomatique qui prend sa source dans la subjectivité de Miss Brill[942]. Le discours poétique se diffuse par le biais de la mélodie qui semble tenir lieu de récitant dans une scène de rassemblement d'une communauté dont l'embryon imaginaire se loge dans la polysémie, "the whole company". En-deçà même d'un logos, une identité collective se dramatise dans les harmonies chorales comme mise en scène communautaire. Les voix produisent une polyphonie qui prend le relais de la voix solipsiste et ventriloque de Miss Brill, s'affranchissant des assignations sociopolitiques des âges, des sexes, et des places :

> The young ones, the laughing ones who were moving together, they would begin and the men's voices, very resolute and brave, would join them. And then she too, she too, and the others on the benches – they would come in with a kind of

[942] "Although Miss Brill in the course of the day is forced to see herself in a different light, the work is clearly a sketch, as Mansfield called it in a letter to Richard Murry. She told her husband's brother that she chose 'not only the length of every sentence, but even the sound of every sentence... the rise and fall of every paragraph to fit her, and to fit her on that day at that very moment' (Letters, 360-61)." J. F. Kobler, *Katherine Mansfield: A Study of the Short Fiction*, 64.

accompaniment – something low, that scarcely rose or fell, something so beautiful–moving. . . . ("Miss Brill" 312-3)

C'est le « compte des incomptés »[943] qui vient s'inscrire ici, alors que les occupants des bancs, "she too, she too, and the others on the benches", voués à une inertie et à une passivité presque létales, se trouvent convoqués à l'être en commun, à une fonction dans un orchestre communiel.

La construction subjective du lieu communautaire par Miss Brill oscille dans l'ambivalence entre, d'une part, les rémanences d'une conscience intériorisée de son statut sociopolitique et de l'exclusion que constitue cette place sur les bancs du jardin public, et, d'autre part, l'avidité de faire de cette place le lieu d'une résistance aux formes de l'aliénation, en y inscrivant la possibilité d'une voix singulière, "they would come in with a kind of accompaniment", où pourraient s'inscrire les formes d'une exclusion incluse, "they would come in". La ligne musicale différentielle, "something low, that scarcely rose or fell, something so beautiful – moving", se fait mélopée sourde qui se module en un idiome poétique exprimant à la fois la plainte d'une condition sociopolitique aliénée et la sublimation par laquelle l'assignation deviendrait condition de l'harmonie collective : "And Miss Brill's eyes filled with tears and she looked smiling at all the other members of the company. Yes, we understand, we understand, she thought – though what they understood she didn't know" ("Miss Brill" 313). Le pronom "we", qui porte, dans *Three Guineas* de Virginia Woolf, la marque constante d'une pensée politique et se rassemble dans les formes d'une communauté paradoxale nommée "the Outsiders' Society", vient cependant inscrire ici, dans un régime de subjectivation au pluriel, tous les membres de la compagnie théâtrale.

C'est bien une subjectivation politique autant que poétique qui retentit dans ce "we" où se déploie le désir avide de Miss Brill, mais qui s'abîme dans la vacance d'un sens commun, où s'opère immédiatement le glissement dissonant des pronoms "she" et "they" : "though what they understood she didn't know". La dissolution potentielle de cette communauté imaginée qui n'advient pas encore à l'existence est donc donnée d'emblée, dès l'inscription énonciative de ses formes mêmes[944], alors que la voix individuelle et solipsiste de Miss Brill, marquée par une sensibilité naïve presque enfantine, "Miss Brill's eyes filled with tears", et enfermée dans une objectivation à la

[943] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, 63.
[944] « L'absence est au cœur du mode de Katherine Mansfield. Les choses [...] sont posées aux limites de leur présence, entre leur apparition et leur évanouissement ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 124.

troisième personne, "she didn't know", se retrouve seule face à la défection d'un sens qui maintiendrait l'espoir d'un "we".

### 2.3.3 Tort politique, tort poétique

Cette vacance d'un sens qui viendrait actualiser la communauté prend corps dans l'arrivée opportune, à point nommé, d'un couple de jeunes gens qui remplace le couple inerte dont Miss Brill n'avait pu tirer aucun ressort narratif : "Just at that moment a boy and girl came and sat down where the old couple had been" ("Miss Brill" 313). Le renouvellement des acteurs offre l'occasion d'un renouvellement de l'illusion métafictionnelle, alors que l'imaginaire livresque de Miss Brill investit la scène de manière radicale, formant un puissant filtre de lecture : "They were beautifully dressed; they were in love. The hero and heroine, of course, just arrived from his father's yacht. And still soundlessly singing, still with that trembling smile, Miss Brill prepared to listen" ("Miss Brill" 313). A travers le filtre de l'ironie narrative, le corps de Miss Brill accompagne cette ultime re-création fantasmatique posée comme une évidence alors que la voix muette et le sourire en puissance tremblant au bord de son propre évanouissement se tiennent « au seuil de l'instant » où ils pourraient s'actualiser dans une épiphanie suprême.

Mais le dialogue tant attendu, celui qui à la fois répondrait aux attentes de Miss Brill et couronnerait la représentation théâtrale, s'inaugure dans une double négation de l'instant et du lieu d'une apothéose :

> 'No, not now,' said the girl. 'Not here, I can't.'
>
> 'But why? Because of that stupid old thing at the end there?' asked the boy. 'Why does she come here at all–who wants her? Why doesn't she keep her silly old mug at home?'
>
> 'It's her fu-ur which is so funny,' giggled the girl. 'It's exactly like a fried whiting.' ("Miss Brill" 313)

La violence du discours direct fait entendre un triple tort, d'abord politique, dans la proscription qui nie à Miss Brill jusqu'à la place, déjà emblématique d'une exclusion, qu'elle occupe sur le banc, "that stupid old thing at the end there", puis poétique, dans le réinvestissement de son propre idiome marqué par les questions rhétoriques, "'Why does she come here at all–who wants her? Why doesn't she keep her silly old mug at home?'" La re-création imaginaire se retourne en exclusion performative et narrative dans le retrait de ses objets. Le bégaiement qui entame et scinde en deux la fourrure

métonymique à laquelle Miss Brill se trouve, elle aussi, réduite, "her fu-ur", vient inscrire sur le corps de Miss Brill la loi qui « doit s'exécuter [...] sur le corps »[945]. La captation du point de vue, jusque là exclusivement l'apanage de Miss Brill, par une autre voix, une autre loi, s'énonce dans un régime sonore cette fois, de l'irruption d'un point de vue autre par le biais du discours direct. La violence radicale d'une spoliation narrative, poétique et politique retentit dans l'unique adresse dont Miss Brill est l'objet à la troisième personne et qui la déloge définitivement avant de se retourner vers sa véritable interlocutrice : "'Ah, be off with you!' said the boy in an angry whisper. Then: 'Tell me, ma petite chère– 'No, not here,' said the girl. 'Not yet'" ("Miss Brill" 313). Une nouvelle distribution de la tension liée à la différence sexuelle dans cette dénégation à deux voix où se réitère la loi du temps balaie d'une seule ligne la ville telle qu'elle s'était construite, dans la différance d'un consentement laissé à son mystère, "'Not yet'", qui échappe définitivement à la fois à Miss Brill et au lecteur, tout en laissant la trace d'une pression non dénuée de violence. Les héros du récit entamé par Miss Brill se dérobent brutalement, tout en ramenant l'intrigue au personnage éponyme lui-même, lui réassignant sa place de personnage fictionnel.

Dans cette pirouette ultime et cruellement ironique, l'investissement d'une subjectivité est d'autant plus brutal à son point de cassure que celle-ci survient au creux d'une tension maximale vers l'autre. L'épilogue de la nouvelle se replie alors sur les pratiques quotidiennes, dans l'évidement du lieu désinvesti par la subjectivité comme un mode paradoxal de la subjectivation :

> On her way home she usually bought a slice of honeycake at the baker's. It was her Sunday treat. [...] But to-day she passed the baker's by, climbed the stairs, went into the little dark room–her room like a cupboard–and sat down on the red eiderdown. She sat there for a long time ("Miss Brill" 313).

L'espace et la temporalité qui s'étaient construits dans la relation subjective au personnage, sous la loi du « chaque fois »[946] se trouvent violemment replacés sous la loi tyrannique du « maintenant » dont parle Jean-François Lyotard : « Il faut prendre garde au "chaque" de "chaque fois". Il n'est pas de la compétence de ce qui n'appartient qu'à maintenant. Le "chaque" exige mémoire et temps compté donc articulation »[947]. Le temps compté qui, à force de s'amasser, avait condensé un mirage de subjectivation, se

[945] « Prescription ». Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, 40.
[946] Chez Lyotard le *« maintenant »* est le temps de l'affect. La « phrase-affect » double ici les gestes du personnage. Jean-François Lyotard, « La phrase-affect », 50.
[947] *Ibid.*

trouve pulvérisé dans la force de négation, et laisse place au dénuement du « maintenant ».

La pratique quotidienne d'une ville qui se fait « espace d'énonciation »[948] dans la réitération familière d'un « procès d'appropriation »[949], devient, dans la « fonction "énonciative" »[950] de la marche, une phrase-affect sans paroles. Le personnage

> [...] crée ainsi du discontinu, soit en opérant des tris dans les signifiants de la "langue" spatiale, soit en les décalant par l'usage qu'il en fait. Il voue certains lieux à l'inertie ou à l'évanouissement et, avec d'autres, il compose des "tournures" spatiales "rares", "accidentelles" ou illégitimes.[951]

Dans cette « rhétorique de la marche »[952] qui dérange les procès familiers, le corps de Miss Brill met en acte le déni des conditions d'une plainte, elle est renvoyée « au "placard" et à la boîte [...] figurant ainsi une mort que vient accentuer l'image de la mise en bière »[953], et c'est bien une mise à mort symbolique et subjective qui s'inflige dans un lieu d'exil et d'aliénation radicale. La régie de la distance idiomatique de Miss Brill continue de transposer sur les objets les affects à la fois irrépressibles et indicibles : "The box that the fur came out of was on the bed. She unclasped the necklet quickly; quickly, without looking, laid it inside. But when she put the lid on she thought she heard something crying"[954] ("Miss Brill" 313). La pratique de l'espace fondée sur une répétition d'appropriation fait retour vers le déphasage, l'inarticulé, comme les pleurs, traces d'affect qu'on vocalise « lèvres fermées »[955] et qu'elle croit entendre en remisant sa fourrure, mise en abyme de la chambre encastrée entre les tirets qui enserrent le non-lieu d'une claustration, "the little dark room – her room like a cupboard –" ("Miss Brill" 313). Ainsi le clivage de la subjectivité se projette sur les lieux en une aliénation qui se rejoue dans le mode à l'espace. L'ironie féroce de la nouvelle fait éclater l'illusion entretenue en même temps que le giron fantasmé du

---

[948] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 148.
[949] *Ibid.*
[950] *Ibid.*
[951] *Ibid.*
[952] *Ibid.*, 149.
[953] « L'action s'inaugure par une renaissance, symbolisée dans le texte par un triple mouvement de sortie pour se terminer par un retour au "placard" et à la boîte d'autant plus poignant qu'il retrace précisément, mais en sens inverse, le chemin de la naissance, figurant ainsi une mort que vient accentuer l'image de la mise en bière. La répétition des mêmes expressions ("she [...] went into the little dark room – her room like a cupboard") et le geste de replacer la fourrure dans la boîte établissent une structure en miroir qui exprime formellement l'obsession du Deux chez Mansfield. » Claire Joubert, *Lire le féminin*, 66.
[954] « L'être-là d'un mort, loi d'un "lieu" (du caillou au cadavre, un corps inerte semble toujours [...] fonder un lieu et en faire la figure d'un tombeau ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 174.
[955] Jean-François Lyotard. « La phrase-affect », 51.

jardin comme berceau communiel pour rendre le personnage au clivage d'un lieu qui ne s'articule à aucun autre et ne se fait plus support d'aucun désir.

## 3. Eclatement des articulations chez Jean Rhys : la déixis en jeu

Chez Jean Rhys, l'éclatement des lieux de la ville s'articule aussi très étroitement au rapport subjectif du personnage à l'espace construit par le biais de ses déplacements. Les déictiques comme marqueurs narratifs ou discursifs des transitions d'un lieu à un autre sont à la fois jointures énonciatives et spatiales. Elles jouent cependant un jeu duplice, alors qu'à l'articulation même de l'espace et du discours elles y opèrent une dislocation, conjonction-disjonction qui fait éclater la ville et le texte. L'espace se constitue donc en vignettes qui délient les lieux entre eux et défont le récit, en une textualité qui met dos à dos l'énonciation et les formes de la représentation.

> Dans le cadre de l'énonciation, le marcheur constitue, par rapport à sa position, un proche et un lointain, un ici et un là. Au fait que les adverbes ici et là sont précisément, dans la communication verbale, les indicateurs de l'instance locutrice – coïncidence qui renforce le parallélisme entre l'énonciation linguistique et l'énonciation piétonnière –, il faut ajouter que ce repérage (ici-là) nécessairement impliqué par la marche et indicatif d'une appropriation présente de l'espace par un « je » a également pour fonction d'implanter l'autre relatif à ce « je » et d'instaurer ainsi une articulation conjonctive et disjonctive de places.[956]

Dans *After Leaving Mr Mackenzie* et *Voyage in the Dark*, les errances urbaines des personnages féminins se constituent à la fois comme effets, réponses et conditions d'une écriture de l'espace sous le signe de la répétition et du même, et où les déictiques ne jouent plus leur rôle de repérage différentiel des lieux. Dans *Voyage in the Dark*, l'espace des îles vient faire irruption dans l'espace morne des villes anglaises et construit un espace textuel de glissements d'un lieu à l'autre, l'un engendrant l'autre comme son envers. Dans l'écriture de Jean Rhys, l'espace morne engendre un rapport au temps et aux lieux qui ne permet pas d'« appropriation présente de l'espace » par la marche, mais où le dénuement de la poétique rhysienne redonne, par éclats, l'occasion d'une ressaisie par l'imaginaire.

[956] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 149-50.

## *3.1 Lieux vides, vides de lieux*

### 3.1.1 "This house", "that place" : poétiques du tort

Le quadrillage sociopolitique de la ville, à la fois dans *After Leaving Mr Mackenzie* et dans *Voyage in the Dark*, est construit et relayé par les discours. Les marqueurs déictiques indicateurs des lieux et des directions, par leur capacité à relier les lieux entre eux, les éloigner ou les rapprocher, sont les chevilles ambivalentes de ces espaces où évoluent les personnages féminins, forces d'assimilation ou résistances discursives à l'assignation. Mais, par cette même fonction de détermination des distances spatiales, ils servent également de marqueurs de distances énonciatives, vecteurs implicites des idéologies qui construisent les lieux : "I had decided to find a cheap room somewhere instead of going to the chorus-girls' hostel in Maple-Street. A ghastly place, that was." (VITD 16) Le post-scriptum rétrospectif qui jette une lumière radicalement négative sur le lieu marque une distance radicale entre l'énonciation et le lieu par le jeu de l'apposition qui décompose la phrase et dissocie le pronom démonstratif et le lieu qu'il désigne.

La déixis se fait donc complice des affects du personnage en ménageant un espacement syntaxique et subjectif qui disjoint le temps et le lieu. On retrouve dans les deux romans ces affects négatifs vis-à-vis de certains lieux auxquels les personnages féminins sont voués, créant un effet de saturation de l'expérience. Ces affects s'inscrivent de manière privilégiée par le biais des déictiques, que ce soit dans *Voyage in the Dark*, "This really is an awful place." (VITD 28), ou dans *After Leaving Mr Mackenzie*, "'This really is an awful place. Why on earth do you come to a place like this? 'Yes, look at it,' said Julia, suddenly bitter. 'Look at those filthy curtains." (ALMM 55) La force d'appel et de présentification du pronom déictique *"this"* ne permet pas la mise à distance d'un lieu qui inspire le dégoût, mais martèle au contraire une invasion de l'espace subjectif qui revient en écho, par la réduplication identique de la phrase dans les deux romans : "This really is an awful place." La structure syntaxique qui écarte jusqu'aux limites lexicales et grammaticales le déictique de son objet, "This [...] place", semble résister à l'intrusion dans la sphère du sujet, mais crée aussi un effet de renforcement de l'assignation par la structure de mise en valeur.

Par la relation qu'ils établissent avec une mise en espace des lieux dans le langage, les déictiques ont partie liée au point de vue de l'énonciation. Ils jouent le jeu de l'énonciateur du discours et servent son propos, comme lorsque la logeuse vient annoncer à Anna, dans *Voyage in the Dark*, son expulsion hors de la chambre meublée qu'elle lui avait louée : "'Here's your tea, Miss Morgan,' the landlady said. 'And I must ask you to find another room on Saturday. This room is reserved after Saturday.'" (VITD 26) Le déictique "here" qui présente le thé, "here's your tea", porte déjà la force d'effectuation de l'exclusion qui suit, où le déictique "this", "this room", déploie sa force de désignation presque performative. Il réapproprie brutalement la chambre dans le contraste avec "another room", et l'érige à la fois comme objet et scène du litige, mettant en œuvre et en actes énonciatifs l'exclusion et la « privation de lieu »[957].

Lorsque l'oncle de Julia, dans *After Leaving Mr Mackenzie*, la rappelle à l'ordre après une violente dispute avec sa sœur Norah le jour de l'enterrement de leur mère, le pouvoir patriarcal de cette figure tutélaire d'un père manquant se déploie dans une usurpation à la fois physique et énonciative. Les déictiques jouent alors le jeu ambivalent à la fois de la construction idéologique du lieu dans le discours du pouvoir qui assigne les places, et d'une dénonciation, alors que le personnage masculin s'arroge les pleins pouvoirs comme condition de sa toute-puissance patriarcale :

> The door of the sitting-room opened and Uncle Griffiths appeared. He said: 'Will you stop making that noise? It's disgraceful; it's unheard of. Today of all days. You've forgotten how to behave among respectable people. This,' said Uncle Griffiths with emphasis, 'is not a bad house.' (ALMM 99)

Le heurt de la parataxe participe au blâme qui frappe Julia et soutient un discours infantilisant où les dimensions politiques de la différence sexuelle font retour. C'est une scène d'aliénation sociale, affective et politique qui se joue sous les effets combinés du discours et de la gestion théâtrale de l'espace. Mais alors même que résonne la violence discursive et dramatique de cette scène du tort, le texte semble se dédoubler pour faire entendre l'hypocrisie des valeurs morales uniquement convoquées à des fins d'exclusion, et l'imposture de l'oncle de Julia qui s'érige en figure punitive dans une place laissée vide. L'emploi du déictique "this" et la dislocation syntaxique où il s'inscrit, "This,' said Uncle Griffiths with emphasis, 'is not a bad house", crée une dissonance entre les points de vue du personnage et de l'instance narrative qui renforce

[957] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 155-6.

l'effet d'emphase et engendre le malaise de la lecture. Du décalage énonciatif naît une phrase désarticulée où affleure le subterfuge presque grotesque de l'idéologie normative et exclusive du discours.

### 3.1.2 "Going there", "You can't stay here": poétiques du manque

Le pouvoir de quadrillage spatial et énonciatif des déictiques se renverse cependant, dans les discours des personnages féminins, en éclats d'absence qui inscrivent la « privation de lieu », vide de lieux propres et vide de lieux de destination.

> And when you'd had a drink you knew it was the best way to live in the world, because anything might happen. I don't know how people live when they know exactly what's going to happen to them each day. It seems to me it's better to be dead than to live like this. Dressing to go and meet him and coming out of the restaurant and the lights in the streets and getting into a taxi and when he kissed you in the taxi going there. (VITD 64)

L'emploi singulier du déictique "there", semble tracer ici une ligne destinée tout en la laissant s'échouer dans la transitivité suspendue du procès, qui en maintient la réserve. "Pour éprouver l'espace, il faut interroger tour à tour les formes que les signes donnent aux lieux, et celles que les lieux tracent en se retirant hors figure"[958]. Tout se passe comme si dans l'euphorie éthylique du personnage, d'où procèderait l'ouverture d'une ville comme espace des possibles, le texte avait oblitéré le lieu d'une destination, proposait « une trajectoire coupée de sa finalité, soustraite à toute visée intentionnelle »[959], dans le vide d'une référence pourtant encryptée dans le déictique "there", « comme un vide dans l'œuvre – ce mot-absence »[960]. Le texte ramène ainsi les formes de l'être à la ville au présent de l'énonciation, dans la suspension du procès lui-même où les liens syntagmatiques du temps et des lieux se désarticulent.

On retrouve cette même expectative qui crée un vide en attente d'un lieu au début du roman, alors qu'Anna essaie des vêtements dans la boutique des Miss Cohens, où éclatent les accents optimistes d'une inauguration à la vie et d'une découverte de l'espace : "This is a beginning. Out of this warm room that smells of fur I'll go to all the lovely places I've ever dreamt of. This is the beginning." (VITD 25) Le point de départ de tous les possibles, érigé par la scansion du déictique *"this"*, cherche à inscrire, de façon arbitraire, le lieu et l'instant comme les jalons inauguraux d'un commencement. Il s'abîme pourtant dans l'urgence sans issue de quitter le lieu devenu insupportable de

---

[958] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 117-8.
[959] *Ibid.*, 56.
[960] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 565.

l'éternelle chambre meublée : "I kept telling myself, 'You've got to think of something. You can't stay here. You've got to make a plan.'" (VITD 128) Faire un plan ou faire une carte semble impossible dans cette ville aveugle où les lieux se dérobent au regard, à la pensée et à l'énonciation, tout en les ramenant sans cesse à la nécessité d'un départ sans destination, et au passé qui s'égrène dans l'interchangeabilité des villes et des chambres :

> But instead I started counting all the towns I had been to, the first winter I was on tour – Wigan, Blackburn, Bury, Oldham, Leeds, Halifax, Huddersfield, Southport. ... I counted up to fifteen and then slid off into thinking of all the bedrooms I had slept in and how exactly alike they were, bedrooms on tour". (VITD 128)

La suite de lieux dont les noms seuls inscrivent la différence insignifiante défile dans la réitération d'un anti-récit qui épouse la courbe circulaire de la tournée, "bedrooms on tour" : « Rien de "spécial" : rien de marqué, d'ouvert par un souvenir ou un conte, de signé par de l'autre »[961]. L'espace se façonne dans la butée subjective du personnage et dans le vide d'une destination ou d'ancrage. Le manque structurel d'un lieu où les personnages se reconnaîtraient se loge dans des micro-lieux textuels, rouages d'un mode narratif qui chercherait à faire récit.

### 3.1.3 Londres, Paris, "all exactly alike" : poétiques dysphoriques

Dans *After Leaving Mr Mackenzie*, Julia quitte Londres pour Paris pour revenir finalement à Londres. Cette trajectoire en zigzag entre les deux capitales ne les construit cependant à aucun moment selon un régime de singularité différentielle. On ne retrouve pas, comme dans d'autres romans de Jean Rhys, par exemple *Quartet*, l'inscription de la ville dans sa dimension bohémienne, cosmopolite. Les lieux fuient sans cesse le personnage qui erre dans une temporalité désaxée, sans jamais donner d'inscription singulière à la ville, qu'il s'agisse de Paris ou de Londres[962]. Cela apparaît de manière saisissante dans le contraste avec le discours d'autres personnages, comme lorsque Mr. Mackenzie, voyant Julia entrer dans le restaurant parisien où il dîne, réinscrit une

---

[961] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 160.

[962] Paradoxalement, Shari Benstock parle du contraste qui est établi selon elle entre les deux capitales dans *Good Morning Midnight* comme d'un thème central chez Jean Rhys : "*Good Morning Midnight* recapitulates familiar Rhys themes, in particular the contrasts between London and Paris. [...] Paris offers a escape from a London life that is cold and gray, and existence without contours, without hope." Nous ne pourrons que nous placer en désaccord avec cette généralisation, dans la mesure où *After Leaving Mr Mackenzie*, où le personnage féminin navigue entre Londres et Paris, n'inscrit jamais aucune dimension d'escapade dans le déplacement d'une ville à l'autre. Shari Benstock, *Women of the Left Bank, Paris: 1900-1940*. Austin: University of Texas Press, 1988, 438.

différence implicite et elliptique entre les données sociopolitiques des deux villes : "Assault. Premeditation could be proved. She wouldn't get away with it, not even here in Paris." (ALMM 26) On retrouve dans les deux villes les mêmes rues indifférenciées et sordides : "She turned left into a part of the city which was unknown to her. 'Somewhere near the Halles,' she thought. 'Of course, at the back of the Halles.' [...] she felt nothing. Now she felt indifferent and cold, like a stone. 'I've gone too far,' she thought." (ALMM 136) L'identification des lieux parisiens se fait dans l'indifférence totale à la ville, déambulation dysphorique qui transforme les lieux emblématiques en un espace morne.

Le « morcellement vide »[963] des lieux et de ce qui les encombre ou les évide s'actualise dans le simple constat sans référence précise, "'I've gone too far'". Il se crée une relation aux lieux donnée comme à travers un filtre subjectif qui désinvestirait la ville, tout comme à Londres, où Julia marche des journées entières les yeux rivés au sol :

> The next day Julia didn't go to Acton. She walked all the afternoon in a pale sunlight – sunlight without warmth. [...] She walked with her eyes on the ground, and a puff of wind blew capriciously before her a little piece of greasy brown paper, omnibus tickets, a torn newspaper poster, coal dust, and dried horse dung. (ALMM 84)

A rebours d'une flânerie insouciante et curieuse qui se délecterait d'un paysage urbain, la marche ne fait émerger, en fait de ville, que ses résidus dont la survenue aléatoire n'interrompt pas la dérive sans but du personnage : "a puff of wind blew capriciously before her a little piece of greasy brown paper, omnibus tickets, a torn newspaper poster, coal dust, and dried horse dung"[964]. La relation phénoménologique à la ville se fait sur le mode passif d'une traversée régie par l'aléatoire, le même et le vide, qui laisse défiler les rues sans différencier les débris de la ville et sans reconnaître la dimension historique de ses lieux :

> These streets near her boarding-house on Notting Hill seemed strangely empty, like the streets of a grey dream – a labyrinth of streets, all exactly alike. She would think: 'Surely I passed down here several minutes ago.' Then she would see the name Chepstow Crescent or Pembridge Villas, and reassure herself. 'That's all right; I'm not walking in a circle. (ALMM 84)

Comme pour les Halles à Paris, la valeur emblématique du nom de Notting Hill se dissout dans le désinvestissement de la subjectivité et dans la réduplication des rues,

---

[963] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 160.

[964] On trouve dans *Jacob's Room* un passage où la ville paraît se recomposer de la poussière de ses propres résidus : "the sky whose blue or white is held off by a ceiling cloth of steel filings and horse dung shredded to dust." (JR 60)

dont le déictique, "down here", ne parvient pas à fixer la position sur une carte. On retrouve là encore le discours réflexif du personnage qui négocie avec lui-même les modalités d'une déambulation dont l'itinéraire s'efface au fur et à mesure. Le repérage de lieux régis par la loi labyrinthique du même doit alors recourir à la nomenclature des noms pour reformer la carte perdue d'une ville qui s'efface sous l'indifférencié.

### 3.1.4 "There was", "there were" : poétique du désinvestissement

C'est un espace morne qui se dessine dans les romans de Jean Rhys, sous le sceau du « il y a », juxtaposition d'éléments en fragments posés dans l'espace sans créer de lieu. Rien ne se laisse marquer dans ces villes rhysiennes où les éléments disparates, lieux et objets, semblent être posés de manière aléatoire, simplement intégrés dans un texte sans récit par le constat laconique qui prend acte de la présence ou de l'absence, "There was" : "There were no photographs and no pictures. There was a huge bed and a long plait of hair on the dressing-table" (VITD 100), "There were only a sheet and a thin counterpane on the bed. It was as cold as being in the street. [...] There was a spot on the ceiling" (VITD 108). L'énumération paratactique façonne sans le construire un espace où la voix narrative enregistre sans les investir les éléments dont la présence semble fortuite. C'est ce que Maurice Blanchot appelle « le quotidien sans exploit, ce qui arrive quand rien n'arrive, le cours du monde tel qu'il est inaperçu, le temps qui s'écoule, la vie sommaire et monotone »[965]. Ce « il y a » impersonnel, qui selon Françoise Collin dans son étude de l'écriture de Maurice Blanchot, « ouvre la béance du Neutre »[966], défait toute pensée de récit ou d'intrigue par la réitération d'éléments disparates en lieu et place de la construction d'un espace.

Pourtant, c'est de cet espace morne qu'émergent soudain de manière inattendue des éclats poétiques qui redonnent la dimension re-créative de l'imaginaire.

> She walked on through the fog into Tottenham Court Road. The houses and the people passing were withdrawn, nebulous. There was only a grey fog shot with yellow lights, and its cold breath on her face, and the ghost of herself coming out of the fog to meet her. (ALMM 49)

Le ressort de l'imaginaire se réinvestit dans un texte régi par la répétition et inscrit la puissance de traversée du figural comme potentialisation de la re-création mais sous les formes spéculaires et spectrales qui se dématérialisent dans la faille d'une

[965] Il est question, chez Maurice Blanchot, de l'espace textuel, mais nous utiliserons son idée du neutre pour décrire les modalités d'un espace et d'un temps mornes chez Jean Rhys. *L'Entretien infini*, 557.
[966] Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la Question de l'écriture*. Paris : Gallimard, 1971.

division subjective, "the ghost of herself coming out of the fog", et qui figurent paradoxalement l'espace du désinvestissement.

## *3.2 Buter contre la ville : errances fantasmatiques dans After Leaving Mr Mackenzie (1930)*

### 3.2.1 La ville-étau : « matière d'ombre »[967]

La poétique fantasmatique qui se fait jour réinscrit une butée subjective dans un lieu désinvesti par le personnage, mais recrée paradoxalement un espace mouvant, imaginaire. Une poétique urbaine en clair obscur se façonne dans la tension paradoxale entre le quadrillage architectural et l'indétermination indifférenciée des directions et des lieux, où les déictiques semblent se noyer :

> Julia felt bewildered when she got into the street. She turned and walked without any clear idea of the direction she was taking. Each house she passed was exactly like the last. Each house bulged forward a little. And before each a flight of four or five steps led up to a portico supported by two fat pillars. (ALMM 61)

Dans ce lieu d'errance, le personnage bute sur les angles identiques d'une ville dont les traits se réduplicuent à l'infini pour brouiller toute différenciation. Le désinvestissement d'un personnage qui transporte avec lui sa propre butée subjective dans la ville génère l'effectuation ambiguë du lieu dans le mouvement de la marche. Dans la réduplication indifférenciée, les lieux se retournent alors en une pensée d'espace :

> L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. A la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre ».[968]

Ce n'est certes pas la recherche d'un lieu « propre » qui est en jeu dans les errances de Julia ; les formes de la ville se pulvérisent et s'y recréent de manière incessante dans le mouvement d'une marche erratique, qui entame sur son passage la stabilité des lieux jusque dans la réduplication d'un espace morne, mais aussi dans la puissance du figural en ses notations les plus minimales, "And before each a flight of four or five steps led up to a portico supported by two fat pillars". (ALMM 61) L'espace plastique, mouvant, mais aussi résistant de cette ville se module donc dans un présent

---

[967] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 102.
[968] De Certeau, Michel. *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 173.

sans cesse reconduit, une réactualisation qui est à la fois force de dispersion et force d'insistance. Ainsi c'est « l'acte d'un présent »[969] qui se redonne l'occasion de s'effectuer et de se dissoudre à chaque instant dans une déambulation confrontée à l'aléatoire.

La marche se fait donc mouvement de la pensée d'une ville dont les formes doivent se recomposer à chaque instant, en une poétique du modelage qui déplace et altère la déixis et ne se fige dans aucune désignation : "Julia thought: 'They might light the streets a bit better here.' It was the darkness that got you. It was heavy darkness, greasy and compelling. It made walls round you, and shut you in so that you felt you could not breathe" (ALMM 62). Malgré la force vive du discours direct alliée à la puissance présentificatrice du déictique "here", la voix du personnage et sa tentative de désigner un lieu comme point précis de la carte urbaine, semblent se noyer dans l'épaisse obscurité qui recouvre les formes reconnaissables de la ville et brouille tout repère. L'adresse répétée, qui semble prendre le relais de la déixis, en appelle à un "you" comme instance dialogique indéfinie qui prendrait acte de l'espace qui se crée. Il se joue presque une lutte désespérée pour stabiliser un lieu dans une relation intersubjective que la voix narrative semble pourtant s'acharner à rendre impossible en érigeant, jusqu'à l'étranglement, d'épaisses palissades de pénombre. L'obscurité opaque de Londres, épaisse comme de la suie, "greasy and compelling", se fait véritable « matière d'ombre »[970] qui sculpte l'espace physique et psychique, saleté graisseuse, « ombre qui étouffe »[971] et se place en relais des quadrillages de pouvoir intériorisés par le personnage.

Le mode à l'espace qui se module dans la suffocation vient loger ses modalités de résistances infimes dans l'étau entre la panique de l'étouffement et l'intériorisation des affects[972], sans se déployer mais en laissant l'obscurité occulter et asphyxier toute possibilité différentielle[973] : "you wanted to beat at the darkness and shriek to be let out. And after a while you got used to it. Of course. And then you stopped believing that there was anything else anywhere" (ALMM 62). La résistance de l'affect-réprimé fait place à l'intériorisation d'une place d'où plus aucune perspective, ni aucune saisie

---

[969] *Ibid.*

[970] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 102.

[971] *Ibid.*

[972] Sylvie Maurel parle de cette suffocation du personnage dans l'errance mortifère : « Walled in, suffocated by the thickness of the air, Julia sees her quest for meaning turn into an aimless, circular stroll around a central void, the missing articulation. » *Jean Rhys*, 41.

[973] "*After Leaving Mr Mackenzie [...] is largely a canvas of black, white and grey, with a few splashes of colour*". Elaine Savory, "*After Leaving MrMackenzie* and the Question of Gender", 85-6.

totalisante d'un lieu n'est possible, comme si le personnage avait absorbé de cette « matière d'ombre »[974] qui l'enserrait pour en refaçonner un espace irrespirable, et l'utiliser à l'infini en tant que matériau d'une ville qui s'efface au moment où elle prend forme.

### 3.2.2 "Anything else anywhere" : la ville en éclat

La conclusion fataliste qui se résigne à une vision occultée et à un être à l'espace aveugle ramène paradoxalement la ville, malgré son illisibilité, dans le présent de l'énonciation, "And then you stopped believing that there was anything else anywhere"[975]. La puissance déictique explose dans la double négation, "anything else anywhere", crise énonciative et crise de l'espace, à la fois dans l'infini des ailleurs impossibles et dans l'invisibilité des formes de la ville au présent. La textualité dans ses effets d'altération de la représentation façonne chez Jean Rhys une pensée de l'espace indissociable du point de vue. Les déictiques, non seulement comme vecteurs de désignation de lieux déjà construits, mais aussi comme accents performatifs d'une création d'espace dans le langage et dans l'énonciation, portent en eux le pouvoir de dislocation autant que le pouvoir de re-création des formes de la ville.

La rue dans la ville de Jean Rhys ne se fait pas moteur d'une intrigue, mais semble au contraire effacer toute trace de syntagmes temporels, événementiels ou spatiaux où pourrait s'offrir l'occasion d'un changement[976]. Le texte se dessine sur le modèle d'une rue en forme de boucle où le personnage est sans cesse confronté à lui-même, dans une butée subjective réitérée qui semble effacer les jalons de l'espace et du temps :

> She felt that her life had moved in a circle. Predestined, she had returned to her starting-point in this little Bloomsbury bedroom that was so exactly like the little Bloomsbury bedroom she had left nearly ten years before. And even the clock which struck each quarter in that aggressive and melancholy way was the same clock that she used to hear. (ALMM 48)

Ce qui tente de normaliser une expérience paradoxale du temps finit par ramener le personnage à ses propres impasses, alors que le même se retrouve indéfiniment dans

---

[974] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 102.

[975] On trouve un écho de cette formulation résignée dans *Voyage in the Dark* : "nothing but the damp trees and the soggy grass and the sad, slow-moving clouds – it's funny how it makes you feel that there's not anything else anywhere, that it's all made up that there is anything else" (VITD 78).

[976] « Les perceptions et les actions ne s'enchaînent plus, et [...] les espaces ne se coordonnent plus ni ne se remplissent. Des personnages, pris dans des situations optiques ou sonores pures, se trouvent condamnés à l'errance ou à la balade ». Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, 58.

ce qui est autre. Le nom emblématique de Bloomsbury se trouve pris dans le jeu ambivalent de la déixis, "this little Bloomsbury bedroom that was so exactly like the little Bloomsbury bedroom she had left nearly ten years before". Les déictiques à la fois inscrivent une familiarité qui marque le lieu dans sa ré-iteration temporelle, au cœur même de l'errance, et remettent irrémédiablement à distance toute possibilité de stabilisation d'un lieu dans ses dimensions culturelles ou sociopolitiques[977]. Le personnage fait le constat neutre, presque rassurant, d'une temporalité singulière, « miraculeusement » individuelle : "Perhaps the last ten years had been a dream; perhaps life, moving on for the rest of the world, had miraculously stood still for her" (ALMM 48), le personnage résiste à l'altération du temps et à sa force d'entame. Cette temporalité qui résiste à la loi de l'indifférencié par une logique singulière, privilégiée et imaginaire, se recrée presque un espace propre. L'errance, source d'angoisse pour le personnage, "They turned to the right and walked along aimlessly. [...] where shall we go? [...] she said: 'I hate drifting about streets. Do you mind? It makes me awfully miserable'" (ALMM 65), se retourne ainsi en force de proposition d'une temporalité qui façonnerait une modalité différentielle d'espace, et s'affranchirait de façon singulière de toute pensée téléologique obéissant à la loi d'une intrigue[978].

### 3.2.3 Démarches éthyliques

La fin du roman semble de fait mettre en œuvre cette temporalité et cette pensée d'espace qui ne se modèleraient plus sur des schèmes temporels motivant une intrigue, mais qui construiraient des lignes de fuite laissées à leur pur devenir, alors que Julia, l'espace de quelques pages, semble traverser la ville de part en part et de café en café : "She walked off along the quay, went into a café, and had a fine. [...] When she came out of the café she walked towards the Place St Michel, and as she reached it, it began to rain. Everybody rushed to the cafés for shelter". (ALMM 133) Le non-événement de la pluie semble servir de vecteur aux mouvements du personnage dans la ville, et se donne dans une impersonnalité totale. Le personnage suit pourtant sa logique individuelle qui

[977] On pense à ce que Marie-Claire Ropars écrit de l'ambivalence d'un espace qui se fait circulaire : « Le risque serait alors d'enfermer la démarche dans un mode circulaire, suivant lequel l'écriture [...] réfléchit l'espace parce que l'espace est lui-même figure de l'écriture ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 113.

[978] Sylvie Maurel parle d'un double rapport au temps dans *After Leaving Mr Mackenzie*, entre la précision minutée des temps passés à chaque endroit et du passage des heures, et la dislocation de la temporalité du roman qui déjoue toute vectorisation téléologique. *Jean Rhys*, 43-4.

n'enclenche pas pour autant une voix différentielle : "'I musn't get my clothes wet,' she thought". C'est donc sur le mode de l'indifférencié, dans une mise à distance sans affect des objectifs qui motivent les déplacements que se façonne cette trajectoire erratique, à rebours d'une « marche [qui] affirme, suspecte, hasarde, transgresse, respecte, etc., les trajectoires qu'elle parle »[979] : "Just opposite was a Patéphone Salon. She went in, sat down on one of the swivel-chairs, bought several discs, and, without changing the register before her, set the thing in motion" (ALMM 133). Les marqueurs subjectifs semblent se dissoudre dans cette déambulation qui déjoue toute détermination signifiante de l'espace, « transformant la marche à pied en un équivalent corporel de la progression syntaxique »[980]. Les gestes machinaux qui mettent en route le tourne-disque se font sur le même mode neutre et impersonnel que les choix du parcours qui s'écrit au fur et à mesure[981]. La syntagmatisation de l'espace se fait sous sa forme élémentaire, ossature narrative minimale qui s'esquisse dans la butée d'une parole vouée au solipsisme, et une errance de la marche : « Marcher, c'est manquer de lieu »[982]. Dans cet étau où le temps fait défaut, les lieux manquent à l'appel, tandis que le postulat d'une ville qui se construirait comme produit des discours s'abîme dans le gouffre d'une temporalité impossible[983]. L'espace se façonne par « îlots séparés »[984] dans la sombre vacance des repères temporels et la butée du sens, l'impossibilité du lieu à succéder au lieu et de la narration à faire récit.

> The rain had nearly stopped when Julia came out of the Pathéphone Salon, but she thought she felt a few drops still falling. The air was very sweet. It smelt of trees and grass.
>
> She crossed the street and went into the big café opposite. [...] She ordered a brandy and a blotter. After what seemed an interminable time the waiter brought the brandy. (ALMM 133-4)

La compulsion éthylique replie sans cesse l'espace sur lui-même ; de verre en verre, le mode de pas de Julia déjoue toute finalité qui ressaisirait l'espace et le réinvestirait dans un syntagme donnant lieu à une intrigue, à l'opposé des « jeux de

---

[979] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 150.
[980] Bonafous-Murat, Carle. *Dubliners de Joyce : la Logique de l'impossible*, 61.
[981] « Le mouvement n'est plus seulement aberrant, mais l'aberration vaut maintenant pour elle-même et désigne le temps comme sa cause directe : « le temps sort de ses gonds [...]. Ce n'est plus le temps qui dépend du mouvement, c'est le mouvement aberrant qui dépend du temps ». Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris : Minuit, 1985, 58-9.
[982] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 155-6.
[983] « L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu – une expérience, il est vrai, effritée en déportations innombrables et infimes [...] un réseau de demeures empruntées par une circulation, un piétinement à travers les semblants du propre, un univers de locations hantées par un non-lieu ou par des lieux rêvés ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 155-6.
[984] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 153.

pas » de Michel de Certeau[985]. Dans la conjonction-disjonction paratactique qui fait éclater les formes de la ville, la logique itérative de la démarche qui participe à la réduplication de l'espace forme un anti-récit qui ne *« trame »* pas les lieux : "When she had finished the second brandy her plan of spending the evening in Montparnasse had retreated into the background of her mind. She only wanted to walk somewhere straight ahead." (ALMM 135)

« L'espace levé par bribes naît de la marche elle-même »[986], alors que la ligne de pas elle-même, tissée par le filtre alcoolique et non plus les lieux dans leurs dimensions symboliques comme destinations ou points d'arrivée sur une carte, se fait l'objet du désir du personnage, qui « [traverse] mais [n'organise] [pas] les lieux »[987]. La ligne de désir qui pourrait s'aventurer du côté d'un redéploiement vers les potentialités des espaces urbains et d'un lieu autre qui prolongerait l'intrigue, "She only wanted to walk somewhere straight ahead", crée l'ambiguïté d'une potentialité dans l'indétermination, mais finit par s'échouer dans un autre café qui immobilise l'amorce, reprenant le paradigme éthylique qui paralyse toute velléité de récit : "She sat down on the terrace of a little café and had another brandy." (ALMM 136) La ligne de déterritorialisation potentielle ne se fait donc pas transition vers un ailleurs, mais réduplication du même, sans que cette butée éthylique soit reconnue comme telle par une subjectivité qui désinvestit jusqu'à son propre piétinement.

## *3.3 Ville de grisaille : errance indifférenciée dans Voyage in the Dark (1934)*

### 3.3.1 Le rideau et l'absence : la ville dans le creux

La toute première page de *Voyage in the Dark* écrit le passage irréversible d'un lieu à un autre, de l'espace des îles aux espaces urbains d'Angleterre, passage douloureux d'un seuil sous le signe de la perte et pourtant d'une naissance : "It was as if a curtain had fallen, hiding everything I had ever known. It was almost like being born again." (VITD 7) La métaphore théâtrale signe la fin d'une illusion, mais d'emblée la partition irrémédiable qui déchire l'espace s'écrit dans un refus de fixer le lieu et le

[985] « L'histoire commence au ras du sol, avec des pas [...] : un style d'appréhension tactile et d'appropriation kinésique. Leur grouillement est un innumérable de singularités. Les jeux de pas sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 147.
[986] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 56.
[987] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1.* Arts de faire, 170.

temps d'arrivée. Dès lors, le personnage et l'énonciation se distribuent selon une relation paradoxale à l'espace où quelque chose résiste à l'assimilation et à la perte, mais refuse en même temps l'opposition entre deux lieux[988]. En effet, malgré la brutalité de l'image du rideau qui cache l'espace des îles à tout jamais, c'est encore cet espace-là qui emplit l'espace énonciatif de ces premières pages, par le biais de l'imaginaire et de la réminiscence :

> I didn't like England at first. I couldn't get used to the cold. Sometimes I would shut my eyes and pretend that the heat of the fire, or the bed-clothes drawn up round me, was sun-heat; or I would pretend I was standing outside the house at home, looking down Market Street to the Bay. When there was a breeze the sea was millions of spangles; and on still days it was purple as Tyre and Sidon. (VITD 7)

L'espace qui se construit sur cette première page du roman s'articule à une temporalité paradoxale, alors qu'il semble se façonner à rebours de l'effet cataphorique de la première phrase, et sans cesse se retourner vers le passé et l'ailleurs, dans les brèches du lieu au présent[989].

Cette alternance des modes narratifs crée une médiation-rupture continue qui devient paradigmatique du mode sur lequel le personnage se fait créateur de l'espace. Les premiers noms de rues qui apparaissent dans le roman et imposent leur force d'appel ainsi que leur capacité à rendre « habitable ou croyable le lieu qu'ils vêtent d'un mot »[990] sont ceux des îles, alors qu'à la page suivante les noms de rues des villes d'Angleterre dessinent un espace voué à la réduplication prévisible de lui-même :

> There was always a little grey street leading to the stage door of the theatre and another little grey street where your lodgings were, and rows of little houses with chimneys like the funnels of dummy steamers and smoke the same colour as the sky; and a grey stone promenade running hard, naked and straight by the side of the grey-brown or grey-green sea; or a Corporation Street or High Street or Duke Street or Lord Street where you walked about and looked at the shops. (VITD 8)

Tout se confond dans ce paysage de grisaille, où le gris monotone qui uniformise les rues se mêle au gris de la fumée et à celui du ciel, au gris minéral et dur de la pierre, au gris glauque de la mer, dont les nuances n'estompent pas l'indifférence. C'est une

---

[988] Notre lecture se différencie ici de celle de Andrew Thacker, par exemple, qui voit dans ces glissements d'un lieu à un autre un système binaire d'opposition construit depuis le psychisme du personnage : "This psychic splitting is brought about by the contrast between Anna's experience of the cold, grey, monotony of the English city and the sensual images of (unnamed) Dominica". *Moving Through Modernity: Space and Geography in Modernism*, 203-4.

[989] « La femme rhysienne "travaille dans l'entre", dans la porosité et le passage. Elle épouse l'absence et l'exil, le non-lieu de l'errance ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 225. Symboliquement, le trajet depuis les colonies vers la contrée mère se fait à rebours du mouvement de colonisation historique : la découverte d'Anna se fait sous le signe du retour en arrière, mais aussi d'une libération emblématique de ce ressac où le mouvement est celui de l'éclatement, du morcellement de l'être et de la forme.

[990] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 158.

ville de fumée, de pierre et de poussière, couverte d'une « nappe d'impureté »[991], qui se dessine dans le contraste avec les couleurs chatoyantes des rues et de la mer des îles, dont elle semble pourtant émerger[992] : « L'un n'est que la face inversée de l'autre : la lisière [...] n'est saisissable que dans le va-et-vient du dehors et du dedans dont il annonce la rencontre. »[993]

Les deux lieux se construisent donc non pas en opposition, malgré les contrastes, mais par un jeu de glissements, un jeu d'espace où ils semblent être comme des doubles différentiels l'un de l'autre, comme si une couche de grisaille s'était déposée sur les couleurs chatoyantes et vives des rues dominicaines : « comme une matière de l'absence [...]. Comme si le temps, en pulvérisant (en décomposant) toute chose [...] pulvérisait (disposait en soufflant) sur toute chose [...] son pigment favori »[994]. C'est bien dans l'absence et la perte du lieu des îles que se façonne, comme par défaut, la ville d'Angleterre, qui pourrait alors être lue comme un envers dévitalisé des rues exotiques, de l'autre côté du rideau de théâtre, où s'inscrirait une temporalité suspendue et indifférente : « Latence et puissance du gris : c'est une puissance crépusculaire [...]. La grisaille s'apparenterait donc à une "couleur pathologique" »[995]. Il émerge alors une ville maladive dont les couleurs auraient été aspirées pour ne laisser que les contours bruts, les aspérités de l'architecture, et les lignes tranchantes.

Alors que la rue des îles offre une perspective ouverte sur la baie ou la mer, "down Market Street to the Bay", les rues *grises* d'Angleterre longent désormais une mer terne, "grey stone promenade running hard, naked and straight by the side of the grey-brown or grey-green sea". Elles ne mènent qu'à la porte fermée d'une scène qui n'est plus régie par l'illusion mais par la loi du travail ingrat des demi-mondaines, "leading to the stage door of the theatre", et portent toujours les mêmes noms, convoquant un pouvoir politique et social, "a Corporation Street or High Street or Duke Street or Lord Street where you walked about and looked at the shops". Au lieu d'ouvrir l'espace et la perspective, l'errance sans but dans ces rues identiques ramène invariablement le regard vers la ville elle-même dans ses dimensions de rétrécissement. Alors que les dominicaines vendent leurs confections dans une déambulation vive, et

---

[991] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 56.
[992] Claire Joubert appelle ce type de phrase « paysages urbains à la Orwell ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 197.
[993] Doumet Christian, Michèle Lagny, Pierre Sorlin. « Avant –propos » in Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 5-6.
[994] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 55.
[995] *Ibid.*, 94-5.

une adresse à pleine voix, les vitrines des boutiques qui symbolisent une dynamique consumériste rivent les regards dans l'indifférenciation des lieux, "walked about and looked at the shops".

### 3.3.2 Variations déictiques : poétique distendue

Cette temporalité régie par la loi du même et de la répétition indifférente se trouve troublée par le jeu des déictiques, alors que la voix narrative se plaît à ramener les lieux absents dans le moment de l'énonciation : "Sometimes it was as if I were back there and as if England were a dream. At other times England was the real thing and out there was the dream, but I could never fit them together". (VITD 7-8) Le présent inscrit par la puissance performative du déictique attendu, « here », ne s'actualise pas, mais dans cette alternance aporétique, onirique, « le lieu "que nous apercevons comme en un rêve [...] [et que] nous sommes incapables, du fait de cette sorte d'état de rêve, de distinguer nettement"»[996] apparaît comme l'envers du lieu de l'expérience, concomitant, mais non congruent[997].

A la fois exclusifs et concomitants, les lieux et les temporalités se mettent les uns les autres en déroute, tandis que les déictiques se livrent à un jeu ambigu. Ils viennent combler le vide de désignation référentielle des îles, "back there", "out there", où semblent sans cesse se déployer, comme une réserve, un ailleurs en absence et un hors-temps dans le creux de la perte. Tandis que le nom propre semble fixer l'Angleterre, "England", dans une nomenclature référentielle, géographique et temporelle qui stabilise le lieu, l'absence de nom propre pour désigner les îles façonne une déixis qui semble replier le temps et l'espace sur eux-mêmes, "back there", tout en se déployant vers une extériorité qui ouvre la perspective, "out there".

Alors que le lieu des îles ne porte jamais son propre nom, il est cependant constamment mis en valeur par les adverbes qui le désignent de façon répétée et le ramènent sans cesse dans le champ énonciatif. Dans ce lieu en absence qui revient hanter le temps et l'espace de l'énonciation, le mouvement incessant d'une ré-ouverture se fait jour, ainsi que l'écrit Maurice Blanchot :

---

[996] Georges Didi-Huberman cite *Timée* de Platon. *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, 79-80.

[997] Andrew Thacker voit dans cette incongruence dont les limites sont estompées une marque de la modernité dans son pouvoir de désorientation. Thacker, Andrew, *Moving Through Modernity: Space and Geography in Modernism*, 204.

> Or, ce dehors, cet « en arrière » qui n'est nullement un espace de domination et d'altitude d'où l'on pourrait tout resaisir d'une seule vue [...], ne serait-ce pas la distance même que le langage reçoit de son propre manque comme sa limite, distance certes tout extérieure, qui cependant l'habite et en quelque sorte le constitue, distance infinie qui fait que se tenir dans le langage, c'est toujours déjà être au dehors [...] ?[998]

C'est donc bien depuis le langage et ses manques et depuis sa capacité déictique à mettre à distance ou à ramener au présent que se construit l'espace du roman, dans une synchronie-diachronie énonciative qui fait éclater toute saisie totalisante des lieux et entraîne sans cesse les lieux vers le dehors, dans une pensée d'espace. La subjectivité du personnage se façonne dans un rapport au temps et à l'espace d'emblée indécidable, cultivant le lieu d'un seuil modulé par une déixis qui sans cesse désigne sa propre ambivalence sans résoudre le paradoxe du temps. La courte phrase qui finit par inscrire le nom du lieu au présent de l'énonciation porte la marque d'une structure syntaxique segmentée : "Southsea, this place was". L'illusion référentielle du lien entre le nom propre et son référent se distend et s'espace dans le laconisme où se dissout la force d'appel de la déixis, jusqu'au Neutre : « à partir d'un retrait, d'une distance où sont par avance neutralisés tout sens et tout manque de sens. Réserve qui excède tout sens déjà signifié sans être tenue pour une richesse ni pour une pure et simple privation »[999].

Le lieu, dans ses dimensions référentielles, se construit comme un post-scriptum d'espace, dans une impersonnalité qui situe la relation subjective à l'espace à rebours d'une façon « de s'approprier les lieux »[1000]. Le contraste est intense entre le mode à l'espace impersonnel et la voix narrative à la première personne (*Voyage in the Dark* est le seul des textes de notre corpus à présenter cette particularité narrative) dans le paradoxe d'une prise de parole qui engage radicalement la subjectivité dans son être au monde : "A curtain fell and then I was here" (VITD 15). La force de présentification vive d'une voix à la première personne conjuguée à l'adverbe déictique *"here"* crée une puissante convocation du lieu dans le temps de l'énonciation, en une cristallisation intense et porteuse d'une violence dont il est nécessaire de prendre acte, dans une désignation répétée des lieux :

> . . . This is England Hester said and I watched it through the train-window divided into squares like pocket-handkerchiefs; a small, tidy look it had everywhere fenced off from everywhere else – what are those things – those are haystacks – oh are those haystacks – I had read about England ever since I could read – smaller meaner everything is never mind – this is London – hundreds thousands of white people white people rushing along and the dark houses all alike frowning down one after the other all alike all stuck together – the streets like smooth shutting

[998] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 557.
[999] *Ibid.*
[1000] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 155-6.

ravines and the dark houses frowning down – oh I'm not going to like this place I'm not going to like this place (VITD 15-6)

Les variations d'espace qui créent des modulations de distance par le jeu des déictiques "this" et "those", prennent acte d'un mode à l'espace comme contrainte par le biais du discours rapporté, "This is England Hester said", "this is London", puis de la violence du déracinement, "oh I'm not going to like this place I'm not going to like this place", et enfin tentent d'identifier des éléments du paysage, "those are haystacks – oh are those haystacks". On lit ici les efforts de la voix narrative qui est aussi celle du personnage, pour faire advenir sa propre subjectivité à l'espace et prendre acte du lieu et de son surgissement. L'intense parataxe qui hache le phrasé narratif et spatial, la répétition déictique qui martèle le lieu comme pour l'inscrire fabriquent une poétique de l'affect, où la violence d'un déracinement et d'un être au monde forcé se négocie dans les variations de distance entre le personnage et le lieu.

Dans ce voyage vers la capitale, ces variations créent alors paradoxalement, au sein même d'un quadrillage qui anticipe sa compartimentation[1001], "the train-window divided into squares like pocket-handkerchiefs; a small, tidy look it had everywhere fenced off from everywhere else", une figuration d'espace qui se redéploie dans les interstices mêmes de la parataxe et les modulations de la déixis. Il s'y façonne alors une poétique qui distend les volumes, "smaller meaner everything is never mind", et soumet l'architecture de la ville à une re-création imaginaire : "the dark houses all alike frowning down one after the other all alike all stuck together – the streets like smooth shutting ravines and the dark houses frowning down". La puissance figurale de l'hypallage réitéré, qui semble paradoxalement se façonner à même la matière d'un lieu quadrillé selon une logique du même, vient soutenir et relayer la densité des affects du personnage, alors que l'effet d'étouffement et de compacité de l'espace se module dans les profondeurs abyssales des rues et leur puissance d'engloutissement.

Les espaces urbains façonnés dans l'évanouissement de leurs propres formes font émerger des poétiques singulières, tissées d'ombres spectrales et de lumières fugaces. Le mode à l'espace créé par les modes de pas dissonants génère un texte-ville dont les figures sont modulées par la marche comme force d'entame des formes de la ville. La textualité comme ce que le texte fait à la représentation, comme altération et modelage des formes de la ville, se fait remise en jeu des places et des codes.

[1001] Un ailleurs qui est aussi, dans la logique historique et coloniale, un lieu déjà-construit.

Les mouvements des personnages dans la ville se font donc mise au travail des formes stables des lieux, par le biais des lectures critiques qui interrogent inlassablement le temps et la ville comme signe. Dans le vertige heuristique de l'inaugural, les voyages dans la ville allient l'absence de détermination d'un point d'arrivée à la force de décrochement des schèmes temporels et à la vitesse de l'expérience phénoménologique. Le mouvement comme mode d'expérience jette les corps dans un rapport immédiat avec l'espace phénoménologique d'une ville qui porte les traces du temps. Il se fait vecteur d'une réceptivité où se module une pensée en mouvement.

Les regards différentiels et les modes de pas dissonants altèrent les formes de la ville jusqu'à les faire parfois disparaître et façonnent la re-création d'une ville sans modèle dans une poétique inouïe qui va chercher ses propres formes dans l'écartèlement même des points de jonction de l'espace. En se laissant sans cesse remettre en jeu par le bougé des voix et des points de vue, les formes de la ville se font lieu privilégié de l'irruption du figural comme modalité de re-création poétique. Une écriture singulière de l'espace et du temps s'invente, s'expérimente et s'éprouve ainsi sous le signe de l'expérience éphémère.

# Partie III. De la dissonance au lyrisme : des poétiques urbaines comme pensées de l'expérience éphémère[1002]

[1002] Walter Benjamin, « Sur le programme d'une philosophie qui vient », 179.

La re-création poétique d'une ville imaginaire dans les textes de la ville s'inscrit donc sur le versant heuristique de l'investissement d'un espace de possibilités. La marche urbaine, vecteur privilégié de la perception phénoménologique d'une ville-texte comme tissu de signes, se fait également moteur de l'écriture, en prise étroite avec la subjectivité des personnages. Cette relation de co-création poétique façonne une relation entre l'identité des personnages féminins et les espaces urbains des années 1910-1930.

Le retournement de cette perceptivité euphorique ou dysphorique, selon les auteurs et selon les textes, en force poétique qui re-crée une ville imaginaire, un texte-ville, génère donc un rapport de co-création entre ville et écriture. Ce rapport de réciprocité constante, et non plus binaire, en deux temps, fait sauter les schèmes temporels dans l'idée d'une vectorisation du temps qui aurait prise sur l'espace. La défection des formes de l'intrigue en lien avec la construction de l'espace au moment moderniste, rapporte la question de la représentation à la question du temps comme mise en jeu radicale des formes poétiques et des schèmes temporels.

Dans cette troisième partie, nous poserons la question de poétiques critiques qui se façonneraient sur les seuils du temps, en une expérimentation radicale sur les formes de la ville et les formes de la langue. Depuis l'analyse que nous avons faite de la déambulation comme force de mise en mouvement de l'espace et comme lecture critique du temps, nous prendrons le mode d'être à l'espace des personnages comme pensée de l'expérience, dans ses dimensions indissociablement politiques et poétiques.

L'être à l'espace dans la ville des années 1910-1930 dans sa dimension politique s'articulera étroitement à une pensée des discours sur la ville dans leur articulation au pouvoir. Nous prendrons cette pensée de l'hybridité des discours dans ses effets poétiques dans la façon dont elle façonne une pensée de l'expérience. Nous ferons une lecture des textes de la ville dans leur dimension poétique et politique, articulée aux modalités d'écriture comme régimes de pensée et forces de proposition.

L'habitation de l'espace par les personnages, ainsi que nous l'avons montré à la partie précédente, s'articule étroitement à la relation de co-création réciproque de l'espace et de l'écriture, qui passe par le médium subjectif des personnages et de leur mode à l'espace. A partir de ce paradigme, la dimension poétique et politique de la fabrication des discours s'inscrit en relation serrée avec la lecture critique du pouvoir et du temps que permettent les postures ex-centriques des personnages féminins, au sein du quadrillage de pouvoir. Cette lecture critique, cet effet de bougé des instances et de décollement des assises figées du pouvoir vient retraverser la pensée du temps

historique. L'éphémère de l'expérience telle que la pense Benjamin et l'instantanéité du mode à l'espace dans la ville du moment de crise viennent articuler une dimension phénoménologique, comme perceptivité immédiate, à la continuité du temps historique. La question de l'éphémère vient mettre en crise les points de fixité de l'espace et du temps. Elle ramène de façon hétérogène et discontinue, bien qu'incessante, le temps du présent comme temps de la brûlure, de la dislocation et de la crise, mais aussi comme temps de la modernité, de la potentialité, et de l'occasion.

C'est au présent que se fait la modulation des traits de la ville dans les quatre écritures de notre corpus. Il ne s'agit cependant pas d'une visée conjonctive, réparatrice, qui viendrait combler les manques ou panser les blessures du passé ; celles-ci sont inscrites matériellement dans le sol urbain chez Virginia Woolf ou chez Rose Macaulay comme les trous béants d'une perte impossible à obturer. Chez Rose Macaulay, la spectralité et l'angoisse qui façonnent les espaces urbains génèrent un texte de la ville sous le sceau de la brûlure du temps ; pourtant, inscrite dans l'acuité de la temporalité de 1916, la guerre projette partout la résurgence de ses fragments brûlants, incandescents, qui ravivent l'urgence du présent. Chez Virginia Woolf, dans *Mrs Dalloway*, les personnages se tiennent sur le seuil de l'instant, comme potentialité pleine, comme latence de l'à-venir. Cette latence de l'imprédictible se propose chez Virginia Woolf, que ce soit dans *Mrs Dalloway* ou dans *Jacob's Room*, comme potentialité d'une mise en crise des modalités d'inscription du temps où se renforceraient les instances et les lieux de pouvoir dans la ville. Ces modalités temporelles et leur mise en crise s'y écrivent le long de deux axes : le premier se déploie dans les lieux du pouvoir politique, monuments, palais, bâtiments officiels et salons de réception mondaine traversés par des figures symboliques, tandis que le second investit les lieux du savoir, l'université de Cambridge ou la bibliothèque de la British Library. Le long de ces deux axes et dans cette double valence du lieu de pouvoir, le régime privilégié de la mise en crise par l'inscription du présent rejaillit sous la forme de l'incident. Evénement anodin, cocasse qui déphase les modes de discours et la fixité des lieux, l'incident apparaît comme un mode d'être au temps et à l'espace qui s'inscrit d'emblée dans la mise en crise du symbolique. Le régime de l'incident devient alors un mode d'expérience et d'écriture qui refuse la totalité et l'univoque. La dé-fondation du savoir et le bougé des instances du pouvoir, pourtant érigés par la rhétorique woolfienne elle-même, se font forces de proposition qui déconstruit les formes du commun, un

discours qui n'oppose pas mais explore le dissensus, en créant les conditions d'un renouveau.

Dans cette mise en œuvre de la crise comme force de proposition, la pensée de l'expérience éphémère devient une pensée du temps qui produit des poétiques paradoxales. L'écriture d'une ville imaginaire comme force poétique en puissance puise ainsi sa force de devenir dans le constat même de la violence, dans la dislocation comme temps inaugural de la crise. Sur le second versant du seuil de la *krisis*, dans le second temps de cette temporalité hétérogène, à la fois disloquée et riche d'une latence heuristique où tout devient possible, c'est la potentialité d'une *poiesis* qui cherche à se déployer dans toutes les strates et à tous les niveaux du texte. Nous la prendrons dans son sens étymologique, comme ce qui relève du faire, de la fabrication, et non pas dans le sens où Aristote l'envisage comme un recueil de règles à respecter dans un art poétique codifié par une mimésis qui imiterait l'objet. Aristote a pourtant été le premier à donner à ποιειν cette dimension artistique, mais plutôt dans une définition qu'il ne fait qu'amorcer au début de la *Poétique*, distinguant les deux premiers niveaux d'action : ποιειν et πραττειν, faire et se faire. πραττειν s'inscrit alors dans la perspective téléologique d'un accomplissement personnel dans le faire, visée qui renvoie cependant à des schèmes temporels relevant d'une continuité et d'un rapport à l'espace stable, collectif, hors de toute mise en crise.

Dans ce moment hétérogène d'expérimentation aiguë des formes, c'est bien le ποιειν qui met au travail le faire le plus matériel, le plus artisanal, mode inconstant et privilégié d'une mise en œuvre poétique d'expérimentations aiguës. Le glissement de *Krisis* à *Poiesis* dans notre réflexion se fera selon les modalités définies par la pensée de l'œuvre d'art chez Walter Benjamin, alliée à sa pensée de la barbarie positive et de la table rase de l'expérience à partir de laquelle on peut inventer librement et donner libre cours à une puissance créatrice sans modèle.

Les formes poétiques paradoxales qui émergent sur ce versant heuristique de la *Krisis*, s'inscrivent dans les formes de la ville, en la mettant en jeu plus qu'elles ne la construisent. Chez Jean Rhys, une poétique de l'incongru s'inscrit dans les objets, les corps et les discours, et façonnent des dynamiques d'abjection et de subjectivation. Ce sont ces mêmes dynamiques de l'aliénation qui, en un double paradoxe, jouent comme modalités paradoxales de résistance, chez Katherine Mansfield, alors que les personnages se constituent dans leur relation aux objets à la fois emblématiques de leur

condition sociopolitique et lieux d'émergence d'une subjectivation paradoxale. Chez Virginia Woolf, la résurgence de l'immémorial et de l'archaïque dans *Mrs Dalloway* fait irruption dans les formes stables du temps, tandis que dans *Jacob's Room* la ville se façonne et se défait dans l'étau de la déclaration de guerre imminente inscrite en creux, poussant l'aventure de la langue jusqu'à l'illisible, comms chez Rose Macaulay, où l'indétermination du temps suspend les formes de la langue en une poétique, ou plutôt une poéticité qui décroche radicalement des schèmes temporels, sans porter aucune dimension d'achèvement.

Notre perspective épistémologique visera à prendre en compte la dimension politique de la mise en crise et la dimension poétique du renouvellement des formes dans la ville des années 1910-1930 comme lieu privilégié du moment moderniste. Nous passerons ainsi de la ville comme lieu de la *Krisis*, telle que nous l'aurons articulée dans sa double valence, comme seuil entre le constat de la violence historique et la latence d'un renouvellement des formes de l'expérience et des figures du temps, à la ville comme lieu de la *poiesis*, force de création en puissance, contenue dans le « maintenant » de la crise, et dans sa reconduction incessante, comme ré-ouverture de l'histoire au temps.

Cette réflexion sera menée en deux temps, d'une part axée sur une pensée du temps hétérogène, et d'autre part sur une pensée du temps inquiété. Notre réflexion sur l'écriture de la ville comme pensée du temps hétérogène s'articulera autour de l'inscription des figures du temps dans la ville, au « maintenant » de la crise. A travers la figure de l'incident, nous explorerons le dissensus d'une ex-centricité au sein du commun, entre modes du temps commun et pulvérisation des mythes inscrits dans les lieux de la ville par la production des discours. C'est le concept de *kairos* qui sera le pivot de cette réflexion en tant qu'il se fait lieu de la crise. La pensée du temps sera donc prise comme modalité de résistance, comme force d'interrogation du rapport entre déterminations historiques, structures de pouvoir et régime mythologisant, force politique en action dans une remise en jeu incessante de sa poétique. Dans un second temps, nous amènerons la question d'une poétique qui porterait cette force d'inquiétude du temps, qui en interrogerait les indéterminations et qui en actualiserait autant qu'elle en révèlerait les paradoxes. Les dimensions créatrices deviendraient alors forces inquiétantes qui se feraient entendre depuis les poétiques paradoxales comme figures critiques discursives du moment moderniste.

## Chapitre 1. Lieux de l'histoire, lieux du savoir : irruption de l'actuel et temps hétérogène

Le second temps du seuil de crise de l'après-coup de la guerre est donc un temps heuristique, où la dislocation du temps historique repotentialise une création, un *poiein*, à partir de la *« dignité de l'expérience éphémère »*[1003]. Dans l'oscillation de l'expérience aporétique de la guerre, dont le personnage de Septimus Smith, dans *Mrs Dalloway*, se fait l'emblème, les textes de la ville portent aussi la latence d'un renouvellement, l'euphorie d'une remise en jeu à la fois politique et poétique. Ces deux modalités qui tissent et travaillent les textes de la ville au moment moderniste s'entrecroisent et s'alimentent l'une l'autre, se modulent l'une à l'épreuve de l'autre et l'une par rapport à l'autre. Dans ce chapitre où nous nous concentrerons essentiellement sur l'écriture de Virginia Woolf, à la fois dans *Jacob's Room* et dans *Mrs Dalloway*, et parfois sur celle de Rose Macaulay, nous mettrons l'accent sur le versant politique du rapport entre l'expérience et l'écriture, tout en maintenant son lien étroit avec la poétique comme force de pensée et de proposition. Nous nous placerons à l'articulation où le moment de l'écriture dans son avoir-lieu déporte la portée politique dans l'effet de lecture et d'écriture.

Nous explorerons ainsi les modalités selon lesquelles les lieux emblématiques de la ville se trouvent institués puis ressaisis par une voix narrative ambivalente, dont l'hétérogénéité retraverse le temps homogène à contretemps. Cette temporalité qui accueille l'imprévu fait de l'événement une force de création, où la nature même de l'événement comme lieu d'irruption du figural et lieu de la création poétique est vecteur de mise en crise des notions stables du temps et de la fixation des lieux du savoir et du pouvoir sur leur versant aliénant, saisi par les discours idéologiques qui en relaient l'inscription symbolique.

La démonstration se fera en deux temps : dans un premier temps, nous verrons la façon dont les lieux du savoir, dans *Jacob's Room*, sont institués comme lieux où le pouvoir politique se fonde et s'articule étroitement à l'exclusion des femmes. À travers les différentes modalités par lesquelles les personnages féminins occupent ces lieux, une position différentielle se propose alors. Par le biais de la voix narrative et de sa mobilité par rapport aux personnages et aux lieux, le dissensus d'une ex-centricité au sein du

[1003] « La dignité d'une expérience qui fut éphémère ». Walter Benjamin, « Sur le programme de la philosophie qui vient », 179.

commun affleure comme proposition de renouvellement politique, que Virginia Woolf articule ainsi dans *Three Guineas* : "Outsiders' Society"[1004].

Dans un second temps, nous explorerons la façon dont la modalité de l'incident dans *Mrs Dalloway* engendre le décrochage des schèmes temporels auxquel ne se trouvent plus subordonnés ni le récit ni la construction de l'espace. Entre modes du temps commun et pulvérisation des mythes inscrits dans les lieux de la ville par la production des discours, c'est le concept de *kairos* comme lieu de la crise qui sera le pivot de cette réflexion. Moment favorable à l'action[1005], le *kairos* opère paradoxalement, dans le texte woolfien, dans l'inédit de l'incident. Dans le déboîtement du temps homogène, l'incident comme accueil de l'imprévu se fait créateur d'une occasion où se proposent et se renouvellent les formes poétiques qui façonnent la ville et les modalités d'une position politique singulière. Le *kairos* serait alors ce moment critique, chargé d'une force de subversion latente. La pensée du temps et de l'expérience sera donc entendue comme modalité de résistance, comme force d'interrogation du rapport entre déterminations historiques, structures de pouvoir et régime mythologisant, force politique comme condition d'un renouvellement. La ville se crée donc dans le temps présent d'un seuil qui disloque les mythes qui sédimentent et fixent le pouvoir dans les lieux, pour redonner à l'expérience éphémère sa force de repotentialisation. Il se crée ainsi une nouvelle fondation qui ne retournerait pas en mythe mais se façonnerait comme nouvelle transmission du temps dans la légèreté de l'imprédictible.

## 1. Lieux du savoir, lieux du pouvoir : exclusion et retraversée

*Three Guineas* s'ouvre sur une réponse à une interpellation fictive au sujet féminin :

> But one does not leave so remarkable a letter as yours – a letter perhaps unique in the history of human correspondence, since when before has an educated man asked a woman how in her opinion war can be prevented? – unanswered. Therefore let us make the attempt; even if it is doomed to failure[1006].

[1004] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 106.
[1005] La notion d'action permet notamment de différencier le *kairos* de l'Aiôn tel que le définit Gilles Deleuze en opposition avec le *Chronos*, en associant au moment pur l'idée d'un moment opportun pour agir. Gilles Deleuze, *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969, 77.
[1006] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 3.

Ce cadre, tout fictif qu'il soit, martèle un événement sans précédent qui fait date, en marquant l'avènement des femmes dans la participation à des questions où une compétence fondée sur l'éducation est nécessaire. Cette entrée d'une nouvelle subjectivité dans les jalons de l'histoire réécrit l'émancipation de l'espace domestique permis par la loi de 1919[1007]. Dénonçant les discours mythologisants sur les femmes et le pouvoir, Virginia Woolf refuse un modèle de structures du savoir qui rejoueraient le scénario du patriarcat, où l'équivalence entre savoir et modalités aliénantes du pouvoir n'admettrait pas la possibilité de positions différentielles[1008].

Dans *Jacob's Room*, c'est par le biais d'une narration transgressive qui se glisse dans les rouages du système de savoir comme structure du pouvoir que la vibration imperceptible de l'écriture « défait, annule ou contrarie le binarisme implacable du paradigme par le recours à un troisième terme »[1009]. La mise en crise des structures de pouvoir en passe alors par le régime de l'incident burlesque : cette narration qui refuse le régime prescrit des institutions du savoir remet en mouvement la pétrification des lieux, l'université de Cambridge au début du roman ou la bibliothèque du British Museum à la fin. Le mode infime et craquelé de l'incident est relayé par la voix narrative, dans le jeu de sa distance par rapport aux personnages. La solennité des lieux se construit dans les discours avant de venir imploser dans une écriture qui défait sa propre ligne, et où semble résonner en écho cette question infatigable : "do we wish to join that procession, or don't we? [...] Above all, where is it leading us, the procession of educated men?"[1010].

## *1.1 « Impuretés parasites »*[1011]

Les lieux du savoir sont donc placés sous le sceau d'une rigidité solennelle prescrite par le lieu et déterminant celui-ci. L'écriture vient cependant retravailler cette

---

[1007] "The year 1919, by an Act which unbarred the professions. The door of the private house was thrown open." *Ibid.*, 16.

[1008] C'est la question posée par Rachel Bowlby dans son essai sur les structures de savoir chez Virginia Woolf : "If it is as a woman that she interrupts something conceived as occupied or dominated by men, does she anticipate a future alteration of the terms on which that differential – between men and women, between the insiders and the outsiders – has operated so far ?" Rachel Bowlby, "The Trained Mind". *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, 17.

[1009] Roland Barthes, « *Kairos* ». *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 31.

[1010] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 62.

[1011] Nous empruntons ces termes à Catherine Lanone. Catherine Lanone, « Le grain de bruit : l'impureté parasite chez Virginia Woolf ». *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy*, 17-29.

pose majestueuse, cette immuabilité de pierre[1012]. Par l'ironie et le double jeu narratif, la voix narrative met à distance le postulat initial, qui se retourne sur son versant ironique : "A learned man is the most venerable of all – a man like Huxtable of Trinity, who writes all his letters in Greek, they say, and could have kept his end up with Bentley. And then there is science, pictures, architecture, – an enormous mind." (JR 102) Les lieux immémoriaux du savoir, Cambridge ou le British Museum, organisés selon un quadrillage précis et auréolés des lumières métaphoriques de l'érudition, sont soumis aux fréquences parasites d'une voix narrative qui fait affleurer les dissonances[1013]. Elle fait déboîter la solennité des lieux par les grains d'impureté de l'ironie, et vient en troubler l'éclat « dans l'insignifiant du détail. »[1014]

### 1.1.1 Gardiens de l'érudition, apanage fossile du savoir

"The rain poured down. The British Museum stood in one solid immense mound, very pale, very sleek in the rain." (JR 103) Dans ce passage de *Jacob's Room*, la masse solide et concrète du British Museum se dresse, ancrée dans la carte urbaine, comme un organe, un cerveau géant qui irrigue la ville alentour : "The vast mind was sheeted with stone; and each compartment in the depths of it was safe and dry." (JR 103). Le bâtiment occupe l'espace physique et symbolique de la ville, véritable écrin d'un savoir ancestral. Cette forteresse de l'érudition, qui se fait littéralement chape de plomb du pouvoir patriarcal dans la ville, doit être défendue avec acharnement contre les assaillants de toute espèce, incendies, rats et cambrioleurs :

> The night-watchmen, flashing their lanterns over the backs of Plato and Shakespeare, saw that on the twenty-second of February neither flame, rat, nor burglar was going to violate these treasures – poor, highly respectable men, with wives and families at Kentish Town, do their best for twenty years to protect Plato and Shakespeare, and then are buried at Highgate. (JR 103)

---

[1012] L'écriture woolfienne met en œuvre ce que Rachel Bowlby définit ainsi : "simulating a perfect conformity to masculine prescriptions for proper feminine comportment while in the act of radically undermining them". "The Trained Mind", 32.

[1013] On trouve dans Mrs. Dalloway des figures comparables, prises cette fois dans un code mondain : "For there was Professor Brierly, who lectured on Milton, talking to little Jim Hutton (who was unable even for a party like this to compass both tie and waistcoat or make his hair lie flat), and even at this distance they were quarrelling, she could see. For Professor Brierly was a very queer fish. With all those degrees, honours, lectureships between him and the scribblers he suspected instantly an atmosphere not favourable to his queer compound; his prodigious learning and timidity; his wintry charm without cordiality; his innocence blent with snobbery; he quivered if made conscious by a lady's unkempt hair, a youth's boots, of an underworld, very creditable doubtless, of rebels, of ardent young people; of would-be geniuses, and intimated with a little toss of the head, with a sniff — Humph! — the value of moderation; of some slight training in the classics in order to appreciate Milton. Professor Brierly (Clarissa could see) wasn't hitting it off with little Jim Hutton (who wore red socks, his black being at the laundry) about Milton. She interrupted". (MD 149-50)

[1014] Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 178.

Le bâtiment du musée apparaît comme un sarcophage du savoir, coffre-fort de la science, reliquaire des grands noms de la philosophie et de la poésie. Les noms illustres se font métonymiques de corps presque incarnés, devenus familiers, "the backs of Plato and Shakespeare". Le déplacement met en jeu la finesse d'une ironie latente dans un lieu surdéterminé par ses dimensions symboliques, et pourtant destitué par l'excès de l'image dont l'audacieuse puissance d'incarnation se retourne en ironie. Le soin en est confié à une armée de soldats dévoués dont le seul pouvoir réside, ironiquement, dans la lueur de leurs lampes-torches dont les petites lumières électriques apparaissent en échos ironiques comme les pâles reflets éphémères des lumières éternelles de Cambridge. Modestes habitants de la périphérie urbaine, honnêtes travailleurs sans prétention culturelle ni éducation, les gardiens anonymes du temple jouissent paradoxalement d'une familiarité ambivalente avec ce lieu d'un savoir illustre, et avec ses augustes habitants, dont ils s'approprient justement le petit excès de familiarité presque irrévérencieux, mais dont, rendus à l'anonymat d'un cimetière de banlieue, ils ne partageront pourtant pas la glorieuse sépulture.

Par le glissement métaphorique, le bâtiment du musée se fait esprit diffus, intellect géant recouvert d'une enveloppe de pierre : "The vast mind was sheeted with stone" (JR 103). Ce devenir-minéral du lieu de savoir se transporte à Cambridge, ville-savoir dont les instances sont saisies par le biais d'un devenir-fossile, comme le professeur Huxtable : "Serene over it all rides the great full brow, and sometimes asleep or in the quiet spaces of the night you might fancy that on a pillow of stone he lay triumphant." (JR 34-5) La calcification du personnage, statufié comme un gisant dans le lieu du savoir par excellence, s'oppose ironiquement à l'imaginaire hyperbolique de la lumière d'un savoir grandiose qui planerait au-dessus de Cambridge :

> So that if at night, far out at sea over the tumbling waves, one saw a haze on the waters, a city illuminated, a whiteness even in the sky, such as that now over the Hall of Trinity where they're still dining, or washing up plates, that would be the light burning there – the light of Cambridge. (JR 36)

Les signes de la pétrification opèrent une fétichisation des cadres symboliques, où l'ostentation, la surcharge et la monstration s'inscrivent dans la matérialité du lieu.

Ainsi l'architecture de la ville universitaire semble se construire en écho au British Museum, en dessinant elle aussi un imposant temple de pierre qui abrite la flamme sacrée des différents savoirs : "If any light burns above Cambridge, it must be from three such rooms; Greek burns here; science there; philosophy on the ground

floor." (JR 34) Les grand prêtres de ce temple-là ne sont plus les simples veilleurs de nuit à la fois asservis et dévoués du musée : récitants du mythe fondateur dont parle Jean-Luc Nancy[1015], rassemblés autour des feux métaphoriques du savoir[1016], les professeurs de Cambridge sont, par le statut qui leur est conféré, partie prenante de la science dont ils sont les dépositaires immuables et uniques, et occupent une place centrale dans le savoir comme système ("how priestly they look!"), une place de récitants d'un mythe ancestral, et du secret de l'origine[1017] : "How like a suburb where you go to see a view and eat a special cake! 'We are the sole purveyors of this cake.' Back you go to London; for the treat is over." (JR 34) Par le biais de l'ironie narrative, la ville du savoir acquiert presque une fonction de conservation et de préservation de pièces uniques, comme dans un musée ; en marge de la capitale, elle constitue un espace privilégié des discours mythologisants, tout en se doublant étonnament d'une ambivalence narrative. La flamme sacrée du temple et l'origine inaccessible du mythe sont remis à distance dans une réappropriation par l'image du gâteau que l'on déguste sur le mode d'une expérience plaisante, légère et désinvolte.

Ainsi le point de vue narratif semble vouloir faire jouer à ces figures du savoir le rôle des hôtes d'un lieu d'initiation, qui inviteraient à leur table des visiteurs pèlerins. Ce rôle actif de mise à disposition du savoir, cependant, est mis en crise par l'extrême passivité des personnages. La dégustation, en fait de gâteau, demeure le privilège de savants chez qui les vers de Virgile se mélangent au vin et au porto :

> Cowan, Erasmus Cowan, sipped his port alone, or with one rosy little man, whose memory held precisely the same span of time; sipped his port, and told his stories, and without a book before him intoned Latin, Virgil and Catullus, as if language were wine upon his lips. (JR 35-6)

C'est donc une communauté élitiste qui s'invite à la table bien garnie du lieu où se dépose le savoir. Dans son univers feutré[1018], le professeur Cowan consomme en tout

---

[1015] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 109-10.
[1016] *Ibid.*, 111.
[1017] Voir aussi le personnage du professeur Sopwith, qui reçoit dans sa chambre des assemblées nocturnes de jeunes étudiants impressionnables, auxquels il offre du gâteau et des récits : "Until midnight or later there would be undergraduates in his room, sometimes as many as twelve, sometimes three or four; but nobody got up when they went or when they came; Sopwith went on talking. Talking, talking, talking – as if everything could be talked – the soul itself slipped through the lips in thin silver disks which dissolve in young men's minds like silver, like moonlight. Oh, far away they'd remember it, and deep in dullness gaze back on it, and come to refresh themselves again." (JR 35). La scène paradigmatique du mythe est là, ancestrale et toujours déjà écrite, mise en crise par la tension entre solennité et matérialité triviale.
[1018] Voir dans Le Neutre cette définition de Barthes : « le feutré [...] notion méprisante : mélange de manque d'éclat, d'hypocrisie, de goût du petit confort » Roland Barthes, « *Kairos* », 103.

égoïsme les richesses à la fois culturelles et matérielles auxquelles son statut lui donne accès, « parasite [...] qui prend et mange sans que jamais on ne voie de retour »[1019].

### 1.1.2 Architecture de pierre, lumières altérées : les lignes du pouvoir

Le sérieux presque liturgique de ce lieu de savoir se trouve donc constamment mis en crise par l'oscillation du point de vue narratif, entre intimité condescendante et familiarité bienveillante, envers ces parasites du système de savoir : "It is not simple, or pure, or wholly splendid, the lamp of learning, since if you see them there under its light (whether Rossetti's on the wall, or Van Gogh reproduced, whether there are lilacs in the bowl or rusty pipes), how priestly they look!" (JR 34) L'éclat, impur, des lumières du savoir est terni par une voix narrative ambiguë, où l'élévation intouchable des sciences s'abîme dans la présence d'objets ordinaires décatis, où les interférences infimes d'un quotidien banal parasitent la grandeur de l'érudition « sur une modalité d'interférence, de mise en relation par vibration »[1020]. Cette interférence construit le lieu de savoir comme espace scriptible : détails triviaux, rituels répétitifs se mêlent indissociablement à l'éclat d'une connaissance immémoriale, créant une ambivalence constante de la narration, un effet de brouillage de la voix narrative qui joue avec les images de ces personnages masculins tour à tour figés et mis en mouvement, « tissant et croisant » les images « sans pour autant les nouer »[1021]. La voix narrative refuse l'invitation à la reconnaissance de la cérémonie ; elle refuse le regard spéculaire, interrompt le régime établi du lieu pour en faire une lecture à distance, depuis une position ex-centrique et permet à une critique insidieuse et même subversive de se faire jour.

La position ex-centrique de la voix narrative se façonne dans son impersonnalité qui lui permet de jouer de son rapport aux personnages, et aussi dans sa liberté par rapport à la construction d'un lieu comme quadrillage de pouvoir. L'érudition comme bien de consommation reste bien réservée à des figures masculines qui s'arrogent l'apanage du savoir. Cette distribution repose sur l'exclusion de toute présence féminine, ainsi que le constate Mrs. Norman après avoir partagé le compartiment de Jacob dans le train, au moment où celui-ci disparaît dans la foule du quai : "As this was Cambridge, as she was staying there for the week-end, as she saw nothing but young

---

[1019] Michel Serres, *Le Parasite*. Paris: Hachette Pluriel, 1997, 22-3. On pense à la table bien garnie du collège réservé aux jeunes hommes dans *A Room of One's Own*, par rapport à la frugalité du repas servi dans le college des jeunes femmes.
[1020] Catherine Lanone, « Le grain de bruit : l'impureté parasite chez Virginia Woolf », 24.
[1021] *Ibid.*

men all day long, in streets and round tables, this sight of her fellow-traveller was completely lost in her mind" (JR 25). La répétition des présupposés construisent d'avance le lieu le long de lignes de partage radicales qui distribuent hommes et femmes dans cette ville singulièrement marquée par les déterminations sexuelles : "nothing but young men".

De fait la foule des jeunes hommes en cohorte apparaît comme une véritable allégorie éthérée d'une sagesse inaccessible aux non-initiés lorsqu'elle s'assemble dans la chapelle dont l'architecture devient partie prenante d'une scène de pouvoir qui réifie presque ses acteurs :

> Look, as they pass into service, how airily the gowns blow out, as though nothing dense and corporeal were within. What sculptured faces, what certainty, authority controlled by piety, although great boots march under the gowns. In what orderly procession they advance. Thick wax candles stand upright; young men rise in white gowns; while the subservient eagle bears up for inspection the great white book. (JR 26)

La voix narrative qui interpelle un regard presque illégitime joue sur le paradoxe entre la dématérialisation vaporeuse des toges et la calcification des visages statufiés, figés eux-aussi dans des postures emblématiques. La mise en scène du pouvoir patriarcal repose sur les paradigmes du savoir et du pouvoir étroitement mêlés : "certainty, authority controlled by piety". Le grand livre blanc, mystérieux emblème où le savoir et le pouvoir s'inscrivent dans le marbre, rejoint cette communauté de pierre, ultime rouage d'une pensée du livre comme fixation monolithique du savoir dans un grimoire protégé par les signes cryptiques d'un pouvoir mystérieux et presque magique : "the subservient eagle bears up for inspection the great white book". Cette réification du livre ramené à sa pure dimension d'objet convoque dans un effet de contraste radical la pensée du livre telle que Virginia Woolf l'articule huit années après la publication de *Jacob's Room*, dans "Street-Haunting", où la figure de la promenade londonienne amène le lecteur jusqu'à une boutique de livres d'occasion : "Books are everywhere; and always the same sense of adventure fills us. Second-hand books are wild books, homeless books; they have come together in vast flocks of variegated feather, and have a charm which the domesticated volumes of the library lack"[1022]. La destitution de l'objet-livre comme objet symbolique d'un savoir sacré se retourne sur le versant heuristique d'une liberté sauvage rendue au pouvoir de mutation d'une vie qui échappe à l'appropriation et aux pures potentialités de l'imprédictible :

[1022] Virginia Woolf, "Street Haunting: A London Adventure", 25.

> Besides, in this random miscellaneous company we may rub against some complete stranger who will, with luck, turn into the best friend we have in the world. There is always a hope, as we reach down some grayish-white book from an upper shelf, directed by its air of shabbiness and desertion, of meeting here with a man who set out on horseback over a hundred years ago to explore the woollen market in the Midlands and Wales; an unknown traveller, who stayed at inns, drank his pint, noted pretty girls and serious customs, wrote it all down stiffly, laboriously for sheer love of it [...][1023]

Les potentialités offertes par les livres d'occasion ne sont donc pas ici les potentialités de découverte d'un savoir immémorial gravé dans un livre immaculé, mais celles de la chronique portée par un désir de la lettre, par le biais de l'objet-livre aux couleurs ternes, "some grayish-white book", qui aurait abandonné son statut d'objet de savoir et de pouvoir, "its air of shabbiness and desertion", ainsi que Virginia Woolf l'exprime dans les premières lignes de l'édition de 1932 de son essai "How Should One Read A Book?" : "After all, what laws can be laid down about books?"[1024]. Dans "Street-Haunting", le voyageur inconnu incarné par le biais de l'objet-livre n'a pas le nom illustre de l'un des pensionnaires du British Museum, et s'oppose radicalement à ce que Nietzsche appelle « le flâneur raffiné des jardins du savoir, même si celui-ci regarde de haut nos misères et nos manques prosaïques et sans grâce »[1025]. C'est bien au sein des misères et des manques de l'érudition que vient se loger, dans "Street-Haunting", la possibilité d'un renouvellement du statut du livre, mais aussi de l'auteur et du lecteur non plus comme dépositaires d'un savoir réservé, mais comme destinataires d'un désir de la lettre qui serait condition de la transmission.

Dans la chapelle universitaire de *Jacob's Room*, pourtant, la cérémonie religieuse et savante se fait l'emblème d'une exclusion radicale de ce qui est « prosaïque et sans grâce ». L'« exaltation juvénile »[1026] du discours de Jacob[1027] se noue à la rigidité des partitions qui gèrent le statut de la différence sexuelle dans ce lieu de pouvoir : "why allow women to take part in it? [...] No one would think of bringing a dog into church."[1028] (JR 26-7) La scène d'initiation à un savoir immémorial semble se fonder sur

---

[1023] *Ibid.*

[1024] Virginia Woolf, "How Should One Read A Book?" (1932). *The Essays of Virginia Woolf. Volume V.* 1929-1932. Andrew McNeillie (Ed.), London : The Hogarth Press, 2009, 573.

[1025] Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie», 93.

[1026] Walter Benjamin. « Théories du fascisme allemand ». *Œuvres II.* Paris : Gallimard, 2000, 201.

[1027] Voici ce qu'écrit Walter Benjamin en 1930, à propos des discours qui ont favorisé la montée du régime totalitaire fasciste en Allemagne : « l'agencement impeccable des idées, ce raisonnement sans aspérité [...] et ce qui est encore plus pénible que cette aisance de la pensée, c'est la médiocrité de la substance ». Walter Benjamin. *Ibid.*, 208.

[1028] Jonathan Schneer évoque l'admission de femmes à la Royal Geographical Society en 1912 : "an exclusively male organization, the august Royal Geographical Society [...] in an atmosphere redolent of fine cigars, leather easy chairs, masculine endeavor, and general male clubbiness". Il y voit une véritable bataille contre l'inclusion des femmes : "women should be excluded because they were incapable of

la nécessité d'une exclusion des femmes pour faire tenir l'édifice de pierre du pouvoir patriarcal. Les femmes, par leur absence, deviennent alors pierre d'angle et pierre de touche de la scène mythique dans une structure sacrificielle, "lieu exemplaire de monstration et de révélation"[1029]. L'architecture du lieu relaie un espace exclusivement masculin, qui se dessine dans les lignes verticales de la voûte de l'église, des bougies et des corps dressés, en uniforme, "thick wax candles stand upright; young men rise in white gowns" (JR 26), des marches montées et descendues, "the white-robed figures crossed from side to side; now mounted steps, now descended, all very orderly" (JR 26), des raies de lumière qui filtrent à travers les vitraux, "an inclined plane of light comes accurately through each window, purple and yellow even in its most diffused dust, while, where it breaks upon stone, that stone is softly chalked red, yellow, and purple"[1030] (JR 26). Le lieu comme architecture est saturé de signes phallomorphes, de lignes impassibles, où le mouvement vertical reste toujours pris dans une rigidité solennelle. L'esthétisation de cette scène par l'iridescence calculée des vitraux participe à une idéalisation fabriquée du pouvoir politique dans le maillage des lignes lumineuses obliques projetées sur les lignes verticales des murs de pierre[1031]. Dans cette mise en espace où l'architecture est tout entière mobilisée par la logique d'une mise en scène esthétique du savoir et du pouvoir, la lumière revêt une dimension de participation active à la construction visuelle de la scène politique[1032].

La lecture de cette scène dans la chapelle de Cambridge comme scène d'esthétisation et d'idéalisation du savoir sous sa forme de pouvoir politique est

---

serious thought or scholarship, [...] the society [...] would inevitably degenerate under petticoat rule. [...] Historians who have examined this episode have viewed it as a particularly blatant example of the pervasive sexism which afflicted not merely the RGS, but late-Victorian London as a whole". Jonathan Schneer. *London 1900.* New Haven and London: Yale University Press, 1999, 120.

[1029] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désoeuvrée*, 113.

[1030] Walter Benjamin parle des « sortes de confréries tenant encore par un bout de la représentation régulière du pouvoir politique ». Walter Benjamin. « Théories du fascisme allemand », 213.

[1031] A propos de l'esthétisation de la guerre, où prend sa source la montée du fascisme, Walter Benjamin écrit en 1930 : « La technique, avec des lignes de feu et des réseaux de tranchées, a voulu reproduire les traits héroïques de l'idéalisme allemand. Elle s'est fourvoyée. Car les traits qu'elle croyait héroïques étaient en fait hippocratiques, c'étaient les traits de la mort. » Walter Benjamin. *Ibid.*, 211.

[1032] Le savoir et le pouvoir s'articulent aussi très étroitement dans le lieu emblématique de Whitehall, lors de la declaration de guerre relayée par les rouages administratifs : "The voice spoke plainly in the square quiet room with heavy tables, where one elderly man made notes on the margin of typewritten sheets, his silver-topped umbrella leaning against the bookcase. His head – bald, red-veined, hollow-looking – represented all the heads in the building. His head, with the amiable pale eyes, carried the burden of knowledge across the street; laid it before his colleagues, who came equally burdened; and then the sixteen gentlemen, lifting their pens or turning perhaps rather wearily in their chairs, decreed that the course of history should shape itself this way or that way, being manfully determined, as their faces showed, to impose some coherency upon Rajahs and Kaisers and the muttering in bazaars, the secret gatherings, plainly visible in Whitehall, of kilted peasants in Albanian uplands; to control the course of events." (JR 169)

particulièrement intéressante si on la met en écho avec l'inscription de la guerre en creux et pourtant au cœur de la temporalité du roman, articulation posée quelques années plus tard par Walter Benjamin en ces termes : "La conséquence logique du fascisme est une esthétisation de la vie politique. [...] Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre"[1033]. On pense alors au passage du roman où ces mêmes jeunes gens vêtus de toges dans la chapelle de Cambridge se laissent engloutir, cette fois en uniformes, dans la mer et dans la guerre, selon une temporalité bien réglée et comme prévue à l'avance[1034] :

> The battleships ray out over the North Sea, keeping their stations accurately apart. At a given signal all the guns are trained on a target which (the master gunner counts the seconds, watch in hand – at the sixth he looks up) flames into splinters. With equal nonchalance a dozen young men in the prime of life descend with composed faces into the depths of the sea; and there impassively (though with perfect mastery of machinery) suffocate uncomplainingly together. (JR 151)

La passivité désaffectée de ces soldats remet à distance toute rhétorique potentiellement mélodramatique, tout en re-convoquant la charge tragique par le biais de leur réification[1035]. Les deux scènes, celle de la chapelle de Cambridge et celle de la bataille navale, se font alors écho de façon troublante, broyage organisé de toute une génération préparée à une mort impassible. La chapelle de Cambridge peut alors se lire comme le creuset de la guerre prise dans le décalage temporel entre le temps de la narration et le temps diégétique. Le mouvement et la fixité des symboles et des signes semblent déterminés par une scène réglée à l'avance comme esthétisation du pouvoir politique. Celui-ci se donne à voir et se construit dans ce lieu du savoir, paradigme

---

[1033] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 309.

[1034] On ne peut s'empêcher de convoquer une fois de plus ici ce passage de *Three Guineas*, où Virginia Woolf déploie ironiquement une scène de monstration du pouvoir qui paraît presque écrite au miroir de celle de *Jacob's Room*. Il est particulièrement frappant de se rappeler que dans l'essai de 1938 Virginia Woolf articule étroitement le pouvoir patriarcal tel qu'il se donne dans les lieux du savoir par l'exclusion des femmes à la montée des régimes totalitaires et au caractère inéluctable de la seconde guerre mondiale : "Even stranger, however, than the symbolic splendour of your clothes are the ceremonies that take place when you wear them. Here you kneel; there you bow; here you advance in procession behind a man carrying a silver poker; here you mount a carved chair; here you appear to do homage to a piece of painted wood; here you abase yourselves before tables covered with richly worked tapestry. And whatever these ceremonies may mean you perform them always together, always in step, always in the uniform proper to the man and the occasion". Virginia Woolf, *Three Guineas*, 20.

[1035] William R. Handley écrit à propos de la temporalité de ce passage : "Through such controlled actions, all perfectly timed by the master gunner's watch, individuals become objects, mere sticks of wood [...]. In her narrative practice, Woolf refuses merely to decorate like some female servant this humanely empty space of masculine politics. [...] Woolf's scenes of war contain a sense of tragic inevitability characteristic of much antiwar literature, but in *Jacob's Room* our attention is drawn particularly to war's clockwork aspect". William R. Handley, "War and the Politics of Narration in *Jacob's Room*". *Virginia Woolf and War. Fiction, Reality and War.* Mark Hussey (Ed.). Syracuse and New York: Syracuse University Press, 1991.

d'appropriation et de définition identitaire. Le professeur Erasmus Cowan, par exemple, s'il quitte parfois ce lieu immuable pour voyager, emmène dans sa poche l'attirail caractéristique de l'universitaire, un volume de littérature en guise de talisman qui le prémunirait contre toute ligne de fuite, toute tentation de devenir-autre. Le soulagement qu'il éprouve en rentrant s'inscrit comme un retour sur une ligne pré-tracée : "Cowan takes his trips abroad with a French novel in his pocket, a rug about his knees, and is thankful to be home again in his place, in his line" (JR 36). Un réseau de lignes rigides contrôle ce lieu illustre et statique ainsi que ceux qui lui appartiennent, même lorsqu'ils le quittent[1036].

Mais les points de fixation de cette ligne tendue, tout en se déployant dans la narration, se compromettent eux-mêmes, et se brouillent : « L'horizon s'embrase, mais reste très étroit »[1037]. Le ventriloquisme ironique de la voix narrative qui relaie et met en crise la surdétermination de ce monde du savoir se met à esquisser des lignes de fuite, à ouvrir des failles dans cette répétition inlassable du même qui assure la continuité du lieu. En effet, l'efficacité des lignes qui quadrillent le savoir et son contrôle ne résiste pas à la pression de carcans devenus trop étroits, alors que le petit miroir de poche du professeur peine à contenir le reflet de l'image de Virgile : "holding up in his snug little mirror the image of Virgil, all rayed round with good stories of the dons of Trinity and red beams of port." (JR 36) L'éclat de la flamme sacrée a peine à filtrer à travers les cloisons d'un monde de savoir dont l'architecture est conçue selon une nomenclature qui étiquette et compartimente soigneusement les éléments d'un savoir disloqué :

> But Cowan sipped his port, his exaltation over, no longer the representative of Virgil. No, the builder, assessor, surveyor, rather; ruling lines between names, hanging lists above doors. Such is the fabric through which the light must shine, if shine it can – the light of all these languages, Chinese and Russian, Persian and Arabic, of symbols and figures, of history, of things that are known and things that are about to be known. (JR 36)

La lumière étouffe, ternie par la rigidité des carcans, le maillage trop étroit des lignes, "ruling lines". L'architecture du lieu le rend opaque, alors que, paradoxalement, la fixité des cadres semble être la condition même des lumières du savoir, ainsi que le donne à lire cet adage décrivant le professeur Huxtable : "Strange paralysis and constriction – marvellous illumination" (JR 34) De part et d'autre du tiret, mises en tension de façon insoluble, la paralysie qui étrangle d'une part, et la lumière sublime

---

[1036] « Ce que le calque reproduit de la carte ou du rhizome, c'en sont seulement les impasses, les blocages, les germes de pivot ou les points de structuration ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, 21.

[1037] « Théories du fascisme allemand », 209.

d'autre part, créent un paradoxe indécidable de coexistence impossible, comme la flamme dressée des bougies de King's College Chapel : "As the sides of a lantern protect the flame so that it burns steady even in the wildest night – burns steady and gravely illumines the tree-trunks – so inside the Chapel all was orderly." (JR 26) Les tirets relient autant qu'ils opposent la lumière du lieu et sa paralysie. Ils se font marques physiques à la fois de la contradiction et du lien, et aussi d'une entaille dans la pureté de la surface, replis du texte qui révèlent l'abîme du doute. C'est par cette brèche du quadrillage infaillible que la narration crée un point d'entrée, ligne de crise presque imperceptible[1038]. Il s'y engouffre le doute d'une confrontation entre la figure du savoir et son incarnation désignée par le quadrillage institutionnel : "Only – sometimes it will come over one – what if the poet strode in? 'This my image?' he might ask, pointing to the chubby man, whose brain is, after all, Virgil's representative among us, though the body gluttonize" (JR 36).

### 1.1.3 Désordre dans les lignes : irruption des femmes et mise en crise du savoir

Dans ce moment où les certitudes vacillent, où la continuité du savoir est mise en crise, la narration choisit d'introduire une figure du savoir au féminin. Elle s'introduit malicieusement dans ce lieu construit jusque là comme le lieu exclusif d'un ordre patriarcal:

> Nowhere else would Virgil hear the like. And though, as she goes sauntering along the Backs, old Miss Umphelby sings him melodiously enough, accurately too, she is always brought up by this question as she reaches Clare Bridge: "But if I met him, what should I wear?" – and then, taking her way up the avenue towards Newnham, she lets her fancy play upon other details of men's meeting with women which have never got into print. Her lectures, therefore, are not half so well attended as those of Cowan, and the thing she might have said in elucidation of the text for ever left out. (JR 36)

Le texte, soudain, se fait aérien et se met à dessiner des lignes de fuite qui s'échappent hors du temple feutré du savoir, remettant en jeu le paradigme d'exclusion radicale des femmes. Le mouvement bondissant de la marche "sauntering along the Backs", la légèreté, la vitesse des pensées que cette marche engendre, inventent un monde littéraire idéal, où hommes et femmes pourraient se rencontrer, "she lets her fancy play upon other details of men's meeting with women which have never got into print". L'énergie heuristique, créatrice de ce personnage fugace reste cependant en

[1038] « Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours "au même". Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, 20.

marge des structures du savoir, comme une voix muette, une intelligence enfermée dans les carcans qui ne trouve pas de lieu de résonance. Elle reste vouée à l'espace de la rue, et s'oppose ainsi à la démarche sonore de Jacob parcourant les lieux symboliques de l'université et les faisant vibrer de leur propre majesté :

> He went back to his rooms, and being the only man who walked at that moment back to his rooms, his footsteps rang out, his figure loomed large. Back from the Chapel, back from the Hall, back from the Library, came the sound of his footsteps, as if the old stone echoed with magisterial authority: 'The young man – the young man – the young man – back to his rooms.' (JR 40)

Mais c'est dans la narration que le point de vue de Miss Umphelby se déplie, se révèle, et bouleverse le mode narratif. De fait, le personnage féminin, s'il reste en marge du lieu, occupe néanmoins l'espace narratif, et parasite les structures du savoir par l'interférence[1039]. C'est une autre modalité du parasitage qui se met en place dans cette interférence avec le texte du savoir, non plus logique de l'encaissement unilatéral, mais parasitage créateur d'une position différentielle et d'une poétique comme renouvellement. Dans le croisement hybride des voix se constitue un mode narratif hétérogène qui façonne, une position liminaire depuis l'intérieur des structures du savoir telles qu'elles s'écrivent dans la structure du roman.

Autour du British Museum, c'est sur le mode du heurt, de l'agression frontale que les femmes cherchent à pénétrer dans ce temple du savoir sobre et silencieux. Les vociférations forcenées d'une femme saoule sont étouffées par le silence auguste et impassible du bâtiment : "Meanwhile, Plato continues his dialogue; in spite of the rain; in spite of the cab whistles; in spite of the woman in the mews behind Great Ormond Street who has come home drunk and cries all night long, 'Let me in! Let me in!'" (JR 103) L'ordre patriarcal construit par la convocation imaginaire d'une dialectique ancestrale façonne la continuité immémoriale de l'érudition, protège le lieu contre les assauts désordonnés des femmes qui cherchent à se frayer un passage à l'intérieur de la forteresse, tout en redonnant la possibilité d'une réappropriation du lieu par la voix narrative, par le biais d'une familiarité imaginaire. L'incohérence des hurlements qui menace l'intégrité hermétique d'un lieu clos et réservé se fait symptomatique d'une crise du système de pouvoir, depuis le point de vue du personnage masculin. Jacob, lisant dans sa chambre, cette chambre à soi que Woolf revendique pour les femmes dans son essai, oppose au mouvement désarticulé d'une femme sa propre maîtrise du lieu emblématique de la chambre fermée où règne une

[1039] Catherine Lanone, « Le grain de bruit : l'impureté parasite chez Virginia Woolf », 24.

intense activité savante sur laquelle rien n'a de prise : "In the street below Jacob's room voices were raised. But he read on. For after all Plato continues imperturbably. And Hamlet utters his soliloquy. And there the Elgin Marbles lie, all night long. Plato and Shakespeare continue" (JR 103-4). Les hurlements de la femme dans la rue restent voués à être un fond sonore en marge d'un lieu protégé par les monologues savants dont il est empli. Cette exclusion hors des lieux de l'érudition rappelle celle que Jean-François Lyotard articule dans son essai « Sur la force des faibles », en parlant de l'université athénienne :

> Or les excentricités de ces fous de Cyniques, de ces Mégariques incultes, de ces clowns les Sophistes, ne feront pas école, et donc n'entrent pas dans ce lieu : ils sont tenus enfermés au-dehors comme les esclaves, comme les femmes, comme les barbares, comme les enfants le sont au-dehors de la citoyenneté, de l'hellénité, de l'homosexualité virile.[1040]

La dialectique philosophique sature l'espace et le fait vibrer, le rendant hermétique à toute perturbation. La chambre de Jacob se fait avatar du British Museum, extension du lieu où les colonnes de marbre se portent garantes d'un ordre impassible. Le hurlement désespéré de la rue, étouffé par la surdité des vibrations savantes de la chambre, retombe dans l'insignifiance quotidienne, tel une mouche moribonde, ou un charbon roulé hors du feu : "and Jacob, who was reading the Phaedrus, heard people vociferating round the lamp-post, and the woman battering at the door and crying, 'Let me in!' as if a coal had dropped from the fire, or a fly, falling from the ceiling, had lain on its back, too weak to turn over." (JR 104) Ces bruits de fond, qui troublent à peine le silence érudit de la chambre, parasitent bien le texte, mais en y formant le « grain de bruit »[1041], le « bruit indifférent des événements infimes »[1042], qui interfère avec la « modalité scriptive »[1043]. Dans cette modalité d'un brouillage qui tisse le texte, on ne sait plus

> [...] qui est le parasite, ici, qui est l'interrupteur. Est-ce le bruit, craquement de plancher ou grincement de porte ? Certes. Il détruit la partie, le système s'effondre. Qu'il cesse et tout revient, se reforme [...] reprend. Imaginez un nouveau craquement, la chaîne casse encore et tout s'évanouit dans la fuite éperdue.[1044]

---

[1040] Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 23-4.
[1041] Catherine Lanone, « Le grain de bruit : l'impureté parasite chez Virginia Woolf », 17.
[1042] Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 179.
[1043] Catherine Lanone, « Le grain de bruit : l'impureté parasite chez Virginia Woolf », 17.
[1044] Michel Serres, *Le Parasite*, 35.

Paradoxalement, c'est ce bruit infime, insignifiant, qui fait le texte, qui tisse la poétique paradoxale, incongrue de cette double scène hétérogène[1045]. Le reclassement des hurlements de l'ivrogne dans l'ordre patriarcal, placé au rang du bourdonnement d'une mouche agonisante ou du roulement d'un charbon sur le sol, fait de ces scories des signes métonymiques d'une figure féminine dont l'ex-centricité est le vecteur de la mise en crise, une lectrice critique dont le pouvoir de subversion latente devient paradoxalement central au texte. Il s'esquisse alors un lieu ex-centrique, force d'une faiblesse qui renverse le dehors en position de lecture critique :

> Mais pour eux ce dehors n'est pas un dehors, parce que le dernier lieu, le dernier mot, le référentiel ultime, l'absolu – justement n'ont nulle valeur positionnelle. Pour eux pas de dehors, parce que pas de dedans, pas d'en-soi : l'en-soi comme prétendue intériorité tombe immédiatement dans l'extériorité. Il n'y a que de l'extériorité. Ou mieux : il y a de l'extériorité.[1046]

Neutralisée sous forme de déchet du quotidien, la position comme force de décentrement forme des aspérités sur la surface lisse d'un discours et d'un lieu saturés d'un savoir superbe et d'une exclusivité masculine. Boursouflures insignifiantes, signes en mouvement, anomalies du texte et du lieu, ces vibrations parasites véhiculent cependant une charge d'intensité critique et poétique qui entame l'apanage masculin. D'impuretés qui ternissaient la surface d'un discours lustré sans l'altérer, ils deviennent « pure différence d'intensité »[1047] où se façonne une poétique paradoxale, tissée dans la tension du tort. La figure féminine qui parasite le lieu depuis sa position ex-centrique s'introduit donc par bribes, par scories qui font crépiter le texte, dans le bourdonnement abject des bruits impurs, qui forment la « musique de l'insignifiant »[1048]. Cette « musique sourde du texte »[1049] se donne alors à lire en relief, à entendre en creux, sur le fond sonore d'une symphonie polie du savoir : « La parole essentielle est désormais celle qui ne veut rien dire, la parole muette, manifestée dans la chair même du réel ou soustraite dans l'indifférence de son bruit »[1050].

---

[1045] « La vérité se dit sur le mode du hiéroglyphe matériel. Elle est écrite dans l'insignifiant du détail ». Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 178.
[1046] Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 23-4.
[1047] Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 178.
[1048] *Ibid.*, 39. Jean-Luc Nancy écrit aussi : "On a donné un nom à cette voix de l'interruption: la littérature." Jean-Luc Nancy, *La Communauté désoeuvrée*. 157.
[1049] Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 177.
[1050] *Ibid.*, 179.

## *1.2 Appropriation du pouvoir, parasites du savoir*

La présence physique d'une figure féminine agressive, la revendication énergique d'une part de ce savoir et d'une place dans les lieux institutionnels, défont donc la partition entre un dedans et un dehors. Les ambitions personnelles s'entrechoquent dans les lieux du savoir désormais investis par les personnages féminins. Les New Women érudites de Virginia Woolf mais aussi de Rose Macaulay s'époumonent sur la place publique, tandis qu'à la bibliothèque du British Museum, dans *Jacob's Room*, des subjectivités féminines et masculines fugaces mettent en scène et en voix leurs rivalités chimériques et s'arrachent le pouvoir, corollaire indissociable de la détention du savoir. Cependant cette place prise par la force ne s'inscrit jamais durablement dans l'écriture : elle est plutôt une empreinte délébile qui s'efface au fur et à mesure, constamment remise en jeu par le biais du grotesque, du parasitage crispé et inutile d'un savoir figé, d'une dilapidation de l'énergie dépensée à perte, mais dont les bruits indésirables, les incidents burlesques interrompent la fonction du lieu et en écrivent l'intense matérialité.

### 1.2.1 Palabres des New Women : effets de surface

Le personnage féminin emblématique de *Jacob's Room*, qui rugit pour qu'on le laisse entrer dans les lieux du savoir apparaît donc comme une figure importune, matérialisée par un fond sonore potentiellement perturbant. C'est ainsi que Ann Ardis, se plaçant du point de vue du système patriarcal, définit la New Woman: "the New Woman, the Odd Woman, the Wild Woman, and the Superfluous Woman"[1051].Véritable contrepoint au cliché de l'ange de la maison, cette héroïne d'une littérature spécifique au tournant du siècle[1052] fait voler en éclats la figure féminine idéalisée construite par les discours mythologisants à l'époque victorienne[1053], et résiste à l'assimilation par une autonomie de pensée radicale et surtout un certain niveau d'éducation[1054] : "The New

---

[1051] Ann L. Ardis, *New Women, New Novels, Feminism and Early Modernism*. New Brunswick and London: Rutgers University Press: 1990, 1.

[1052] Pour une étude poussée de cette littérature, voir l'ouvrage de Ann Heilmann. *New Woman Strategies, Sarah Grand, Olive Schreiner, Mona Caird.*

[1053] "These novelists demystify the ideology of 'womanliness', an ideology that gives middle-class women 'no life but in the affections". Ann L. Ardis, *New Women, New Novels, Feminism and Early Modernism*, 3.

[1054] On pense aux sarcasmes de Vinney dans *Non-Combatants and Others*, prenant sa propre femme à parti afin de conforter sa propre vision caricaturale de la New Woman : "What I'd like to know is, where is a woman to get her knowledge from, if she's to help in public affairs? A man can pick up things at his

Woman worked, sought education and fought for legal and political rights"[1055]. Une véritable position intellectuelle est ainsi investie de façon volontaire et affirmée par cette figure paradigmatique qui prétend défaire le monopole masculin du savoir intellectuel et du pouvoir politique, comme Daphne dans *Non-Combatants and Others* ou Mrs Durrant dans *Jacob's Room*. Eduquées et cultivées, jetées à corps perdu dans la lutte pour une cause politique, ces deux personnages investissent ce rôle intellectuel au féminin avec une audace et une énergie abondantes dont les effets de violence sont pourtant constamment remis à distance par des textes qui ne les laissent jamais accéder au pouvoir narratif.

Dans *Jacob's Room*, Mrs. Durrant s'oppose également à sa fille Clara, investissant l'espace domestique non pas pour y vivre une existence confinée mais par le biais du code mondain. Sa fonction d'hôtesse lui permet de cultiver une scène publique dans la sphère privée. Recevoir chez elle des dignitaires politiques est l'occasion d'engager des débats intellectuels et politiques, et elle se pose, par le biais du lieu familier, en position de contrôle de questions publiques, sur un pied d'égalité avec les personnages masculins emblématiques du pouvoir : "'What's all this about England?' – a question poor Clara could not have answered, since, as Mrs. Durrant discussed with Sir Edgar the policy of Sir Edward Grey, Clara only wondered why the cabinet looked dusty, and Jacob had never come"[1056] (JR 162). Alors que la narration se loge dans le point de vue de Clara Durrant, la portée de la conversation se trouve mise en crise par le biais de préoccupations plus futiles mais néanmoins tragiques. Le jeu des

---

work and his club, but a woman working in the house all day has no time even to read the papers. And if she did, her husband wouldn't like her to start having opinions, perhaps different to his. There are far too many divorces and separations already because husbands and wives than ever? Eh, Flossie?" (NCO 57) Dans *Three Guineas*, Virginia Woolf déplore amèrement l'incapacité, notamment féminine, de comprendre et répondre aux problèmes politiques, surtout les problèmes liés à la guerre et à la paix. Elle impute cette incapacité à l'éducation dont les filles d'hommes éduqués, "the daughters of educated men" sont privées au profit de leurs frères : "education makes a difference. Some knowledge of politics, of international relations, of economics, is obviously necessary in order to understand the causes which lead to war. Philosophy, theology even, might come in usefully. Now you the uneducated, you with an untrained mind, could not possibly deal with such questions satisfactorily." *Three Guineas*, 6.

[1055] Vicinus. Martha. "Introduction. The Perfect Victorian Lady". *Suffer and Be Still. Women in the Victorian Age*, x.

[1056] On pense au passage de *Mrs Dalloway* où, lors de la réception donnée par Clarissa, Lady Bruton, s'indignant de la situation en Inde, est doublée par l'ironie d'un discours préoccupé tout autant de politique que de code mondain : "but what a tragedy it was — the state of India! The Prime Minister had just been telling her (old Miss Parry huddled up in her shawl, did not care what the Prime Minister had just been telling her), and Lady Bruton would like to have Peter Walsh's opinion, he being fresh from the centre, and she would get Sir Sampson to meet him, for really it prevented her from sleeping at night, the folly of it, the wickedness she might say, being a soldier's daughter. She was an old woman now, not good for much. But her house, her servants, her good friend Milly Brush — did he remember her? — were all there only asking to be used if — if they could be of help, in short" (MD 153).

parenthèses, dans le discours de Richard Bonamy, met à jour la violence inouïe de ces débats qui s'imposent comme un fond sonore importun et arrachent à l'existence de Clara ses potentialités de renouvellement : "an existence squeezed and emasculated within a white satin shoe (Mrs. Durrant meanwhile enunciating strident politics with Sir Somebody in the back room) until the virginity of Clara's soul appeared to him candid" (JR 147). La stridence de la conversation qui vient parasiter l'espace psychique de Clara et l'espace narratif est comme contenue par les parenthèses, lui donnant un statut marginal qui renverse le paradigme des hurlements de la figure féminine dans la rue, dont la chambre de Jacob ne laisse passer que quelques éclats.

Daphne et Mrs Durrant investissent toutes deux les lieux d'action de la scène publique urbaine[1057], qui se construisent en affiliation avec les lieux de savoir par le biais de l'élitisme intellectuel, patriarcal et de l'exclusion des femmes. Cependant, leurs personnages ne parviennent jamais à la plénitude narrative en tant que New Women engagées dans des combats politiques. L'opiniâtreté de leur discours reste résolument à l'arrière-plan des romans et des lieux, entre parenthèses et dans la pièce du fond dans *Jacob's Room*, ou encore contenue dans la toute fin du roman, à Cambridge et non pas à Londres dans *Non-Combatants and Others*.

Dans *Non-Combatants and Others*, Daphne apparaît comme un véritable tourbillon intellectuel et politique, combinant la vigueur du corps et la vivacité de l'esprit, et s'opposant au flegme désenchanté de sa fille Alix : "She was a tall, graceful, vigorous person, absurdly young and beautiful, vivid, dark-eyed, clever, and tremendously in earnest about life. She had [...] gone down from Newnham, where she had done brilliantly in the Economics Tripos" (NCO 148). Elle accumule les titres universitaires, sillonne le pays, investit la scène publique des congrès pacifistes ; elle incarne une intelligence toujours en mouvement, bien que monolithique dans la conviction inébranlable de son discours. Un tiers de *Non-Combatants and Others* est ainsi consacré à Daphne et à sa lutte pacifiste, véritable tentation politique du roman. Ce personnage sature le texte de son enthousiasme, et confisque le discours, l'inondant d'une énergie saccadée et autoritaire qui déferle sur la page et contraste avec le laconisme des chapitres précédents. Le tourbillon énergétique de Daphne insuffle au

[1057] Ann L. Ardis relie étroitement la figure de la New Woman avec le lieu de la ville : "The anonymous author of an 1889 Westminster Review article, for example, claims that the New Woman's attempts to transform herself from a relative creature into a woman of independent means are 'intimately connected' with [...] the 'Problems of Great Cities'" *New Women, New Novels, Feminism and Early Modernism*, 1.

texte une nouvelle ardeur, par les saccades sporadiques et presque électriques de ses mouvements et de son discours, du moins dans les premières pages :

> We've got to be strong women, for our own sakes and the world's – especially we who have the brains to be some use if we try. The poor old world needs help so very badly just now, with all the fools there are who hinder and block the way. You and I have both got to help. Alix. . . . There is so much to get done. (NCO 153)

Cependant, les exhortations de Daphne à sa fille pour l'amener à agir à ses côtés, son agitation dans les conférences pacifistes, apparaissent comme totalement périphériques au texte, radicalement mises à distance et presque exclues de la structure du roman. Cette troisième partie peut se lire comme un réquisitoire contre la guerre, mais la narration de cette partie est, de fait, très différente des deux premières. L'écriture s'y compose alors de longs soliloques sur la guerre et la paix, les stratégies d'éducation pacifistes : "When will people understand that what we're out to do is not to sympathise or to apportion blame, but simply to learn together the science of reconstruction – no, of construction rather, for we've got to make what's never yet been" (NCO 179).

Alix suit sa mère sur le terrain de son activisme[1058], mais d'un pas traînant qui met radicalement en crise l'agitation de sa mère : "Alix, wandering over it with Daphne, who held meetings, found it grey, toneless, faintly-hued, wintry, with larks carolling over the chalky downs and brown ploughed fields" (NCO 176). Cette troisième partie qui s'articule autour d'une possible solution apportée par l'énergie de Daphne ne se place jamais sous le signe d'une franche note de confiance ou de certitude. Les lieux du savoir et du pouvoir ne parviennent pas à s'y matérialiser dans le point de vue d'Alix, parasité par le discours de sa mère. Cette partie finale, tribune d'opinion de la New Woman, semble mal intégrée au reste du roman, comme si elle avait été greffée au reste du roman, décentre d'ailleurs la géographie en emportant les protagonistes près de Cambridge. La ville universitaire mise en crise dans *Jacob's Room*, est placée à distance, accentuant l'effet de périphérie, dans une longue analyse un peu incongrue de ses mœurs, à laquelle il manque certes la malice amusée de Virginia Woolf: "Cambridge is of a quite different spirit. In Cambridge is intelligence, culture, traditionalism, civilisation, some intellectualism ..." (NCO 176) Le lieu du savoir par

[1058] D.A. Boxwell écrit à propos du personnage de Daphne : "she restores in her disaffected daughter a sense of purpose and gives her a strategy for coping with the loss engendered by war : namely, organized pacifism". On peut interroger la justesse d'une telle affirmation au regard du désenchantement profond d'Alix. Boxwell, D.A. "The (M)Other Battle of World War One: The Material Politics of Pacificism in Rose Macaulay's *Non-Combatants and Others*", 90.

excellence devient celui de longs soliloques presque expressionnistes sur la guerre et la paix, empreints de la même solennité que dans *Jacob's Room*, mais sans en revêtir la dimension ironique qui la fait voler en éclats. La longueur des tirades et l'arbitraire des jugements de la New Woman cèdent donc à la tentation de la nomenclature surcodée qui régit les structures masculines du savoir, renforcée par la proximité de Cambridge. La détermination agressive de Daphné fait donc osciller les frontières du lieu mais reste toujours posée à la surface du texte, suggérant un ratage partiel du projet de Rose Macaulay. L'énergie intense et souvent violente que les personnages de Daphne et Mrs. Durrant mettent en œuvre fait de leur mise à distance paradoxale un cahot narratif, une irruption symptomatique dont la violence pourrait faire déboîter le texte mais qui ne parvient pas à faire crise.

### 1.2.2 Appropriation en force : le savoir et l'incident

Dans *Jacob's Room*, les pages qui se concentrent sur les lecteurs de la bibliothèque du British Museum égrènent un chapelet ironique d'impressions, de personnages masculins et féminins qui, eux aussi, revendiquent une place dans ce monde de l'érudition, et cherchent, chacun de façon différente, à accéder à ce savoir convoité. Leur prise de position dans le lieu exclusif de la bibliothèque ne se fait plus par des cris, comme la femme hurlant dans la rue, ou par l'action politique, comme Daphne ou Mrs Durrant, mais par le biais d'une appropriation forcenée du savoir lui-même, devenu enjeu de pouvoir. Là encore, la mobilité totale de la voix narrative par rapport aux personnages crée une liberté absolue du point de vue qui se glisse dans la subjectivité de ces personnages d'un instant :

> What was she seeking through millions of pages, in her old plush dress, and her wig of claret-coloured hair, with her gems and her chilblains? Sometimes one thing, sometimes another, to confirm her philosophy that colour is sound – or, perhaps, it has something to do with music. She could never quite say, though it was not for lack of trying. [...] But she needs funds to publish her book, for 'publishers are capitalists – publishers are cowards.' (JR 100)

La narration facétieuse investit selon ce paradigme la subjectivité d'une palette de personnages qui poursuivent, avec le plus grand sérieux, leurs recherches chimériques au but incertain[1059]. Ces zones subjectives prises successivement dans le prisme d'une voix narrative amusée font vaciller le texte au bord du grotesque :

---

[1059] On trouve dans *Mrs Dalloway* l'idée d'une flânerie dans une bibliothèque, incarnée par Peter Walsh : "And if he did retire, that's what he'd do—write books. He would go to Oxford and poke about in the Bodleian" (MD 134), que Virginia Woolf énonce également dans son essai "How Should One Read A

> But Fraser, the atheist, on the other side, detesting plush, more than once accosted with leaflets, shifted irritably. He abhorred vagueness – the Christian religion, for example, and old Dean Parker's pronouncements. Dean Parker wrote books and Fraser utterly destroyed them by force of logic [...] getting up his facts in the British Museum, always in the same check suit and fiery tie, but pale, spotted, irritable. Indeed, what a work – to destroy religion! (JR 100)

La narration est prise entre la solennité du lieu et les entreprises personnelles enflées d'orgueil, engagées dans une entreprise non pas heuristique mais polémique, un projet de destruction systématique que l'espièglerie du point de vue s'amuse à mettre à nu en une suite de vignettes qui se subvertissent les unes les autres. Dans ces vérités contradictoires juxtaposées résonne un sérieux et une importance présomptueuse qui n'épargne ni les hommes[1060] ni les femmes dans cette communauté cocasse de prétendus savants placée sous l'autorité symbolique du dôme cerclé de noms illustre : "Closely stood together in a ring round the dome were Plato, Aristotle, Sophocles, and Shakespeare; the literature of Rome, Greece, China, India, Persia." (JR 102) Cette chaîne de noms célèbres, anneau gravé qui consacre le lieu, inviolable et chaste, forme un cercle d'éternité dans la cavité duquel résonnent les plus grandes pages de la littérature et de la philosophie : « Le système signifiant est avec ces noms propres grossi démesurément sur son extrême bord déictique, [...] du côté où le "montrer" tend à se substituer au "signifier" ».[1061] Cette monstration des noms d'un passé illustre du savoir, figé dans le marbre, semble dominer, encercler les lecteurs, veiller sur leur silence sacré et sur leurs mouvements feutrés et bien orchestrés :

> [...] the names stretched in unbroken file round the dome of the British Museum. At a considerable depth beneath, many hundreds of the living sat at the spokes of a cart-wheel copying from printed books into manuscript books; now and then rising to consult the catalogue; regaining their places stealthily, while from time to time a silent man replenished their compartments. (JR 99)

---

Book?" : "This, it may be, is one of the first difficulties that faces us in a library. What is "the very spot"? There may well seem to be nothing but a conglomeration and huddle of confusion. Poems and novels, histories and memories, dictionaries and blue-books; books written in all languages by men and women of all tempers, races, and ages jostle each other on the shelf. And outside the donkey brays, the women gossip at the puma, the colts gallop across the fields. Where are we to begin? How are we to bring order into this multitudinous chaos and so get the deepest and widest pleasure from what we read?" Virginia Woolf, "How Should One Read A Book?", 573.

[1060] Voir le passage consacré aux professeurs de Cambridge, dans lequel, intercalé au milieu du discours surcodé d'un savoir exclusif, les professeurs illustres sont décrits comme des pantins grotesques, rejouant inlassablement une pantomime bien réglée, comme des marionnettes au bout de leurs ficelles : "Poor old Huxtable can't walk straight; - Sopwith, too, has praised the sky any night these twenty years; and Cowan still chuckles at the same stories." (JR 34) "Old Professor Huxtable, performing with the method of a clock his change of dress, let himself down into his chair; filled his pipe; chose his paper; crossed his feet; and extracted his glasses. The whole flesh of his face then fell into folds as if props were removed." (JR 34)

[1061] Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975, 139.

Cette communauté illustre dont les membres dansent main dans la main autour du dôme se double de la communauté des lecteurs qui glissent en silence dans la salle, en une danse soigneusement chorégraphiée[1062]. Dans l'ordonnance des pas et des regards qui se croisent pour ne jamais s'accrocher, Woolf glisse alors une série de cahots, de faux pas, d'incidents et de secousses des corps qui défont la constance du lieu, désacralisent le régime individuel des savoirs :

> Nobody laughed in the reading-room. There were shirtings, murmurings, apologetic sneezes, and sudden unashamed devastating coughs. [...] And now and then was to be heard from the whole collection of human beings a heavy sigh, after which the humiliating old man would cough shamelessly, and Miss Marchmont hinnied like a horse. (JR 101-2)

Les corps secoués de réactions incontrôlables occupent cet espace rigide d'un langage infraverbal burlesque qui s'empare du silence de la parole censurée : « Le corps peut s'inflitrer dans le discours maître, et rire et faire rire »[1063]. Une intensité comique ébranle les pages, fait trébucher le texte : "There was a little catastrophe. Miss Marchmont's pile overbalanced and fell into Jacob's compartment. Such things happened to Miss Marchmont." (JR 99-100) La rupture facétieuse de la continuité d'un savoir immuable, "a little catastrophe", crée une ligne de fuite qui fait tomber les livres, agite la posture des corps, fait dérailler les rouages du lieu, et s'inscrit également dans les lettres gravées sur le dôme. L'intégrité pérenne des noms illustres se disloque alors que le poids des noms comme signifiants historiques est suspendu : "A few letters of the alphabet were sprinkled round the dome" (JR 102). La rupture du syntagme formé par les mots en lettres de l'alphabet remet les structures du savoir en jeu. La dislocation de la signifiance fait table rase de toute construction savante, et renvoie à une sorte d'enfance du langage, aux balbutiements de la connaissance qui préexisterait à tout savoir élaboré, et le mettrait en crise par cette préhistoire du langage. D'écritoire de marbre où sont gravés les noms historiques d'un savoir accumulé au fil des âges, le dôme se retourne en abécédaire où les lettres se donnent à lire comme soubresauts de la matière, grains de matériau saupoudrés au hasard.

---

[1062] La description des mouvements des lecteurs dans la bibliothèque, dans ce passage, n'est pas sans rappeler ceux des étudiants dans la chapelle de Cambridge.

[1063] « Le corps peut s'infiltrer dans le discours maître, et rire et faire rire. Evidemment pas le corps maître, pas celui des gymnastes. On voit bien que le "corps" est un mauvais mot, comme tous les mots, bien capable de passer d'un parti à l'autre, et encore à un troisième. Donc quelle sorte de corps ? Les corps de faiblesses assurément ». Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 30.

### 1.2.3 Perturbations et parasites: énergies éparses

La communauté imparfaite des lecteurs semble se faire miroir de cette disjonction de la chaîne bien huilée des noms célèbres : les noms comiques, les postures ridicules, les corps secoués, "the whole collection of human beings" (JR 102), donnent un écho dissonant aux résonances grandioses du dôme. Le chapelet de personnages aux noms ordinaires redouble en miroir la ronde des noms illustres et bouscule l'ordre patriarcal. L'espace de la bibliothèque s'emplit et résonne de menus incidents et de pensées inavouables, en une série d'impressions fugaces qui viennent se confronter au lieu du savoir avant de s'évanouir :

> Miss Julia Hedge, the feminist, waited for her books. They did not come. She wetted her pen. She looked about her. Her eye was caught by the final letters in Lord Macaulay's name. And she read them all round the dome – the names of great men which remind us – 'Oh damn,' said Julia Hedge, 'why didn't they leave room for an Eliot or a Bronte?' (JR 100)

La revendication par Julia Hedge, la féministe affirmée, d'une présence féminine dans le panthéon du dôme[1064] crée ironiquement une opposition des sexes dans ce lieu du savoir, alors que le point de vue narratif lui-même rend toute opposition impossible ; les vagues burlesques dont il sillonne l'espace déséquilibrent toute entreprise de marquage patriarcal du pouvoir : "But then a pudding-faced man pushed a note towards Jacob, and Jacob, leaning back in his chair, began an uneasy murmured conversation, and they went off together (Julia Hedge watched them), and laughed aloud (she thought) directly they were in the hall." (JR 101) L'intensité brillante de l'écriture virevolte pour déjouer les binarités et les conflits[1065]. Les structures hégémoniques du savoir sont ainsi mises à distance par la tension indécidable entre la solennité familière du lieu collectif et l'arrogance ridicule des aspirations individuelles, du solipsisme suffisant qui entrave la solennité d'un patrimoine collectif que s'arrachent Miss Marchmont à l'accoutrement ridicule et aux théories obscures[1066], ou Fraser et sa poursuite chimérique[1067].

---

[1064] Cette exclamation, dont Virginia Woolf prend le contrepied ironique, n'est pas sans rappeler l'expression de Woolf elle-même, dans *A Room of One's Own* : "obscure women", ces femmes qu'il s'agit de faire sortir de l'ombre pour les faire accéder à une place dans la communauté. *A Room of One's Own*, 106.

[1065] Selon Barthes : « le Neutre ne renvoie pas à des « impressions » de grisaille, de neutralité », d'indifférence. Le Neutre [...] peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. « Déjouer le paradigme » est une activité ardente, brûlante. » « *Kairos* ». *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 32.

[1066] "What was she seeking through millions of pages, in her old plush dress, and her wig of claret-coloured hair, with her gems and her chilblains? Sometimes one thing, sometimes another, to confirm her philosophy that colour is sound – or perhaps, it has something to do with music. She could never quite say, though it was not for lack of trying. [...] The rhythm of the soul depends on it — [...]. But she needs funds to publish her book, for 'publishers are capitalists – publishers are cowards.'" (JR 100)

La seule chose qui circule dans le lieu du savoir, ce sont les chutes de livres, le souffle des éternuements, les pensées hostiles, les vaines ambitions : le bruit parasite, justement[1068]. L'occupation fugace de l'espace par ces impressions, ces voix muettes, « bruit constant qui circule »[1069], crée un lieu saturé d'ondes parasites qui empêchent le silence majestueux de se construire : « pas [...] de canaux sans grésillements accidentels [...], sans bruit de fond »[1070]. Le lieu de savoir se dérobe toujours déjà aux enjeux de pouvoir, aux oppositions binaires des sexes et aux appropriations qui restent parasitaires[1071]. Il se dérobe à ses habitants qui puisent dans les ressources sans fond de la bibliothèque[1072], profitant d'une mise à disposition sans jamais apporter aucune contribution significative à l'édifice : « L'échange n'a pas lieu, il n'aura jamais lieu. [...] [L]e même prend [...] sans que jamais on ne voie de retour »[1073].

Mais ce sont aussi les temps de silence narratif qui font espace de résonance pour le vacillement du lieu où prolifèrent les aspirations et les quêtes individuelles[1074]. Entre deux incidents burlesques, ou deux fragments de discours des autres personnages, la voix narrative revient inlassablement à la mutité opaque de Jacob, comme lorsque, alors qu'il lit dans sa chambre, les cris de la femme dans la rue s'abîment dans son immuable silence[1075]. Figure au discours insondable, Jacob se place dans la bibliothèque

---

[1067] Cette fragmentation du mythe est d'ailleurs reflétée par la dislocation des lettres dorées qui forment les noms illustres des personnalités mythiques du savoir originel et sacré. Les inscriptions du dôme ne parviennent plus à produire « l'*incantation* qui fait lever un monde et venir une langue, qui fait lever un monde dans la venue d'une langue. » Jean-Luc Nancy, *La Communauté désoeuvrée*, 127.

[1068] « Dans l'interruption du mythe, quelque chose se fait entendre, ce qui reste du mythe lorsqu'il est interrompu – rien, sinon la voix même de l'interruption, si on peut dire » *Ibid.*

[1069] Michel Serres, *Le Parasite*, 11.

[1070] *Ibid.*

[1071] « Nous devons [...] haïr profondément l'instruction qui ne stimule pas la vie, le savoir qui paralyse l'activité, les connaissances historiques qui ne sont qu'un luxe coûteux et superflu [...]. Nous en avons besoin pour vivre et pour agir, non pas pour nous détourner commodément de la vie et de l'action, encore moins pour embellir une vie égoïste et des actions lâches et mauvaises ». Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », 93.

[1072] "The fact leads you on all day through Macaulay, Hobbes, Gibbon; through octavos, quartos, folios; sinks deeper and deeper through ivory pages and morocco bindings into this density of thought, this conglomeration of knowledge." (JR 102)

[1073] Michel Serres, *Le Parasite*, 22-3.

[1074] « Lorsqu'une voix, ou une musique est interrompue soudain, on entend un mixte ou un entre-deux de silence et de bruits divers que le son recouvrait, mais dans cette autre chose on entend à nouveau la voix ou la musique, devenus en quelque sorte la voix ou la musique de leur propre interruption : une sorte d'écho, mais qui ne répéterait pas ce dont il serait la réverbération ». Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 155.

[1075] Barthes parle du silence « comme tactique mondaine » et parle de Francis Bacon, « homme réservé, discret et silencieux qui ne donne point de prise sur lui et ne se laisse pas deviner ». « *Kairos* ». *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, 51. Mais il parle également du « silence du sceptique », il commente Sextus Empiricus qui « ne fait que décrire l'état d'équilibre de son âme [...]. Noter, c'est important, que le silence sceptique est un silence, non de la bouche [...] mais de la "pensée" ». *Ibid.*, 51-4. Il est intéressant de noter ce silence qui se fait vide de la pensée, faisant de Jacob une véritable caisse de résonance pour le bavardage qui l'entoure.

à la fois en tant qu'élément muet sur lequel se brisent les vagues des discours, et en tant que centre vide qui opère la jonction fantomatique de cette communauté maladroite et disloquée :

> Jacob remained quite unmoved.
>
> [...]
>
> Jacob transcribed a whole passage from Marlowe.
>
> [...]
>
> But what brought Jacob Flanders to read Marlowe in the British Museum?
>
> [...]
>
> Jacob came back only in time to return his books. (JR 100-2)

Les espaces qui séparent physiquement sur la page chaque ligne elliptique consacrée à Jacob immobilisent le texte dans les temps de silences statuesques, minéraux de Jacob. Le fonctionnement linéaire des structures du savoir, ainsi que le discours patriarcal qui est son corollaire, se trouvent ainsi ressaisis, décentrés, remis en jeu. Les structures préfabriquées du discours féministe de Julia Hedge se heurtent ironiquement à la surface opaque de Jacob qu'elles prétendent analyser : "The flesh and blood of the future depends entirely upon six young men. And as Jacob was one of them, no doubt he looked a little regal and pompous as he turned his page, and Julia Hedge disliked him naturally enough." (JR 101)

Ce discours du féminisme se trouve également mis à mal dans *Mrs Dalloway*, avec l'amertume haineuse, universelle et pathétique, de Miss Kilman comme figure du ressentiment[1076]. Son discours martèle fanatiquement des carcans du savoir au féminin, calqués sur le système hégémonique qu'elle cherche à pénétrer ou dont elle imite les rouages. Miss Kilman parasite donc effectivement les structures de l'érudition, tout comme elle se fait parasite à la table d'Elizabeth Dalloway[1077] :

> They must have their tea, said Miss Kilman, rousing, collecting herself. They had their tea.
>
> Elizabeth rather wondered whether Miss Kilman could be hungry. It was her way of eating, eating with intensity, then looking, again and again, at a plate of sugared cakes on the table

[1076] Françoise Bort n'hésite pas à la qualifier d'« allégorie vivante de la tartufferie ». « Virginia Woolf et Dante : l'enfer de Mrs. Dalloway ». *Le pur et l'impur. Colloque de Cerisy*, 95.

[1077] « Nous appelons les partenaires de cette relation abusive hôte et parasite, ce dernier mot désignant le convive qui mange à côté de celui qui l'invite. L'un prend tout et ne rend rien pendant que l'autre donne tout et ne reçoit rien ». Michel Serres, *Le Parasite*, 9.

next them; then, when a lady and a child sat down and the child took the cake, would Miss Kilman really mind it? Yes, Miss Kilman did mind it. She had wanted that cake—the pink one. The pleasure of eating was almost the only pleasure left her, and to be baffled even in that![1078] (MD 110)

Mais les prétentions intellectuelles et les ambitions professionnelles de Miss Kilman ne dépassent jamais le stade du regret amer et des jérémiades qui parasitent les lignes de fuite heuristiques ouvertes aux femmes : "Law, medicine, politics, all professions are open to women of your generation, said Miss Kilman. But for herself, her career was absolutely ruined, and was it her fault? Good gracious, said Elizabeth, no." (MD 111), ou les jugements hypocrites dont elle accable d'autres : "Instead of lying on a sofa — 'My mother is resting,' Elizabeth had said—she should have been in a factory; behind a counter; Mrs Dalloway and all the other fine ladies!" (MD 105), "She must not let parties absorb her, Miss Kilman said, fingering the last two inches of a chocolate éclair." (MD 111) Ses capacités non développées sous des prétextes d'exclusion sociopolitique lui fournissent un moyen d'obtenir pitié et reconnaissance : "But why with Miss Kilman? Who had been badly treated of course; one must make allowances for that, and Richard said she was very able, had a really historical mind." (MD 10) Alors que Richard Dalloway endosse la fonction patriarcale d'authentification du savoir, Miss Kilman profite des structures surcodées pour obtenir une légitimité à moindre coût : "for Miss Kilman would do anything for the Russians, starve herself for the Austrians, but in private inflicted positive torture, [...] she was never in the room five minutes without making you feel her superiority, your inferiority" (MD 10).

## *1.3 Occupation de l'espace du savoir : lignes obliques*

Ces lignes qui parasitent des structures pré-établies s'inscrivent néanmoins dans le système existant, forçant le passage pour s'y faire une place à tout prix. C'est ce schéma que Virginia Woolf refuse dans *Three Guineas*, répondant fictivement à une invitation à se joindre à la société patriarcale telle qu'elle est institutionnalisée dans les organisations pacifistes : "it seems both wrong for us rationally and impossible for us emotionally to fill up your form and join your society."[1079] Le refus de se couler dans un moule préformé énonce le refus d'une dilution de l'identité : "For by so doing we

[1078] Parlant de la fable du rat des villes et du rat des champs, Michel Serres écrit: « Parasiter veut dire: manger à côté de. [...] [C]elui qui mange à côté de, mange sous peu aux dépends de [...] et le même donne toujours, jusqu'à l'épuisement ». *Ibid.*, 22.
[1079] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 105.

should merge our identity in yours; follow and repeat and score still deeper the old worn ruts in which society, like a gramophone whose needle has stuck"[1080]. Chez Virginia Woolf, le refus d'une absorption de cette identité par les lieux du savoir et le refus d'en reproduire les structures binaires se traduit par l'esquisse d'une occupation oblique de ces lieux. Il se dessinerait alors une position décentrique au sein du commun qui prendrait le régime prescrit du lieu à contrepied et donnerait l'occasion à une poétique singulière d'émerger.

### 1.3.1 Maîtrise du code, manipulation des compétences

Dans *Non-Combatants and Others*, Mrs Frampton, figure désuette qui incarne une idée de la différence sexuelle fondée sur un système d'oppositions binaires, martèle dans un discours naturalisant les structures d'un pouvoir masculin hégémonique. Le savoir prend chez elle une dimension de supériorité masculine allant de soi, et doit rester l'apanage exclusif des hommes selon un codage de la bienséance qu'elle énonce pour ses hôtes : "Mrs. Frampton was of those ladies who believed that men, [were] good judges in most matters [...] Mr. West was even better than Nicholas as a source of knowledge, being not only a man but a clergyman." (NCO 130) Le paradigme caricatural du savoir masculin dans le discours de Mrs. Frampton s'énonce sous le sceau de l'ironie narrative, d'autant plus que les personnages masculins du roman font justement défaut à cette première place qui leur est désignée. Figures fantomatiques, décédées, comme Paul Sandomir ou les deux époux successifs de Mrs. Frampton, personnages mutilés comme Basil ou John, idiots et froussards comme Vinney, ils sont loin de l'érudition arrogante de Jacob, de la compétence politique de Richard Dalloway ou de Hugh Whitbread, et désertent l'hégémonie qu'ils se doivent, selon le dogme patriarcal, d'assumer.

L'énergie que Daphne, dans *Non-Combatants and Others*, ainsi que Mrs. Durrant dans *Jacob's Room*, mettent à reproduire, imiter, calquer les structures patriarcales du pouvoir et de la compétence politique, ou simplement en intégrer les structures existantes, est dénoncée comme inutile par une narration qui dissout ironiquement cette énergie mal utilisée. Dans *Mrs Dalloway* cependant, Lady Bruton parvient, elle, à habiter ce monde masculin du pouvoir[1081] : "Power was hers, position,

---

[1080] *Ibid.*, 109.

[1081] "Millicent Bruton's simple division between the domineering masculine and the helpless feminine provides another aspect to the figure of the hostess, in this case inviting two male guests specifically in

income." (MD 95) Lady Bruton jouit de fait d'une place toute faite qu'elle n'a pas besoin de prendre par la force ou la séduction, une place créée en amont par les hommes de sa généalogie, dont les portraits solennels trônent sur les murs de son salon[1082]. Elle jouit de leur prestige par le biais de la filiation qui régit le présent : "She had lived in the forefront of her time. She had had good friends; known the ablest men of her day." (MD 95) Sa maison est un lieu de réception, dans lequel Lady Bruton reçoit les hommes qui possèdent effectivement un pouvoir politique et maîtrisent les pouvoirs tant convoités. Ainsi la sphère privée est détournée de sa raison d'être pré-désignée : tout en demeurant le lieu du féminin, il reproduit le carcan hégémonique sur le versant du pouvoir. D'espace confiné, la maison devient espace réservé, véritable enjeu mondain[1083] où se joue la distribution du pouvoir, et où Lady Bruton règne en maîtresse de maison tout autant qu'en maîtresse des enjeux politiques. Bien loin des après-midi fastidieuses et monotones que Clara Durrant passe à verser le thé pour des personnages ennuyeux, ou de Mrs. Durrant, dont les débats politiques passionnés se font dans des pièces closes, séparées du reste de la maison, Lady Bruton investit l'espace privé d'un pouvoir politique assuré, calme et sans dépenses inutiles d'énergie. Statuesque et impassible[1084], régale, majestueuse[1085], elle se substitue, contrairement à Mrs. Frampton, à la position patriarcale de juge, tout en gardant son jugement silencieux, et instaure entre Hugh Whitbread et Richard Dalloway une véritable concurrence[1086] : "Lady Bruton preferred Richard Dalloway of course. He was made of much finer material. [...] Anyhow, the difference between one man and another does not amount to much." (MD 88)

---

order to make up for the only weak spot in what is otherwise exaggerated masculinity". Rachel Bowlby, "Thinking forward through Mrs Dalloway's daughter", 82.

[1082] "And Millicent Bruton was very proud of her family. But they could wait, they could wait, she said, looking at the picture; meaning that her family, of military men, administrators, admirals, had been men of action, who had done their duty" (MD 94)

[1083] Voir ce passage où Clarissa exprime sa vexation de ne pas avoir été conviée avec son époux à la table de Lady Bruton : "Clarissa read on the telephone pad, "Lady Bruton wishes to know if Mr. Dalloway will lunch with her to-day." (MD 25) "Millicent Bruton, whose lunch parties were said to be extraordinarily amusing, had not asked her." (MD 26)

[1084] "Lady Bruton's face, as if it had been a dial cut in impassive stone" (MD 26).

[1085] Ce personnage est qualifié d'un nombre conséquent d'adjectifs exprimant cette solennité constitutive : "ponderously, majestically" (MD 94), "handsome; very erect" (MD 94) "Lady Bruton resumed the magnificence which letter-writing had shattered." (MD 94).

[1086] La secrétaire de Millicent Bruton, Milly Brush, sorte d'avatar de Lady Bruton tant par son nom qui semble en être un diminutif que par son apparence de virago, bien que dépourvue de la majesté de Lady Bruton, se pose elle aussi en juge impitoyable des hommes qui déjeunent à leur table, et de leurs véritables traits sous le vernis social : "Hugh Whitbread [...] greedy, one of the greediest men she had ever known, Milly Brush thought, who observed men with unflinching rectitude, and was capable of everlasting devotion, to her own sex in particular, being knobbed, scraped, angular, and entirely without feminine charm." (MD 90)

Les personnages masculins sont interchangeables, archétypes réifiés voire matérialisés, "He was made of much finer material", ramenés à leur virilité comme contingence biologique et sociale, simples moyens de parvenir à des fins politiques. La maîtrise du code mondain de Lady Bruton, sa compétence d'illusionniste, "a mystery or grand deception practised by hostesses in Mayfair" (MD 88), lui permettent de renverser le paradigme de l'hégémonie patriarcale et de le retourner à son avantage. Tout comme Mrs. Frampton, elle admet la supériorité intellectuelle masculine : "Debarred by her sex and some truancy, too, of the logical faculty (she found it impossible to write a letter to the Times)"[1087] (MD 153), mais elle la détourne pour servir ses propres fins[1088] :

> Lady Bruton often suspended judgement upon men in deference to the mysterious accord in which they, but no woman, stood to the laws of the universe; knew how to put things; knew what was said; so that if Richard advised her, and Hugh wrote for her, she was sure of being somehow right. So she let Hugh eat his soufflé... (MD 93)

Car le déjeuner somptueux dont elle régale ses hôtes[1089], et dont la description n'est pas sans rappeler le repas des deux rats de la fable dont parle Michel Serres à propos de la chaine parasitaire[1090], est cependant ici une monnaie d'échange qui lui permet d'accéder au pouvoir, de s'offrir les services et les compétences des deux hommes, afin de servir ses aspirations politiques tout aussi chimériques et vaines[1091] que

---

[1087] Voir ce passage de *Jacob's Room*, où l'activité épistolaire est considérée, du point de vue du masculin, justement comme un gage de la différence sexuelle. Activité féminine par excellence selon les codes littéraires, elle se fait espace d'expression créative sur un mode ironique, reflet stéréotypé de chaque personnalité, impressions sur papier qui déclinent les différents clichés des archétypes féminins et masculins: "Mrs. Flanders wrote letters; Mrs. Jarvis wrote them; Mrs. Durrant too; Mother Stuart actually scented her pages, thereby adding a flavour which the English language fails to provide; Jacob had written in his day long letters about art, morality, and politics to young men at college. Clara Durrant's letters were those of a child. Florinda – the impediment between Florinda and her pen was something impassable. Fancy a butterfly, gnat, or other winged insect, attached to a twig which, clogged with mud, it rolls across a page. Her spelling was abominable. Her sentiments infantile. And for some reason when she wrote she declared her belief in God. Then there were crosses—tear stains; and the hand itself rambling and redeemed only by the fact – which always die redeem Florinda – by the fact that she cared." (JR 88). Il est intéressant de noter que Woolf réinvestit l'épistolaire comme un espace de pensée et de réflexion dans son essai *Three Guineas*.

[1088] "The disparity between Lady Bruton's ruthless projects and her feminine failings makes a comic exaggeration of the novel's suggestion of the incompatibility of masculine and feminine identities in the present form of their distinction". Rachel Bowlby, "Thinking forward through Mrs Dalloway's daughter", 82.

[1089] "This profound illusion in the first place about the food—how it is not paid for; and then that the table spreads itself voluntarily with glass and silver, little mats, saucers of red fruit; films of brown cream mask turbot; in casseroles severed chickens swim; coloured, undomestic, the fire burns; and with the wine and the coffee (not paid for) rise jocund visions before musing eyes..." (MD 88)

[1090] Michel Serres, *Le Parasite*, 18.

[1091] "She was getting impatient; the whole of her being was setting positively, undeniably, domineeringly brushing aside all this unnecessary trifling (Peter Walsh and his affairs) upon that subject which engaged her attention, and not merely her attention, but that fibre which was the ramrod of her soul, that essential

celles de Miss Marchmont ou de Julia Hedge à la bibliothèque : "There was nobody else coming, she said. She had got them there on false pretences, to help her out of a difficulty— "But let us eat first," she said". Telle le roi lion dans l'autre fable dont parle Michel Serres[1092], Lady Bruton attire dans son antre les personnages qui constituent son repas, en tant qu'invités et en tant que mets-compétences à consommer : « Que donne le lion en échange de sa nourriture ? Rien ? Pas tout à fait rien. Un édit, un écrit, un passeport, des mots et des paroles. Il paie son repas en belles phrases bien écrites. »[1093]

De fait, avec l'introduction de la monnaie d'échange dans ce nouveau lieu de pouvoir, le troc se substitue au parasitage, et c'est le roi-lion qui régale ses hôtes qui le paient en retour d'une lettre bien tournée : "But she had to write. And [...] she [...] would turn gratefully to the thought of Hugh Whitbread who possessed—no one could doubt it—the art of writing letters to the Times." (MD 92-3), "finally, he read out the draft of a letter which Lady Bruton felt certain was a masterpiece. Could her own meaning sound like that?" (MD 93-9) Lors de la réception de Clarissa, à la fin du roman, la danse de courtisan servile exécutée par Hugh Whitbread montre la valeur de la rétribution, l'équité de l'échange réciproque : la nourriture contre la compétence, le prestige historique contre le pouvoir politique[1094]. La différence sexuelle, pour Lady Bruton s'inscrit donc en termes de troc, de valeur marchande des savoirs et des pouvoirs, ainsi qu'elle l'articule en établissant la liste des compétences de Hugh Whitbread : "A being so differently constituted from herself, with such a command of language; able to put things as editors like them put" (MD 93). Elle ouvre un champ des possibles, une ligne oblique qui permettrait de détourner la régie du pouvoir.

---

part of her without which Millicent Bruton would not have been Millicent Bruton; that project for emigrating young people of both sexes born of respectable parents and setting them up with a fair prospect of doing well in Canada. She exaggerated. She had perhaps lost her sense of proportion. Emigration was not to others the obvious remedy, the sublime conception." (MD 92)

[1092] Michel Serres parle de la place du roi, qui définit un espace : « Qui occupe ce site reçoit tout et ne donne rien, dans la pratique de l'échange. Cela définit un espace. Où un antre sauvage, encore, est au bout, à l'extrémité. [...] Tous les flux sont orientés vers la position dite [...] c'est l'endroit du pouvoir, du pouvoir absolu [...] c'est la place du roi. Mais c'est aussi un piège, une bouche au bout. Celui qui est si bien placé a le droit de manger les autres. Il s'agit toujours d'un repas, de visiteurs et d'invités. » *Le Parasite*, 55.

[1093] *Ibid.*, 55-6.

[1094] "Look at him now, on tiptoe, dancing forward, bowing and scraping, as the Prime Minister and Lady Bruton emerged, intimating for all the world to see that he was privileged to say something, something private, to Lady Bruton as she passed. She stopped. She wagged her fine old head. She was thanking him presumably for some piece of servility. She had her toadies, minor officials in Government offices who ran about putting through little jobs on her behalf, in return for which she gave them luncheon." (MD 147)

### 1.3.2 Positions liminaires, traversées imperceptibles

Ces lignes de traverse s'échappent des failles du système lui-même, comme l'écrit Michel Serres :

> Un système est décrit souvent comme une harmonie. Peut-être est-ce le même mot, comme la même chose. De fait, à quoi bon discourir, à quoi bon s'occuper d'un système sans équilibre ni fonctionnement ? Pourtant, nous ne connaissons pas de système qui fonctionne à la perfection, c'est-à-dire sans pertes, sans fuites, sans usure, sans erreurs, sans accident, sans opacité.[1095]

Ces failles, ces lignes qui fuient le système malgré lui, ouvrent des potentialités à l'opposé du parasitage d'un système existant qui reproduit sans inventer. Lady Bruton exploite la gourmandise de Hugh et ses ambitions, son besoin de reconnaissance, tout comme le vent de dispersion s'engouffre dans les failles du bâtiment de Cambridge. Cependant, la voix narrative se garde bien d'épouser les aspirations des personnages, qu'il s'agisse de Lady Bruton, des New Women, des lecteurs forcenés de la bibliothèque, toujours en tension vers un but : celui d'obtenir la reconnaissance, le pouvoir sur autrui, celui de parvenir à ses fins. La voix narrative reste posée sur une ligne de fuite liminaire, presque imperceptible, toujours en mouvement, comme un souffle qui balaie le lieu de savoir et de pouvoir, en ébouriffe les postures figées, sème un peu de désordre parmi les signes fétiches, mais sans jamais s'attarder.

Dans *Three Guineas*, Woolf construit la pensée d'un savoir désintéressé, où la finalité ne serait plus fondement[1096], et qui dépasserait la dialectique de l'inclusion et de exclusion dans et hors les lieux symboliques, créant ce qu'elle appelle une société des marginaux : "Outsiders' Society"[1097]. Cette communauté en potentialité, en puissance, qui n'appelle pas à une réalisation, rejoint la communauté solitaire des femmes émergeant dans l'espace urbain. De fait, c'est par de petits éclats d'excentricité, que, justement, la narration décentre l'hégémonie du lieu de savoir et la fait vaciller. Après avoir peiné sur ce que la voix narrative appelle sarcastiquement et pompeusement *"her*

---

[1095] Michel Serres, *Le Parasite*, 33.

[1096] "What honour, what profit could they make literature give them but the art itself." Virginia Woolf, *Three Guineas*, 34.

[1097] "Let us then draw rapidly in outline the kind of society which the daughters of educated men might found and join outside your society but in cooperation with its ends. In the first place, this new society, you will be relieved to learn, would have no honorary treasurer, for it would need no funds. It would have no office, no committee, no secretary; it would call no meetings; it would hold no conferences. If name it must have, it could be called the Outsiders' Society. That is not a resonant name, but it has the advantage that it squares with facts—the facts of history, of law, of biography; even, it may be, with the still hidden facts of our still unknown psychology. It would consist of educated men's daughters working in their own class—how indeed can they work in any other?" Virginia Woolf, *Three Guineas*, 106.

*philosophy"* (JR 100), Miss Marchmont accomplit un petit rituel à la fois incongru, excentrique et naïf : "Miss Marchmont wanted her tea, but could never resist a last look at the Elgin Marbles. She looked at them sideways, waving her hand and muttering a word or two of salutation which made Jacob and the other man turn round." (JR 102) La candeur de cette appropriation ingénue de l'histoire et du savoir par le biais d'une familiarité avec le lieu ouvre une ligne de fuite qui se fraye le long d'une perception du sensible.

Cette réappropriation fantaisiste du lieu dessine une pratique à l'oblique, tout comme le regard de biais, familier et complice, que Miss Marchmont lance aux sculptures. Sa parade amoureuse, à contre-courant des pratiques prescrites, ne manque pas d'attirer l'attention des deux personnages masculins. La voix narrative, elle, se rend complice de l'insouciance de Miss Marchmont, glissant çà et là un idiome usuel qui décentre l'écriture de l'espace vers un familier insolite : "There is in the British Museum an enormous mind. Consider that Plato is there cheek by jowl with Aristotle; and Shakespeare with Marlowe" (JR 102), ou un adjectif incongru dans la description du dôme qui pèse du poids de sa grandeur inaltérable sur la salle : "One leaf of poetry was pressed flat against another leaf, one burnished letter laid smooth against another in a density of meaning, a conglomeration of loveliness." (JR 102) Ici, le glissement ironique d'un cliché essentialisant avec l'adjectif *"loveliness"* fait basculer la gravité qui fonde la solennité du lieu, et déséquilibre imperceptiblement le texte patriarcal gravé dans le marbre. Le signifiant hégémonique, pris dans sa matérialité, est mis en déroute alors que l'empreinte d'un emblème féminin aux traits pétrifiés dans le discours patriarcal devient ironiquement cet élément incongru qui subvertit le lieu du savoir, ce chien dans l'église dont la pensée semblait si saugrenue à Jacob.

Le comportement bizarre de Miss Marchmont, avec la complicité de la voix narrative, propose une lecture de la matérialité du lieu et de ses signes qui prend le pouvoir à contrepied. Par la perception du sensible et l'émotion de la quasi prosopopée, le lieu consacré devient lieu coutumier, intime, et oscille à la charnière du privé. La pratique excentrique du personnage féminin décentre le quadrillage par une ligne de traverse qui s'échappe hors du cadre préinscrit. Miss Marchmont est affublée d'un titre que Virginia Woolf elle-même décrit comme infâmant dans *Three Guineas*[1098] et qui

[1098] Virginia Woolf parle ainsi des titres qui assignent les places, en jouant sur leur polysémie: "At any rate since Miss is a woman, Miss was not educated at Eton or Christ Church. Since Miss is a woman, Miss is not a son or a nephew. We are hazarding our way among imponderables. We can scarcely proceed

participe au ridicule du personnage et à son discrédit. Pourtant, elle se substitue ironiquement aux grands prêtres de Cambridge[1099], avec leurs titres de "Professors", en accomplissant sa cérémonie profane : "And having done her service, she hobbled off to tea". Avatar des rites surcodés de Cambridge, le rituel de Miss Marchmont et l'affection presque infantile qu'elle porte aux Elgin Marbles renvoient au rituel de Richard Dalloway dans le salon de Lady Bruton : "They rose. And Richard Dalloway strolled off as usual to have a look at the General's portrait, because he meant, whenever he had a moment of leisure, to write a history of Lady Bruton's family." (MD 94) La finalité de ce rituel reste cependant imprimée dans le texte, motivant non pas une ligne de fuite qui irait vagabonder du côté d'une contemplation gratuite de pure jouissance, mais une ligne tendue qui quadrille un projet inscrit dans un système de savoir hégémonique.

### 1.3.3 Degré zéro du savoir, écriture iconoclaste

De nombreux personnages féminins chez Virginia Woolf se jaugent elles-mêmes à l'aune de ce système déjà existant. Ces personnages se construisent comme des modèles d'incompétence, qu'il s'agisse de Florinda l'illettrée, "Florinda was ignorant as an owl" (JR 73) ou de Fanny Elmer, qui déplore elle-même son inculture, "Fanny wished she had read books" (JR 117), ou encore de Clarissa Dalloway, "She knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now" (MD 7). Ces différentes figures d'une ignorance féminine paradigmatique, plutôt que de participer au système masculin de savoir, peuvent se lire comme esquisse d'une communauté parallèle, en marge de la communauté savante qui occupe les lieux du savoir comme Cambridge ou la bibliothèque du British Museum[1100].

---

too much on tiptoe. We are trying, remember, to discover what flavour attaches itself to sex in a public office; we are sniffing most delicately not facts but savours. And therefore it would be well not to depend on our own private noses, but to call in evidence from outside. Let us turn to the public press and see if we can discover from the opinions aired there any hint that will guide us in our attempt to decide the delicate and difficult question as to the aroma, the atmosphere that surrounds the word 'Miss' in Whitehall." *Three Guineas*, 52.

[1099] "How priestly they look!" (JR 34).

[1100] Il est vrai qu'afin de plaire à Jacob, Fanny Elmer s'attaque à la lecture de Tom Jones, de Fielding, mais elle ne parvient pas à se fondre avec les structures de l'érudition telles qu'elles sont prédéfinies, prescrites par Jacob. Son manque d'érudition reste intact, inentamé, alors qu'elle se heurte à des structures hermétiques du savoir. Il est à noter que la lecture se fait dans une chambre qu'elle partage, à la différence de Jacob, dont la chambre silencieuse se fait espace de résonance du savoir : "At ten o'clock in the morning, in a room which she shared with a school teacher, Fanny Elmer read Tom Jones – that mystic book. For this dull stuff (Fanny thought) about people with odd names is what Jacob likes. Good people like it. Dowdy women who don't mind how they cross their legs read Tom Jones – a mystic book; for there is something, Fanny thought, about books which if I had been educated I could have liked –

En effet, les modalités du savoir qui se dessinent dans *Three Guineas*, préconisent, elles, de bâtir à partir de rien : "Obviously, then, it must be an experimental college, an adventurous college. Let it be built on lines of its own"[1101]. Refusant la compartimentation de Cambridge où les différents savoirs sont soigneusement rangés dans des salles comme sur des étagères, c'est le long de lignes de fuite différentielles que se dessinent les plans de ce lieu idéal du savoir, dont les bâtiments seraient construits dans un matériau éphémère et fugace : "It must be built not of carved stone and stained glass, but of some cheap, easily combustible material which does not hoard dust and perpetrate traditions"[1102]. Le mouvement qui empêche la poussière de se déposer anime à la fois le lieu et l'écriture iconoclaste qui prône la tabula rasa moderniste, et jette à bas toutes les structures prescriptives pour favoriser la création : "Do not have chapels. Do not have museums and libraries with chained books and first editions under glass cases. Let the pictures and the books be new and always changing. Let it be decorated afresh by each generation with their own hands cheaply"[1103]. Rien de pérenne, rien d'ancien dans cette université idéale, projet commun confié aux nouvelles générations, convoquées par le mode impératif à un renouvellement et à un changement permanent de ce lieu dont ils sont appelés à être les constructeurs.

Cette mise en commun qui ne cherche pas à être réaliste esquisse une potentialité hors du lieu. Woolf propose de construire un temps et un espace communs à cette communauté non pas du savoir, mais de la pensée mouvante hors des lieux du savoir[1104] : "by refusing to join your society; by working for our common ends—justice and equality and liberty for all men and women—outside your society, not within"[1105]. Le non-lieu ne se construit ni en miroir, ni en rivalité avec l'université existante, mais dépasse les oppositions par le mouvement commun de la potentialité, au lieu de la compartimentation : "The aim of the new college, the cheap college should be not to segregate but to combine"[1106].

---

much better than ear-rings and flowers, she sighed, thinking of the corridors at the Slade and the fancy-dress dance next week. She had nothing to wear." (JR 117)

[1101] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 103.

[1102] *Ibid.*, 33.

[1103] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 33-4.

[1104] « Si l'on veut libérer le mythe, c'est la communauté entière dont il faut s'éloigner. » Roland Barthes, *Mythologies*, 231.

[1105] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 106.

[1106] *Ibid.*, 34.

L'écriture iconoclaste brise les structures quadrillées et dessine des lignes de fuite qui parcourent le lieu hégémonique du savoir, le traversent, en subvertissent les codes, en défont les agencements, et en dispersent les savoirs immuables[1107]. Elles en abattent les bâtiments, en renversent les emblèmes, comme cette silhouette fantasmatique féminine, dans *Jacob's Room*, figure statuesque placée telle un emblème dans le lieu illustre du savoir et qui se fait emblématique de ces lignes de fuite[1108] : "But about midnight there sometimes rises, like a veiled figure suddenly woken, a heavy wind; and this now flapping through Trinity lifted unseen leaves and blurred everything." (JR 40) Elle s'éveille et se met en mouvement sous la forme d'un souffle de vent mi-physique, mi-métaphorique qui parcourt le bâtiment universitaire, le pénètre presque imperceptiblement, dissolvant les cloisons, brouillant les cadres, présence aérienne, oblique, insidieuse. Tout se dématérialise, se dissout alors dans un souffle de vent. La figure féminine subversivement insérée dans ces structures sclérosées du savoir par une voix narrative ambivalente dessine l'allégorie presque mythologique d'une silhouette voilée, mi-vestale greco-romaine. Cette prêtresse, déesse de ce temple du savoir, presque une statue de marbre du musée, garante d'un ordre immuable, est aussi une figure de déflation, de dispersion, à la potentialité comique : "So, if the veiled lady stepped through the Courts of Trinity, she now drowsed once more, all her draperies about her, her head against a pillar." (JR 40)

## 2. Poétique de l'incident dans Mrs. Dalloway : la « dignité d'une expérience [...] éphémère »[1109]

Ainsi, c'est la voix narrative elle-même qui constitue la dimension épistémologique des lieux du pouvoir et du temps homogène comme mythologisante, tout en lui rendant sa dimension multiple par sa force dissensuelle. La lecture critique du pouvoir patriarcal lui donne aussi un statut épistémologique qui dépasse la simple dimension politique. La voix narrative démonte les stratégies discursives en constituant

[1107] Voir ce passage de *Jacob's Room* où la fragmentation de ce savoir se trouve subverti par la mise en circulation d'un élément, sous la forme d'un nom propre dispersé, jeté dans le vent, ironiquement redistribué, remis en commun par un écho universel : "'... Julian the Apostate....' Which of them said that and the other words murmured round it? 'Julian the Apostate' – and then the wind. Up go the elm branches, out blow the sails, the old schooners rear and plunge, the grey waves in the hot Indian Ocean tumble sultrily, and then all falls flat again." (JR 40)

[1108] « Se délivrer de ce temps pétrifié, c'est donc rendre le temps à son flux, à son "cours", à son "va-et-vient", à ses "allers et retours", à son "passer" [...] c'est délivrer la volonté ». Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, 52.

[1109] « La dignité d'une expérience qui fut éphémère ». Walter Benjamin, « Sur le programme de la philosophie qui vient », 178.

elle-même la dimension mythologisante de l'objet pour mieux la faire imploser. Cette opération en trois temps, sans cesse renouvelée, de repérage, de construction et de déconstruction retraverse les lieux historiques emblématiques d'un temps monumental[1110].

L'expérience de la ville se fait dans une temporalité hétérogène, un régime de discours hybrides qui met en jeu la dimension épistémologique du temps. L'histoire qui s'inscrit dans les lieux et les discours est sans cesse mise en crise par la modalité de l'incident, qui ramène le temps du présent comme temps de la brûlure. L'après-coup de la guerre encore récente qui n'a pas eu le temps de sédimenter dans les lieux symboliques se retourne en faille temporelle qui disloque les schèmes traditionnels du récit. Pourtant elle marque aussi l'avènement de la modernité, temps de la potentialité et de l'occasion qui restitue à l'expérience éphémère sa valence épistémologique.

Dans cette occasion offerte par l'irruption de l'impréparé se crée alors une re-fabrication poétique incessante qui s'appuie non plus sur les déterminations historico-politiques ou sociales du pouvoir, mais sur la puissance de l'imprédictible comme force de renouvellement poétique. Cette force poétique comme ré-ouverture du temps à la potentialité qui se joue dans l'occurrence de l'événement imprévu s'appuie sur une dimension épistémologique du temps, que nous appellerons *kairos*, « Moment convenable, opportun, occasion → "Il est temps, c'est le moment. »[1111] Ce moment opportun se saisit de la puissance d'irruption dans le *chronos* comme mode d'un temps collectif et dans le *muthos* comme temps de l'histoire fondée. L'événement qui arrive dans l'incident donne alors l'occasion à une remise en jeu des formes poétiques comme modalités de pensée et de condition politique.

## *2.1 L'occurrence : traversée du temps monumental*

Nous verrons dans un premier temps comment certaines formes du temps monumental se laissent retraverser par l'irruption de l'actuel, dans les lieux symboliques où quelque chose ne peut plus alors se fonder. C'est par le biais de

[1110] Nous empruntons cette notion à Paul Ricœur dans son étude du temps dans *Mrs Dalloway*, qu'il relie étroitement au pouvoir : « un temps monumental, dont le temps chronologique n'est que l'expression audible ; de ce temps monumental relèvent les figures d'Autorité et de Pouvoir qui constituent le contre-pôle du temps vif ». *Temps et récit II. La Configuration du récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984, 200.
[1111] Roland Barthes, « *Kairos* », 214.

l'occurrence[1112], événement qui fait irruption dans le temps homogène[1113], que se produit cette interruption de la fondation. Cette force d'irruption est portée par le régime infime et craquelé de l'incident, ligne de faille qui vient défaire le pompeux pour empêcher le temps de se fossiliser. Dans la malsonnance de ce qui pourrait avoir figure de non-événement, les références mythologisantes qui érigent une ville comme un réseau de lieux historiques cèdent pour faire place à une ville comme toile de temps, livrée à la puissance de l'impréparé.

### 2.1.1 L'impréparé : la ville comme toile de temps

Les premières pages de *Mrs Dalloway* inaugurent le roman dans la légèreté de la déambulation initiale de Clarissa, sortie pour acheter elle-même les fleurs destinées à la soirée qu'elle donne le soir-même : "Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself" (MD 3). L'euphorie de la promenade tend vers la flânerie au sens de Charles Baudelaire et de Walter Benjamin, alors que le but de la course semble presque un prétexte à la promenade : "For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach" (MD 3). Le plaisir du personnage convoque celui qui est exprimé par la voix narrative de l'essai "Street-Haunting" : "No one perhaps has ever felt passionately towards a lead pencil. But there are circumstances in which it can become supremely desirable to possess one; moments when we are set upon having an object, an excuse for walking half across London between tea and dinner"[1114]. La déambulation urbaine de Clarissa Dalloway se place ainsi d'emblée sous le signe de la réceptivité à la ville et au temps, ainsi que l'annonce l'opération métonymique et métaphorique des portes que l'on ôte de leur châssis pour déployer l'espace et déployer le temps.

Le temps chronologique mis en œuvre par l'horloge emblématique d'un temps monumental et historique, Big Ben, scande le passage des heures tout au long du roman. Il se trouve pourtant réinvesti par la subjectivité du personnage sur le mode du délai, du sursis de temps qui vient retraverser le temps prédictible, pour le retourner du côté de l'impréparé :

---

[1112] Nous empruntons ce terme à Jean-François Lyotard dans « L'instant, Newman ». *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris : Galilée, 1993, 89-99.

[1113] Il s'agira d'explorer des modalités de l'instant qui diffèrent de ce qui a été travaillé comme l'épiphanie moderniste.

[1114] Virginia Woolf, "Street-Haunting: a London Adventure", 19.

> For having lived in Westminster – how many years now? over twenty, – one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity ; an indescribable pause ; a suspense [...] before Big Ben strikes" (MD 3-4).

Le temps accumulé de vingt années passées à Westminster rejoint le *chronos* et le *muthos*, rendus à la connaissance de tous dans cette ville de l'après-guerre. Ces deux modalités du temps qui se déterminent l'une l'autre se trouvent pourtant retraversées par l'expérience du moment de suspens, écart infime réitéré et pourtant singulier, à partir duquel le personnage façonne son expérience du temps urbain sous le sceau de l'éphémère. Le temps monumental résonne dans la solennité de l'instant, mais pour se laisser retraverser par l'expérience éphémère et singulière de la suspension du temps, qui se rassemble et se retient, pour libérer ses potentialités créatrices[1115].

La déambulation de Clarissa dans la ville se module donc dans une temporalité hétérogène, alors que le coup de l'horloge arrive, rendu à l'exclamation du pur événement, et est pourtant mis en tension entre « l'éclair de l'instant »[1116] et la dramatisation tragique du temps comme irrévocable : "There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air" (MD 4). Le régime exclamatif célèbre « la surprise admirable, la merveille, que quelque chose soit [...] L'éclair [...] a lieu, qui partage les ténèbres, qui décompose comme un prisme la lumière et les couleurs, et qui les dispose sur la surface en un univers »[1117]. Les cercles métaphoriques façonnent, à partir du plomb de l'horloge, un temps disséminatoire dans la matérialité du métal dont la rigueur se trouve pourtant traversée par le mouvement de dissolution. Le coup de l'horloge « accomplit une tâche [...] chronologique [...] sans l'achever. Il faut recommencer sans fin à témoigner de l'occurrence »[1118]. Cet inachèvement de la « tâche chronologique » du temps se donne dans le retour en arrière sur la latence de l'anticipation. Après l'occurrence de l'évènement lui-même, au moment de suspension qui le précède et l'annonce, comme si celui-ci faisait partie intégrante de l'occurrence, on trouve à la fois le couperet du temps prédictible, le miracle de l'impréparé et l'exclamation qui singularise chaque occurrence[1119].

---

[1115] Paul Ricœur écrit que « les coups de Big Ben ont leur véritable place dans l'expérience vive que les divers personnages font du temps. » Il est à noter qu'il ne s'attarde pas sur ce qui est « vif » dans cette expérience. « Entre le temps mortel et le temps monumental: Mrs. Dalloway », 194.
[1116] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 99.
[1117] *Ibid.*, 96.
[1118] *Ibid.*, 99.
[1119] « Ecoute-moi. Car l'obligation est un mode du temps bien plus que de l'espace, et son organe est l'oreille plus que l'œil ». *Ibid.*, 92.

Le retour sur l'expérience qui décompose les deux temps, "First a warning, musical; then the hour, irrevocable", se module dans l'expérience subjective, singulière de Clarissa et façonne l'hétérogène de l'actuel dans une poétique de la réceptivité : « Il arrive, maintenant, ici. [...] le monde, *ce qu'* il y a »[1120]. C'est donc une temporalité inscrite à la fois dans un temps collectif qui quadrille les lieux de la ville, et dans une réceptivité à l'événement comme son imprédictibilité. Il se crée un mode à l'espace et au temps où l'indéterminé fait retour, et qui permet une expérience heuristique de la marche dans la ville, au devant des potentialités de l'imprédictible, dans la latence et sa réserve : « la façon dont *Il arrive* se retient et s'annonce : *Arrive-t-il ?* »[1121]. Dans le suspens qui précède le coup irrémédiable de l'horloge, vient se loger le plaisir « d'accueillir l'inconnu »[1122].

Le mode à l'espace de Clarissa se nourrit de ses propres pensées elles-mêmes tantôt interrompues, tantôt alimentées par l'itinéraire : "Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh" (MD 4). Avec la modulation des pronoms, "we", "one", la marche comme mode de pensée se déploie dans une impersonnalité qui accueille chaque occurrence[1123] : « Dans l'occurrence, ni la signification, ni la totalité, ni la personne ne sont en jeu »[1124]. La ville apparaît par bribes dans ces pages initiales, fragments qui percent le tissu opaque des réflexions du personnage.

> In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge ; in the bellow and the uproar ; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing if some aeroplane overhead was what what she loved; life; London; this moment of June. (MD 4)

---

[1120] *Ibid*, 99.

[1121] Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde ». *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris : Galilée, 1993, 104.

[1122] *Ibid.* Paul Ricœur interroge lui aussi la notion d'irrévocable : « Irrévocable, l'heure ? Et pourtant, en ce matin de juin, l'irrévocable n'accable pas, il relance la joie de vivre, dans la fraîcheur du nouveau moment ». « Entre le temps mortel et le temps monumental: Mrs. Dalloway », 199. A propos de Walter Benjamin, Françoise Proust écrit que « brusque le temps, le précipite, l'accélère, le conduit à son point critique explosive [...] cherche à gagner du temps, à prendre le temps de vitesse, à aller plus vite que lui, à avoir de l'avance, à le dépasser, le doubler. Tel est bien en effet ce qu'on nomme l'inédit, l'initial, la chance d'un nouveau commencement. Mais à peine née, à peine arrivée, dès qu'elle se produit, parce qu'elle arrive d'une manière nouvelle et précipitée, elle explose et éclate, son vrai visage se dérobe, déjà il s'éloigne et ne restent que des cendres ». Françoise Proust, L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin, 35.

[1123] Virginia Woolf écrit dans son journal le 26 avril 1938 : "'I' rejected: 'We' substituted: to whom at the end shall be an invocation?" Elle fera de ce « we » le ressort de son dernier roman, *Between the Acts. The diary of Virginia Woolf. Volume V, 1936-1941*. Anne Olivier Bell (Ed.). London: The Hogarth Press, 1984, 135.

[1124] *Ibid.*, 98.

Une mosaïque de micro-scènes incidentes pulvérise le temps ordonné de la ville par l'effet d'aléatoire de leur agencement dans le temps et l'espace. Chaque petite scène qui croise les pas et le point de vue de Clarissa Dalloway forme un petit incident sans prédication qui joue sur l'interruption du texte et fait affleurer l'espace sensible. Son effervescence émaille le cheminement d'un réseau d'événements infimes, à la fois ligne directrice de la marche et du texte, à chaque pas, et toile de temps insaisissable qui se dissémine sous le sceau de l'indéterminé[1125].

Ce sont des micro-impressions incidentes qui façonnent le tissu urbain par intermittences. Elles y sont comme interjectées dans les pensées du personnage, y laissant une empreinte aussi puissante qu'éphémère. Chaque trace d'événement s'évanouit pour faire place aussitôt à une autre, en une série de micro-devenirs que la trame n'accroche pas mais qu'elle laisse en suspens, saisissant et reposant chaque objet pour opérer son frayage[1126]. Aucune des descriptions ne se fait prédicative, jetant sur la page une multiplicité de micro-devenirs par lesquels tout est constamment renversé sur l'axe de l'expérience éphémère. C'est une ville émiettée, discontinue qui ne cherche pas à se totaliser ni à se stabiliser dans cette déambulation, ce discours dépersonnalisé dont le point de vue même n'est pas stable. Dès la première page, il décroche, comme placé lui aussi sous le régime de l'aléatoire qui libère les barrières subjectives, vers le discours d'un voisin qui passe :

> A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright. (MD 3)

Cette liberté scripturale, liée au régime déambulatoire, vient ouvrir les possibilités narratives tout en revitalisant le paysage urbain par le régime de l'aléatoire[1127]. Ainsi l'absorption de Clarissa Dalloway dans ses pensées, loin de figer le

---

[1125] Rachel Bowlby parle de ce regime de l'imprédictible: "[Woolf uses] the public space as a sign of strangeness rather than predictability." "'We're getting there': Woolf, Trains and the Destinations of Feminist Criticism", 5.

[1126] Comme dans ce passage de la fin du roman, qui façonne une ville fragmentée, où chaque élément apparaît comme une occurrence détachée qui vient remplacer la précédente : "And here a shindy of brawling women, drunken women; here only a policeman and looming houses, high houses, domed houses, churches, parliaments, and the hoot of a steamer on the river, a hollow misty cry." (MD 139)

[1127] Dans *Jacob's Room* cette modalité de l'incident est également mise en œuvre. Elle ne s'y déploie cependant pas comme une modalité d'accueil euphorique de l'imprévu, mais plutôt comme irruption mortifère, terrifiante ou purement ridicule : "'This statue was erected by the women of England...' Clara read out with a foolish little laugh. 'Oh, Mr. Bowley! Oh!' Gallop – gallop – gallop – a horse galloped past without a rider. The stirrups swung; the pebbles spurted. 'Oh, stop! Stop it, Mr. Bowley!' she cried, white, trembling, gripping his arm, utterly unconscious, the tears coming. [...] Julia Eliot, too, had seen

point de vue ou la vitesse de l'écriture, laisse au contraire librement circuler une déprise sur le sensible. Son regard ne cherche pas à capter, mais se fait le vecteur d'un détachement perceptif, « réception par la distraction »[1128] qui accueillerait l'imprévu, la rencontre fortuite :

> But how strange, on entering the Park, the silence; the mist; the hum; the slow-swimming happy ducks; the pouched birds waddling; and who should be coming along with his back against the Government buildings, most appropriately, carrying a despatch box stamped with the Royal Arms, who but Hugh Whitbread; her old friend Hugh – the admirable Hugh! (MD 5)

Le texte s'émaille de points d'exclamation, signes de l'affect et emblèmes de cette irruption bienvenue de l'autre, familier et pourtant inconnu dans la rencontre, ainsi que l'articule Maurice Banchot : « La rencontre : ce qui vient sans venue, ce qui aborde de face, mais toujours par surprise, ce qui exige l'attente et que l'attente attend, mais n'atteint pas »[1129]. La surprise de la rencontre fait retour dans un régime de phrase qui porte la latence de l'interrogation, "who should be coming", dans l'avant de l'événement lui-même :

> Il ne s'agit pas d'une question de sens ni de réalité portant sur *ce qui* arrive, sur *ce que* cela veut dire. Avant de se demander ce que c'est, ce que çà signifie, avant le *quid*, il faut « d'abord », pour ainsi dire, qu' « il arrive », *quod*. Qu'il arrive « précède » pour ainsi dire toujours la question qui porte sur ce qui arrive. Ou plutôt la question se précède elle-même. Car « qu'il arrive », c'est la question en tant qu'événement, « ensuite » elle porte sur l'événement qui vient d'arriver. L'événement arrive comme point d'interrogation « avant » d'arriver comme interrogation. *Il arrive*, est plutôt « d'abord » *arrive-t-il, est-ce, est-il possible* ? « Ensuite » seulement se détermine le point par l'interrogation : arrive-t-il que ceci ou cela, est-ce ceci ou cela, est-il possible que ceci ou cela ?[1130]

L'anticipation jubilatoire, point d'interrogation de l'événement, vient interrompre la toile de temps de la ville, et en même temps s'inscrire dans son réseau. La temporalité hétérogène d'un événement qui arrive à point nommé, "*most* appropriately", vient pourtant faire éclater et renouveler le régime poétique et figural qui tissait la toile de la ville dans le frayage de la déambulation de Clarissa et des points virgule du texte : "the silence; the mist; the hum; the slow-swimming happy ducks; the pouched birds waddling". Le mode exclamatif vient re-vitaliser la latence du rythme textuel et de l'espace par la gradation itérative qui semble scander la reconnaissance

---

the horse run away, and had risen from her seat to watch the end of the incident, which, since she came of a sporting family, seemed to her slightly ridiculous. Sure enough the little man came pounding behind with his breeches dusty; looked thoroughly annoyed; and was being helped to mount by a policeman when Julia Eliot, with a sardonic smile, turned towards the Marble Arch on her errand of mercy." (JR 163)

[1128] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 313.

[1129] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 608.

[1130] Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », 102.

progressive de la rencontre, « ce qui vient sans venue »[1131] : "Hugh Whitbread; her old friend Hugh – the admirable Hugh!"

## 2.1.2 Re-fabrication des mythes, sursauts du temps craquelé

Ce même mode exclamatif se fait trace d'affect autant que plaisir « d'accueillir l'inconnu », quand bien même il prendrait figure du familier, lorsque survient l'explosion du moteur de la voiture pendant que Clarissa Dalloway choisit ses fleurs dans la boutique de Miss Pym. « L'occurrence est l'instant qui "tombe" ou "arrive" imprévisiblement, mais qui, sitôt là, prend place dans le réseau de ce qui est arrivé »[1132]. La brutalité de l'interruption inscrit l'incidentel comme point de disjonction, tourniquet entre synchronie et diachronie mais aussi entre l'actuel et le latent. Le régime d'intensité de l'écriture se modifie brutalement dans la puissance de ce qui prend par surprise :

> [...] as if this beauty, this scent, this colour, and Miss Pym liking her, trusting her, were a wave which she let flow over her and surmount that hatred, that monster, surmount it all; and it lifted her up and up when – oh! a pistol shot in the street outside!
>
> 'Dear, those motor cars,' said Miss Pym, going to the window to look. (MD 11-2)

La déflagration sonore fonctionne comme l'irruption de l'actuel dans le temps quotidien, déchirant le texte d'une expérience singulière qui amène la confusion dans l'anticipation du *quid*, "oh! a pistol shot in the street outside!" « Avant de se demander ce que c'est, ce que ça signifie, avant le *quid,* il faut "d'abord", pour ainsi dire, qu' "il arrive", *quod.* Qu'il arrive "précède" pour ainsi dire toujours la question qui porte sur ce qui arrive »[1133]. Dans la stupeur de l'impréparé, le *quid* et le *quod* se bousculent et se raturent l'un l'autre, dans une spéculation qui échappe au contrôle du temps et libère l'imagination : « la question se précède elle-même »[1134].

Une convergence des regards, pris dans la même stupeur expectative se produit dans la condensation du temps de l'après-coup. Les témoins de l'événement prennent acte de sa violence et remettent le *quid* et le *quod* dans une succession chronologique :

> The violent explosion which made Mrs Dalloway jump and Miss Pym go to the window and apologize came from a motor car which had drawn to the side of the pavement precisely opposite Mulberry's shop window. Passers-by, who, of course, stopped and stared, had just time to see a face of the very greatest importance against the dove-grey upholstery, before a male hand drew the blind and there was nothing to be seen except a square of dove grey. (MD 12)

---

[1131] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 608.
[1132] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 93.
[1133] Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », 102.
[1134] *Ibid.*

L'incident insignifiant révèle alors l'hétérogénéité de ses dimensions, alors que le texte retrace les jalons dans une chaîne syntagmatique, "which made Mrs Dalloway jump and Miss Pym go to the window and apologize". Au sein même de l'occurrence, dans le temps de son après-coup, s'ouvre le second événement d'une dimension solennelle mais éclatée dans une multiplicité subjective[1135], où le *quid* se retient dans la réserve d'un anonymat mis en tension par le superlatif : "Passers-by, who, of course, stopped and stared, had just time to see a face of the very greatest importance against the dove-grey upholstery". L'éclair de l'occurrence vient pourtant engendrer les potentialités d'un mode d'être en commun au temps et à l'espace, dans les spéculations mythologisantes qui libèrent la voix narrative par rapport aux personnages. L'incident se fait brèche temporelle et narrative d'où la rumeur s'échappe, onde à peine perceptible, mais qui lie, l'espace d'un instant, les passants dans une expérience commune et éphémère où germe un mode du temps commun :

> Yet rumours were at once in circulation from the middle of Bond Street to Oxford Street on one side, to Atkinson's scent shop on the other, passing invisibly, inaudibly, like a cloud, swift, veil-like upon hills, falling indeed with something of a cloud's sudden sobriety and stillness upon faces which a second before had been utterly disorderly. [...] But nobody knew whose face had been seen. Was it the Prince of Wales's, the Queen's, the Prime Minister's? Whose face was it? Nobody knew. (MD 12)

Le message cryptique fait exploser les points de vue et démultiplie les voix et les régimes d'expérience : "Choosing a pair of gloves – should they be to the elbow or above it, lemon or pale grey? – ladies stopped; when the sentence was finished something had happened." (MD 15) Le temps oscille sans cesse entre la synchronie et la diachronie des temporalités et des expériences singulières, soumettant les temps grammaticaux à une tension aiguë : "when the sentence was finished something had happened".

L'onde de choc est évoquée sur un mode quasi scientifique, et rappelle la dissémination du temps collectif et pourtant singulier des anneaux de plomb de Big Ben : "Something so trifling in single instances that no mathematical instrument, though capable of transmitting shocks in China, could register the vibration; yet in its fullness rather formidable and in its common appeal emotional" (MD 15). Suspendue entre l'insignifiant du presque rien et la tension d'un impact planétaire imaginaire,

---

[1135] "In Mrs Dalloway incidents spread themselves out through different human perceptions: a car drives up Bond Street; it is heard by Mrs Dalloway, by Miss Pym selling flowers, by Edgar J. Watkiss with his roll of piping, by Septimus Warren Smith, by Sir John Buckhurst, by Moll Pratt, by strangers looking in hat-shop windows who instantly think of the dead, of the flag, of Empire...". Winifred Holtby, *Virginia Woolf, A Critical Memoir*. 1932. London: Continuum, 2007, 152.

l'onde de choc renvoie à la définition scientifique où l'incidence d'un rayon ou d'une onde sur une surface est le point où ils se brisent, chacun de manière singulière.

L'onde réfractée par l'apparition du visage dans la voiture est amplifiée par un régime d'inflation jusqu'à faire exploser le point de vue dans la foule des passants, lignes de fuite rhizomatiques et fluides qui s'échappent de l'occurrence, « cet instant qui "tombe" ou qui "arrive" »[1136]. Le point de vue narratif qui était jusque là celui de Clarissa Dalloway, est alors dispersé en une multiplicité anonyme, aléatoire, et paradoxalement immobile. Le mode mineur et craquelé de l'incident met alors le temps et l'espace en porte-à-faux entre l'éphémère, l'anodin et le monumental, dans une prise où oscillent les possibilités d'une expérience qui transcenderait l'expérience individuelle. Tout se passe comme si le texte woolfien lui-même instituait l'incident comme événement, et fondait une solennité dans l'instant de l'occurrence. « N'importe quel instant à condition d'être saisi selon son *quod* plutôt que par son *quid*, est le commencement. Sans cet éclair, il n'y aurait rien, ou le chaos »[1137]. L'apparition-éclair du visage mystérieux vient bien inscrire quelque chose qui s'instituerait du côté d'un commencement, de la fondation d'un être-en-commun : "for in all the hat shops and tailors' shops strangers looked at each other and thought of the dead; of the flag; of the Empire." (MD 15) Les emblèmes solennels d'une identité nationale sont convoqués par l'effet de gravité d'un symbole imaginaire ou réel qui donne l'occasion d'élaborer une institution symbolique. Les subjectivités deviennent transcalaires en invoquant dans une communion muette les disparus de la guerre, le drapeau et l'empire.

Il se crée donc une véritable re-fabrication de mythes par le biais des discours sur l'histoire, une re-fondation mythologisante dans cette triple convocation, mais qui ne se retourne pas en fondation : car aussitôt, dans le même mouvement, et presque dans la même phrase, un autre incident, grotesque cette fois-ci, vient saper et réduire en miettes les fondations de cette solennité :

> In a public-house in a back-street a Colonial insulted the House of Windsor, which led to words, broken beer glasses, and a general shindy, which echoed strangely across the way in the ears of girls buying white underlinen threaded with pure white ribbon for their weddings. For the surface agitation of the passing car as it sunk grazed something very profound. (MD 15)

Tout se déhiérarchise, tout se mêle dans cet ordre symbolique institué puis destitué : l'incident grossier, une altercation entre ivrognes, vient côtoyer les jeunes

[1136] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 93.
[1137] *Ibid.*

filles à marier et leur linge de corps immaculé. L'apparition majestueuse de la voiture, pur incident édifié en symbole par le texte qui re-fabrique une histoire mythologique, subit la déflation par le biais de cet autre incident, qui vient s'inscrire de biais dans le registre burlesque. C'est ainsi que le régime de création du texte de la ville se tisse et se défait au fil des impulsions données par le régime de l'incident, de « ce qui arrive », et qui vient destituer les dimensions mythologisantes des objets que les discours avaient investi. En scindant le point de vue narratif, le texte se donne dans une impersonnalité qui à la fois rassemble l'expérience singulière comme potentialité narrative et la disperse.

Le paroxysme de cette entreprise d'institution symbolique « au milieu de l'indéterminé »[1138] est atteint lorsque, par la force de la spéculation individuelle et de l'imagination collective, Clarissa Dalloway identifie l'occupante de la voiture à une figure symbolique et imaginaire : "It is probably the Queen, thought Mrs Dalloway, coming out of Mulberry's with her flowers : the Queen. [...] The Queen going to some hospital; the Queen opening some bazaar". (MD 14) Au fil des répétitions se brosse par petites touches la figure suprême d'une solennité authentique, autant qu'elle s'y défait dans l'humour des hypothèses[1139]. La reine d'Angleterre comme instance d'une histoire glorieuse surdéterminée coexiste à chaque invocation de son nom avec le régime des spéculations aléatoires, pure présence énigmatique qui déphase les rouages d'une pensée historicisante, *quod* dont le *quid* ne peut être que le fruit de spéculations imaginaires libérant la puissance du fabulaire : « La présence est l'instant qui interrompt le chaos de l'histoire et rappelle ou appelle seulement qu'"il y a" avant toute signification de ce qu'il y a »[1140]. L'immuabilité historique dont la figure régale se fait l'emblème est ainsi mise à l'épreuve du régime de l'épisodique qui n'en finit plus de se répercuter, jusqu'à atteindre le comble du cocasse : "the street was blocked. [...] [A]nd the Queen herself held up; the Queen herself unable to pass." (MD 14) Le texte s'ébahit lui-même, dans la répétition du nom emblématique, de ce qu'« il y a. Il arrive maintenant ici. Ce *qui* arrive *(quid)* vient ensuite. Le commencement est *qu'*il y a... *(quod)* ; le monde, *ce qu'*il y *a* »[1141]. Le décalage grotesque et facétieux inscrit une ville

---

[1138] *Ibid.*
[1139] Le 26 avril 1938 Virginia Woolf note dans son journal : "real little incongruous living humour; & anything that comes into my head" *The Diary of Virginia Woolf. Volume V, 1936-1941*, 135.
[1140] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 98.
[1141] *Ibid.*, 93.

où « le monde ne cesse de commencer »[1142], "tumbling it every moment afresh", et où ce commencement sans fondation est sans cesse reconduit par le régime aléatoire de l'impréparé.

### 2.1.3 Incident et co-incidence : inactualité du temps commun

Ainsi c'est dans l'aporie de l'embouteillage que s'échoue cette expérimentation du temps. Dans une ville créée par l'écriture, Woolf met en œuvre, dans l'espace d'une seule et même phrase, un temps historique qui vient se briser là où il s'érige, qui s'institue en même temps qu'il se destitue. Il n'y a pas de prise totalisante possible dans ce commencement sans cesse reconduit, pas de fondation d'un ordre symbolique monolithique. Dans ce temps de l'après-coup immédiat de la première guerre mondiale, le roman de 1925 met au travail une dynamique que Nietzsche appellerait inactuelle :

> Inactuelle, cette considération l'est encore parce que je cherche à comprendre comme un mal, un dommage, une carence, quelque chose dont l'époque se glorifie à juste titre, à savoir sa culture historique, parce que je pense même que nous sommes tous rongés de fièvre historienne, et que nous devrions tout au moins nous en rendre compte.[1143]

Cet écart d'inactualité qui déphase le temps historique se module comme point de traversée du temps chronologique, entre le finir et l'infinir.

La foule se rassemble, toujours plus nombreuse, pour assister au miracle de l'événement, suspendue dans l'attente de ce qui arrive :

> A small crowd, meanwhile, had gathered at the gates of Buckingham Palace. Listlessly, yet confidently, poor people all of them, they waited; [...] and all the time let rumour accumulate in their veins and thrill the nerves in their thighs at the thought of Royalty looking at them (MD 16).

Devant le palais de Buckingham, la foule assemblée s'inscrit dans la latence de l'événement à venir, dans l'instant du « Arrive-t-il ? »[1144]. Plutôt que l'événement qui se fait attendre, c'est l'attente suspendue elle-même qui vient rassembler les modes du temps commun dans ce temps de latence. Le point d'interrogation du « Arrive-t-il ? »[1145] tient ensemble, au bord de sa propre dissolution, l'assemblée tendue dans l'attente du « voilà »[1146].

Immobilisée de façon incidente au milieu de la rue, la voiture ne se dirige pourtant vers le palais que pour y pénétrer sans s'arrêter. Le visage reste masqué,

---

[1142] *Ibid.*
[1143] Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie», 94.
[1144] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 90.
[1145] *Ibid.*
[1146] *Ibid.*, 91.

énigmatique, et seul le blason sur le rideau, "the tree pattern on the blinds", fait encore signe. Le régime de l'imprédictible et de la pure présence de ce qui arrive se renouvelle et se remet en jeu avec l'apparition de l'avion publicitaire, qui s'élance dans le ciel et capte les regards. « L'apparition, c'est que quelque chose arrive qui est autre »[1147]. C'est sur le mode de l'inédit que s'écrit cette scène scripturale qui renouvelle radicalement les modalités du texte, avec l'adverbe qui marque la surprise et l'émerveillement de ce qui est là :

> Suddenly Mrs. Coates looked up into the sky. The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd. There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! making letters in the sky! Every one looked up. (MD 17)

La survenue de cette ligne zigzagante à la fois pulvérise et repotentialise la suspension de la foule recueillie, où se fait « l' "être avec"[1148]. Cette force graphique jaillit dans le *quod* d'un vrombissement et d'un looping, « l'instant, l'éclair qui aveugle l'œil, une épiphanie »[1149], en laissant le *quid* à la latence du temps de déchiffrage.

La voix narrative se fait voix communielle qui partage l'expérience sans pour autant la désingulariser, mais la place dans l'instant foudroyant de l'événement[1150]. Dans la soudaineté de ce qui arrive, l'impréparé devient régime d'écriture et modalité d'être en commun. Les exclamations des badauds, leurs cris de surprise et d'extase ne parlent que de la nudité de l'événement[1151]. "There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! making letters in the sky!" L'immédiateté de l'expérience éphémère prend presque la narration au dépourvu, dans la pure réception de l'occurrence et de son impact. La voix narrative se tisse de phrases-affect, poétique de la réceptivité qui retentit de la surprise de l'incident.

L'ébahissement, l'éblouissement des regards précèdent une intense entreprise collective de déchiffrage. Car l'avion se fait récitant silencieux d'une scène du temps

---

[1147] *Ibid.*, 90.

[1148] « La suspension de "l'être avec": un rapport sans rapport, ou bien une exposition simultanée au rapport et à l'absence de rapport » de manière accidentelle, arbitraire, tout extérieure [...] dans ce même espace et pour ce même temps. Ils sont entre la désagrégation de la "foule" et l'agrégation du "groupe", l'une et l'autre à chaque instant possibles, virtuelles, prochaines ». Jean-Luc Nancy, *La Communauté désoeuvrée*, 223.

[1149] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 90.

[1150] « Que dire, qui ne soit donné ? La description est aisée, mais plate comme une paraphrase ». *Ibid.*, 91.

[1151] « La meilleure glose consiste dans l'interrogation : que dire ?, dans l'exclamation : ah !, dans la surprise : ça alors ! [...] C'est le sentiment que : voilà. Il n'y a donc presque rien à "consommer" ou je ne sais quoi. On ne consomme pas l'occurrence, mais seulement son sens. Sentir l'instant est instantané ». *Ibid.*, 91.

commun, objet fédérateur dont les hiéroglyphes éphémères, tracés dans le ciel, ne se proposent pas comme fondation d'un *muthos*, temps de l'histoire fondée. Le message n'en finit pas de s'effacer et de se disperser dans la multiplicité des interprétations et des lectures :

> But what letters? A C was it? an E, then an L? Only for a moment did they lie still; then they moved and melted and were rubbed out up in the sky, and the aeroplane shot further away and again, in a fresh space of sky, began writing a K, an E, a Y perhaps? (MD 17)

Le ciel comme surface scriptible tout juste éraflée redouble tout en la défaisant la gravure historique d'un sol urbain devenu écritoire des conquêtes, avec ses statues aux socles couverts d'inscriptions, ses tombeaux, ses couronnes. C'est une multiplicité de voix aléatoires, jetées là ensemble par l'incident, « au point de coïncidence – qui n'est pas un point, mais un écart »[1152], qui vient à la fois cristalliser un être-en-commun dans la circulation du pouvoir interprétatif, et disperser tout fondement par la liberté de la voix narrative. Le message inscrit dans le ciel, à la fois plurivoque, polysémique et libre de son insignifiance, est librement vocalisé et interprété par l'assemblée aléatoire des badauds qui forment « l'imminence simultanée du retrait et de la venue du rapport, dont le moindre incident peut décider »[1153].

> 'Glaxo,' said Mrs. Coates in a strained, awe-stricken voice, gazing straight up, and her baby, lying stiff and white in her arms, gazed straight up.
>
> 'Kreemo,' murmured Mrs. Bletchley, like a sleep-walker. With his hat held out perfectly still in his hand, Mr. Bowley gazed straight up. All down the Mall people were standing and looking up into the sky. As they looked the whole world became perfectly silent, and a flight of gulls crossed the sky, first one gull leading, then another, and in this extraordinary silence and peace, in this pallor, in this purity, bells struck eleven times, the sound fading up there among the gulls.
>
> The aeroplane turned and raced and swooped exactly where it liked, swiftly, freely, like a skater—
>
> 'That's an E,' said Mrs. Bletchley — or a dancer —
>
> 'It's toffee,' murmured Mr. Bowley — (and the car went in at the gates and nobody looked at it), and shutting off the smoke, away and away it rushed, and the smoke faded and assembled itself round the broad white shapes of the clouds. (MD 17-8)

Dans l'absence d'un récitant unique, seul détenteur du pouvoir de dire, chacun délivre sa propre interprétation du message[1154]. Les nuages eux-mêmes sont investis, par

---

[1152] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 609.

[1153] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désoeuvrée*, 223.

[1154] Catherine Lanone relève l'inscription codée d'une clé dans la spéculation sur les lettres écrites dans le ciel : « Logiquement, on s'attend à ce que cette calligraphie éthérée relève d'un métalangage, révélant les hiéroglyphes de l'invisible. Or il s'agit d'une publicité, "Key", la clé de la transparence, devient Kreemo,

leur pouvoir polymorphe, d'un pouvoir chorique tragi-comique : "missions of the greatest importance". Les significations insolites se démultiplient et se transforment, libérant l'imagination à la fois singulière et communielle dans la circulation de la parole. Le *quod* de l'expérience collective donne lieu à un *quid* plurivoque qui en devient presque un idiome. Cet idiome d'un instant éphémère se fait « la langue de leurs échanges » en même temps que « celle de leur réunion », sans pourtant jamais devenir « la langue sacrée d'une fondation et d'un serment »[1155].

L'édification symbolique qui se donne dans la fascination des regards, l'absorption hypnotique dans l'entreprise de décryptage, « awstricken voice », « like a sleepwalker », sont retraversés par une parole plurielle qui vient tout emporter par les hypothèses qui libèrent le sens : « Glaxo », « kreemo ». Le régime balbutiant des mots néologiques lancés en l'air se fait occurrence qui renouvelle le temps et la puissance créatrice de l'imprédictible. Chaque mot lancé se fait « avènement [...] qui arrache l'événement à sa singularité »[1156]. Alors « la singularité elle-même s'anéantit et le dire survient – le poème est possible »[1157]. La force de création poétique met alors en œuvre la *poieisis* comme fabrication poétique incessante. L'impersonnalité de l'expérience éphémère qui ne s'y désingularise pas pour autant redonne à chaque instant une nouvelle chance au *poiein* comme production commune et remise en jeu à chaque instant : « L'éclair est « tout le temps » là (comme l'instant), et jamais là. Le monde ne cesse de commencer. La création [...] n'est pas l'acte de quelqu'un, elle est qu'il arrive (ceci) au milieu de l'indéterminé »[1158]. L'entreprise d'écriture poétique collective ne cherche pas à faire œuvre commune, mais à former et déformer une langue poétique inédite. Les voix qui vocalisent les lettres nuageuses se joignent alors au timbre mécanique de l'avion pour moduler une voix hybride qui inscrirait l'actuel de l'impréparé dans sa potentialité poétique[1159].

---

Toffee, parole mystique édulcorée, sucrerie commerciale dans l'espace déchu de la transcendance. » « Le grain de bruit : l'impureté parasite chez Virginia Woolf, 23.

[1155] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désoeuvrée*, 223.

[1156] Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*. Paris : Christian Bourgeois, 2004, 35.

[1157] *Ibid.*

[1158] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 93.

[1159] Ainsi, lorsqu'à Regent's Park, la lamentation de Peter sur son passé croise la lamentation de Lucrezia sur son présent, l'incident d'une petite fille se jetant par hasard dans les jambes de Lucrezia devient lien poétique entre les affects, les temps, les pensées : "... when little Elise Mitchell, who had been picking up pebbles to add to the pebble collection which she and her brother were making on the nursery mantelpiece, plumped her handful down on the nurse's knee and scudded off again full tilt into a lady's legs. Peter Walsh laughed out. But Lucrezia Warren Smith was saying to herself, It's wicked; why should I suffer? she was asking, as she walked down the broad path [...]; when the child ran full tilt into her, fell flat, and burst out crying. That was comforting rather. She stood her upright, dusted her frock, kissed

Cette force créatrice déjoue sans cesse la tyrannie de l'enchaînement[1160], mettant en jeu une poétique comme force de pensée « désarmée »[1161]. Cette modalité de pensée en action qui ne cherche plus à déterminer l'enchaînement temporel des événements prendrait son impulsion de chaque instant dans le régime de l'incident, et se ferait alors force de pensée et de renouvellement poétique qui prendrait appui sur l'indéterminé[1162], tout entière livrée à la possibilité « que rien n'arrive, que les mots [...] manquent, que la phrase soit la dernière »[1163]. La force du langage comme événement qui ne s'anticipe pas libère le *poiein* de la tyrannie de l'enchaînement syntagmatique. Cette « exposition des singularités les unes aux autres »[1164] convoquée librement en un lieu qui se fait espace poétique, « dans le "jaillissement" du poème dans sa possibilité, c'est-à-dire dans son "énigme" »[1165]. La ville tout entière, l'immensité du ciel se font l'espace de l'œuvre désœuvrée, éphémère du slogan publicitaire, qui donne l'occasion d'un surgissement « au plus extrême de la trivialité, dans l'insignifiance, à la limite même dans la frivolité [...] il peut y avoir ce pur – jamais pur – insolite, ce don de rien ou ce présent de rien [...]. Et ça n'est jamais rien en effet : c'est rien »[1166].

## *2.2 Le « temps accidenté »[1167] : le kairos comme défaite des systèmes*

Dans l'expérience éphémère de l'avion publicitaire qui déroule son slogan, c'est tout le régime de discours mythifiant qui est défait. Il se forme alors une puissance poétique qui prend appui sur la modalité de l'incident et l'imprédictible qu'il met en œuvre. L'instantané de « ce qui arrive » donne l'occasion à une poétique singulière de

---

her". (MD 55). L'incident génère la superposition du passé et du présent, selon Benjamin, les arabesques de l'un traversant l'autre, en remettant en circulation le texte figé dans le temps tragique. Pour Benjamin, selon Bergson : « le temps n'est pas linéaire [...] : il est en entrelacs, en arabesques », sur le même mode que la juxtaposition des badauds qui regardent l'avion, sorte de communauté sans corps, mobile, dont la fondation, meuble et éphémère, reste avant tout poétique, effervescente, créatrice d'un texte qui accueille l'imprévu comme son moteur aléatoire. Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, 26.

[1160] « L'Ecole, le programme, le projet déclarent qu'après telle phrase, telle phrase ou du moins telle sorte de phrase est obligatoire, telle sorte de phrase est permise, telle sorte de phrase est interdite ». Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », 103.

[1161] « Un événement, une occurrence [...] est infiniment simple, mais cette simplicité ne peut être approchée que dans le dénuement. Ce qu'on appelle la pensée doit être désarmée ». *Ibid.*

[1162] « La pensée [...] cherche à déterminer ce qui a déjà été pensé, écrit [...]. On peut s'efforcer de le déterminer en construisant un système, une théorie, un programme, un projet [...]. En l'anticipant. On peut aussi s'interroger sur ce "reste", laisser venir l'indéterminé comme point d'interrogation ». *Ibid.*

[1163] *Ibid.*

[1164] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désoeuvrée*, 223.

[1165] Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, 33.

[1166] *Ibid.*, 34.

[1167] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 295.

se saisir du moment où l'occurrence vient faire bouger les discours et le quadrillage des places dans la ville pour les remettre en jeu. La poétique jaillit ainsi de l'impréparé, qui agit comme un tourniquet entre l'actuel et le potentiel, dans sa retraversée du *chronos* et du *muthos*. La voix narrative semble saisir l'occasion de ces moments où le régime mineur de l'incident vient craqueler le récit pour mettre en jeu une expérimentation qui ne serait pas « un perfectionnement des choses connues », mais donnerait au contraire l'opportunité « d'une mutation, d'une chose inouïe, hétérogène »[1168].

Dans *Mrs Dalloway*, l'occasion que l'incident donne à la puissance poétique singulière du texte de se déployer dans une dimension « inouïe » donne à l'imprédictible la possibilité sans cesse reconduite d'un *kairos* comme moment d'agir en stratégie militaire, moment de renverser le discours à son avantage en rhétorique, ou encore moment propice pour administrer un remède en médecine. Roland Barthes fait de cette figure du temps une figure du Neutre : « *Ho kairos* = mesure convenable, juste. Moment convenable, opportun, occasion → "Il est temps, c'est le moment." A propos, opportunité, convenance ; saison ; point vital du corps, organe essentiel. *Ho kairos :* l'occasion »[1169]. Cette notion de mesure, de choix du moment qui rencontre sa propre occasion, ferait alors du *kairos* dans *Mrs Dalloway* ce point de bascule au moment de l'imprévu, qui signe la défaite des systèmes, qu'ils soient discursifs, idéologiques ou médicaux, systèmes de pouvoir ou systèmes de calcul stratégique. Il opère en tant que moment éphémère qui se laisse traverser en-dehors de toute logique, pour redonner la possibilité de « défaire le temps du système »[1170]. La voix narrative, depuis sa régie mobile, s'appuie sur la temporalité du *kairos* pour se jouer des stratégies rhétoriques qui chercheraient à lisser l'irruption de la guerre pour l'insérer dans le temps, ou les rhétoriques médicales qui chercheraient à faire rentrer Septimus dans un programme curatif. Dans la résistance de la voix narrative et celle du personnage se crée alors une poétique « comme non-système, comme non-loi, ou art de la non-loi, du non-système »[1171].

Nous prendrons le parti de lire la faille du langage chez Septimus comme un retournement poétique. C'est donc en tant que figure du poète plutôt que comme figure d'une folie sur son versant clinique, que nous lirons le personnage de Septimus ainsi que ses discours hallucinatoires, où nous montrerons qu'affleure quelque chose qui est

[1168] Roland Barthes, « *Kairos* », 219.
[1169] *Ibid.*, 214.
[1170] Roland Barthes, « *Kairos* », 216.
[1171] Roland Barthes, « *Kairos* », 218.

de l'ordre du poème : « Le poète – le contemporain – doit fixer le regard sur son temps. Mais que voit-il, celui qui voit son temps, le sourire fou de son siècle ? »[1172].

### 2.2.1 L'occasion du contretemps : le *kairos* comme moment rhétorique

A la fois moment de crise et moment opportun, chez Woolf le *kairos* est cet interstice qui se laisse traverser par la voix narrative pour désœuvrer les stratégies discursives individuelles. La voix narrative n'a de cesse que de défaire les discours qu'elle a elle-même engagés, au moment même de leur mise en œuvre, comme lorsque l'évocation pathétique des veuves et des orphelins de guerre est interrompue par le contretemps d'un coup de klaxon inopiné qui vient briser la rhétorique par l'hétérogène de l'occurrence :

> Little Mr Bowley, who had rooms at the Albany and was sealed with wax over the deeper sources of life, but could be unsealed suddenly, inappropriately, sentimentally, by this sort of thing – poor women waiting to see the Queen go past – poor women, nice little children, orphans, widows, the War – tut-tut – actually had tears in his eyes. (MD 17)

Logée au cœur du texte, la dynamique d'interruption vient retraverser le discours patriotique et pathétique, « temps pour rien »[1173] qui fait taire le discours historicisant et « modifier la temporalité du discours »[1174] en la ramenant au pur présent de l'actuel, "the War – tut-tut –". C'est ainsi que le *kairos* de la voix narrative importune les stratégies discursives, tout en servant de façon propice sa propre force de dispersion. Il se joue donc de tout discours surdéterminé et historicisant, pour faire de l'occurrence une force d'interruption.

Alors que Peter Walsh, tout juste revenu des Indes après une longue absence, déambule dans Londres, son discours se fait œuvre de célébration de ce qu'il appelle « civilisation ». La dimension mythologisante de son discours s'appuie sur le passage fortuit de l'ambulance qui emporte Septimus Smith après son saut suicidaire par la fenêtre pour échapper aux médecins. Cette apparition soudaine lui permet d'étayer par un exemple empirique l'irrésistibilité du progrès tel qu'il s'inscrit dans le maillage des lieux de la ville :

---

[1172] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 19.
[1173] Roland Barthes, « *Kairos* », 216.
[1174] « Temporalité normale, rhétorique : temporalité lourde, nappée, compacité, consistance logique du "développement" : crase de la consécution et de la conséquence [...] ≠ temporalité légère, trouée, mobile, inflexionnelle, fragmentuelle ». Roland Barthes, « *Kairos* », 215-6.

> One of the triumphs of civilisation, Peter Walsh thought. It is one of the triumphs of civilisation, as the light high bell of the ambulance sounded. Swiftly, cleanly the ambulance sped to the hospital, having picked up instantly, humanely, some poor devil; some one hit on the head, struck down by disease, knocked over perhaps a minute or so ago at one of these crossings, as might happen to oneself. That was civilisation. It struck him coming back from the East—the efficiency, the organisation, the communal spirit of London. (MD 128)

Le régime de phrase de cette ode au progrès se construit comme une itération qui martèle l'efficacité absolue du système urbain[1175], à l'épreuve du régime imprédictible de l'événement qui vient faire rupture, "some one hit on the head, struck down by disease, knocked over perhaps a minute or so ago at one of these crossings, as might happen to oneself". Le régime de l'imprévu semble trouver sa réponse univoque à chaque coin de phrase dans la structure rhétorique de Peter Walsh, "One of the triumphs of civilisation, Peter Walsh thought. It is one of the triumphs of civilisation, as the light high bell of the ambulance sounded". La répétition inlassable, relayée par les déictiques, "That was civilisation", met en scène les lumières du siècle[1176] dans l'à-propos du passage fortuit de l'ambulance, intégré dans la temporalité logique du discours comme moment opportun[1177] pour consolider l'argument progressiste du discours : « On ne consomme pas l'occurrence, mais seulement son sens »[1178].

L'histoire singulière, tragique de Septimus est alors objectivée, replacée dans le système d'un discours réifiant qui fige le mouvement en spéculant sur le *quid* : « L'idée d'un progrès de l'espèce humaine à travers l'histoire est inséparable de celle d'un mouvement dans un temps homogène et vide »[1179]. Cette interprétation ressaisit cependant l'occurrence en l'objectivant dans une temporalité qui désingularise l'expérience : « la gloire, comme la « générosité » cartésienne, [qui] veut le comme il faut »[1180]. La survenue de cette ambulance à la cloche claire et sonore se retourne alors en ligne de traverse qui, en se ramifiant, vient faire imploser le discours, à l'endroit même où il croit se fonder.

> Every cart or carriage of its own accord drew aside to let the ambulance pass. Perhaps it was morbid; or was it not touching rather, the respect which they showed this ambulance with its

---

[1175] « Le progrès, tel qu'il se peignait dans la cervelle des sociaux-démocrates, était premièrement un progrès de l'humanité elle-même [...], deuxièmement un progrès illimité [...]. Il était envisagé, troisièmement, comme essentiellement irrésistible ». Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », 438.
[1176] Le discours de Peter Walsh se situe à rebours de ce qu'Agamben décrit comme le contemporain, « qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité ». Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 19.
[1177] Roland Barthes souligne le rapport du *kairos* « avec l'occasion, la contingence, la conjoncture, l'à-propos ». Roland Barthes, « *Kairos* », 214.
[1178] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 91.
[1179] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », 439.
[1180] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 91.

> victim inside—busy men hurrying home yet instantly bethinking them as it passed of some wife; or presumably how easily it might have been them there, stretched on a shelf with a doctor and a nurse. . . . Ah, but thinking became morbid, sentimental, directly one began conjuring up doctors, dead bodies; a little glow of pleasure, a sort of lust too over the visual impression warned one not to go on with that sort of thing any more — fatal to art, fatal to friendship. (MD 128)

La ligne de traverse se mue en ligne de fracture dans les points de suspension qui trouent le discours univoque du progrès d'un « temps du tacet, et du blanc → il s'agit de défaire le temps du système, d'y mettre des moments de fuite, d'empêcher que le système prenne »[1181]. Le *kairos* se retourne sur le versant dysphorique de la rhétorique du progrès, révélant la dimension mortifère du temps. Alors que Peter Walsh est envahi par les affects subjectifs suscités par l'expérience singulière, celle-ci fait retour et replie sur elle-même la « foi aveugle [...] dans le progrès »[1182] en même temps que le discours, qui se rétracte et se censure lui-même. "Ah, but thinking became morbid, sentimental, directly one began conjuring up doctors, dead bodies; a little glow of pleasure, a sort of lust too over the visual impression warned one not to go on with that sort of thing any more — fatal to art, fatal to friendship". À la pensée d'éléments dont l'agrégation fait apparaître en creux la violence de la guerre, « brusque débouché sur le vide »[1183], on assiste à une terreur mêlée de plaisir dans la latence de l'indéterminé, où affleure l'ambivalence d'un discours rationel qui tente de se protéger d'une jouissance morbide.

C'est dans les points de suspension, hésitation, contretemps du texte que viennent percer les faisceaux d'obscurité de l'époque[1184]. La modalité du contretemps vient retraverser la maîtrise discursive du personnage pour rendre l'événement éphémère à l' « à-présent » de l'occurrence. Le système discursif qui intégrait l'incident dans un discours progressiste pour toucher au but est retraversé par le *kairos* de la voix narrative, qui s'empare à la fois subtilement et souverainement du moment opportun pour révéler « le supplément de rien [...] qui permet d'invalider toute certitude quant au passé »[1185], retournement qui vient non pas fonder mais ruiner le discours initial. L'ambulance traverse donc à contretemps le temps du *chronos*, temps de la séquence, et du *muthos*, temps qui fonde l'histoire. C'est un troisième mode qui se loge dans les silences du discours, temps du Neutre qui « écoute la contingence [mais] ne s'y soumet pas », du *kairos* non pas comme moment logique, mais comme « esquive parfaite du

---

[1181] Roland Barthes, « *Kairos* », 216.
[1182] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », 436.
[1183] Roland Barthes, « *Kairos* », 220.
[1184] « Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité. » Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 21.
[1185] *Ibid.*, 44.

système » dans « l'objet qu'il brouille »[1186], dont Peter Walsh lui-même reconnaît la portée poétique :

> Partly for that reason, its secrecy, complete and inviolable, he had found life like an unknown garden, full of turns and corners, surprising, yes; really it took one's breath away, these moments; there coming to him by the pillar-box opposite the British Museum one of them, a moment, in which things came together; this ambulance; and life and death. It was as if he were sucked up to some very high roof by that rush of emotion and the rest of him, like a white shell-sprinkled beach, left bare. (MD 129)

Il se façonne alors une poétique de la réceptivité qui remet à distance le discours logique et redonne l'occasion d'un déploiement figural qui accueille le dénuement de l'occurrence[1187] : "like a white shell-sprinkled beach, left bare". Le discours saisit alors le moment de l'occurrence non pas pour en faire un donné objectif mais pour créer « un temps énergétique : le moment en soi en tant qu'il produit quelque chose, un changement : c'est une force → *kairos* non tactique »[1188]. La voix narrative se plaît à déconcerter les discours en forme de systèmes que le texte lui même a bâtis pour les livrer au moment éphémère de l'occurrence "a moment, in which things came together; this ambulance; and life and death", renouvellement poétique en mouvement entre la vie et la mort.

### 2.2.2 Le *kairos* comme crise de l'expérience : poétique de l'imprésentable

L'imprédictible survenant comme faille dans la continuité du temps vient empêcher la fixation des grands discours emblématiques par sa force de désœuvrement : « le *kairos* lui-même ne fonde pas un système »[1189]. L'incertain se fait régime temporel propice à la poétique woolfienne, *kairos* inlassablement remis en jeu par la puissance de l'aléatoire, occasion sans cesse reconduite de résister aux systèmes logiques.

Dans son essai de 1940, "The Leaning Tower", Virginia Woolf parle ainsi de l'irruption de la seconde guerre mondiale : "like a chasm in a smooth road, the Great war came"[1190], image qu'on trouve déjà en 1922 dans *Jacob's Room*[1191]. Dans *Mrs Dalloway*, l'événement de la première guerre mondiale est introduit de manière

---

[1186] Roland Barthes, « *Kairos* », 216.
[1187] « Ce que nous n'arrivons pas à penser, c'est que quelque chose arrive. Ou plutôt, et plus simplement : qu'il arrive… Non pas un grand événement, au sens des media. Ni même un petit. Mais une occurrence ». Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », 102.
[1188] Roland Barthes, « *Kairos* », 218.
[1189] *Ibid.*, 216.
[1190] Virginia Woolf, "The Leaning Tower", 164.
[1191] "As frequent as street corners in Holborn are these chasms in the continuity of our ways. Yet we keep straight on" (JR 90).

radicalement paradoxale, par le biais de l'incident domestique dans sa dimension la plus individuelle et la plus insignifiante, mais par où elle s'inscrit dans la dimension temporelle radicale de l'impréparé. C'est par le point de vue étroit, sans envergure de Mr. Brewer, clerc en chef à l'étude où travaillait Septimus Smith avant d'être envoyé au front, que la guerre fait irruption dans la temporalité du quotidien :

> Something was up, Mr. Brewer knew; Mr. Brewer, managing clerk at Sibleys and Arrowsmiths, auctioneers, valuers, land and estate agents; something was up, he thought, and, being paternal with his young men, and thinking very highly of Smith's abilities, and prophesying that he would, in ten or fifteen years, succeed to the leather arm-chair in the inner room under the skylight with the deed-boxes round him, 'if he keeps his health,' said Mr. Brewer, and that was the danger — he looked weakly; advised football, invited him to supper and was seeing his way to consider recommending a rise of salary, when something happened which threw out many of Mr. Brewer's calculations, took away his ablest young fellows, and eventually, so prying and insidious were the fingers of the European War, smashed a plaster cast of Ceres, ploughed a hole in the geranium beds, and utterly ruined the cook's nerves at Mr. Brewer's establishment at Muswell Hill. (MD 72-3)

C'est le programme de vie de Septimus qui s'établit dans le discours de Mr. Brewer, reprenant les schèmes victoriens prédictibles de la destinée classique d'un jeune homme prometteur. La survenue de ce qui se présente comme incident fait pourtant décrocher le discours du temps programmé, "when something happened which threw out many of Mr. Brewer's calculations". La force d'irruption de l'incident, force créatrice de la poétique woolfienne, se fait ici accident, dans ses effets de dommages irréversibles, "smashed a plaster cast of Ceres, ploughed a hole in the geranium beds, and utterly ruined the cook's nerves at Mr. Brewer's establishment at Muswell Hill." Il se produit un renversement des échelles et des intensités dans le déplacement métonymique sur l'événement à la fois présenté comme imprédictible et infime des explosions qui mettent en crise l'ordre domestique de Mr. Brewer. La catastrophe comme accident de l'histoire est reversée du côté d'une dimension incidente tout comme les craintes de Mr. Brewer dans l'avant-coup immédiat de la guerre sont déplacées de manière indécidable sur la santé de Septimus. Cette série de déplacements transcalaires, qui brouillent les échelles et les jalons d'une histoire qui n'a pas encore pu sédimenter, s'inscrit dans la longueur presque interminable de la phrase qui relie en un seul flux de pensée et d'expérience la double ambivalence entre latence et imminence, potentialisation et menace : "Something was up, Mr. Brewer knew", et l'irruption métonymique de la guerre qui semble ne s'abattre que sur l'univers bien réglé du supérieur hiérarchique de Septimus Smith. La minoration qui résorbe l'accident dans l'incident par le biais du jeu d'échelle a pour effet paradoxal de saturer la violence du caractère inexorable de la guerre.

Dans ce suspens où l'anticipation de l'événement rend impossible l'interruption de la phrase, ne serait-ce que pour en commencer une autre, la crise de l'histoire et du temps représenté par la guerre prend figure de crise du discours. Le régime de phrase est forcé de se renouveler à chaque instant et de se poursuivre sans s'interrompre pour lutter contre la terreur qu'« on éprouve qu'il se peut que bientôt plus rien n'arrive »[1192]. La phrase semble avoir deux circulations de sens, d'une part une banalisation prosaïque dans la latence d'un programme narratif convenu, et d'autre part l'imminence d'une force de déflagration qui la double. La déflagration elle-même arrête le flot discursif dans lequel Septimus se trouve pris contre son gré, et où il fait figure d'objet relayant la fabrication d'un discours qui cherche à affirmer « son hégémonie sur le temps »[1193].

Ainsi Virginia Woolf met en scène une véritable crise où l'expérience accumulée de Mr. Brewer, qui lui permet de conjecturer sur l'avenir de Septimus Smith, se heurte au choc de l'impréparé. En déplaçant le choc sur le régime incidentel, le discours se place à rebours de l'expérience acquise, dans la potentialité menaçante que porte l'événement imprévu, non plus comme accueil de l'événement créateur, mais comme aveuglement historique et comme effraction dans le temps du programme. Aborder l'événement sans précédent, totalement inédit dans sa brutalité, depuis le point de vue aléatoire et la misère des nuisances domestiques presque anonymes d'insignifiance[1194] de ce petit fonctionnaire totalement dénué de perspective historique vient inscrire, paradoxalement, l'inexprimable, le « something », dans toute la violence de l'« imprésentable » : « Il [...] ne représente pas une annonciation imprésentable, il la laisse se présenter »[1195]. Ce qui n'a pas encore de nom dans la sauvagerie du surgissement se donne dans le vide insaisissable du viol impuni, insidieux de doigts meutriers, "so prying and insidious were the fingers of the European War". Le trou dans les parterres de géraniums de Mr. Brewer vient alors inscrire l'ombre creuse des cavités du sol urbain comme empreintes indélébiles de la guerre, tombeaux ou trous d'obus. Cette ombre creuse, métonymique du sol historique comme écritoire des conquêtes, vient déplacer les plaies sans cesse rouvertes dans le texte et dans son sous-texte.

Cette force phénoménale, inconnue, immédiate, sans nom à cause de son actualité brûlante, fait irruption pour déchirer le texte du quotidien et mettre en déroute

---

[1192] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 95.
[1193] *Ibid.*
[1194] « Ce qui n'appartient pas à l'historique mais qui est toujours sur le point de faire irruption dans l'histoire ». Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 364.
[1195] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 90.

les repères de l'intime. C'est une brûlure non cautérisée qui retourne, bouleverse le temps comme pris de cours. Entre la déflagration catastrophique, dramatique de l'allégorie "so prying and insidious were the fingers of the European War", et la déflation du point de vue externe, grotesque de Mr. Brewer, le texte place dans une tension radicale le temps du *chronos* et du *muthos* avec l'irruption de l'événement comme temps de la déchirure. Dans cette temporalité immédiate où on ne peut que prendre acte du *quod*, affleure le *kairos* en sa dimension rhétorique comme défaite des systèmes logiques et des programmes, et comme mise en échec d'une sédimentation du temps qui permettrait l'inscription dans le sol de signes glorificateurs du temps épique.

Dans les glissements transcalaires, la dimension ironique de la singularité de l'expérience de Mr. Brewer, dont le ménage vole en éclat comme s'il était de verre, vient se ficher dans le texte comme un fragment de miroir qui reflèterait une fraction de l'expérience collective de la catastrophe. Véritable parodie de combattant héroïque, Mr. Brewer énonce un discours historicisant, opportuniste, logique mais qui ne se retourne jamais en *kairos* dans la déprise de l'imprédictible : "There was Brewer at the office, with his waxed moustache, coral tie-pin, white slip, and pleasurable emotions – all coldness and clamminess within, – his geraniums destroyed in the War – his cook's nerves destroyed" (MD 76). L'insignifiance ironique de ce que ce petit fonctionnaire a perdu dans la guerre lui confère paradoxalement l'autorité de l'expérience[1196], alors qu'il est érigé en maître d'une cérémonie commémorative. Le mythe initiatique qui cherche à s'y fonder se dégonfle pourtant au fur et à mesure qu'il est confronté au tragique et à l'irréversible dans l'expérience de Septimus, par un régime de juxtaposition creusé par l'ironie de la voix narrative :

> It might be possible, Septimus thought, looking at England from the train window, as they left Newhaven; it might be possible that the world itself is without meaning.
>
> At the office they advanced him to a post of considerable responsibility. They were proud of him; he had won crosses. 'You have done your duty; it is up to us —' began Mr. Brewer; and could not finish, so pleasurable was his emotion. They took admirable lodgings off the Tottenham Court Road. (MD 75)

La récupération d'une expérience que le détenteur n'a pas vécue pour en faire les délices rhétoriques d'un discours plein d'emphase est avortée d'avance par l'antéposition du discours de Septimus qui pose d'emblée la perte du sens dans la

[1196] « Tout événement, si banal et si insignifiant qu'il fût, devenait ainsi la minuscule impureté autour de laquelle se cristallisait comme une perle l'autorité de l'expérience. Car l'expérience trouve son nécessaire corrélat moins dans la connaissance que dans l'autorité, c'est-à-dire dans la parole et le récit ». Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, 26.

puissance de l'indéterminé. L'impossibilité où se trouve Septimus Smith, ayant fait l'authentique expérience du combat, d'exprimer l'inexprimable, laisse libre champ à la récupération du discours[1197]. Dans le court-circuit de l'expérience, de la mémoire et du temps par l'inversion des places entre Septimus Smith, détenteur de la mémoire et Mr. Brewer, détenteur du discours, s'opère un déphasage qui inscrit le présent dans le non-vécu de l'expérience[1198]. La mémoire volée vient nier la conscience d'avoir vécu les événements et figurer en l'expérience extrême le démenti fracassant de toute expérience acquise jusque là[1199]. L'indicible perte de l'expérience creuse une cavité dans le texte, un vide de sens et de récit qui défait le temps du *muthos*, un vide de temps qui défait le temps du *chronos*, alors forcés de s'interrompre[1200].

### 2.2.3 La rhétorique médicale comme « hégémonie sur le temps »[1201] : l'expérience à l'épreuve de l'irréversible

Cet instant de faille qui fait dérailler le temps de l'expérience accumulée comme idée d'un temps du progrès met tout les schèmes historiques en déroute. Il détruit du même coup l'expérience de quarante ans du Dr Holmes, dont le diagnostic s'abat sur Septimus Smith comme les obus dans le jardin de Mr. Brewer : "For he had had forty years' experience behind him; and Septimus could take Dr. Holmes's word for it—there was nothing whatever the matter with him" (MD 78), et les trente ans d'expérience du Dr Bradshaw, "Sir William with his thirty years' experience of these kinds of cases, and his infaillible instinct, this is madness, this sense; in fact, his sense of proportion" (MD 85). Dans la surdétermination de la rhétorique médicale à double tête transparaît à la fois la paralysie des possibles et la méconnaissance qu'ont les deux médecins des failles de leurs propres discours, « avec la vision courante qui acclimate, apprivoise l'événement en le faisant rentrer dans une causalité, une généralité, qui réduit

---

[1197] « N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerre n'avait rien à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience se transmet de bouche à oreille ». Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 365.

[1198] « Le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatique, sa trop grande proximité) nous n'avons pas réussi à vivre en lui. L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain. Et être contemporains signifie, en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été ». Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 35-6.

[1199] « L'histoire est une forme de la mémoire – entendant ici par "mémoire" la représentation d'événements passés, avec la conscience de les avoir vécus, et du temps écoulé depuis ». Marcel Conche, *L'Aléatoire*. PUF/Perspectives Critiques, 1999, 94.

[1200] « L'histoire comme récit fait corps avec l'histoire comme événement, parce que les événements sont vécus comme événements d'un récit ». *Ibid.*

[1201] Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », 117-8.

l'incomparable au comparable : mot de la sagesse populaire (proverbes) et de la science : ce qui vous arrive n'est pas singulier, cela se passe toujours ainsi »[1202].

Les deux diagnostics qui relèvent de la même modalité discursive, « C'est comme ça »[1203], s'opposent et s'annulent l'un l'autre : "Holmes and Bradshaw, [...] who differed in their verdicts (for Holmes said one thing, Bradshaw another), yet judges they were; who mixed the vision and the sideboard; saw nothing clear, yet ruled, yet inflicted. 'Must' they said." (MD 126) Sans jamais créer de parole plurielle, les discours dissonants campés en miroir dans leurs injonctions monolithiques au patient se veulent chacun fondation univoque d'un programme curatif, et se dissolvent chacun dans l'aporie du diagnostic. Le diagnostic du Dr. Bradshaw pose une norme qui cherche à broyer les irrégularités tandis que celui du Dr. Holmes façonne une scène du déni qui efface l'expérience singulière de l'événement dans l'objectivation totalisante du discours.

Lorsque Septimus Smith tente de replacer les jalons de son expérience singulière, c'est au vide qu'aboutit l'amoncellement des événements, à ce moment de dislocation qui ruine ce qui cherche à se bâtir, à se rassembler et sédimenter pour faire sens :

> There in the trenches the change which Mr. Brewer desired when he advised football was produced instantly; he developed manliness; he was promoted; he drew the attention, indeed the affection of his officer, Evans by name. [...] But [...] when Evans was killed, just before the Armistice, in Italy, Septimus [...] congratulated himself upon feeling very little and very reasonably. The War had taught him. It was sublime. He had gone through the whole show, friendship, European War, death, had won promotion, was still under thirty and was bound to survive. He was right there. The last shells missed him. He watched them explode with indifference. When peace came he was in Milan, billeted in the house of an innkeeper with a courtyard, flowers in tubs, little tables in the open, daughters making hats, and to Lucrezia, the younger daughter, he became engaged one evening when the panic was on him — that he could not feel. (MD 73-4)

La survivance[1204], "He was right there. The last shells missed him", affleure dans la ligne brisée de la parataxe qui délie autant qu'elle articule le temps désossé de l'expérience. Mais dans la disjonction de l'expérience, la sensibilité de Septimus décroche « de toute expérience quelle qu'elle soit »[1205]. Acculé par la perte du sens historique, Septimus s'extrait de l'expérience comme continuum logique. Une

---

[1202] Roland Barthes, « *Kairos* », 221.

[1203] Roland Barthes dresse deux colonnes, opposant la modalité du « C'est comme ça ! » qu'il associe aux termes de « Grégarité/Loi de l'espèce/Fatalité/Causalité/Généralité du langage/Sciences/Proverbes » à celle du « C'est ça ! », assimilée à l' « absolu de la contigence », au « *Kairos* » et au « Satori ». *Ibid.*

[1204] On pense à la définition de Jean-François Lyotard du survivant : *« une entité qui est morte ou devrait l'être est encore en vie ».* "Survivant", *Lectures d'enfance*, 59.

[1205] Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », 371.

temporalité brisée prend alors le relais du *chronos* orienté, et de sa force téléologique. Dépossédé de sa mémoire, Septimus devient incapable d'agir en fonction d'une expérience, devient absent à lui-même, agent d'un récit qui se déroule sans lui. La faille silencieuse d'une brisure intérieure fait alors dysfonctionner les récits. C'est sur le mode de l'aléatoire que se nouent ses fiançailles avec Lucrezia, dans un moment où tout sens, toute direction semblent suspendus : « Ainsi le hasard : l'indéterminant qui indétermine »[1206].

Dans ce temps accidenté, les discours idéologiques n'en finissent plus de s'interrompre, et les bombes d'exploser au hasard comme chez Miss Helena Parry : "fretful if disturbed by the War, say, which dropped a bomb at her very door, from her deep meditation over orchids" (MD 151). La guerre est à nouveau réduite à un incident perturbateur ; chez la vieille tante de Clarissa, la valence de l'imprédictible sur son versant tragique se fait brèche presque imperceptible dans les notions stables du temps. Dans le discours de Septimus Smith, elle se fait faille subjective radicale. Chaque événement s'y réfracte dans la brutalité sans cesse reconduite de l'expérience extrême de la guerre, qui se répercute à l'infini dans la ville :

> In the street, vans roared past him; brutality blared out on placards; men were trapped in mines; women burnt alive; and once a maimed file of lunatics being exercised or displayed for the diversion of the populace (who laughed aloud), ambled and nodded and grinned past him, in the Tottenham Court Road, each half apologetically, yet triumphantly, inflicting his hopeless woe. And would he go mad? (MD 76)

On lit ici les modalités d'une ville défigurée, et qui paraît se donner au miroir inversé de la ville comme toile de temps tissée dans la déambulation de Clarissa Dalloway. Elle devient l'ombre cauchemardesque d'une ville dont les traits seraient grimés sur le versant mortifère d'une imagination tout entière livrée à la terreur de la « défaillance du verbe »[1207]. Exproprié de son expérience comme possibilité de faire récit, privé des moyens de faire entendre sa plainte, le personnage est livré sans protection à l'aléatoire de chaque incident infime d'une toile urbaine hantée par la résurgence d'un temps brisé.

L'expérience toujours à vif, d'« un homme qui a été dépossédé de l'expérience » et « s'expose au choc sans la moindre protection »[1208] refuse de sédimenter, de se

---

[1206] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 610.
[1207] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 95.
[1208] Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, 76.

transformer en expérience assimilée mais ne peut au contraire,que se reitérer indéfiniment dans une éternelle expérience de la faille :

> 'You served with great distinction in the War?'
>
> The patient repeated the word 'war' interrogatively.
>
> He was attaching meanings to words of a symbolical kind. A serious symptom, to be noted on the card.
>
> 'The War?' the patient asked. The European War — that little shindy of schoolboys with gunpowder? Had he served with distinction? He really forgot. In the War itself he had failed.
>
> 'Yes, he served with the greatest distinction,' Rezia assured the doctor; 'he was promoted.' (MD 81)

Le discours de Septimus, dépourvu de la stratégie discursive qui caractérise le discours de Peter Walsh ou celui des médecins, bégaie et piétine dans une écholalie qui ne parvient pas à s'inscrire dans le *chronos* du déroulement de la phrase. Confronté au danger de normativité du discours médical, acculé par la rhétorique mesurée du Dr. Bradshaw, la seule issue pour ce discours prisonnier du silence après avoir fait l'expérience de l'abîme est de faire retour par le biais des hallucinations qui se projettent dans les lieux de la ville comme autres du lieu du front :

> There was his hand; there the dead. White things were assembling behind the railings opposite. But he dared not look. Evans was behind the railings! "What are you saying?" said Rezia suddenly, sitting down by him. Interrupted again! She was always interrupting. (MD 21)

### 2.2.4 La faille du langage comme poésie[1209]

A contretemps du *chronos* ramené par les interruptions de Lucrezia, les visions de Septimus effacent les seuils entre présent, passé, imaginaire et actuel. Ils ramènent en creux, mais au cœur de la ville, un passé récent et résurgent qui ne sédimente pas dans les lieux où il n'est que fantôme, mais déploie cette résurgence de la hantise en une poétique insolite :

> Music began clanging against the rocks up here. It is a motor horn down in the street, he muttered; but up here it cannoned from rock to rock, divided, met in shocks of sound which rose in smooth columns (that music should be visible was a discovery) and became an anthem, an anthem twined round now by a shepherd boy's piping (That's an old man playing a penny whistle by the public-house, he muttered) which, as the boy stood still came bubbling from his pipe, and then, as he climbed higher, made its exquisite plaint while the traffic passed beneath. This boy's elegy is played among the traffic, thought Septimus. Now he withdraws up into the snows, and roses hang about

[1209] Nous lirons la défaillance du langage chez Septimus moins sur son versant clinique, comme faille psychique, que comme retournement poétique.

him — the thick red roses which grow on my bedroom wall, he reminded himself. The music stopped. He has his penny, he reasoned it out, and has gone on to the next public-house. (MD 58)

Dans la synesthésie complète de ce passage, le délire fait affleurer un lyrisme dénué de toute stratégie rhétorique, qui ne se rattache au réel que par le biais des parenthèses. La poétique semble puiser dans les incidents du vacarme urbain pour façonner une *poiesis* à l'épreuve de la terreur du néant dont le personnage fait l'épreuve. La superposition de figures de l'actuel et de figures nées de la faille, "This boy's elegy is played among the traffic, thought Septimus", déploie une forme poétique décrochée du récit qui devient autonome et tend vers le poème, "Now he withdraws up into the snows, and roses hang about him — the thick red roses which grow on my bedroom wall, he reminded himself". Ces passages insufflent au texte un lyrisme tragique qui redonne sa place à l'expérience par le biais de la *poiesis* qui accueille le vertige de la mémoire, « dont "jaillit" le poème [...] la mémoire d'un éblouissement, c'est-à-dire aussi bien le pur vertige de la mémoire »[1210].

Une expérience poétique prend alors le pas sur les grands discours articulés par le Dr. Bradshaw, pour qui le mal dont souffre Septimus Smith est un problème de sens des proportions :

Proportion, divine proportion, Sir William's goddess [...]. Worshipping proportion, Sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics, forbade childbirth, penalised despair, made it impossible for the unfit to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion (MD 84).

Les deux muses du Dr Bradshaw, ou plutôt ses anti-muses, "Proportion and Conversion", formules caractéristiques d'une fondation monumentale et d'une vision progressiste de l'histoire, sont les matrices d'une rhétorique médicale mesurée qui vient broyer toute ligne de fuite, tout discours différentiel qui s'inscrirait « dans la grande charnière temporelle trop tôt/trop tard. Il s'agit toujours du trop, qui est l'indice de la misère, alors que la gloire, comme la "générosité" cartésienne, veut le comme il faut »[1211].

La vocation du discours médical serait alors de ramener les égarements du « pur vouloir-dire le rien, le néant »[1212] à une ligne droite, univoque, en faisant entrer l'histoire dans l'idéologie progressiste et humaniste[1213] :

---

[1210] Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, 31.
[1211] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 91.
[1212] Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, 33.
[1213] On voit la connivence poétique entre Septimus et Clarissa alors qu'elle-même s'indigne des tentatives de conversion de Miss Kilman, armée de grands termes emblématiques. C'est là encore sur la force de

> But Proportion has a sister, less smiling, more formidable [...]. Conversion is her name [...]. This lady too (Rezia Warren Smith divined it) had her dwelling in Sir William's heart, though concealed, as she mostly is, under some plausible disguise; some venerable name; love, duty, self sacrifice. (MD 85)

Ce n'est plus l'histoire qui est interrompue, mais ses institutions de pouvoir social et discursif font effraction dans le texte du roman :

> And then stole out from her hiding-place and mounted her throne that Goddess whose lust is to override opposition, to stamp indelibly in the sanctuaries of others the image of herself. Naked, defenceless, the exhausted, the friendless received the impress of Sir William's will. (MD 86-7)

Dans la brutalité métaphorique et allégorique du discours dictatorial du Dr. Bradshaw sédimente la nécessité de domestiquer l'imprévu. C'est ainsi que l'expérience accumulée sert à figer l'aléatoire, enrayer toutes les formes de l'imprédictible, pour remédier au temps accidenté comme « lacune dans la production »[1214].

Ce temps accidenté ne cesse pourtant de faire retour dans les échappées poétiques de Septimus Smith, qui font basculer le texte du côté du poème : « À l'expropriation de l'expérience, la poésie répond en faisant de cette expropriation une raison de survivre, transformant en norme de vie ce qui ne peut être expérimenté [...], une éclipse et un suspens de l'expérience »[1215]. La poétique de la brûlure joue à contretemps sur une temporalité fantomatique, un ailleurs qui fait resurgir le temps de la revenance dans la hantise du présent. Le passé s'y fait à la fois « fossoyeur du présent » dans son incapacité à être oublié, et force d'émergence d'une poétique vibrante dans l'à-présent. Entre latence et résurgence, les mots emblématiques opèrent comme des points de fracture qui font déboîter les régimes d'écriture et les modalités du temps :

---

l'aléatoire que s'appuie son désir de liberté : "Love and religion! thought Clarissa, going back into the drawing-room, tingling all over. How detestable, how detestable they are! For now that the body of Miss Kilman was not before her, it overwhelmed her—the idea. The cruelest things in the world, she thought, seeing them clumsy, hot, domineering, hypocritical, eavesdropping, jealous, infinitely cruel and unscrupulous, dressed in a mackintosh coat, on the landing; love and religion. Had she ever tried to convert any one herself? Did she not wish everybody merely to be themselves? And she watched out of the window the old lady opposite climbing upstairs. Let her climb upstairs if she wanted to; let her stop; then let her, as Clarissa had often seen her, gain her bedroom, part her curtains, and disappear again into the background. Somehow one respected that — that old woman looking out of the window, quite unconscious that she was being watched. There was something solemn in it — but love and religion would destroy that, whatever it was, the privacy of the soul. The odious Kilman would destroy it. Yet it was a sight that made her want to cry." (MD 107)

[1214] « Le temps accidenté apparaît seulement comme la nuit qui fait "accident" et lacune dans la production. C'est le lapsus du système, et son adversaire diabolique ; c'est ce que l'historiographie est chargée d'exorciser en substituant à ces incongruités de l'autre la transparente organicité d'une intelligibilité scientifique [...] obéissant à la même exigence (fondamentale) de couvrir par la production d'une "raison" (fictive) l'obscénité de l'indéterminé ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 295-6.

[1215] Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, 76.

'It is time,' said Rezia.

'The word 'time' split its husk; poured its riches over him; and from his lips fell like shells, like shavings from a plane, without his making them, hard, white, imperishable words, and flew to attach themselves to their places in an ode to Time; an immortal ode to Time. He sang. Evans answered from behind the tree. The dead were in Thessaly, Evans sang, among the orchids. There they waited till the War was over, and now the dead, now Evans himself – ' (MD 59)

'But the branches parted. A man in grey was actually walking towards them. It was Evans! But no mud was on him; no wounds; he was not changed. I must tell the whole world, Septimus cried, raising his hand (as the dead man in the grey suit came nearer), raising his hand like some colossal figure who has lamented the fate of man for ages in the desert alone with his hands pressed to his forehead, furrows of despair on his cheeks, and now sees light on the desert's edge which broadens and strikes the iron-black figure (and Septimus half rose from his chair), and with legions of men prostrate behind him he, the giant mourner, receives for one moment on his face the whole—

'But I am so unhappy, Septimus,' said Rezia trying to make him sit down.

The millions lamented; for ages they had sorrowed. He would turn round, he would tell them in a few moments, only a few moments more, of this relief, of this joy, of this astonishing revelation—

'The time, Septimus,' Rezia repeated. 'What is the time?'

He was talking, he was starting, this man must notice him. He was looking at them.

'I will tell you the time,' said Septimus, very slowly, very drowsily, smiling mysteriously. As he sat smiling at the dead man in the grey suit the quarter struck—the quarter to twelve.' (MD 60)

Les temporalités ne se laissent pas traverser les unes par les autres mais restent hermétiquement juxtaposées[1216], rompues dans une parataxe temporelle et spatiale qui réfute toute loi de l'enchaînement, toute fonction syntagmatique du temps ou des lieux. Les souvenirs s'imposent, les expériences coulissent. La poétique brûlée de Septimus, incandescente de ses failles mêmes, tend vers un délire messianique dans l'urgence du désespoir. Ses variations sonores viennent se façonner à la limite du langage. Les vagues poétiques se déploient avant de venir se briser tragiquement sur les interruptions signalées visuellement par les tirets en fin de phrase, aposiopèses où résonne l'affect poétique et le silence forcé. Au cœur de l'effroi, l'écriture poétique se risque à la lisière même du langage. Septimus apparaît comme une figure du poète par le fait même qu'il se situe hors-langage. L'écriture de la faille constitue alors une modalité poétique qui travers l'espace de la ville, zébrures sans lieu ni destinataire, hormis le lecteur :

Un vertige peut survenir, il n'advient pas. Ou plutôt, en lui, rien n'advient. Il est le pur suspens de l'advenir : césure ou syncope. C'est ce que veut dire « avoir une absence ». Ce qui est

[1216] « Ce déréglage des facultés entre elles donne lieu à l'extrême tension [...] qui caractérise le pathos du sublime à la différence du calme sentiment du beau ». Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », 110.

suspendu, mis en arrêt, basculant soudain dans l'étrangeté, est la présence du présent (l'être-à-présent du présent)[1217].

Dans les absences de Septimus se dresse le spectre de l'interruption du discours, du néant qui menace l'être, alors que la répétition du mot "time" tente sans succès de ramener la conscience du *chronos* de l'épreuve des divagations, « vertige » comme « expérience du néant »[1218].

### 2.2.5 Poétique de l'impréparé : triomphe de l'inouï

Alors que le Dr Holmes, sans vraiment s'impliquer comme sujet de son discours, conseille Septimus sur des passe-temps qui pourraient le sortir de sa folie, il emprunte la dangereuse et sinueuse ligne de la conversation à bâtons rompus comme modalité de l'aléatoire, où l'ironie woolfienne résonne dans la polysémie des expressions et de l'intertexte :

> Throw yourself into outside interests; take up some hobby. He opened Shakespeare — Antony and Cleopatra; pushed Shakespeare aside. Some hobby, said Dr. Holmes, for did he not owe his own excellent health (and he worked as hard as any man in London) to the fact that he could always switch off from his patients on to old furniture? And what a very pretty comb, if he might say so, Mrs. Warren Smith was wearing! (MD 78)

Le *kairos* rhétorique raté de ce discours désinvolte et comme rassemblé au gré du hasard ne permet rien d'autre que de faire échouer une rhétorique curative détachée de son objet, et le choix de l'idiome "Throw yourself into outside interests", se fait à la fois proleptique et ironiquement prescriptif de la mort de Septimus[1219]. Ainsi c'est une mise en œuvre ironique du discours médical sourd à ses propres effets toxiques, que Septimus met en acte lorsqu'est prise la décision finale de l'emmener dans un asile à la campagne pour le protéger de ses pulsions suicidaires. Le *kairos* comme moment opportun pour administrer un remède, est ironiquement ressaisi non pas par les médecins et leur temporalité quadrillée par une rhétorique prescriptive, mais par Septimus lui-même, qui retourne radicalement le programme médical dans le triomphe de son moment tragique :

> Holmes was coming upstairs. Holmes would burst open the door. Holmes would say "In a funk, eh?" Holmes would get him. But no; not Holmes; not Bradshaw. Getting up rather unsteadily, hopping indeed from foot to foot, he considered Mrs. Filmer's nice clean bread knife with "Bread" carved on the handle. Ah, but one mustn't spoil that. The gas fire? But it was too late now. Holmes

[1217] *Ibid.*, 32.
[1218] *Ibid.*
[1219] Il est ironique que le Dr. Holmes conseille à Septimus la lecture d'une pièce de Shakespeare qui se termine par un suicide à la fois dramatique et hautement emblématique.

was coming. Razors he might have got, but Rezia, who always did that sort of thing, had packed them. There remained only the window, the large Bloomsbury-lodging house window, the tiresome, the troublesome, and rather melodramatic business of opening the window and throwing himself out. It was their idea of tragedy, not his or Rezia's (for she was with him). Holmes and Bradshaw like that sort of thing. (He sat on the sill.) But he would wait till the very last moment. He did not want to die. Life was good. The sun hot. Only human beings? Coming down the staircase opposite an old man stopped and stared at him. Holmes was at the door. "I'll give it you!" he cried, and flung himself vigorously, violently down on to Mrs. Filmer's area railings. (MD 126-7)

C'est paradoxalement à ce moment tragique du roman que le *kairos* comme instant à saisir pour faire l'histoire vient porter son coup le plus puissant, mais sur le mode d'un discours désaffecté, presque neutre, qui n'est pas une « chasse au "bon moment" [...] tension continue, durée de l'affût »[1220] mais plutôt un détachement hors-régime de la plainte. La contingence joue à plein dans cette force du faible dont le calcul désespéré permet une mise à distance totale du temps et des affects, comme si l'acte de se donner la mort était lui-même une modalité d'action infime mais encore presque trop exigeante : "the troublesome, and rather melodramatic business of opening the window and throwing himself out. It was their idea of tragedy, not his or Rezia's (for she was with him). Holmes and Bradshaw like that sort of thing. (He sat on the sill.)" Toute tentation mélodramatique est déjouée[1221] par le flegme de la voix désaffectée et la simplicité qui remet à distance la « parole tragique, la parole de démesure »[1222]. La charge tragique n'est pas pour autant congédiée, et résiste dans la suspension du choix ultime : "But he would wait till the very last moment. He did not want to die. Life was good. The sun hot. Only human beings?" Dans la syntaxe disloquée de la question qui repousse une dernière fois le moment fatal où resurgit une dimension du sublime[1223], le discours accompagne à contrecœur les différentes étapes de la mise à mort. C'est avec un art de la mesure surprenant que Septimus évalue le moment opportun, pour se saisir lui-même de l'instant propice. Dans cette décision ultime on peut voir un *kairos* qui se logerait au sein même de l'aliénation consentie, mais pour la dépasser par le seul choix du moment. Le moment ultime lui-même s'accompagne autant qu'il semble presque s'appuyer sur l'apparition incongrue, incidente, d'une figure de témoin : "Coming down the staircase opposite an old man stopped and stared at him. Holmes was at the door". Cette apparition décalée vient à la fois désarranger la succession des différents temps,

[1220] Roland Barthes, « *Kairos* », 216.

[1221] « Il y a [...] un sublime de pensée, qui se marque parfois dans le discours par l'extrême simplicité du tour, là où le caractère élevé du locuteur faisait attendre plus de solennité, et parfois même le silence pur et simple ». Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », 106.

[1222] Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, 40.

[1223] « Quand il est sublime, le discours s'accommode de défauts, de fautes de goût, d'imperfections formelles [...] d'enflures, de boursouflures, de comparaisons forcées ». Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », 106-7.

empêchant définitivement toute prise mélodramatique, mais aussi permettant au tragique de se déplacer sur le regard d'un inconnu, dernière figure de l'autre avant le moment ultime.

Après une série de calculs circonspects, le saut par la fenêtre se fait au moment précis où le Dr Holmes entre dans la pièce, avec ce dernier cri de triomphe : "'I'll give it you!' he cried". C'est le cri du triomphe suprême dans la mort, de l'ultime choix comme abîme et comme triomphe qui se donne dans la double dimension d'action et de violence[1224], "vigorously, violently", qui retentit dans l'adresse vive à la figure d'une rhétorique normative et mortifère : « Le message ne "parle" de rien, il n'émane de personne. [...] Le message [...] est le messager, il "dit" : *Me voici*, c'est-à-dire : *Je suis à toi*, ou : *Sois à moi.* Deux instances : moi, toi, insubstituables, et qui n'ont lieu que dans l'urgence de l'ici-maintenant »[1225]. Dans ce cri qui polarise les deux instances « I » et « you » s'inscrit l'ultime triomphe sur le discours médical, et le refus d'un « we ». L'adresse vive suspend un instant le corps de Septimus dans le pur mouvement du saut, la subjectivation ultime du discours se donne à la mort tout en se soustrayant à la mort programmée par la logique médicale. Le saut devient alors en lui-même le dernier statut du corps, alors que l'absence de représentation du corps fracassé par la chute est ironiquement servie par l'interdiction du Dr. Holmes à Lucrezia de regarder le corps de son époux :

> Rezia ran to the window, she saw; she understood. [...] She must be brave and drink something, he said (What was it? Something sweet), for her husband was horribly mangled, would not recover consciousness, she must not see him, must be spared as much as possible (MD 127).

Dans l'ellipse de ce corps abîmé[1226], le temps du saut se suspend dans sa tragédie sublime et non pas mélodramatique[1227], triomphe de la mort par la mort, faisant écho à ce

---

[1224] « On peut déplacer un peu la notion de *kairos*, lui garder son sens de "bon moment", mais accepter que se dévoile dans ce "bon moment" son caractère périssable : moment qui passe et dont le périssable est accepté, voulu → Neutre : non seulement reconnaît le périssable, mais lui donne une valeur active : ce n'est pas "résignation", mais plutôt "consécration" ». Roland Barthes, « *Kairos* », 221.

[1225] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 92.

[1226] Dans *Jacob's Room* on a cette même ellipse de la mort de Jacob, et un déplacement métonymique de son absence sur ses chaussures vides : "Bonamy turned away from the window. 'What am I to do with these, Mr. Bonamy?' She held out a pair of Jacob's old shoes" (JR 173), et sur le bruissement des feuilles dont la spectralité contamine l'espace : "And then suddenly all the leaves seemed to raise themselves. 'Jacob! Jacob!' cried Bonamy, standing by the window. The leaves sank down again" (JR 173). Ici aussi la mise à mort du personnage est abordée d'une façon qui évite les rhétoriques mélodramatiques, tout en convoquant la charge tragique convoquée dans l'ellipse même du corps et de l'instant de la mort, ainsi que dans les déplacements métonymiques.

[1227] « Le sublime ne s'enseigne pas, la didactique est impuissante à son égard ; il n'est pas lié à des règles déterminables par une poétique [...] reconnaissable par ses seuls "effets" sur le destinataire ». Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », 107.

que Jean-François Lyotard appelle « Belle mort » : « *Meurs plutôt que d'être asservi* »[1228].

Avec cet acte qui trace une ultime ligne de fuite que rien ne peut plus briser, Septimus Smith utilise le *kairos* à contretemps du planning médical : « il échappe [...] à ce sort misérable d'être le référent de toutes les phrases à venir comportant son nom »[1229]. Le saut de Septimus par la fenêtre ré-introduit ainsi, au cœur même du système, l'imprédictible comme « obscène de l'indéterminé », qui invalide le jugement et l'expérience : "Who could have foretold it" s'écrie le Dr Holmes. "A sudden impulse, no one was in the least to blame (he told Mrs. Filmer). And why the devil he did it, Dr. Holmes could not conceive." (MD 127) Insoluble pour le Dr. Holmes, le temps, pourtant ici doublé de l'irréversible, du *kairos* comme temps du choix pour soi-même de la mort plutôt que l'assujettisement échappe totalement à la logique du médecin[1230].

D'objet du discours médical, Septimus se remet en position de sujet du discours, "I'll give it you", et se soustrait à la sujétion en se resaisissant de la décision de l'occasion dans un choix ultime qui se retourne en triomphe. Dans l'ab-jection verticale de la chute, le corps comme objet de la rhétorique médicale vient suspendre la logique curative comme programme et sa loi d'assujettissement au temps de l'enchaînement. Il défait par l'indéterminé l'hégémonie du discours sur le temps et les corps : « le système de défection de la maîtrise, de l'a-pouvoir »[1231]. Le temps programmatique déboîte alors dans un régime de panique qui fait resurgir la bousculade des incidents :

> Dr. Holmes and Mrs. Filmer collided with each other. Mrs. Filmer flapped her apron and made her hide her eyes in the bedroom. There was a great deal of running up and down stairs. Dr. Holmes came in—white as a sheet, shaking all over, with a glass in his hand (MD 127).

Rendu absurde par l'absence de son objet, l'édifice idéologique s'écroule tout comme le *chronos* qui perd toute vectorisation :

> The clock was striking—one, two, three: how sensible the sound was; compared with all this thumping and whispering; like Septimus himself. She was falling asleep. But the clock went on striking, four, five, six and Mrs. Filmer waving her apron (they wouldn't bring the body in here, would they?) (MD 127)

---

[1228] Jean-François Lyotard, *Le Différend*, 149.
[1229] *Ibid.*
[1230] « On en accepte la fragilité, la "périssabilité", la contingence, le "une seule fois et c'est fini" [...] ce n'est pas un "monument" ». Roland Barthes, « *Kairos* », 221.
[1231] Roland Barthes, « *Kairos* », 216.

## *2.3 Nouvelle fondation poétique : le temps dépréoccupé*

### 2.3.1 Advenir ou survenir : le *kairos* comme puissance créatrice

L'ellipse du corps abîmé de Septimus fait retour de manière indirecte à la fin du roman, au milieu de la soirée mondaine donnée par Clarissa Dalloway, à laquelle sont conviés le Dr. Bradshaw et sa femme.

> Some case, Sir William was mentioning, lowering his voice. It had its bearing upon what he was saying about the deferred effects of shell shock. There must be some provision in the Bill. Sinking her voice, drawing Mrs. Dalloway into the shelter of a common femininity, a common pride in the illustrious qualities of husbands and their sad tendency to overwork, Lady Bradshaw (poor goose—one didn't dislike her) murmured how, "just as we were starting, my husband was called up on the telephone, a very sad case. A young man (that is what Sir William is telling Mr. Dalloway) had killed himself. He had been in the army." Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, here's death, she thought. (MD 155)

Rapportant l'événement dans ce cadre mondain, le discours qui parle de Septimus mais sans le nommer se fait à la troisième personne, le désigne comme « instance référent dans des phrases directes : on parlera de lui »[1232]. La mention de la mort vient inscrire sa dissonance dans le rythme harmonieux de la soirée donnée par Clarissa. Alors que la femme du Dr. Bradshaw glisse à l'oreille de Clarissa le fait divers sordide du suicide du jeune homme, le temps homogène de la bienséance mondaine se trouve suspendu :

> What business had the Bradshaws to talk of death at her party? A young man had killed himself. And they talked of it at her party — the Bradshaws, talked of death. He had killed himself — but how? Always her body went through it first, when she was told, suddenly, of an accident; her dress flamed, her body burnt. He had thrown himself from a window. Up had flashed the ground; through him, blundering, bruising, went the rusty spikes. There he lay with a thud, thud, thud in his brain, and then a suffocation of blackness. So she saw it. But why had he done it? And the Bradshaws talked of it at her party! (MD 155-6)

Le corps mutilé qui apparaît ainsi dans l'imagination de Clarissa ramène au cœur du lieu surcodé de la soirée mondaine l'indécence taboue du suicide, "What business had the Bradshaws to talk of death at her party?", mais aussi l' « incandescence [...] du moment dans sa pure exception, sa puissance absolue de mutation »[1233], fût-elle aussi déchirure, ainsi que Clarissa le ressent dans la brûlure du corps : "Always her body went through it first, when she was told, suddenly, of an accident; her dress flamed, her body burnt". Dans le déplacement des affects sur le corps de Clarissa, alors que celui de Septimus se dérobe à la saisie. Le discours mondain qui traite la mort comme un fait

[1232] Jean-François Lyotard, *Le Différend*, 149.
[1233] Roland Barthes, « *Kairos* », 216.

divers, comme s'il s'agissait d'un banal incident, cherche à rétablir l'ordre d'un pouvoir sur les corps et à se dédouaner de toute responsabilité.

Mais dans la déchirure du discours de Clarissa et la déchirure métaphorique de son corps, la puissance poétique de la mort comme brûlure paradoxale de la vie fait retour par l'« existence poétique, si l'existence est ce qui troue la vie et la déchire, par moments nous mettant hors de nous »[1234]. Alors qu'elle s'isole dans une petite chambre à l'écart de la fête, ménageant dans le *chronos* de la soirée une « absence de temps »[1235], Clarissa se trouve face à la vision imprévue de sa voisine d'en face allant se coucher, vision anodine qui redouble l'apparition incongrue du voisin juste avant à la mort de Septimus. Le lieu de la terreur se retourne en épiphanie imprédictible :

> Oh, but how surprising! — in the room opposite the old lady stared straight at her! She was going to bed. And the sky. It will be a solemn sky, she had thought, it will be a dusky sky, turning away its cheek in beauty. But there it was — ashen pale, raced over quickly by tapering vast clouds. It was new to her. The wind must have risen. [...] The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did not pity him, with all this going on. There! the old lady had put out her light! the whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him — the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. He made her feel the beauty; made her feel the fun. (MD 157-8)

L'accès paradoxal à l'intime de l'autre génère l'exclamation qui célèbre le miracle de la présence, "There! the old lady had put out her light!" L'occasion impromptue de l'occurrence vient rompre le vertige du néant, "a suffocation of blackness", et mettre en œuvre une *poiesis* qui s'appuie sur la force de renouvellement de l'imprédictible : « Ce qui est sublime c'est que du sein de cette imminence du néant, quelque chose arrive quand même, ait "lieu", qui annonce que tout n'est pas fini. Un simple voici, l'occurrence la plus minime, est ce "lieu" »[1236]. Le lyrisme se déploie et puise à la force sublime du geste de Septimus ainsi qu'à la force de l'indéterminé de la présence imprévue, à l'écart du temps mondain de la fête[1237] : "the whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night!" C'est sur un mode jubilatoire qui ne se retourne pas en justification mais reste pur accueil à son

---

[1234] Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, 34.
[1235] Roland Barthes, « *Kairos* », 216.
[1236] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 95.
[1237] « Il faut toute une œuvre [...] pour que la mondanité soit dépassée et déclassée par l'écriture : c'est une révélation qui ne se produit qu'à l'extrême fin : l'écriture chasse la mondanité (le *kairos*), mais au terme d'une longue initiation, d'un drame à nouveaux épisodes ». Roland Barthes, « Le *Kairos* », 218.

événement, que Clarissa semble reconnaître explicitement sa filiation poétique avec la mort de Septimus, « qui devait [...], sceller de son sang l'échine brisée du temps »[1238] et qui, en ouvrant la fenêtre sur les ténèbres, « reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps »[1239] :

> A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. There was an embrace in death. But this young man who had killed himself — had he plunged holding his treasure? "If it were now to die, 'twere now to be most happy," she had said to herself once, coming down in white. (MD 158)

Dans la mort de Septimus quelque chose survit et se rassemble dans l'intériorité de Clarissa, "This he had preserved". La mort triomphale qui défie tout système, "Death was defiance" trouve un lieu d'accueil non pas de hantise mais d'hospitalité, "There was an embrace in death". La mort sublimée et ainsi rédimée prend ici toute sa force dans la survivance indéterminée de ce qui échappe au quadrillage mondain et à l'assignation : "A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter". Glissé dans le creux de l'oreille, rendu tabou, l'événement est indicible, et échappe par-là même à toute récitation, à tout discours magnifiant et à toute fixation symbolique dans le temps. L'événement tragique mais non pas mélodramatique de la mort de Septimus se ferait alors une nouvelle fondation, nouveau commencement du temps sans cesse reconduit dans la puissance de l'imprédictible, non plus mythique mais anachronique et poétique, qui prendrait appui sur « l'accroissement d'être qu'apporte l'événement »[1240], "If it were now to die, 'twere now to be most happy". Veine qui irriguerait tout le roman, cet accroissement d'être paradoxal, qui jaillit depuis le néant et pulvérise les discours du devoir patriotique énoncés par Mr. Brewer, se fait donc événement poétique qui échappe à la ressaisie mythologisante et se retourne en fondation d'une communauté libre de participer à une création poétique potentielle et imprédictible, « relever le défi de cette défaillance du verbe en suscitant ou en accueillant l'événement d'une phrase "inouïe" »[1241].

---

[1238] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 14.
[1239] *Ibid.*, 22.
[1240] Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », 104.
[1241] Jean-François Lyotard, « L'instant, Newman », 95.

### 2.3.2 La dépréoccupation du *kairos* : puissance de l'indéterminé

La subjectivité de Clarissa et de Lucrezia se font les lieux privilégiés de cette réceptivité poétique aux potentialités de l'aléatoire, force d'initiation à la poétique de l'impréparé dans le tissu mouvant de la ville. Ambassadrices de cette ville imprédictible, ces personnages interpellent inlassablement le regard : "Peter—however beautiful the day might be, and the trees and the grass, and the little girl in pink— Peter never saw a thing of all that. He would put on his spectacles, if she told him to; he would look. It was the state of the world that interested him..." (MD 6) Clarissa se fait « créatrice, fait être ce qui, autrement, n'eût pas été. Elle est, si elle le veut [...] co-créatrice du monde. Le monde, alors, si nous pouvons lui ajouter quelque chose, doit être conçu comme essentiellement inachevé et incomplet »[1242]. C'est ce monde inachevé et incomplet que Peter Walsh ne parvient pas à voir, absorbé par les états successifs du monde malgré ce que le regard de Clarissa cherche à faire advenir par « la dépréoccupation, le non-agir », une « attitude contemplative, non active, c'est-à-dire une attitude non pas de recherche, comme s'il nous manquait quelque chose, mais de possession ou d'accueil »[1243] qui accueille l'à-venir.

C'est précisément ce dont est incapable Hugh Whitbread, personnage anti-poétique, préoccupé de saisir l'opportunité et non le *kairos*, d'accomplir et non pas de contempler l'imprédictible[1244]. Son discours collectionneur est tout entier employé à énumérer ses propres mérites et ses accomplissements historiques[1245] :

> He brushed surfaces; the dead languages, the living, life in Constantinople, Paris, Rome; riding, shooting, tennis, it had been once. [...] But he did it extremely efficiently. He had been afloat on the cream of English society for fifty-five years. He had known Prime Ministers. [...] one or two humble reforms stood to his credit; an improvement in public shelters was one; the protection of owls in Norfolk another; [...] and his name at the end of letters to the Times, asking for funds, appealing to the public to protect, to preserve, to clear up litter, to abate smoke, and stamp out immorality in parks, commanded respect. (MD 87)

---

[1242] Marcel Conche, *L'Aléatoire*, 51.
[1243] *Ibid.*, 37.
[1244] « Tout projet où l'on tente de jeter un pont par-dessus l'incertain, nous laisse dans la dépendance de l'aléatoire. Seule une attitude autre que celle de l'homme agissant peut nous libérer de cette dépendance ». *Ibid.*, 11.
[1245] « Lorsque l'histoire sert la vie passée de telle sorte qu'elle empêche la vie présente de se poursuivre et de se développer, lorsque le sens historique ne conserve plus, mais momifie la vie : alors l'arbre dépérit progressivement [...] la piété se dessèche, et il ne reste plus que le pédantisme routinier qui tourne avec un égoïsme complaisant autour de son propre centre. On assiste au spectacle répugnant d'une aveugle fureur de collection, acharnée à rassembler inlassablement tout ce qui a jamais été ». Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », 112.

L'entassement de ce mode de discours qui ne crée rien s'oppose à la puissance de présentification de l'injonction « Look! », avec laquelle Lucrezia tente d'actualiser l'à-présent pour freiner les résurgences du passé dans l'esprit de Septimus : "'Look, she implored him, pointing at a little troop of boys carrying cricket stumps, and one shuffled, spun round on his heel and shuffled, as if he were acting a clown at the music hall." (MD 22) En cherchant à concentrer le présent, Lucrezia renonce à la passivité. Sa vision qui est plutôt préoccucation qu'accueil de l'expérience, ne tient pas : "Oh look," she implored him. But what was there to look at? A few sheep. That was all." (MD 22) Le *kairos* se dérobe à ce regard anxieux, qui ne parvient pas à « s'étonner du monde »[1246].

Dans la succession des événements de la journée[1247] dont Clarissa donne un résumé, vers la fin du roman, ce sont ces suspens de temps qui viennent s'offrir comme pures dépenses jubilatoires :

> All the same, that one day should follow another; Wednesday, Thursday, Friday, Saturday; that one should wake up in the morning; see the sky; walk in the park; meet Hugh Whitbread; then suddenly in came Peter; then these roses; it was enough. After that, how unbelievable death was!—that it must end; and no one in the whole world would know how she had loved it all; how, every instant . . . (MD 104)

Dans les points de suspension résonne le temps extatique, se dessinent les « arabesques », « courbes de lignes », « vrilles », « spirales », « volutes qui reviennent, retournent sur elles-mêmes et rendent indistinctes, comme en un labyrinthe, le début et la fin, l'entrée et la sortie du temps »[1248], qui « travaille encore l'avenir [...] encore en train de se faire »[1249]. C'est ce que met en œuvre la poétique woolfienne de l'incident : se borner « à voir, à contempler, disponible pour tout ce qui s'offre à la vue, sans prétendre aucunement à la maîtrise de ce qui advient »[1250]. Cette dépréoccupation, cette

---

[1246] « S'étonner du monde [...] la philosophie commencerait par là. Ensuite viendrait une recherche. Or une recherche est une activité. Au contraire, dans l'attitude dont il s'agit ici, on ne va pas au-delà de l'étonnement, car cet étonnement porte en lui-même la révélation de ce qu'aucune recherche ensuite ne pourra nous donner [...] une attitude contemplative, non active, c'est-à-dire une attitude non pas de recherche, comme s'il nous manquait quelque chose, mais de possession ou d'accueil [...] une contemplation de ce monde ». Marcel Conche, *L'Aléatoire*, 37.

[1247] « Jalonner l'avancée de la journée par de menus événements ; à l'exception du suicide de Septimus, bien sûr, ces événements parfois infimes tirent le récit vers sa clôture attendue : la soirée donnée par Mrs Dalloway ; le compte sera long des allées et venues, des incidents, des rencontres ». Paul Ricœur, « Entre le temps mortel et le temps monumental: *Mrs Dalloway* », 193.

[1248] Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, 26.

[1249] Marcel Conche, *L'Aléatoire*, 8.

[1250] « Mes yeux suivent le vol d'un oiseau. Va-t-il se poser sur l'érable, sur le mur, aller plus loin ? Rien de plus aléatoire que ce vol, pour moi et en soi. Cependant, je ne suis pas dans la dépendance de cet aléatoire, car je me borne à voir, à contempler, disponible pour tout ce qui s'offre à la vue, sans prétendre aucunement à la maîtrise de ce qui advient. » *Ibid.*, 8.

indépendance vis-à-vis de l'expérience que l'on accueille avec étonnement mais sans la rechercher, est ce qui se joue dans la poétique, exclamative sans être agitée, d'un texte qui s'étonne de l'incident sans s'émouvoir, pour « accueillir tout événement dans la dépréoccupation, n'attendant, ne voulant, n'espérant pas plus ceci que cela – ou que ni l'un ni l'autre ». L'accueil à l'aléatoire « est une possibilité permanente [...], où on laisse l'avenir librement advenir »[1251].

La dépréoccupation positive, cependant, superpose au « temps accidenté » de Michel de Certeau un temps tourbillonnant, messianique, qui serait une nouvelle fondation, mais qui ne pourrait pas devenir mythe. Il se retrouve alors sans arrêt au « point de cassure »[1252] du présent : « le temps du maintenant »[1253], temps d'une création sourde qui n'a pas encore de forme mais est déjà là, en gestation. Une effervescence poétique jette les germes d'une nouvelle fondation qui se loge dans les rouages du temps. Lorsque les cloches de la ville sonnent, c'est un temps à contretemps qui vient résonner, comme si les coups d'horloge eux-mêmes n'étaient plus qu'incidents dans une temporalité désœuvrée :

> [...] but here the other clock, the clock which always struck two minutes after Big Ben, came shuffling in with its lap full of odds and ends, which it dumped down as if Big Ben were all very well with his majesty laying down the law, so solemn, so just, but she must remember all sorts of little things besides. (MD 108)
>
> Volubly, troublously, the late clock sounded, coming in on the wake of Big Ben, with its lap full of trifles. Beaten up, broken up by the assault of carriages, the brutality of vans, the eager advance of myriads of angular men, of flaunting women, the domes and spires of offices and hospitals, the last relics of this lap full of odds and ends seemed to break, like the spray of an exhausted wave, upon the body of Miss Kilman standing still in the street (MD 109)

L'anodin du deuxième son de cloche, en retard, imprévu, crée une seconde ligne sonore, spasmodique, disphonique "its lap full of odds and ends". Elle donne la petite chiquenaude qui anéantit, pulvérise de son lot de futilités parasites, "with its lap full of trifles", le temps homogène du monument institué pour veiller au passage du temps[1254]. Deux horloges sonnant la même heure, avec un intervalle incident, incongru, qui défait par l'indéterminé le système univoque et immuable de succession entre passé et présent. Tout le roman est ainsi construit puis déconstruit autour de l'égrénage des heures, chronologique mais irrégulier, presque aléatoire, de Big Ben, emblème non pas d'une temporalité monumentale, homogène, mais d'un éparpillement suspendu du temps.

---

[1251] *Ibid.*, 8-9.
[1252] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 38.
[1253] *Ibid.*
[1254] « Il n'y a pas d'aléatoire dans l'éternel ». Marcel Conche, *L'Aléatoire*, 12.

### 2.3.3 « Efflorescence du phénomène »[1255] : le *kairos* à l'œuvre

Le discours de Clarissa Dalloway exprime cette potentialité créatrice, sous le sceau de l'aléatoire et du potentiel qui ne demande qu'à prendre forme :

> But she said, sitting on the bus going up Shaftesbury Avenue, she felt herself everywhere; not 'here, here, here'; and she tapped the back of the seat; but everywhere. She waved her hand, going up Shaftesbury Avenue. She was all that. So that to know her, or any one, one must seek out people who completed them; even the places. Odd affinities she had with people she had never spoken to, some woman in the street, some man behind a counter — even trees, or barns. (MD 129)

Clarissa Dalloway énonce cette parole poétique en puissance, cette fusion poétique avec l'imprédictible comme pure effervescence de ce qui n'est jamais encore advenu :

> Here was So-and-so in South Kensington; some one up in Bayswater; and somebody else, say, in Mayfair. And she felt quite continuously a sense of their existence; [...] and she felt if only they could be brought together; so she did it. And it was an offering; to combine, to create; but to whom?[1256] (MD 103)

Qu'il puisse s'agir ici d'une métaphore poétique où les combinaisons potentielles des mots seraient imprédictibles et dépréoccupées, donne un éclairage nouveau au rôle d'hôtesse de Clarissa, "the perfect hostess"[1257]. Sa tâche quasi-mystique d'actualisation des rencontres, son rôle d'accueil la fait osciller sur un seuil entre préoccupation et dépréoccupation. Tout absorbée par l'inquiétude de la réussite de sa soirée, plantée en haut des escaliers pour accueillir ses hôtes, annoncés un par un selon le protocole, Clarissa en appelle aux forces de l'aléatoire pour créer le mouvement poétique au sein de la soirée mondaine :

> She did think it mattered, her party, and it made her feel quite sick to know that it was all going wrong, all falling flat. Anything, any explosion, any horror was better than people wandering aimlessly, standing in a bunch at a corner like Ellie Henderson, not even caring to hold themselves upright. (MD 142)

Ce sont les rideaux couverts d'oiseaux, qui, s'envolant à contretemps dans les courants d'air, remettent l'espace et le texte en mouvement et en métaphore : "Gently the yellow curtain with all the birds of Paradise blew out and it seemed as if there were

---

[1255] Roland Barthes nomme cette effervescence du temps *« satori »*. « *Kairos* », 217.

[1256] « On est tout entier à ce qui s'offre, à l'offrande du monde, à l'offrande du présent. On n'est plus dans la dépendance de quoi que ce soit d'aléatoire, puisqu'on s'en tient à ce qui est/apparaît, alors que "aléatoire" se dit de ce qui est encore au futur. » Marcel Conche, *L'Aléatoire*, 37.

[1257] On voit déjà cette amorce d'abandon potentiel à l'imprévu parmi les invités de son salon: "She made her drawing-room a sort of meeting-place; she had a genius for it. [...] Infinite numbers of dull people conglomerated round her of course. But odd unexpected people turned up; an artist sometimes; sometimes a writer; queer fish in that atmosphere." (MD 65-6)

a flight of wings into the room, right out, then sucked back." (MD 142-3) Libéré du poids de la préoccupation[1258] et réveillé par la métaphore, le texte retrouve sa poétique exclamative, l'extase mystique de son étonnement : "The curtain with its flight of birds of Paradise blew out again. And Clarissa saw—she saw Ralph Lyon beat it back, and go on talking. So it wasn't a failure after all! it was going to be all right now—her party. It had begun. It had started." (MD 144) Le *kairos* du courant d'air vient traverser, à-propos, le temps continu et guindé de la soirée mondaine et inverser les états. "She had six or seven words with each, and they went on, they went into the rooms; into something now, not nothing, since Ralph Lyon had beat back the curtain." (MD 144) Dès lors, dans la déprise du *kairos*, le texte s'abandonne à l'énergie poétique, pour libérer quelque chose d'aérien, un flux qui parcourt la page.

L'arrivée de Sally Seton déclenche une nouvelle vague d'exclamations, d'écriture en lettres capitales qui délient pourtant par leur effet emphatique la solennité du moment :

> *What* name? Lady Rosseter? But who on earth was Lady Rosseter?
>
> 'Clarissa!' That voice! It was Sally Seton! Sally Seton! after all these years! She loomed through a mist. For she hadn't looked like *that*, Sally Seton, when Clarissa grasped the hot water can, to think of her under this roof, under this roof! Not like that!
>
> All on top of each other, embarrassed, laughing, words tumbled out — passing through London; heard from Clara Haydon; what a chance of seeing you! So I thrust myself in — without an invitation. . . . (MD 145)

Le texte est sans cesse interrompu par la puissance énergétique de l'imprévu qui fait irruption dans les discours, de l'à-présent qui vient surprendre le temps, le prendre de cours, en libérer les tourbillons, les arabesques et les entrelacs poétiques. L'écriture vibre d'une agilité qui célèbre le « luxueux débordement hors des cadres en lesquels [il était] enfermé[s], son imprévisibilité et les possibles dont alors s'entoure le "cours des choses" »[1259].

Tout près du rideau voltigeant, Lord Gayton et son épouse forment un couple façonné de mutité, au regard perçant et alerte, qui refuse cette déprise, cet abandon à la surprise de l'imprévu : "They looked; that was all. That was enough. They looked so clean, so sound, she with an apricot bloom of powder and paint, but he scrubbed, rinsed, with the eyes of a bird, so that no ball could pass him or stroke surprise him." (MD 150)

---

[1258] « L'immédiateté du rapport au monde – car ce qui nous en séparaît était la préoccupation, et nous sommes dépréoccupés [...] le monde qui est maintenant la totalité des étants ». Marcel Conche, *L'Aléatoire*, 44.

[1259] Tinland, Patrick. *L'homme aléatoire*. PUF, 1997, 6.

Loin de l'étonnement qui accueille l'événement, le regard sur le monde de Lord Gayton reste à l'affût des opportunités figées, tourné vers le mythe solide de son héritage historique et patriarcal, dont les monuments emblématiques et les membres féminins de sa famille restent les pierres de touche : "He struck, he leapt, accurately, on the spot. [...] He had his honours, ancestral monuments, banners hanging in the church at home. He had his duties; his tenants; his mother and sisters..." (MD 150) La mondanité du paraître s'appuie sur les reliques d'un temps épique et révèle paradoxalement « le "vide", dans sa désolation, le désœuvrement, la pusillanimité, la mondanité, marqués d'une sorte de dérisoire »[1260].

La formalité de la position d'hôtesse de Clarissa en haut des escaliers, avec le héraut pour récitant, annonçant les noms des hôtes, aurait pu, de fait, se retourner en l'esquisse d'une nouvelle scène mythique. Mais le formel du mythe ne peut se fonder dans l'informel de l'imprévu textuel, fragments de phrases jetés pêle-mêle dans la surprise extatique des retrouvailles avec Sally Seton, potentialisation d'un texte explosif, chaotique mais jubilatoire, qui convoque ce que Deleuze appelle « chaosmos » :

> They kissed each other, first this cheek then that, by the drawing-room door, and Clarissa turned, with Sally's hand in hers, and saw her rooms full, heard the roar of voices, saw the candlesticks, the blowing curtains, and the roses which Richard had given her. (MD 145)

La potentialisation de la soirée, création poétique, gestation en devenir, comme le rideau gonflé par intermittences du souffle d'air qui s'y engouffre selon une temporalité intermittente, accueille tel un autre incident anodin l'arrivée du premier ministre, symbole monumental et solennel dans la voix du héraut, redoublée et interrompue par celle de Peter Walsh, qui au lieu de créer un silence recueilli, alimente le mouvement chaosmique du texte en étant reprise de voix en voix :

> Wilkins was emitting in a voice of commanding authority, as if the whole company must be admonished and the hostess reclaimed from frivolity, one name:
>
> 'The Prime Minister,' said Peter Walsh.
>
> The Prime Minister? Was it really? Ellie Henderson marvelled. What a thing to tell Edith! (MD 146)

Avec l'entrée du premier ministre, s'entrelacent le poétique et le trivial, le solennel et l'anodin :

---

[1260] Roland Barthes, « *Kairos* », 217.

> One couldn't laugh at him. He looked so ordinary. You might have stood him behind a counter and bought biscuits—poor chap, all rigged up in gold lace. And to be fair, as he went his rounds, first with Clarissa then with Richard escorting him, he did it very well. He tried to look somebody. It was amusing to watch. (MD 146)

La narration semble retenir un fou rire devant le spectacle d'un pantin si ordinaire, affublé des symboles du pouvoir, et sape le mythe qui ne peut plus se fonder, la communauté qui ne fait que s'interrompre :

> Nobody looked at him. They just went on talking, yet it was perfectly plain that they all knew, felt to the marrow of their bones, this majesty passing; this symbol of what they all stood for, English society [...] and a sort of stir and rustle rippled through every one, openly: the Prime Minister! (MD 146)

Au bord de la bascule irréversible vers le grotesque, le texte ambigu retient le symbole, ne le pulvérise pas tout à fait. Le tourniquet, moment de traverse entre synchronie et diachronie, est cette fois tellement ambigu qu'on ne le distingue plus vraiment. Le texte poétique emprunte la ligne de crête, et se fond dans un seul et même mouvement aérien, comme le rideau qui se gonfle d'air par intermittences, onde arielle qui se répand en arabesques, pure dépense poétique, pour à la fois instituer et destituer le symbolique, fonder et disperser la communauté. L'écriture vaporeuse se fait tissu dispersé qui se mêle à l'air ambiant, points de connexion à peine palpables, matière à peine matière, disséminée à l'intérieur du rhizome[1261]. Plutôt que point de prise statique d'un temps figé, il se fait tourbillon rhizomatique, qui propage ses lignes de fuite aériennes à peine perceptibles. Plus rien désormais ne peut servir de fondation mythique, pas même l'expérience accumulée dont Peter se réjouit avant qu'elle ne vole en éclat dans l'irruption de l'expérience-choc, sous forme de questionnement :

> The past enriched, and experience, [...] and so having acquired the power which the young lack, of cutting short, doing what one likes, not caring a rap what people say and coming and going without any very great expectations (he left his paper on the table and moved off), which however (and he looked for his hat and coat) was not altogether true of him, not to-night, for here he was starting to go to a party, at his age, with the belief upon him that he was about to have an experience. But what? (MD 138)

---

[1261] Comme lorsque Richard Dalloway et Hugh Whitbread, sortant de chez Lady Bruton, se trouvent pris ensemble dans un rhizome aérien, la rencontre de deux vents contraires, entre synchronie et diachronie poétiques : "Contrary winds buffeted at the street corner. They looked in at a shop window; they did not wish to buy or to talk but to part, only with contrary winds buffeting the street corner, with some sort of lapse in the tides of the body, two forces meeting in a swirl, morning and afternoon, they paused. Some newspaper placard went up in the air, gallantly, like a kite at first, then paused, swooped, fluttered; and a lady's veil hung. Yellow awnings trembled. The speed of the morning traffic slackened, and single carts rattled carelessly down half-empty streets". (MD 95-6) La rencontre du matin et de l'après-midi disperse les lignes du temps chronologique.

La soirée de Clarissa est ainsi d'emblée placée sous le régime de l'imprévu comme force de renouvellement du temps, alors que Peter se livre tout entier à la déprise de ce qui hante déjà le présent de la question. Par cette question posée, jetée comme un filet dans l'avenir, se maintient la tension d'un temps qui emporte les formes irruptrices du présent, « survenue de ce qui n'a pas lieu, comme possibilité »[1262]. L'expectative de l'expérience à-venir, en gestation dans l'à-présent, actualise l'expérience comme possibilité sans cesse reconduite dans la latence[1263]. Les dernières lignes du roman vibrent de la tension de l'imprédictible, qui prend le texte de court, survient avant même l'événement lui-même, en avance sur son propre effet : "I will come," said Peter, but he sat on for a moment. What is this terror? what is this ecstasy? he thought to himself. What is it that fills me with extraordinary excitement? It is Clarissa, he said. For there she was." (MD 165) L'écriture qui s'achève vibre pourtant encore tout entière du travail de l'imprévu ; elle palpite d'une gestation impérieuse, d'une potentialisation inconstante qui refuse de finir avec le silence de la dernière page[1264]. Cette « urgence [de] l'inactualité, l' anachronisme qui permet de saisir notre temps sous la forme d'un "trop tôt" qui est aussi un "trop tard", d'un "déjà" qui est aussi un "pas encore" »[1265], reste suspendue, soudée au corps d'un texte qui n'a pas encore de forme mais est déjà là, dans l'attente qui accueille sans désirer[1266].

La force poétique qui se façonne dans les failles du temps trouve son occasion dans les moments où les édifices symboliques vacillent, institués puis destitués par l'hétérogénéité des discours et des voix. Les lieux du savoir et de l'histoire comme lieux où le pouvoir politique se fonderait de façon privilégiée sont ainsi retraversés à contretemps par les régimes temporels différentiels. Les régimes de discours se désituent dans une ex-centricité qui remet en jeu le temps épistémologique du *chronos* et du *muthos*, à l'épreuve du *kairos*. La mise en crise incessante des lieux symboliques

---

[1262] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, xix.

[1263] « L'expérience est [...] destinée, désormais, à demeurer quelque chose qu'on ne peut avoir, mais seulement faire ». Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, 63.

[1264] « Le rendez-vous dont il s'agit dans la contemporanéité ne se situe pas seulement dans le temps chonologique : il est, dans le temps chronologique, quelque chose qui le travaille de l'intérieur et le transforme. Et cette urgence, c'est l'inactualité, l'anachronisme qui permet de saisir le temps sous la forme d'un "trop tôt" qui est aussi un "trop tard", d'un "déjà" qui est aussi un "pas encore" ». Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 26.

[1265] *Ibid.*

[1266] « Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps » qui « n'est pas un mode purement négatif. C'est le temps où rien ne commence [...] un temps sans négation, sans décision ». Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, 25-6.

génère une crise des modalités de discours et une crise du récit. C'est dans cette mise en crise incessante que vient se loger et se renouveler une poétique paradoxale qui explore le dissensus du temps.

## Chapitre 2. Résistances paradoxales de l'écriture de la ville : poétiques du temps inquiété

Les textes de la ville livrent ainsi les modalités de leur renouvellement à la force de l'imprédictible, qui met en crise certains effets de pouvoir. Cette mise en crise incessante fait alors entendre la question de l'émergence de poétiques qui porteraient cette force politique d'inquiétude des formes stables du temps. Dans ce chapitre final, nous interrogerons le paradoxe de l'écriture de la ville comme lieu de la crise du récit et de la mise en œuvre de poétiques qui rendraient compte d'un rapport paradoxal au temps. Nous continuerons à articuler autour de la pensée de l'expérience du temps la mise en œuvre de poétiques singulières qui opèrent la déconstruction des signifiants majeurs du quadrillage des pouvoirs. Les dimensions heuristiques et poétiques de l'écriture deviennent alors forces inquiétantes de proposition et révèlent l'inscription mythologisante à l'œuvre dans la rencontre entre déterminations historiques et pouvoir dans les discours. C'est bien le *poiein* comme fabrication où s'écrit la ville, qui serait le mode inconstant et privilégié d'une mise en œuvre poétique de modalités d'expérimentation radicales.

Ce questionnement sera mené dans l'exploration de poétiques paradoxales, poussées au plus extrême de leur expérimentation, telles qu'elles sont mises en œuvre dans les textes de la ville comme figures critiques et discursives du moment moderniste. Ces poétiques singulières, différentielles, se font forces de décentrement depuis les positions de lecture critique des personnages féminins. Elles se dé-situent depuis le sein de la ville comme lieu d'inscription des enjeux du pouvoir et viennent en inquiéter les modalités. Elles deviennent alors les instruments d'une proposition et d'une force de pensée, *poiein*, comme production et proposition infinie de mise en crise du récit et de la ville. La façon dont des paradigmes privilégiés transforment la lecture de la ville en expérience poétique suggère que la poétique, au-delà des enjeux politiques, est en elle-même performative d'un événement de lecture qui recréerait la ville par sa force d'événement et aurait dans ce sens-là force poétique au sens du poème.

Chez Jean Rhys, la poétique de l'incongru, qui se loge dans le rapport entre sujet féminin et objets, met en œuvre des dynamiques d'abjection, de subjectivation, comme modalités paradoxales de résistance et de dénonciation ; ces dynamiques interviennent, dans le second temps du moment moderniste, au début des années 1930, comme inauguration du second seuil historique de crise. Chez Katherine Mansfield, ce rapport

aux objets s'écrit sous le sceau d'une fusion qui explore les paradoxes poétiques. Nous reviendrons sur deux nouvelles de Katherine Mansfield que nous avons déjà explorées dans leur écriture du manque d'un lieu intime, cette fois dans une perspective qui se concentrera sur le rapport paradoxal des personnages aux objets : dans "Bliss" (1920), c'est une critique féroce de la ville comme lieu d'une société mondaine dénoncée dans son rapport falsifié à l'art, usurpation d'une posture de fidèles passeurs de l'esthétique, dont les travestissements grâce aux objets et les discours sont pris dans une ironie narrative qui joue sur les différents niveaux du texte, tandis que dans "Life of Ma Parker" (1919), les objets qui représentent la condition sociopolitique du personnage mais qui composent aussi paradoxalement sa seule identité se font lieux où une subjectivation paradoxale se fait jour. Chez Virginia Woolf, nous articulerons notre questionnement sur les poétiques paradoxales dans leur rapport au temps à la figure de la mendiante, dans *Mrs Dalloway*, comme figure de l'archaïque et de l'immémorial, et de son chant d'amour qui amène le langage dans le hors-sens, pure matière poétique à façonner, ainsi qu'aux formes de l'illisible dans le régime figural de *Jacob's Room*, au seuil imminent de la déclaration de guerre. Enfin, chez Rose Macaulay notre questionnement arrive au cœur de la guerre elle-même, où la ville s'écrit dans l'entre-deux d'un expressionnisme qui rend compte de la violente immédiateté des événements et du détachement désenchanté de la voix narrative.

## 1. Incongru et micro-lieux chez Jean Rhys : modulations figurales au présent

Chez Jean Rhys, le régime du même sous lequel s'écrit l'espace de la ville se trouve traversé par un autre régime d'écriture qui résiste au régime du même tout en le remettant paradoxalement en jeu sur le mode différentiel de la dissonance. Ce second régime d'écriture qui forme une torsade avec le régime du même se tisse de petits détails, de micro-lieux qui participent, eux aussi, à la mise en crise d'une saisie vectorisée de l'espace. C'est par le biais du figural, d'une *poiesis* entendue comme processus de fabrication dans la langue, que le point de vue des personnages féminins, depuis une position d'aliénation, produit cet espace. La poétique singulière de Jean Rhys, prise dans les postures subjectives paradoxales des personnages féminins, crée une ville en une modulation figurale au présent, épuisement du langage sans cesse reconduit, qui ne se laisse pas assimiler par le régime monocorde écrivant la ville

comme un espace morne. La modulation de ce défi au langage se fait par l'inscription d'une poétique de l'incongru, rencontre d'un objet et d'un affect : « L'incongru n'est pas une notion consacrée. Pire : il n'a pas l'air sérieux. Il n'est pas honorable : il a souvent à voir avec le corps, dans ce qu'il a de moins noble, dans ses déchets[1267] ; il peut aussi tout simplement paraître insignifiant »[1268]. Le flou de la notion même, entre affect et esthétique, fait ainsi corps avec l'écriture de Jean Rhys, qui, dans la matérialité même des objets, des mots et des images, oscille entre le beau et le hideux, le grotesque et l'abject, le bizarre et le macabre, mais reste toujours fuyante, à la fois dans l'insistance et la résistance insaisissable de son matériau.

Publiés respectivement en 1930 pour *After Leaving Mr Mackenzie* et 1934 pour *Voyage in the Dark*, ces deux romans de Jean Rhys se placent chronologiquement et historiquement à l'inauguration d'un second seuil de crise. Plus de dix ans après la fin de la première guerre mondiale, ces dates sont emblématiques de la crise économique et morale de l'après 1929[1269]. Il est frappant de constater à quel point la poétique des romans de Jean Rhys, écrits dans les années 1930, dévoile des affinités singulières avec la poétique fin-de-siècle des poètes décadentistes, également tissée au matériau de la ville par le régime du figural. La ville de Jean Rhys se constitue alors en un agglomérat hybride d'images insolites qui se façonnent à même le matériau de ses propres résidus. Les aspérités qui émaillent çà et là le texte monocorde du désenchantement rhysien créent le temps d'un écart une résistance narrative incongrue. C'est une dynamique d'abjection qui se crée dans ces éclats poétiques dysphoriques, mais aussi paradoxalement une dynamique de résistance à l'assimilation et à l'aliénation et, par la fabrication d'un espace imaginaire, à l'espace symbolique producteur de cette exclusion. Ces positions féminines cassent alors les stéréotypes par une écriture de la dissonance qui met en jeu la fêlure du sujet comme questionnement poétique et politique.

---

[1267] « La chair, le vent, le détail, l'inconvenance, l'hapax, le déchet, l'inutilité, la singularité ». Pierre Jourde, « Présentation ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*. Pierre Jourde (Ed.). Paris : Kimé, 2004, 14.

[1268] Pierre Jourde, « Présentation ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*, 9.

[1269] "The heroism of consciousness making art of its own uncertainty and expressing in its very form, in the express rejection of an easy resolution, the difficult aesthetics of crisis." "Modernism and the Asthetics of Crisis". Alan Wilde, *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination* Patricia Waugh (Ed.), Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1981, 27.

## *1.1 Arts décoratifs résiduels : objets opaques*

Les intérieurs chez Jean Rhys sont encombrés d'objets divers et hétéroclites. Bibelots biscornus, mobilier bizarre, tableaux étranges forment un amas de choses où se constitue un espace fragmenté et encombré, dans le paradoxe d'un foisonnement et d'un registre minimaliste. Les objets y détiennent un statut singulier, une matité opaque, altérité sourde où se façonne une résistance énigmatique dans l'incongru.

### 1.1.1 Maisons et objets : surfaces jonchées, malaise de la lecture

La décoration des hôtels et pensions où séjournent sucessivement les personnages féminins de Jean Rhys rivalisent de laideur et de bizarrerie, comme dans *Voyage in the Dark* : "There was a black table with curly legs in the hall in that house, and on it a square-faced clock, stopped at five minutes past twelve, and a plant of rubber with shiny, bright red leaves, five-pointed." (VITD 30) Dans cette maison étrangère, le déballage de mobilier étrange et d'objets inutiles génère un encombrement de l'espace qui met en crise les lieux tout en les fabriquant dans la description détaillée de son matériau, portée par une rhétorique de la présentification reconduisant sans cesse la création de l'espace, "There was". L'horloge au cadran cubique ne donne plus l'heure, se fait pure invasion de l'espace, tandis que les pieds de la table, frisés comme des cheveux, "a black table with curly legs", rappellent l'esthétique fin-de-siècle mise en œuvre par Carabin, dans ses meubles soutenus par des corps de femmes cariatides, sculptés dans une posture courbée[1270]. Dans cette image décalée, des fragments du corps féminin assujettis à l'objet, cheveux, jambes viennent se réifier, s'objectiver dans le bois du meuble, altérité sourde qui crée une résistance narrative[1271].

Le paroxysme du bizarre réside dans la plante artificielle posée sur la table, dont les feuilles en caoutchouc, rouges, brillantes, pointues, fascinent le regard du personnage : "I couldn't take my eyes off it. It looked proud of itself, as if it knew that it was going on for ever and ever, as if it knew that it fitted in with the house and the street and the spiked iron railings outside" (VITD 30). L'anthropomorphisme de l'hypallage,

[1270] Cette représentation de l'art décoratif symboliste met en jeu une alliance paradoxale de l'utilitaire avec le support du mobilier et du corps féminin réifié dans une posture de sujétion.

[1271] "works that, far from expressing the harmonious unity of the assured and settled mind, reveal instead, as a response to complexity and irresolution in the face of paradox, an overwhelming sense of nausea; which view art as, at best, an ambiguous breakwater against the turbid flow of life". "Modernism and the Asthetics of Crisis". Wilde, Alan. *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, 26-7.

allié au matériau emblématique de l'artificiel et de l'imitation, participe à l'hostilité du lieu qui fascine le personnage, et opère une double capture incongrue entre les feuilles pointues de la plante et les barreaux acérés du grillage. La matérialité du mobilier est exacerbée : tout dysfonctionne dans ce déballage de curiosités en tous genres où chaque objet est détourné de sa fonction, « toute accumulation est hétéroclite, et les objets accumulés sont toujours détournés de leur fonction »[1272]. Chaque objet paraît pris dans une tentative mimétique arrêtée en plein processus ou, au contraire, poussée à l'extrême. Les choses se déterritorialisent dans l'artificiel, le bizarre, l'impropre qui « arrache l'objet au champ de l'utile »[1273]. La matière organique de la plante se fige dans l'inertie du caoutchouc, tandis que le bois de la table est mis en mouvement par la sensualité métonymique d'une chevelure[1274].

C'est donc bien une poétique singulière, dysphorique, qui se façonne dans ce détournement des objets hors du domaine de l'utilitaire, déplaçant radicalement les catégories esthétiques. Dans les lieux intimes et pourtant impersonnels des chambres, l'attirail des objets appartenant aux personnages se mêle aux objets appartenant au lieu, mettant en jeu la congruence de deux régimes contradictoires d'appropriation et d'expropriation : "The ledge under the mirror was strewn with Julia's toilet things – an untidy assortment of boxes of rouge, powder, and make-up for the eyes." (ALMM 8). L'assortiment incongru modèle d'étranges natures mortes sur la surface jonchée du mobilier forme un désordre inerte, désigné par l'indéfini de "things", comme si la chambre, espace d'habitation atemporel traversé par l'absence, était toujours déjà sur le point d'être abandonnée : "The mantelshelf was crowded with china ornaments – several dogs of various breeds, a pig, a swan, a geisha with a kimono and sash in colours and a little naked woman lying on her stomach with a feather in her hair" (VITD 90). Le déferlement de détails disparates, de figurines en porcelaine qui mettent en scène, là encore, des corps de femme dans des postures de sujétion, *"a geisha with a*

---

[1272] Sylvie Thorel Cailleteau, « Sur le vif ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*, 112.

[1273] *Ibid.*, 117.

[1274] On trouve dans Mrs. Dalloway cette incongruité hostile des objets dans l'hôtel de Peter Walsh : "These hotels are not consolating places. Far from it. Any number of people had hung up their hats on those pegs. Even the flies, if you thought of it, had settled on other people's noses. As for the cleanliness which hit him in the face, it wasn't cleanliness, so much as bareness, frigidity; a thing that had to be. Some arid matron made her rounds at dawn sniffing, peering, causing blue-nosed maids to scour, for all the world as if the next visitor were a joint of meat to be served on a perfectly clean platter. For sleep, one bed. For sitting in, one armchair; for cleansing one's teeth and shaving one's chin, one tumbler, one looking-glass. Books, letters, dressing-gown, slipped about on the impersonality of the horse-hair like incongruous impertinences." (MD 131) "among the hairy red chairs and ash-trays" (MD 136).

kimono and sash in colours", voire grotesques, "a little naked woman lying on her stomach with a feather in her hair", se mêlent à des animaux sculptés dans l'éphémère d'un matériau emblématique de la fragilité[1275].

L'extrême dénuement syntaxique qui, paradoxalement, énumère les choses hors de tout champ utilitaire ou ornemental, crée un effet de juxtaposition où chaque objet se constitue singulièrement dans l'énigme de son statut d'objet, altérité sourde et mate qui se décroche de sa fonction mimétique. Il se crée alors une objectivation comme résistance opaque dans cette indigence narrative apparente, qui accumule des choses sans signification. L'espace chez Jean Rhys met donc en jeu une objectivité matérialisée dans les objets, mais qui produit paradoxalement une poétique énigmatique. Cette poétique se déploie dans l'aliénation du sujet telle qu'elle est projetée dans ses objets autant que dans le mouvement par lequel le sujet s'absente à la relation à l'objet, le rendant lourd de sa propre matité.

### 1.1.2 Collage et fétiches : objets du quotidien en lumière

Dans *Voyage in the Dark*, la lumière compose des nature-mortes à partir de la juxtaposition d'objets emblématiques de l'inertie du quotidien : "The things spread out on the dressing-table shone in the light of the fire, and I thought, 'When I shut my eyes I'll be able to see this room all my life.'" (VITD 32) La lumière du feu fait ressortir en relief l'extrême matérialité des objets épars sur la coiffeuse, sur le mode d'une hantise fétichisée, d'une trace mnémonique qui façonne[1276] « Une nature morte : une collection

---

[1275] On pense au poème symboliste de Maurice Rollinat, « Le Boudoir » (1883) :
« La dame aux cheveux longs et couleur de topaze
Conserve dans sa chambre un magique cercueil
Si fantastiquement vague et fragile à l'œil,
Qu'il a l'air vaporeux comme un voile de gaze,
Ni cierges, ni tréteaux, ni tentures de deuil.
Le portrait dans son cadre et la fleur dans son vase,
Meubles, miroirs, tapis, tout sourit plein d'extase ;
Et pourtant, ce boudoir est gênant pour l'orgueil.
Que le matin y filtre, ou que le soir y tombe
Il inflige toujours le rappel de la tombe
Et de la pourriture à six pieds dans le sol :
Car la bière fluette exhale par bouffées,
Sourdes comme un écho de plaintes étouffées,
L'odeur cadavéreuse et jaune du phénol. »
Rollinat, Maurice. « Le Boudoir » (1883). *Œuvres, volume II : Les Névroses*. Régis Miannay (Ed.). Paris : Minard, 1972, 329.

[1276] C'est ici la lumière du feu qui sert de mise en valeur picturale, alors que, ainsi que le dit Claire Joubert, « Utilisant peu d'adjectifs ou des adjectifs simples, l'écriture se borne à suggérer les couleurs et la taille des objets ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 207.

d'objets silencieusement réunis dans la grisaille de leurs empreintes de cendre »[1277]. Les objets s'inscrivent dans le lieu comme traces en relief du quotidien, de « la vie résiduelle dont se remplissent nos poubelles et nos cimetières, rebuts et détritus »[1278]. Le quotidien, « puisqu'il ne peut être assumé par un sujet véritable [...] tend à s'alourdir en choses. [...] Le quotidien est alors le milieu où [...] aliénations, fétichismes, réifications produisent tous leurs effets »[1279]. Mais les objets qui apparaissent dans leur lourdeur, à la lueur des flammes, se soustraient toujours déjà à la réification vectrice d'aliénation, par le décalage subjectif et temporel d'un sujet qui se détache et fait disparaître le tableau dans le même mouvement subjectif qui le compose et le fige : "When I shut my eyes I'll be able to see this room all my life".

Ce versant incommodant de l'incongru dessine des aspérités insolites sur la page, comme si les objets y étaient collés, créant au sein même de cette aliénation un résidu résistant qui pourtant garantit la possibilité du renouvellement poétique. Cette poétique de l'incongru défait sans relâche les liens entre objet et signifiant, entre sujet et objet, entre appropriation et subjectivation, entre exclusion et aliénation. Les objets épars sur la surface impersonnelle de la chambre d'hôtel, dégagés de leur nécessité de fonctionner en tant qu'objets du quotidien et de leur fonction mimétique, composent alors des reliefs qui convoquent la technique dadaïste du collage, ou encore la technique surréaliste du poème-objet : « L'objet incongru est un objet arraché à sa fonction ordinaire [...] et susceptible alors d'entrer dans l'ordre d'une économie imaginaire qui lui confère une plus-value d'ordre esthétique »[1280]. Ces objets en relief mettent en scène « le réveil des objets inertes [...] qui, sortant de leur stabilité, muent le lieu où ils gisaient en l'étrangeté de leur propre espace »[1281].

L'incongruité née de ce décalage façonne une poétique dont le matériau se renouvelle à même le tissu minimal du quotidien. Tout comme les ready-mades de Marcel Duchamp, qui nient l'utilité de la toile et de la peinture, et prônent un art

---

[1277] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 87.

[1278] « Le quotidien, c'est la platitude (ce qui retarde et ce qui retombe, la vie résiduelle dont se remplissent nos poubelles et nos cimetières, rebuts et détritus), mais cette banalité est pourtant aussi ce qu'il y a de plus important, si elle renvoie à l'existence dans sa spontanéité même et telle que celle-ci se vit, au moment où, vécue, elle se dérobe à toute mise en forme spéculative, peut-être à toute cohérence, toute régularité. » « la profondeur de ce qui est superficiel, la tragédie de la nullité ». Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 357.

[1279] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 1969, 365.

[1280] Sylvie Thorel Cailleteau, « Sur le vif ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*, 112.

[1281] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 174.

minimal et dépersonnalisé, les objets manufacturés chez Jean Rhys[1282] sont déprogrammés, libérés de la « pression du sens », et livrés à la pure intensité de leur juxtaposition qui survit au temps de la mémoire tout en restant dans le paradoxe d'un arrangement et d'un éclairage éphémères : « La nature morte nous regarde depuis son silence de vie, depuis son espèce de survivance. La « vie silencieuse » (Stilleben) des natures mortes est bien une vie de l' « après-vivre » (Nachleben). Or, cette étrangeté du temps ne serait jamais possible sans la mise en acte d'une étrangeté du lieu »[1283].

L'étrangeté du lieu, à la fois saturé d'objets et de silence, encombré et vide, trouve un écho dans les tableaux qui ornent les murs, comme dans la chambre de Julia dans *After Leaving Mr Mackenzie* : "an unframed oil painting of a half-empty bottle of red wine, a knife, and a piece of Gruyère cheese, signed 'J. Grykho, 1923'" (ALMM 8). Le texte établit immédiatement une correspondance phénoménologique, concentrée sur le mystère d'un sens énigmatique qui tend vers le métaphysique, entre cette nature morte aux représentations triviales et l'opacité des meubles de la chambre :

> Every object in the picture was slightly distorted and full of obscure meaning. It shared, with the colour of the plush sofa, a certain depressing quality. The picture and the sofa were linked in her mind. The picture was the more alarming in its perversion and the sofa the more dismal. The picture stood for the idea, the spirit, and the sofa for the act. (ALMM 8)

L'altérité sourde des mots-objets martelés "sofa", "picture", se juxtapose à l'émergence opaque d'un sens obscur, cryptique, lourdeur énigmatique des objets dans le lieu, qui bouleversent le rapport de référentialité et semblent émerger de la double-capture entre les objets peints et les objets écrits, juxtaposés dans l'espace de la chambre : "The picture stood for the idea, the spirit, and the sofa for the act". Une écriture cryptique semble s'inscrire à même les objets, évoquant le fonctionnement en rébus des poèmes-objets surréalistes[1284], objets collés juxtaposés à des fragments de texte, ou encore les ready-mades de Marcel Duchamp, sur lesquels le texte s'inscrit, estompant ainsi toute distinction entre objet réel et objet d'art. La difformité incongrue des objets de la chambre et du tableau semble tendre doublement vers quelque chose qui

---

[1282] Selon l'injonction dadaïste qui voulait dissoudre l'art dans le réel, hors de toute pratique sociale.

[1283] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 88.

[1284] Cette inscription à même les objets d'une écriture cryptique se retrouve dans les affiches publicitaires étranges qui figurent sur les murs des chambres où séjournent les personnages féminins de chacun des romans : "I got into bed and lay there [...] thinking of that picture advertising the Biscuits Like Mother Makes, as Fresh in the Tropics as in the Motherland, Packed in Airtight Tins, which they stuck up on a hoarding at the end of Market Street." (VITD 127) "looking at a picture representing a male figure encircled by what appeared to be a huge mauve corkscrew. At the end of the picture was written, 'La vie est un spiral, flottant dans l'espace, que les hommes grimpent et redescendent très, très, très sérieusement". (ALMM 13)

est de l'ordre de l'abject, "The picture was the more alarming in its perversion and the sofa the more dismal", tandis que le régime narratif mystérieux, "The picture stood for the idea, the spirit, and the sofa for the act", paraît concourir à une création comme fabrication d'un sens énigmatique et opaque qui remet en jeu radicalement le statut des objets, « amorce d'une inflexion, d'une modulation ou d'une subversion du régime représentatif ou narratif »[1285].

### 1.1.3 Pourriture végétale, règne animal : discorde de l'affect

Le regard qui se pose sur les objets n'est donc pas un regard de détermination ou d'identification entre sujet et objet, mais plutôt un phénomène déclencheur d'un affect, à la fois chez le personnage qui exprime son malaise, et chez le lecteur mis à l'épreuve de l'irruption de l'incongru, « cette torsade faite d'affects et de pensées » qui « n'a pas à proprement parler d'objet définissable »[1286]. La rencontre phénoménologique impersonnelle entre l'objet et l'affect qui crée une dissonance et une séparation entre le sujet et l'objet génère le sentiment d'incongru sur son versant d'abjection. De cette impossible identification entre sujet et objet, la *poiesis* se façonne dans une impersonnalité qui permet une écriture de l'affect, où « la respiration des choses délivrées de l'empire des significations »[1287] peut se faire entendre.

Cette poétique comme expérience des limites subjectives se tisse dans l'impossibilité de l'identification, à la fois entre les personnages et la ville telle qu'elle se constitue dans ses objets et entre le lecteur et le texte de Jean Rhys, dont l'esthétique dysphorique provoque un malaise de lecture. Dans ces postures subjectives façonnées par la poétique de l'incongru, le paradoxe réside dans le dénuement syntaxique allié à l'extrême encombrement de l'espace et du sujet, expérimentation formelle du langage sur des seuils sans cesse repoussés. Dans *Voyage in the Dark*, ce déplacement de la fonction référentielle des objets, vers une fonction poétique qui se nicherait dans leur opacité par le biais du point de vue narratif, est gravé dans la matière même des maisons où séjourne Anna. Les murs sont sculptés en un foisonnement déliquescent de matière végétale et animale qui prend corps dans le texte : "There was a moulding round the

---

[1285] Selon Louis Baladier dans son article sur l'incongru dans la littérature et l'art, il se crée dans ce décalage des « Retournements » du rapport à l'espace, comme un gant retourné, une bande de Mœbieus entre l'intérieur et l'extérieur. « Figures narratives de l'incongru ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*, 247.
[1286] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil, 1980, 9.
[1287] Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 35.

walls of the sitting-room – grapes, pineapples and acanthus leaves, all very dirty. The light in the middle hung from more acanthus leaves" (VITD 35). La frise décorative où s'entremêlent des éléments de floraison naturelle, figés dans un moulage de plâtre, recouverts de crasse, génère un effet de décadence artificielle, d'abandon de l'ordre naturel à l'entropie et au mauvais goût qui crée chez l'un des personnages un « effet immédiat d'inconvenance »[1288] : "'those blasted pineapples round the walls. It isn't cosy.'"[1289] (VITD 41)

Mais ce n'est pas uniquement dans la dimension aliénante de cette indépendance paradoxale entre l'objet et le sujet que vient se façonner cette poétique de l'insolite. L'incongruité menaçante du papier peint sur les murs de la chambre de Julia dans *After Leaving Mr Mackenzie* génère un affect hybride, une violence latente mêlée à une sorte de stimulation euphorique qui se cristallise dans la voix narrative révélée par la subjectivité du personnage. L'indétermination diffuse de l'affect contraste avec la précision des détails de l'*ekphrasis* :

> Its gloom was touched with a fantasy accentuated by the pattern of the wallpaper. A large bird, sitting on the branch of a tree, faced, with open beak, a strange, wingless creature, half-bird, half-lizard, which also had its beak open and its neck stretched in a belligerent attitude. The branch on which they were perched sprouted fungus and queerly shaped leaves and fruit. The effect of all this was, oddly enough, not sinister but cheerful and rather stimulating. Besides, Julia was tired of striped papers. (ALMM 8)

L'imagerie expressionniste, combat primaire pour la survie archaïque, mêle la putréfaction, la pourriture des éléments végétaux[1290], "fungus and queerly shaped leaves and fruit", à des images d'entre-dévoration potentielle, avec les deux becs béants de deux créatures, mi-volatiles mi-reptiles, figés dans une posture belliqueuse, "its neck stretched in a belligerent attitude". Le décor peint est en quelque sorte re-peint, re-créé dans le texte par petites touches successives, petits archipels de sens juxtaposés[1291]. C'est

---

[1288] Louis Baladier, « Figures narratives de l'incongru », 247.

[1289] On retrouve dans *Non-Combatants and Others* cet encombrement de l'espace dans la maison de Mrs. Frampton, remplie d'objets bizarres, vestiges du passé et souvenirs insolites, organisant en un décor pour un « œil » qui retourne le regard : "There were also in this room crochet doylies on the chairs and tables, a large photograph of a stout and heavily-moustached gentleman above the piano (Mr. Tucker), a small photograph of a thin and shaven and scholarly gentleman over the writing-table (Professor Frampton), some Marcus Stone. Landseers, and other reproductions round the walls, two bright blue vases on the chimneypiece, wither, dry, rustling, and immortal. 'Thou seest me' immulinated in pink and gold letters, circling the picture of a monstrous eye (an indubitably true remark, for no inhabitant of the room could fail to see it), and the Evening Thrill and The Lovers' Heritage (Mrs. Blankley's latest novel) lying on the table." (NCO 28)

[1290] « Selon Baudelaire, le premier acte de l'imagination est celui de la décomposition. Rimbaud fera de la décomposition le principe même de l'invention poétique : non seulement le corps se décompose, mais le discours se désagrège ». Jean-Michel Gliksohn, *L'Expressionnisme littéraire*, Paris : PUF, 1990, 75.

[1291] « Expérience esthétique de la simultanéité [...] essentiellement urbaine et moderne ». *Ibid.*, 50.

une esthétique presque décadentiste qui émerge dans ce passage, dans l'« aspect fantastique »[1292] qui vient percer d'un éclat expressionniste la monotonie sordide de la chambre meublée et cristalliser les affects du personnage[1293].

Pourtant dans ce passage, la relation entre le sujet et l'objet n'écrase pas pour autant la dimension dissonante de la description. Le malaise lié au phénomène de l'incongru se trouve ici totalement du côté de la lecture. Alors que le personnage fait entrer sa fêlure subjective en résonance avec l'esthétique insolite du papier peint, l'espace d'un instant, c'est le lecteur qui se trouve dans l'impossibilité d'une identification avec la posture subjective paradoxale du personnage et de la voix narrative. Dans cette mise en crise de l'identification entre lecteur et personnage se crée alors un renforcement de l'aliénation de ce dernier, second mouvement d'exclusion qui se joue dans l'identification aux aspérités du texte. Par une rhétorique de l'auto-blessure, le personnage s'assimile lui-même à ce qui déclenche l'incongru à la lecture. Il se trouve ainsi incorporé à l'effet de malaise du lecteur, qui se trouve alors envahi par les affects aliénants, « gêne, malaise, vertige »[1294].

Si l'on explore le versant euphorique de cette rencontre entre l'effet incongru du décor peint et les affects positifs qu'ils déclenchent chez le personnage, on trouve cependant un second jour de la mise en crise, dans l'effet de fascination dont le lecteur lui-même est le sujet[1295]. Ce qui se joue là est peut-être ce que Baudelaire appelle « épice du déconcertant »[1296] qui déjoue la monotonie emblématique du papier peint rayé pour le personnage, et la monotonie des affects dysphoriques du personnage pour le lecteur : "The effect of all this was, oddly enough, not sinister but cheerful and rather stimulating. Besides, Julia was tired of striped papers. She had discovered that they

---

[1292] Régis Miannay. « Esprit de décadence et poésie. La première vague ». L'Esprit de décadence I. Colloque de Nantes, 21-24 avril 1976, Institut des lettres de l'Université de Nantes. Paris : Minard, 1984, 20.

[1293] Loin de l'univers luxueux des riches ornements décadents de des Esseintes, les romans de Rhys entrent pourtant en résonance avec *A rebours*, le roman fin-de-siècle de Huysmans, par le biais de l'accumulation des objets et de la surcharge décorative. Aux objets précieux à outrance de Huysmans, répond chez Rhys un amoncellement de laideur et d'incongruité mal assortie.

[1294] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 17.

[1295] L'expressionniste pictural est de fait la mise en scène de cette contradiction d'un « élan dyonisiaque » nietzschéen, « ce triple mouvement de négation, de recherche de nouvelles valeurs et d'espoir [...] de salut en l'art ». Jean-Michel Gliksohn, *L'Expressionnisme littéraire*, 20.

[1296] « Dans la poésie ancienne, la laideur tenait du burlesque, elle marquait une infériorité sociale. Baudelaire fait d'elle une valeur esthétique : la beauté donne à la beauté l' « épice du déconcertant », elle est une réponse au banal et au traditionnel ». *Ibid.*, 74.

made her head ache worse when she awoke after she had been drinking"[1297]. (ALMM 8). L'image hallucinatoire d'animaux monstrueux, vue à travers un voile éthylique construit à la fois le malaise de la lecture et son plaisir paradoxal[1298].

## *1.2 Discréation chimérique : poétique de l'auto-blessure*

Le bizarre, chez Jean Rhys, se dépose donc comme un réseau d'aspérités sur la surface uniforme d'un texte laconique où les dissonances proviennent de la méconnaissance de la cause de l'affect par le personnage. Dans la posture subjective aliénée des personnages féminins, la poétique de l'incongru chez Jean Rhys engage une rhétorique de l'auto-blessure qui ponctue le texte de la ville de micro-lieux insolites, unités compactes régies par l'irruption du figural comme événement. Cette « destruction créatrice »[1299] que nous appellerons discréation se façonne sur des corps déformés, hybrides, recomposés à partir d'une dislocation figurale des corps humains. Le monstrueux s'écrit sur un mode où l'affect du personnage toujours mis à distance fait place au malaise de la lecture : « une force de dé-figuration y est à l'œuvre, qui détermine un réseau d'images torturées dans le style expressionniste »[1300]. Les chimères apparaissent et se dissolvent, spectres éphémères, traces d'écriture qui décentrent le texte vers la hantise. On distingue alors deux modalités de l'incongru : la première se donne selon une modalité de l'aliénation où l'écriture de soi se fait paradoxalement sur le versant de l'abjection, de la blessure, ou de l'effacement de soi, tandis que la seconde s'inscrirait plutôt dans le renversement poétique qui permet, dans la résistance opaque des objets, une déformation grotesque des figures de la loi comme valeur de dénonciation mais aussi une théâtralisation de soi par le biais des effets abjects de la sujétion.

---

[1297] Notons ici que l'allusion, dès les premières pages, aux états alcooliques de Julia, se fait sous la forme d'une remarque faite en passant, une aspérité textuelle aussitôt lissée, comme un objet incongru tombé par hasard sur une surface.

[1298] « Comment cette bizarrerie, nécessaire, incompressible, variée à l'infini, dépendante des milieux, des climats, des mœurs, de la race, de la religion et du tempérament de l'artiste, pourra-t-elle jamais être gouvernée, amendée, redressée [...] sans danger de mort pour l'art lui-même ? Cette dose de bizarrerie qui constitue et définit l'individualité, sans laquelle il n'y a pas de beau, joue dans l'art [...] le rôle du goût et de l'assaisonnement dans les mets ». Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris : Michel Levy Frères, 1868, 217.

[1299] Nous empruntons cette expression à Alain Badiou. Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : Seuil, 1998, 19. Gilles Deleuze parle également de cette destruction créatrice en ce qui concerne le cinéma, dans *L'Image-temps* : « ces descriptions pures qui développent une fonction créatrice et destructrice ». *L'Image-temps*, 165.

[1300] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 197.

### 1.2.1 Déviation des schèmes narratifs : l'affect détourné

L'incongru apparaît donc par éclats dans la surface d'une narration laconique, sans jamais faire système[1301]. La non-congruence des images met en œuvre la greffe de l'imaginaire sur le texte de la ville. Les interférences de l'incongru qui viennent se loger dans la narration pour défaire le récit créent un réseau résistant où se façonne et se renouvelle une poétique comme « homogénéité [...] rompue ou délitée par le surgissement ou l'insinuation d'une allotopie qui fracture, bouleverse ou bouscule le champ sémantique installé par le récit »[1302]. C'est alors la perturbation du système représentatif qui s'inscrit dans ces points de rupture dissonants. Petits détails qui forment des écarts, résistances à l'uniformité de l'espace morne et de la temporalité du même[1303], le minimalisme de l'écriture ainsi que la désertion des affects[1304] font ressortir d'autant mieux cette « beauté brillante et dangereuse »[1305] qui explose sur la surface du texte comme des éclats de verre, le blesse et l'entame sans pour autant l'épuiser.

L'extraordinaire iconicité de la poétique de Jean Rhys confère aux mots une matérialité extrême, comme lorsqu'Anna tord le cou, symboliquement et linguistiquement, à l'archétype mythologisant de la « lady », par l'intermédiaire du mot qui se fait corps de chair[1306] : "A lady – some words have a long, thin neck that you'd like to strangle'" (VITD 120). L'affect affleure à l'oblique dans la jouissance spéculative sadisante, qui se loge dans « l'opacité du mot [...] son épaisseur poétique »[1307]. L'image incongrue semble se donner en lieu et place de l'affect, déplacement sur la matérialité plastique de la langue par lequel le personnage objecte

---

[1301] L'œuvre de Rhys n'est pas une œuvre, comme celle de Jarry, par exemple dans la pièce de théâtre *Ubu-Roi* (1986), qui « émet de l'incongruité sans relâche » et qui de ce fait devient « congrue à elle-même », et dans laquelle « il n'y a écart que par rapport au monde. » Pierre Jourde, « Présentation ». L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999, 13. Il est vrai que dans *After Leaving Mr Mackenzie*, le décalage dans l'incongru tend vers l'absurdité grotesque: "At the table where she sat down two rather battered-looking women with the naïve eyes of children were eating steak-and-kidney pudding. One said to the other: 'This place is on big scale, you can't deny that.' Her companion agreed, and said that she thought the ladies' room very fine – all in black-and-white marble." (ALMM 50). A la fin du roman, alors que le roman est revenu à son point de départ sans l'ombre d'un espoir pour Julia, celle-ci tient un discours décalé, où espérance abstraite et aspiration incongrue se juxtaposent : "Anything might happen. Happiness. A course of face massage'". (ALMM 130)

[1302] Louis Baladier, « Figures narratives de l'incongru », 247.

[1303] « Le détail se manifestait [...] comme un écart ou une résistance par rapport à l'ensemble du tableau ». Daniel Arasse. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, 14.

[1304] Claire Joubert parle d'une « expressivité extrêmement faible, au ras de la langue ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 208.

[1305] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 242.

[1306] La « matérialité tenace qui leur confère une expressivité graphique ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 201.

[1307] *Ibid.*, 220.

aux normes sociales, en une écriture de soi à même l'abjection et l'auto-blessure d'un corps qui pourrait être métonymique de celui du personnage. Dans *Voyage in the Dark*, les retrouvailles d'Anna avec son amant sont remplacées par un éclat poétique dissonant qui surcharge la rétention de l'affect en construisant une scène spéculaire du désir sur son versant mortifère : "A man and a girl were leaning against the railing in Brunswick Square, kissing. They stood without moving in the shadow, with their mouths glued together. They were like beetles clinging to the railings"[1308] (VITD 30). Le micro-lieu insolite apparaît comme surcharge d'un affect qui se dérobe et trouve son lieu dans l'étreinte amoureuse insolite, porté par la crudité de l'image d'insectes qui font corps avec la ville. Détail insolite fugace, le figural devient événement dans le tableau urbain et comme modalité de l'aliénation du personnage, en une fascination mêlée de malaise. L'image bizarre, saisissante, du couple-coléoptère agrippé au grillage, façonne un micro-lieu fugace à même la matière de la ville, vers lequel le regard du personnage et du lecteur est détourné, et qui met radicalement en crise l'économie du récit. Le texte de la ville, alors même qu'il porte les éclats insolites de l'abjection du personnage, se nourrit de l'effacement du sujet dont il ne reste plus qu'un frayage minimal dans les comparaisons qui attestent d'un regard.

L'incongruité des images se double donc d'une non-congruence qui réside dans le choix des moments narratifs où ces images émergent, à contretemps d'une unité narrative dont elles déjouent le fil, comme lorsque Jeffries complimente Anna sur ses dents : "you've got the loveliest teeth" (VITD 19). D'après le Littré l'incongru se définit par des faits ou paroles peu convenables aux circonstances. Chez Jean Rhys, l'incongru se tisse à l'effacement de soi et de l'affect mis à distance comme modalité de l'aliénation. En effet, après le couple de scarabées, ce sont les œillets sur la table du restaurant qui captent toute la charge affective de la scène et viennent surprendre la

---

[1308] On pense au poème d'Arthur Rimbaud, « Les Assis », 1871 :
« Noirs de loupes, grêlés, les yeux cerclés de bagues
Vertes, leurs doigts boulus crispés à leurs fémurs,
Le sinciput plaqué de hargnosités vagues
Comme les floraisons lépreuses des vieux murs ;
Ils ont greffé dans des amours épileptiques
Leur fantasque ossature aux grands squelettes noirs
De leurs chaises ; leurs pieds aux barreaux rachitiques
S'entrelacent pour les matins et pour les soirs ! »
Rimbaud, Arthur. « Les Assis » (1871). *Œuvres complètes, volume I : Poésies.* Steve Murphy (dir.), Paris : Honoré Champion, 1999, 517-8.
L'image revient dans *After Leaving Mr Mackenzie*: "He opened the long windows, which looked out on to the courtyard of the hotel. In one of the rooms opposite the light was on he saw a young woman and a girl embracing each other passionately. He felt impatient. You couldn't get away from that sort of thing for a moment in this place." (ALMM 36).

lecture en déplaçant la scène du désir : "I liked the room and the red carnations on the table" (VITD 19). L'image d'une distance aliénante et douloureuse ne tarde pas à surgir, par association d'idées. Elle ramène l'affect du personnage par le biais du malaise de la vision, et inscrit aussi le malaise du personnage dans le paradoxe d'une poétique née de la méconnaissance de la cause de l'affect : "I drank some more wine and stared at the table-cloth, seeing the matron praying with uplifted face and shut eyes. And her little, short nose and her long, moving lips. Just like a rabbit, she was, like a blind rabbit. There was something horrible about that sort of praying." (VITD 19) Lors de la première nuit qu'Anna passe avec Walter Jeffries, l'acte sexuel en lui-même ainsi que la perte de la virginité d'Anna sont évoqués dans une ellipse et un déplacement sur les rubans de la chemise de nuit[1309] : "The ribbons in my chemise looked silly" (VITD 33). Ce signifiant infime capte et détourne l'intensité de l'affect méconnu, qui se refuse au texte[1310]. Ainsi les points d'incongruité chez Rhys fonctionnent paradoxalement comme des points d'ancrage discrets de la subjectivité, carte d'intensités minimales qui portent la « puissance de dissolution »[1311] d'un sujet aliéné. Le voile du langage fonctionne chez Rhys comme un manteau de laconisme, tandis que l'intensité qui se disperse à côté de la cible façonne une ville de micro-lieux qui vibrent à la place du personnage[1312].

### 1.2.2 Bestiaire urbain, corps difformes : dramatiser l'aliénation

Ces micro-lieux à l'intensité incongrue qui forment des unités compactes dans le texte de Jean Rhys se font également résistances dans un renversement poétique où se joue une théâtralisation de soi sous le mode des effets abjects de la subjectivité. Dans *Voyage in the Dark*, le tort sociopolitique vient s'inscrire dans l'assimilation imaginaire des indigents, qui théâtralise l'aliénation avec l'image d'une colonie de cloportes : "The ones without any money, the ones with beastly lives. Perhaps I'm going to be one of the ones with beastly lives. They swarm like woodlice when you push a stick into a

---

[1309] "Le moment de crise, l'évocation de la douleur, déclenche l'emballement du procès signifiant. Dans ces instants, une importance cruciale est soudain accordée à un détail halluciné, un signifiant infime". Claire Joubert, *Lire le féminin*, 234.

[1310] « Quelque chose qui justement est caché par ces exercices superficiels de la signification ». *Ibid.* Lorsque Anna reçoit la lettre de rupture, le choc se trouve une fois de plus déplacé en creux dans une ellipse et le déplacement décalé, une évocation des fausses dents de son oncle : "I thought, 'What the hell's the matter with me ? I must be crazy. This letter has nothing to do with false teeth.' But I went on thinking about false teeth" (VITD 81).

[1311] Maurice Blanchot. *L'Entretien infini*, 365.

[1312] « Autant de signes formels, ou parures-masques, qui font diversion à l'affleurement du Réel du corps. Ces signes symptômes permettent une inscription en négatif de la douleur, et du corps tel qu'il échappe au symbolique : ce sont les symptômes passage de l'Ombre. » Claire Joubert, *Lire le féminin*, 235.

woodlice nest at home. And their faces are the colour of woodlice." (VITD 23) L'incorporation abjecte à cette masse grouillante et informe par la contamination métonymique de la couleur emblématique d'une aliénation radicale fait de ce lieu innommable et fascinant du nid de vermine le lieu du vide et de la perte qui dramatise le tort : « Rien de tel que l'abjection de soi pour démontrer que toute abjection est en fait reconnaissance du manque fondateur de tout être, sens, langage, désir »[1313]. La dérive sous le signe de la privation construit et met en scène un sujet féminin sous le régime de la perte, subjectivation paradoxale d'où jaillissent les images en une réserve inépuisable : "'We're like mites in a cheese in that damned hotel." (ALMM 130) Le pronom « we » vient inscrire une subjectivation au pluriel, une abjection consommée, mais dont le signe d'assimilation ne forme pourtant pas de communauté ni d'identité qui se fonderaient sous le signe d'une appartenance. Dans cette poétique paradoxale, une subjectivité fraye dans la rhétorique qui l'abjecte, inscrivant une création de soi sous les traits de l'auto-blessure. Ces accès de violence d'une subjectivité contre elle-même inscrivent les modalités de l'aliénation dans une écriture de soi à même l'abjection. Par le geste même de l'écriture imaginaire mise en œuvre, le frayage à travers les mots et les images, la ville se fait espace de projection subjective de « ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal »[1314].

Parfois, sur le versant d'une résistance poétique, c'est l'insistance des images d'aliénation dénonçant les figures de la loi par une déformation grotesque qui inscrit la dimension critique de l'incongru. Capturés par le miroir déformant du point de vue narratif les corps se trouvent affligés d'excroissances, qu'il s'agisse du casque d'un policier, "a policeman standing near by stared at us. He was a big man with a small, rosy face. His helmet seemed enormous on the top of his small face" (ALMM 110), des yeux d'Hester, "she had clear brown eyes which stuck out of her head if you looked at her sideways, and an English lady's voice with a sharp, cutting edge to it" (VITD 50), du nez de Carl, "I kept wanting to ask him, 'Was your nose ever broken?'" (VITD 131), ou des mains du médecin, "his hands looked enormous in rubber gloves" (VITD 159). « Ces images du corps violenté »[1315] constituent un prisme déformant de l'abjection de soi et du manque qui crée autant qu'il disloque une ville comme « spectacle du non-

[1313] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 13.
[1314] *Ibid.*, 20.
[1315] « Ces images du corps violenté résultent de la surproduction paroxystique, convulsive, de signes; d'une fièvre de la signification. Les images expressionnistes sont d'autant plus marquantes dans le texte de Jean Rhys généralement très pauvre en ornementation métaphorique ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 197.

sens »[1316] où « tous les contrats symboliques sont ébranlés »,[1317] théâtralisation d'un espace traversé par des corps difformes, tordus, enflés, disproportionnés, « symptômes de quelque chose qui ne se dit pas, comme des masques de la vérité du sujet, du corps, et de la présence un instant devinée de la blessure »[1318]. Les visages sans expression, les corps démantelés, enflés de vide, menacent d'exploser en inscrivant l'auto-blessure du texte sans cesse reconduite : "They sat at a table near the window, and were waited on by a tall, fat, pale Frenchman with a Bourbon nose who was pompous and superior to the verge of bursting."[1319] (ALMM 63) Dans cette résistance par la saillie de l'incongru, celui-ci s'offre comme symptôme et comme dénonciation d'un tort qui dramatise l'aliénation du personnage féminin.

L'incongruité des corps distendus se place dans une tentation satirique qui vient mettre en crise les instances de pouvoir en les enflant de leur propre importance, mais sur un mode subjectif détaché qui résiste à l'investissement d'une place, comme lorsque Anna, observant son amant, fait cette comparaison incongrue qui vient décentrer le texte du désir en donnant à entendre « une narratrice étrangère à son dire »[1320] : "He smiled at me, as cool as a cucumber." (VITD 21) La description de Mr Mackenzie, elle, peint un corps gonflé d'un orgueil qui vient se loger à des endroits choisis : "He had enough nose to look important, enough stomach to look benevolent. His tips were not always in proportion with the benevolence of his stomach, but this mattered less than one might think." (ALMM 17) Le petit trait d'ironie, suffisamment rare chez Rhys pour être insolite, vient se donner comme une revanche infime et désenchantée de la narration sur l'hostilité des instances du pouvoir[1321], attestant d'« une jouissance [...] dans laquelle le sujet s'engloutit »[1322], « délectation et perte »[1323].

Cette revanche, force de dislocation et de dénonciation, s'inscrit dans une théâtralisation de soi et des autres qui résiste à l'assignation par le biais de notations

---

[1316] *Ibid.*, 199.
[1317] *Ibid.*, 200.
[1318] *Ibid.*, 220.
[1319] Pierre Jourde écrit de l'incongru qu'« Il accouple [...] l'informe et le très formel ». Pierre Jourde, « Présentation ». L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999, 14.
[1320] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 211.
[1321] On pense ce passage où Julia, toisée par une femme dans un ascenseur, croque les défauts physiques du corps de cette dernière en une caricature jubilatoire, avant de lui inventer un alter-ego masculin pour former un duo comique : "The girl was short and slim. She had a round face, round brown eyes, a small nose, and a small round hat. She wore a tight-waisted coat trimmed with fur and her gloveless hands, protruding thick and red from her coat sleeves, grasped a patent leather bag. Some fool probably thought her pretty. Some male fool-counterpart with round eyes and a little button mouth." (ALMM 86).
[1322] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 17.
[1323] *Ibid.*, 19.

grotesques. Le bestiaire étrange du papier peint de la chambre d'hôtel de Julia, dans *After Leaving Mr Mackenzie*, semble alors s'émietter et se disséminer dans la poétique de Jean Rhys sous la forme d'un réseau de connexions et de ressemblances insolites. Dans *Voyage in the* Dark, par exemple, les personnages-animaux qui traversent les pages font vaciller le texte au bord du grotesque lorsqu'il s'agit de galinacées, de singes ou de crustacés : la femme-poule, "a woman with a face like a hen's and a hen's behind too" (VITD 102), le policier-babouin, "a policeman at the corner of the street stared at me like a damned baboon – a fair baboon, too, worse than a dark one every time" (VITD 126), la logeuse-crevette, "This one had bulging eyes, dark blobs in a long, pink face, like a prawn"[1324] (VITD 89), forment un bestiaire urbain, suscitant « une vision du monde dramatisée et [...] contradictoire, le sentiment de vivre le crépuscule de l'humanité, la faillite des valeurs »[1325]. On retrouve ici la matité énigmatique des images, lourdeur générée par un mode narratif désaffecté, presque naïf, qui exacerbent l'opacité incongrue du registre narratif où se peint « une humanité saisie au ras de son animalité »[1326]. L'incongru, sur son versant grotesque, se loge donc dans la force de dislocation des corps, instances de pouvoir dénoncées et théâtralisées dont on isole les parties pour les exagérer[1327], et qui subissent le « verdict enjoué de l'écriture »[1328]. Le texte dessine « une foule de corps déserts »[1329], "like upolstered ghosts" (VITD 83), selon la comparaison d'Anna dans *Voyage in the Dark*. Les corps caricaturés sont grimés à l'encre noire, saisis dans l'incongru des postures et des parures. L'instance narrative, relayée par la subjectivité des personnages, s'en saisit, l'espace d'un éclat insolite, d'un regard incongru qui leur confère une valeur de dénonciation ou une opacité énigmatique, puis les désinvestit brusquement.

### 1.2.3 Monstres et cadavres : poétiques macabres

Traversant l'espace urbain de Rhys, ces corps laissent flotter derrière eux la trace d'une divagation narrative qui se façonne sur le seuil de la folie. Dans *After Leaving Mr*

---

[1324] Cette logeuse de *Voyage in the Dark* fait écho au tableau du restaurant italien, dans *After Leaving Mr Mackenzie* : "The restaurant was long and narrow. Red-shaped lamps stood on the tables, and the walls were decorated with paintings of dead lobsters and birds served up on plates ready to be eaten, with flowers and piles of fruit in gilt baskets." (ALMM 104)

[1325] Jean-Michel Gliksohn, *L'Expressionnisme littéraire*, 19.

[1326] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 172.

[1327] « Rire est une façon de placer ou de déplacer l'abjection ». *Ibid.*, 13.

[1328] *Ibid.*, 172. Le ressort comique réside ici dans le décalage grotesque entre la trivialité de deux parties du corps prises dans leur singularité, et la valeur symbolique qui leur est attribuée.

[1329] *Ibid.*, 45.

*Mackenzie*, le point de vue quitte brutalement le prisme subjectif de Julia pour l'inscrire et l'objectiver dans ce paysage urbain discordant : "Coming out of the chemist's shop at the end of the street Uncle Griffiths saw Julia approaching. As she walked she jerked herself from side to side, in the manner of a woman who is tired and no longer young walking on very high heels. People turned around to look at her." (ALMM 101) La démarche erratique de Julia attire les regards des passants, mais elle se construit depuis le point de vue de son oncle comme instance d'assignation. C'est par l'effacement de soi jusqu'au désinvestissement narratif de la subjectivité, dans l'inscription par le biais indirect d'une comparaison, "in the manner of a woman who is tired and no longer young", que le corps de Julia devient le point de mire d'une monstration collective, mettant à jour la hantise d'un sujet féminin qui s'écrit sous le signe de la perte.

Dans cette poétique des corps désarticulés, le corps comme lieu d'inscription de la perte se fait symptôme émergeant par le biais du monstrueux affleurant par éclats expressionnistes. Le visage du vieil homme qui invite Julia à danser se révèle subitement, dans la lumière de la lampe, être celui d'un cadavre[1330] :

> The other male dancer was elderly, nearer seventy than sixty, thin, dressed in a very loosely fitting grey suit. His face was cadaverous, his nose long and drooping. He smiled continuously as he danced, displaying very yellow teeth. [...] He walked mincingly, on the tips of his toes. [...] As he leaned over the table his face was all bones and hollows in the light of the lamp striking upwards, like a skeleton's face. (ALMM 106).

Ce bal sinistre, noces funèbres avec un squelette dansant aux dents de vampire brillant dans l'obscurité, revêt une tonalité presque gothique, et libère une force de bouleversement, ainsi que l'écrit Julia Kristeva : « Le cadavre (cadere, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux »[1331]. Le malaise généré par l'apparition fragmentée de ces bribes de cadavre recomposées pour former un corps hybride, reste cependant celui du lecteur à travers le point de vue de Mr. Horsfield, dans l'opacité totale de la subjectivité de Julia, dont le corps semble assimilé à ce corps monstrueux[1332]. Ainsi, « entre apocalypse et carnaval »[1333], le pouvoir de dispersion de

---

[1330] « Un phantasme unique, inconscient, c'est-à-dire repérable uniquement dans les traces qu'il laisse d'un travail textuel, révélé seulement dans un éclair, et dans l'horreur. Autrement dit, plutôt qu'un contenu, qu'un plein, un vide, une faille et un ensemble de traces. En bref, un travail et non une représentation. » Jean-Jacques Lecercle. « Fantenstein », *Tropismes* 3, 61.

[1331] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 11.

[1332] On pense au roman décadentiste *Edel* de Paul Bourget, dans lequel est décrite « la vie brutale des rues ou des cafés » ou aux poèmes de Jean Lorrain : « Clair de lune parisien », « Clown parisien » où les vulgarités d'un bal parisien côtoient la figure blafarde et grimaçante d'un clown. Régis Miannay parle des « personnages fardés ou masqués qui circulent dans « Les Modernités » (1885) de Jean Lorrain ou des

l'incongru comme force de projection subjective façonne les lieux de la ville dans un idiome qui se constitue par le manque.

Mais malgré une « sensibilité morbide »[1334] qui se loge par éclats dans les interstices du texte, plutôt que le gothique, c'est la modalité de l'abject qui l'emporte encore ici, alors que la lecture vacille dans « cet entre-deux de l'abjection et de la fascination »[1335], en trébuchant sur cet amas abject d'ossements jaunis. La mise à distance des affects du personnage, qui, dans *After Leaving Mr Mackenzie*, semble laisser intacte pour le lecteur la charge d'affects déclenchée par l'effet de choc des rencontres se distingue radicalement du registre gothique, comme lorsque Julia aperçoit un homme-squelette pendillant dans l'embrasure d'une porte cochère : "She saw a thin man, so thin that he was like a clothed skeleton, drooping in a doorway. And the horses, standing like statues of patient misery. She felt no pity at all." (ALMM 136) La négation de l'affect rend les images incongrues à leur pur effet figural, où émerge un effet d'événement qui ne fige jamais ces silhouettes morbides en phénomènes retraversés par le dégoût ou la frayeur du personnage. Seule une voix laconique, « modulation tonale plate »[1336], dans son objectivation même, vient prendre acte de la non-congruence du régime de sens, éclat dissonnant qui vient se ficher dans le texte et déclencher le malaise de la lecture.

Cette non-congruence du régime de sens qui module la dissonance de l'incongru inscrit partout la dimension mortifère qui habite le sujet féminin : "There was a vase of flame-coloured tulips in the hall – surely the most graceful of flowers. Some thrust their heads forward like snakes, and some were very erect, stiff, virginal, rather prim. Some were dying, with curved grace in their death."[1337] (ALMM 84) L'objet se fait support d'une dimension subjective par projection, alors que la flamboyance de la vie mêlée à la grâce d'une mort virginale se tissent dans la potentialité plastique de ces fleurs, pur matériau polymorphe modelé par le texte comme s'il s'agissait de « travailler le modèle

---

Pierrots dessinés par Willette ». Régis Miannay, « Esprit de décadence et poésie. La première vague ». *L'Esprit de décadence I. Colloque de Nantes, 21-24 avril 1976*, 16.

[1333] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 166.

[1334] Régis Miannay, « Esprit de décadence et poésie. La première vague », 20.

[1335] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 240.

[1336] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 210.

[1337] On trouve dans *Jacob's Room* un passage où les fleurs plantées dans la ville semblent se faire matériau à modeler : "They had reached the site of the old Exhibition. They looked at the tulips. Stiff and curled, the little rods of waxy smoothness rose from the earth, nourished yet contained, suffused with scarlet and coral pink. Each had its shadow; each grew trimly in the diamond-shaped wedge as the gardener had planned it" (JR 163).

au lieu de travailler d'après lui » jusqu'à paraître l'avoir entièrement « consommé »[1338]. Dans ce travail de l'élément naturel devenu support se crée un effet d'érotisation funèbre qui rappelle le « goût capricieux pour les choses malades, fanées, pour les chloroses et l'artificiel, pour les léprosités et les plaies »[1339] de Baudelaire. Il ne s'agit pas cependant comme dans l'esthétique baudelairienne d'un raffinement sensualiste où le poète se délecterait d'une fascination esthétique pour la mort, mais plutôt de l'inscription sans cesse renouvelée d'une blessure insue, projetée sur l'objet dont le statut dénonce paradoxalement le tort auquel on consent.

Ainsi, sur le versant d'une résistance, les éclats incongrus se font traces de la « violence fracassante d'une convulsion »[1340]. Lorsqu'à la fin de *Voyage in the Dark*, Anna cherche sans succès à se débarrasser de l'enfant qu'elle porte, elle imagine un corps d'enfant rendu difforme par les différentes substances qu'elle a ingérées. Le monstrueux devient alors protéiforme, objet modelé par une poétique elliptique :

> And all the time thinking round and round in a circle that it is inside me, and about all the things I had taken so that if I had it, it would be a monster. The Abbé Sebastian's Pills, primrose label, one guinea a box, daffodil label, two guineas, orange label, three guineas. No eyes, perhaps. ... No arms, perhaps. ... Pull yourself together. (VITD 143)

Le monstre en gestation se fait objet innommable totalement incorporé au personnage, objet que l'on peut mutiler à souhait des greffes multiples de l'imaginaire dans ses effets abjects. La poétique s'engage dans une expérience limite du langage tissée dans le spasme du figural et la syncope de la lecture. La crudité des affects s'y entrechoque avec la prolifération des points de suspension qui à la fois inscrivent le « laconisme »[1341] de la voix narrative à la première personne paradoxalement détachée de son objet, et « s'affirment comme les marques extérieures d'un rythme hâché, d'une ellipse syntaxique et logique »[1342]. L'indétermination du pronom impersonnel "it" permet alors à la voix narrative de désaffecter son lieu, laissant entrer en jeu à la fois « une mortelle fatigue de vivre, une morne perception de la vanité de tout effort »[1343], et une jouissance paradoxale dans la position d'abjection, par la répétition spéculative[1344]. La

---

[1338] Sylvie Thorel Cailleteau, « Sur le vif », 116.
[1339] « Charles Baudelaire », Emile Verhaeren, *Impressions, troisième série*. Paris : Mercure de France, 1928, 10.
[1340] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 11.
[1341] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 233.
[1342] *Ibid.*
[1343] Jean-Michel Gliksohn, *L'Expressionnisme littéraire*, 19.
[1344] Kristeva écrit que « la jouissance seule fait exister l'abject comme tel. On ne le connaît pas, on ne le désire pas, on en jouit. Violemment et avec douleur. Une passion ». Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 17.

butée sans fin génère la temporalité cyclique d'une subjectivité dont la jouissance se module dans un texte écorché, défiguré par les ellipses où vient se loger le "it", renvoi à un corps mutilé dont les membres manquants trouvent leur écho dans « les éléments supprimés, verbes omis, phrases incomplètes »[1345].

Ce corps déshumanisé, horrible promesse d'un objet difforme irreprésentable s'écrit dans les sursauts d'un langage pris dans le spasme du figural, qui se retourne alors en terreau d'une poétique de l'innommable, pure matière fantasmatique à façonner[1346]. L'injonction finale, « pull yourself together », devient alors emblématique d'une incapacité à border les vides du corps et les vides du texte, manque omniprésent où cette poétique paradoxale trouve la source de son renouvellement. Les corps et les objets se confondent en une matière brute dans cette poétique indifférente qui travaille la matière, à même les corps, puis la désinvestit, ayant consommé le modèle. La dépouille est abandonnée, objet inerte, dans le « détachement esthétique »[1347] d'une narration qui a traversé l'incandescence au-delà de l'affect. En cela Jean Rhys se distingue de l'expressionnisme où abomination, folie, « exacerbation nerveuse »[1348] sont portées au paroxysme. Le récit des personnages féminins chez Jean Rhys génère une poétique hétérogène où le flegme s'entrecoupe de pics d'intensité comme une flamme qui s'allumerait soudain, mais à distance. Il n'y a donc pas de « tourment spirituel »[1349] chez Jean Rhys, pas plus que de curiosité morbide ou scientifique, tératologique, pour le monstrueux, même si « la « morbidité » est au cœur de cette écriture de la douleur où les maux submergent les mots »[1350]. Le monstrueux comme symptôme de la hantise s'inscrit par éclats fugaces, toujours mis à distance : "An old woman mounted the steps leading from the quais. She had a white face, white frizzy hair, and a very pale blue apron. In the sun she looked transparent, like a ghost." (ALMM 131) Cette femme, alter-ego de Julia, apparaît comme un fantasme spéculaire et translucide, rencontre d'une ville traversée par le monstrueux et l'abject. Sans jamais en figer les catégories, l'instance narrative fait surgir une ville opaque, énigmatique, qui crée sa poétique propre.

---

[1345] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 199.
[1346] « Car le monstre est plus que le contenu d'un fantasme, il est aussi, en abyme, un fantasme ». Jean-Jacques Lecercle. « Fantenstein », *Tropismes* 3, 54.
[1347] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 206.
[1348] Régis Miannay, « Esprit de décadence et poésie. La première vague », 20.
[1349] *Ibid.*
[1350] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 210.

## *1.3 Ville spectrale : poétique des ombres dansantes*

La poétique macabre chez Rhys ne se fait jamais, comme chez les poètes décadentistes, où « le poète cède aux suggestions maléfiques de la ville et célèbre ses monstruosités »[1351], célébration des effets du spectral dans la ville[1352]. Mais son insistance inquiétante sur le spectral dans ses figures se fait force d'étrangeté. De fait, elle déplace le lieu du spectral, à la croisée du regard et des lieux, pour en faire un ressort imaginaire inépuisable.

### 1.3.1 Anamorphoses de la ville : espace plastique et insolite

Le pouvoir de transformation du point de vue se répercute dans tout le réseau figural du texte, saisissant et modelant les éléments de la ville : "Julia watched the shadows as they passed – the angular shadows of houses and the dark, slender shadows of the leafless branches, like an uneven row of dancers in the position 'Arabesque'." (ALMM 93) La comparaison singulière, « à la fois matérielle et immatérielle »[1353], met en œuvre une poétique du spectral. La répétition de "shadows" qui hante le texte approche alors la limite du langage. La plasticité de l'ombre dont se façonne la ville vient travailler cette limite lorsque le texte modèle les formes de la ville

---

[1351] « La poésie de ces « décadents » est largement inspirée par une réalité urbaine à laquelle ils se sentent liés. Le monde fiévreux des boulevards, des cafés, les cris de la rue, les formules publicitaires occupent une place importante dans des œuvres qui rivalisent parfois avec la chanson populaire. Une telle tendance ne correspond pas à une recherche délibérée d'effets pittoresques. Ces artistes mettent l'accent sur les laideurs et la médiocrité du monde moderne et narrent volontiers leurs déboires. Ils affirment leur pessimisme philosophique, leur scepticisme religieux et se reconnaissent impuissants devant l'évolution de la société ». Régis Miannay, « Esprit de décadence et poésie. La première vague », 14.
« En ruminant tout haut des poèmes de fiel,
J'affronte sans les voir la flaque et la gouttière ;
Et mêlant ma tristesse à la douleur du ciel.
Je marche dans Paris comme en un cimetière.
Et parmi la cohue impure des démons,
Dans le grand labyrinthe, au hasard et sans guide,
Je m'enfonce, et j'aspire alors à pleins poumons
L'affreuse humidité de ce brouillard li*quide*.
Je suis tout à la pluie ! À son charme assassin,
Les vers dans mon cerveau ruissellent comme une onde :
Car pour moi, le sondeur du triste et du malsain,
C'est de la poésie atroce qui m'inonde. »
Maurice Rollinat, « La Pluie » (1883). *Œuvres, volume II : Les Névroses*, 306.

[1352] Comme dans les poèmes de Maurice Rollinat : « Mademoiselle Squelette » « Le Somnanbule », « La Buveuse d'absinthe », « Le Voleur », « Un Bohème », « Le Marchand d'habits », « Les Becs de gaz », « Le Soliloque de Troppman », « Le Bourrau monomane », « Le Monstre », « La Céphalalgie »... Rollinat, Maurice. *Œuvres, volume II : Les Névroses.*

[1353] Pierre Jourde, « Présentation ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*, 14

à partir de la répétition du mot, mais en courbant les ombres des arbres, en dessinant celles des maisons.

Cette poétique des ombres dansantes vient alors ressaisir les clichés de la représentation gothique trop prévisible pour permettre un renouvellement des images[1354]. Le texte décline « les thèmes rhysiens omniprésents de l'obscurité et de la nuit »[1355], où ils sont des lieux récurrents. Le texte y opère cependant, dans le déplacement à la croisée entre regard et lieu, une dissonance qui vient suspendre le régime des tropes attendus. Le registre résolument minimaliste des figures très compactes, repliées sur elles-mêmes, vient renforcer cet effet d'inattendu dans l'événement du figural et son effet d'irruption[1356] : "The Place du Châtelet was a nightmare. A pale moon, like a claw, looked down through the claw-like branches of dead trees." (ALMM 135) La Place du Châtelet, dont le nom ne se donne plus comme coordonnées d'un espace stable, se laisse ici retraverser par cette poétique spectrale qui effiloche la ville. Mais le décrochage incongru vient se loger dans le double emploi de l'image des griffes, auxquelles sont comparés à la fois la lune dans la rencontre discordante de deux formes plastiques incomparables, "A pale moon, like a claw", et les branches nues de l'arbre répondant à une image prévisible. Il se forme un chiasme syntaxique dont l'intensité figurale va au-delà de l'effet de sens, opérant une fermeture dans le moment du figural et repliant l'image sur elle-même. L'irruption intense du chiasme produit alors, au sein même de la répétition, une itération qui module, dans la non-congruence du trait figural, une résistance infime à l'omniprésence même du régime du spectral chez Jean Rhys. Le régime de l'image attendue se trouve ainsi remis en jeu à chaque nouvelle comparaison. Dans *Voyage in the Dark*, par le déboîtement dans l'insolite d'une répétition ternaire, les ombres des arbres se trouvent comparées à trois éléments disparates, qui jouent sur le décalage des éléments de comparaison : "The long shadows of the trees, like skeletons, and others like spiders, and others like octopuses." (VITD 122) L'écriture fait une utilisation décentrée des lieux communs, dont ici les deux premières comparaisons viennent se faire déporter par l'étrangeté de la troisième, créant ainsi un idiome poétique

[1354] « Les clichés, qui forment la majeure partie du répertoire des tropes, contaminent le texte de leurs métaphores mortes et de leur sémantisme éteint. » Claire Joubert, *Lire le féminin*, 208.
[1355] *Ibid.*
[1356] Laurent Jenny parle du figural comme événement. Laurent Jenny, « L'événement figural », *La Parole singulière*. Paris : Belin, 1990, 15.

minimaliste[1357]. Toujours dans un entre-deux indécidable, la dimension poétique déborde le régime symptômal et sa signification latente, insiste sur son énigme et fait événement.

### 1.3.2 Travail de la matière poétique : le défi au langage

Le régime perceptif qui infléchit les lignes du quadrillage fait travailler l'espace et la langue, les formant et les déformant jusqu'au vertige, résistance infinie au langage comme loi de l'enchaînement, à un déploiement orienté de l'espace syntagmatique et du temps chronologique : "The street was dark and deserted as if it had been midnight instead of eight o'clock"[1358]. Soumis à un point de vue lacunaire, à la fêlure subjective des personnages, le tissu urbain chez Rhys apparaît comme une ville éclatée en mosaïque.[1359] Les miettes de lieux se proposent dans la parataxe des unités de texte qui composent les romans et les mettent en éclat, « révolte paratactique contre la synthèse »[1360]. Ces petites particules d'une ville qui n'est jamais saisie dans son ensemble se font le lieu privilégié de l'incongru qui « se niche dans les détails »[1361] et se loge dans les interstices, les ruptures et les glissements du texte et du temps. Au début d'*After Leaving Mr Mackenzie*, Julia contemple, fascinée, les vitrines des boutiques parisiennes : "Books and books, and again books. And then there would be windows exhibiting casts of deformed feet, stuffed dogs and foxes, or photographs of the moon. That afternoon she stood for a long time in the Rue de Seine" (ALMM 13). Le paradoxe entre cet amas hybride de choses disparates, sans destination et sans signification pour le personnage[1362], déposés dans la vitrine de la boutique ainsi que sur la page en une toile de parataxe dissonante, et la lenteur du temps qui passe dans la flânerie du personnage au regard rivé, dessine un micro-lieu morcelé qui tend vers le collage[1363]. La vitrine qui

---

[1357] Claire Joubert parle de « comparaisons fades », ce qui ne semble être le cas que pour les clichés auxquels la poétique de Rhys apporte une modulation dans l'incongru. Claire Joubert, *Lire le féminin*, 207.

[1358] On pense à l'adage de Marcel Duchamp : "Si une pendule est vue de côté, elle ne donne plus l'heure".

[1359] « La logique des périodes étroitement agencées et débouchant nécessairement sur la suite du discours possède justement cet élément de contrainte, de violence à laquelle la poésie doit apporter un remède ». Théodore Adorno, « Parataxe ». *Notes sur la Littérature*. Paris : Flammarion, 1984, 336.

[1360] *Ibid.*

[1361] Sylvie Thorel Cailleteau, « Sur le vif ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*, 112.

[1362] « Á l'autre extrémité du non-sens, il peut correspondre à une complication, un excès d'élaboration : ce dont on ne perçoit pas la raison d'être, ce dont l'excessive spécialisation renvoie à l'inutilité. Autre manière de se trouver déplacé... ». Pierre Jourde, « Présentation ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*, 14.

[1363] « Les dadaïstes attachaient beaucoup moins de prix à l'utilité mercantile de leurs œuvres qu'au fait qu'elles étaient irrécupérables pour qui voulait devant elles s'abîmer dans la contemplation. Un de leurs moyens les plus usuels pour atteindre à ce but fut l'avilissement systématique de la matière même de leurs

résiste au déchiffrement symptômal se fait point de prise et de fascination du regard, point d'incongruité depuis lequel se dégage l'intensité poétique du lieu, nichée dans les détails hétéroclites et dans son asignifiance[1364].

L'espace urbain mis en crise dans l'épuisement du langage devient malléable aux torsions et inflations, au gré des affects du personnage : "When we went out the taxis and the lights and the people passing looked swollen, as if I were drunk" (VITD 31). Le lien entre la subjectivité du personnage féminin et les formes de la ville crée une poétique mouvante, au gré des traits imprédictibles des formes et du figural qui lancent au langage et à l'interprétation un défi. La réponse de la poétique de l'incongru à ce défi est une entreprise de dissémination qui désœuvre la représentation, unités perceptives paratactiques qui émiettent la ville. Ces petits éclats d'intensité, assemblages insolites compacts qui jaillissent avant de se dissoudre pour reformer plus loin une image improbable attestent d'un événement singulier sous les traits du figural : "Men were watering the streets and there was a fresh smell, like an animal just bathed" (VITD 77), "The streets looked like black oilcloth through the taxi-windows" (VITD 135). Il se forme ce que Jacques Rancière définit comme l'incongru, « cet univers où [...] se mélangent [...] les signes de la vie prosaïque et ceux de la poésie »[1365]. Loin d'une quête d'originalité[1366], l'oscillation entre prosaïque et figural puise dans « le chaos de la vie »[1367] une puissance paradoxale du langage. Les images incongrues de Rhys se déclinent non pas dans un système de métaphores, mais en une abondance de comparaisons scandées par la préposition "like" qui ne tranchent pas dans la juxtaposition de la ville sensible et de son ombre imaginaire : "The streets looked different that day, just as a reflection in the looking-glass is different from the real thing" (VITD 25). L'écriture écarte ainsi toute assimilation métaphorique unifiante qui construirait une totalité et une fixité des valeurs de l'espace. La poétique de Jean Rhys se situe résolument du côté du mode ponctuel de la comparaison, regroupée dans la

---

œuvres. Leurs poèmes sont des "salades de mots", ils contiennent des obscénités et tout ce qu'on peut imaginer comme détritus verbaux. De même leurs tableaux, sur lesquels ils collaient des boutons ou des tickets. Par ces moyens, ils détruisirent impitoyablement toute aura de leurs produits auxquels, au moyen de la production, ils infligèrent le stigmate de la reproduction ». Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 308.

[1364] Le micro-lieu incongru se forme souvent dans un interstice, dans l'entre-deux du lieu, par un mouvement convulsif et saugrenu, petite silhouette qui gesticule : "There was a tourist-car between the Dôme and the Rotonde. The small, black, pathetic figure of the guide stood mouthing and gesticulating". (ALMM 28)

[1365] Jacques Rancière. *Politique de la littérature*, 28.

[1366] « Le seul critère de la poésie serait désormais l'originalité ». Régis Miannay, « Esprit de décadence et poésie. La première vague », 15.

[1367] Jacques Rancière. *Politique de la littérature*, 28.

compacité des unités figurales et de la sauvegarde indécidable des images juxtaposées, incongruence de deux ordres[1368]. Les aspérités, micro-lieux intenses qui figent l'écriture dans un moment de prise, restent des détails saillants qui ne se laissent pas assimiler, résistances sourdes de l'événement figural qui continue de faire événement dans la réserve inépuisable de l'image[1369].

### 1.3.3 Ouvertures flottantes : temporalité du suspens

C'est une parataxe paradoxale dont les effets de rupture et de juxtaposition sont souvent contrariés par la logique du même dans ces figures compactes juxtaposées de manière incongruente[1370], où le figural fait irruption de manière spasmodique.

L'imaginaire qui vient se greffer sur la ville se joue cependant aussi dans des temps d'ouverture où le flottement de la poétique se donne dans le suspens. La ville que Julia contemple depuis une fenêtre apparaît comme un réseau de taches et de formes géométriques, succession de plans superposés qui ouvrent la perspective jusqu'à la perdre dans la création imaginaire qui convoque le prisme éthylique :

> Julia looked out of the window at the bookstalls on the quay. And beyond the bookstalls was the Seine, brown-green and sullen. [...] It was only at night that she loved it. Then it seemed mysteriously to increase in width and the current to flow more strongly. When you were drunk you could imagine that it was the sea. (ALMM 12)

La flottaison par le biais de l'ouverture successive des plans qui, un à un, se dérobent au regard et à la lecture, ouvre le lieu en un espace énigmatique, construisant et désituant la représentation, jusqu'à l'évocation de l'immensité de la mer comme espace insaisissable par excellence.

La ville chez Jean Rhys dissout ses formes, « devient labile, résistant[e] au point de vue paysager »[1371]. L'occurrence des éclats figuraux, incongrus tant au niveau narratif par une inscription qui supplée au vide d'événements, qu'au niveau des images

---

[1368] En optique selon la définition qui parle de « congruence » et d' « incongruence » des images, troublées ou nettes dans la projection rétinienne, selon que s'opère ou non la fusion des deux images projetées. Louis Baladier, « Figures narratives de l'incongru », 245.

[1369] C'est également le cas des chansons qui résonnent dans le texte, sans jamais se laisser absorber : "All that evening I did everything to the tune of Camptown Tacecourse. 'I'se gwine to ride all night, I'se gwine to ride all day ...'" (VITD 132)

[1370] Rachel Bowlby exprime ce sentiment d'éternel retour du même comme anti-récit : "Rhys' [...] sense of stories as unstories, static and slow repeats [...]. Her heroines drift through the cities of Europe in states of melancholy from which they seem unable to escape. They revolve in a mental universe where nothing seems to change, all times are the same, and their social world, a repeated succession of failed jobs, failed love and failing feminine appearance, seems perfectly fitted to reflect or to have produced this psychic predicament". "The Impasse: Jean Rhys' *Good Morning Midnight*", 34.

[1371] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 55.

façonnées à partir d'un paradoxe subjectif et d'une résistance comme défi au langage qui lui-même défie le sens, donne au frayage de la figure le statut d'événement. Dans cette ville qui ne fait jamais paysage, où lieux et récits s'évident quand bien même ils sont encombrés, la rivière devient paradigmatique de cette instabilité et de cette force de mutation plastique qui travaille le langage en poussant jusqu'à l'extrême l'expérimentation scripturale :

> She walked in the direction of the river. It fascinated her, because every hundred yards or so it was different. Sometimes it was sluggish and oily, then, after you had walked a little farther, the current flowed very strongly.
>
> She watched the shadows of the branches trembling in the water. In mid-stream there was a pool of silver light where the shadows danced and beckoned. She thought: 'It can't be the trees out there.'
>
> A cloud of smoke was coming from the funnel of a flat boat. Shadows of smoke in the water.
>
> She leaned against the wall, and watched the shadows as they danced, but without joy. They danced, they twisted, they thrust out long, curved, snake-like arms and beckoned. (ALMM 132)

Dans ce passage, la description est médiatisée par l'instance spéculaire aux rythmes différentiels de la rivière qui s'écoule, "Sometimes it was sluggish and oily, then, after you had walked a little farther, the current flowed very strongly". L'eau huileuse, pur torrent du devenir, se décrit dans le frayage d'une répétition qui sert presque de pivot à chaque glissement, "shadows of smoke"[1372]. Ces deux mots se disséminent dans un passage d'ombres et de fumée pour façonner une rivière magnétique dans le brouillage des ombres dansantes[1373].

---

[1372] On trouve là encore des échos avec les critiques de l'art décadentiste et de ses esthétiques urbaines : « l'esprit décadent a aussi partie liée avec l'impressionnisme pictural. Comme lui, il découvre le charme de la vie quotidienne, sur laquelle il suffit d'ouvrir les yeux, sait regarder la pluie qui fait briller les pavés ou les formes urbaines qu'estompent les fumées, pense qu'un "trottin" à un coin de rue vaut bien la Vénus de Milo : non théorie sur la vie contemporaine, comme le feront trente ans plus tard les futuristes, mais saisie immédiate, abandon à la sensation. C'est Jean Lorrain qui appellera les décadents des « forçats de la sensation ». Michel Décaudin. « Définir la décadence ». *L'Esprit de décadence I. Colloque de Nantes, 21-24 avril 1976, Institut des lettres de l'Université de Nantes.* Paris : Minard, 1984, 9.

[1373] On entend ici des échos de *The Waste Land* de T.S. Eliot :
"The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of city directors;
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept...
Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.

Il se crée alors une poétique d'espace qui défait la stabilité cartographique du cours d'eau[1374] : *"It fascinated her, because every hundred yards or so it was different"*. Les ombres qui s'y reflètent déterritorialisent le lieu vers l'imaginaire d'une ville qui se détourne en altérant les formes urbaines comme une puissance spectrale, dans la tension entre l'énigmaticité des formes et le désir d'ombre qui circule par leur médiation. Dans ce passage qui apparaît à la fin du roman, l'irruption du figural semble presque s'imposer au texte, interrompant l'errance de Julia : *"In mid-stream there was a pool of silver light where the shadows danced and beckoned. She thought: 'It can't be the trees out there'"*. Les ombres anthropomorphiques s'agitent comme un appel de l'ombre, *"beckoned"*, et donnent à entendre le souffle d'un spectral qui fait signe. Il se crée, l'espace d'un instant suspendu, une réelle fascination phénoménologique du personnage pour la ville qui n'est plus alors simple toile de fond indifférenciée et indifférente, ni support textuel de l'affect.

Force qui disloque la narration, résistance au temps, l'intensité incongrue de la poétique urbaine chez Jean Rhys illumine paradoxalement une écriture par ailleurs sombre et désenchantée. L'incongru ici est ce que le texte rhysien accueille, sans chercher à l'écarter, en se faisant espace de résonance d'une *« pure jouissance des sensations et des images »*[1375]. La ville comme espace morne se fait quasi-hypnotique dont les formes spectrales rivent le personnage dans une contemplation hallucinée et presque somnambule. Le frayage itératif des mots, *"shadows"*, *"smoke"*, crée une *poiesis* comme processus d'écriture et non pas produit fini, une ville constamment inachevée, dont les formes sont remises en jeu à chaque nouvelle phrase et à chaque nouvelle occurrence des mots réitérés, à chaque rupture paratactique, jusqu'à effacer

---

But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear
The river sweats
Oil and tar
The barges drift
With the turning tide
Red sails
Wide
To leeward, swing on the heavy spar.
The barges wash
Drifting logs
Down Greenwich reach
Past the Isle of Dogs".
T.S. Eliot, "The Waste Land", 33.

[1374] Dans l'entretien de David Plante avec Jean Rhys, celle-ci parle de son souci poétique de l'espace: "there's a sense of space around your words" "Yes [...] I tried to get that. I thought very hard of each word in itself". David Plante, *Difficult Women, A Memoir of Three*. New York: Atheneum, 1983, 53.

[1375] Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, 8.

totalement le lieu lui-même, réduit aux formes minimales extrêmes d'un poème-image qui rappelle les haïkus d'Ezra Pound[1376] : "A cloud of smoke was coming from the funnel of a flat boat. Shadows of smoke in the water". C'est presque une métrique qui tend vers la prosodie qui se martèle ici, dans cet éclatement des formes syntaxiques et des formes syntagmatiques de l'espace, jusqu'à atteindre la forme poétique de flashs visuels, poème et non plus récit : « La poésie advient là où cède, contre toute attente, le langage. Très exactement, au défaut de l'inspiration [...] à la retenue de l'expiration, du souffle »[1377].

## 2. Corps et objets : réponses poétiques au tort chez Katherine Mansfield

Écrites dans l'après-coup immédiat de la guerre, entre 1917 et 1922[1378], les nouvelles de Katherine Mansfield de notre corpus n'y font pas de références directes, mais le tort sociopolitique fait aux personnages féminins se trouve comme inscrit dans un contexte historique qui se donne de biais[1379]. La réponse poétique paradoxale au tort sociopolitique qui est fait aux personnages féminins façonne une écriture de la ville marquée par la violence des effets de pouvoir. La ville de Katherine Mansfield semble émiettée, prise dans la pulvérisation moderniste de la langue qui résiste aux données objectivante de l'espace. Il se façonne une poétique de l'infime qui ne crée plus comme chez Jean Rhys une dimension d'aliénation radicale du personnage aux objets, mais plutôt dans une relation fusionnelle, où « les frontières entre objets et sujets s'estompent »[1380]. Les objets chez Katherine Mansfield génèrent une poétique tissée par petits éclats d'appropriation des objets et des lieux par les personnages. Dans "Bliss", cette re-création insolite des corps des personnages par le biais des objets qui leur sont associés, vêtements ou accessoires, se mue en une véritable lecture critique de la ville cosmopolite du tout début des années 1920. Les objets et le figural sont alors mis au service d'une mise en scène non seulement des codes sociaux, mais aussi des formes de

[1376] « De spectacle attrayant pour l'œil ou de sonorité séduisante pour l'oreille, l'œuvre d'art, avec le dadaïsme, se fit projectile. Le récepteur en était frappé. L'œuvre acquit une qualité tactile. Elle favorisa ainsi la demande sur le marché cinématographique, car l'aspect distrayant du film a lui aussi en premier lieu un caractère tactile, en raison des changements de lieux et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups ». Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 309.
[1377] Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, 74.
[1378] "A Dill Pickle" (1917), "Pictures" (1919), "Bliss" (1920), "The Life of Ma Parker (1921), "Miss Brill" (1922).
[1379] « L'Europe de Mansfield est celle de la guerre, symbole prégnant de toutes les monstruosités de cet univers urbain ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 64.
[1380] *Ibid.*, 95.

l'imaginaire, dans ses dimensions falsificatrices. Dans "Life of Ma Parker", les objets emblématiques de la condition sociopolitique du personnage et de son exclusion permettent paradoxalement le lieu d'une subjectivation.

## *2.1 « La corruption du monde moderniste de l'Europe »[1381] : incongruités cosmopolites dans "Bliss" (1920)*

L'incongruité des accoutrements des personnages, de leurs conversations culturelles qui se veulent excentriquement élitistes rend compte d'une société urbaine dont les membres se fabriquent une posture de « modernes ». Les codes sociaux et les structures de classe sont lus par le biais du rapport à l'art, dans la falsification d'une fonction de fidèles passeurs des esthétiques d'avant-garde. Mais ces codes se trouvent constamment ressaisis à travers un jeu d'excentricités élaborées dans le travestissement et les discours, artifices de la mode qui dénaturent le rapport au temps. L'ironie de l'instance narrative vient s'y loger pour mettre en crise les modes de l'esthétisation et de ses discours.

### 2.1.1 Invités de marque et objets accessoires : postures fabriquées

La valorisation de l'excentricité des personnages dont les Young aiment à s'entourer dans leur élégante maison londonienne se constitue dans l'artificialité de postures mondaines théâtralisées. Elle est suggérée d'emblée dans le personnage de Pearl Fulton et son étrangeté caractéristique qui la singularise aux yeux de Bertha : "she always did fall in love with beautiful women who had something strange about them" ("Bliss" 114). Tout tient ici à l'ambiguïté du "something" qui semble fabriquer un secret, régime énigmatique du personnage de Pearl où se loge le soupçon de la lecture, dans la naïveté de Bertha Young. Les invités de la soirée donnée par Bertha sont décrits comme des éléments décoratifs, objets sculptés dans des matériaux précieux : "And then Miss Fulton, all in silver, with a silver fillet binding her pale blonde hair, came in smiling, her head a little on one side" ("Bliss" 118). L'entrée sculpturale souligne ici l'illusion d'une réification, ainsi que semblent le signaler à la fois le prénom de Pearl et l'expression idiomatique qui décrit la rencontre entre les deux femmes : "a 'find' of Bertha's called Pearl Fulton" ("Bliss" 114).

---

[1381] *Ibid.*, 64.

L'excentricité des personnages qui composent le groupe d'invités de la soirée donnée par Bertha, qui se font presque personnages de fiction à l'intérieur d'une construction fictionnelle, est vue à travers le prisme ironique de l'instance narrative, qui souligne à quel point cette entreprise est falsification de l'esthétique. Les invités en deviennent presque éléments du décor dans lequel Bertha évolue, un monde d'objets où tout se confond, personnes et biens matériels[1382] :

> They had this absolutely satisfactory house and garden. And friends – modern, thrilling friends, writers and painters and poets or people keen on social questions – just the kind of friends they wanted. And then there were books, and there was music, and she had found a wonderful little dressmaker, and they were going abroad in the summer, and their new cook made the most superb omelettes. . . . ("Bliss" 115-6)

C'est bien un monde de choses esthétiques, liées à l'art, qui constitue le lieu du personnage et de la nouvelle, un monde façonné d'après les prescriptions d'une modernité qui se veut résolument à la mode. Cette esthétisation collectionneuse des invités de la soirée mondaine transforme ceux-ci en artefacts, ainsi qu'on le voit dans la différence des régimes de description des vêtements et accessoires de Bertha et de son invitée Mrs. Norman Night, dont l'enjeu est une poéticité des personnages :

> A white dress, a string of jade beads, green shoes and stockings. It wasn't intentional. She had thought of this scheme hours before she stood at the drawing-room window.
>
> Her petals rustled softly into the hall, and she kissed Mrs. Norman Knight, who was taking off the most amusing orange coat with a procession of black monkeys round the hem and up the fronts. ("Bliss" 116)

L'ambiguïté de l'image qui jaillit par le biais du figural et de l'ellipse pour inscrire le personnage de Bertha se départ du régime de l'artifice, "It wasn't intentional". Bien que Bertha ne soit jamais explicitement comparée à une fleur, elle embrasse soudain un devenir-fleur en une poétique inattendue. Le lieu quadrillé, élaboré selon les préceptes d'une mode délibérément et artificiellement excentrique, se ré-ouvre au mouvement et par là-même s'associe au mode d'être du personnage, à son insu. La modalité du devenir échappe à la réification en une résistance poétique qui se singularise et crée une nouvelle dimension à la lecture par cette syncope du mode figural, "Her petals rustled softly into the hall". Quelque chose s'écrit à l'insu du personnage, échappe à son contrôle et au modelage des corps et des objets dans le moule excentrique redevenu normatif par l'excès. Les pétales de Bertha semblent,

[1382] « Les chats et les rats, la nourriture sous toutes ses formes, les espaces confinés, placards et boîtes, les vêtements et autres masques, tous les objets inanimés ; la nature pervertie par la convoitise sexuelle ou gloutonne, le monde faux et mortifère de la ville ». *Ibid.*, 65.

l'espace d'un instant, faire surgir une femme-fleur qui dépasse toute dimension mimétique du figural. La métaphore poétique convenue de la femme-fleur est alors totalement renouvelée par l'indétermination de ce qui est son objet : ce sont bien les pétales de Bertha, et non les pétales de la robe de Bertha, qui bruissent dans l'intensité de l'irruption figurale, zébrure qui crée un bougé fugace dans le suspens de la référence.

Aux pétales de Bertha vient répondre, en contraste, la surenchère des singes brodés sur le manteau orange de Mrs. Knight, objets qui s'animent, "Mrs. Norman Knight, who was taking off the most amusing orange coat with a procession of black monkeys round the hem and up the fronts". ("Bliss" 116) L'instance narrative dont la fantaisie retraverse le régime grotesque introduit un registre de l'imaginaire qui oscille entre régime ludique et ironique. Les objets qui s'animent par le biais de l'imaginaire remettent en jeu leur statut d'objets et pulvérisent les rouages du code d'excentricité mondaine.

### 2.1.2 "being modern" : travestissement et postures excentriques

Le couple des Knight se constitue de fait dans son rapport amoureux aux objets décoratifs dont les deux personnages surchargent leurs corps pour produire un effet délibéré d'excentricité, et qui deviennent métonymiques de leurs personnages jusqu'à supprimer toute distance entre sujet et objet : "' . . . Why! Why! Why is the middle-class so stodgy–so utterly without a sense of humour! [...] For my darling monkeys so upset the train that it rose to a man and simply ate me with its eyes. Didn't laugh–wasn't amused–that I should have loved. No, just stared–and bored me through and through'" ("Bliss" 116). Le rapport amoureux, narcissique, entre le personnage et les objets qui constituent sa position auto-fabriquée de passeur d'une esthétique d'avant-gardiste savamment élaborée d'après des déterminations surinvesties par le code mondain, se mue en dépit lorsque les effets de ces objets constitutifs d'une supériorité socioculturelle ne sont pas reconnus, voire sont dénoncés comme usurpation[1383]. Dans le discours du personnage transparaît un enjeu de pouvoir, en une pose de supériorité assumée qui assimile par le jeu de la synecdoque les passagers du train au train lui-même, "my darling monkeys so upset the train that it rose to a man", niant ainsi leur dimension d'individus et leur capacité de jugement esthétique. Mais aussi, dans un second effet qui vient mettre en crise le premier, la ville comme lieu mondain, miroir de

[1383] *Ibid.*, 99.

projections dissonantes se fait révélatrice de l'artificialité du rapport forcé de cette pose sociale et du snobisme qui se loge dans la visée excentrique auto-constituée par l'objet.

Les objets de parure participent donc à la recherche d'une posture excentrique, mais toujours dans le débordement, l'excès, comme le monocle fait d'écailles d'animal qui, presque enfoncé dans l'œil de Mr. Knight, semble s'incorporer à la chair : "Norman, pressing a large tortoiseshell-rimmed monocle into his eye" ("Bliss" 116). Le régime de l'excès dans la posture laisse entendre alors une ironie subtile qui travaille les détails infimes, comme les noms dont s'affublent réciproquement les époux : "'you don't mind me telling this, Face, do you?' (In their home and among their friends they called each other Face and Mug.)" ("Bliss" 116). Ces deux surnoms absurdes réifient ironiquement les personnages, tout en convoquant indirectement le masque social, "Face", comme emblème de ces identités réinventées. Un versant caricatural affleure dans l'interstice des parenthèses qui se veulent explicatives d'une posture sociale, tout en y faisant émerger une voix narrative à la tonalité caustique.

L'agressivité du discours raille de cette manière une classe socioculturelle incapable selon lui de prétendre au même degré de jugement esthétique, de génie excentrique ou de fantaisie. Mais elle se retourne, dans un second effet de lecture et à l'insu du personnage, en une identification du sujet et de l'objet, brouillage radical et ironique des frontières, comme si certains effets du langage lui échappaient : "'Haven't you ever seen a monkey before?'" ("Bliss" 116). Car une fois ressaisie par le point de vue de Bertha Young, c'est bien Mrs. Knight qui devient elle-même singe, semblant s'être transformée dans le cri, devenu ironiquement performatif : "'Oh, yes!' Mrs. Norman Knight joined in the laughter. 'Wasn't that too absolutely creamy? And a funnier thing still was that now her coat was off she did look like a very intelligent monkey" ("Bliss" 116). Dans l'ironie qui fait ironiquement voir le devenir-singe du personnage à son insu, se donne à lire dans le second niveau de comique qui s'ouvre au lecteur, "And a funnier thing still", en s'appuyant, pour mieux la mettre en crise par l'insistance de l'auxiliaire, "she did look like a very intelligent monkey", sur l'hilarité satisfaite des personnages tout préoccupés par leur propre posture mondaine.

### 2.1.3 Excentricités et ex-centrisme : postures d'avant-garde

C'est une poétique ex-centrique, et non plus un code de l'excentrique surdéterminé par la mode mondaine, qui est mise en œuvre depuis le sein du discours

convenu, pour s'y dé-situer. L'excentricité fabriquée par des personnages se réclamant explicitement de l'avant-garde est ressaisie par l'ex-centrisme d'une poétique singulière qui met les postures figées en crise. Depuis l'intérieur de ce code entendu et de ces plaisanteries surdéterminées, une ironie qui démultiplie les niveaux de sens vient se faire jour dans le discours même des personnages. En les investissant, cette ironie qui déploie une critique féroce de l'usurpation artistique et culturelle dévide les discours comme un écheveau dont le fil servirait à tisser un autre effet de sens et de poétique, provoquant un décentrement, ou plutôt un ex-centrement du paradigme narcissique qui génère les postures mondaines.

Le corps de Mrs. Knight devient dès lors le lieu d'une poétique ex-centrique qui échappe au personnage même et à ses propres déterminations socioculturelles, les décrit et les déploie tout à la fois : "she did look like a very intelligent monkey – who had even made that yellow silk dress out of scraped banana skins. And her amber ear-rings: they were like little dangling nuts" ("Bliss" 116). Le paradoxe indécidable qui réinvestit les accessoires infimes de la parure du personnage pour en faire les attributs comestibles d'un animal savant tisse l'ironie de l'instance narrative dans la naïveté du personnage de Bertha. Le statut de l'ambre et de la soie comme matériaux précieux se trouve dénaturé par un travestissement théâtral où affleure un imaginaire entre fantasme et grotesque. Les personnages comme créatures de la mode se constituent eux-mêmes dans les artifices de la mode relayés par le régime naïf de l'imaginaire tel qu'il est projeté par Bertha sur l'excentricité de ses invités.

Il y a bien ainsi deux régimes différents de l'imaginaire dans la nouvelle, l'un qui se tisse dans le fantasme naïf de Bertha, et l'autre, créateur, généré par l'instance narrative dans l'irruption du moment figural. Les codes mondains prescrits par la mode cristallisent la nécessité auto-prescrite d'avoir des amis dont l'excentricité affichée serait une garantie de leur qualité, "thrilling friends" : "He really was a most attractive person. But so was Face, crouched before the fire in her banana skins." ("Bliss" 117) Le grotesque est pourtant explicitement dénoncé ici par la mediation de Bertha, dont le point de vue oscille entre l'admiration naïve pour ses invités comme créatures de la mode et une dénonciation, presque à son insu, des artifices grotesques dont ils se parent pour fabriquer leur statut de « modernes » : "But when she noticed Face's funny little habit of tucking something down the front of her bodice – as if she kept a tiny, secret hoard of nuts there, too – Bertha had to dig her nails into her hands – so as not to laugh too much" ("Bliss" 120).

On n'a donc pas, comme chez Jean Rhys, une palette de personnages à peine personnages, passages fugitifs, pures surfaces de projection de l'aliénation subjective. Chez Katherine Mansfield la réponse aux carcans normatifs relayée par ces personnages qui fabriquent délibérément leur propre incongruité par les effets de surface des accessoires dont ils se parent se fait plutôt dans la radicalisation de cette incongruité poussée jusqu'aux limites des corps qui, au lieu d'être parés d'un masque d'objets, sont transformés en ces objets mêmes. Les objets et le figural sont alors mis au service d'une mise en scène des codes sociaux, mais aussi, et tout autant, des formes de l'imaginaire dans ses dimensions falsificatrices. Lorsque Mr. Knight joue de son monocle comme d'un accessoire social qui fabrique sa posture mondaine, son œil devient, par le biais de la distance narrative qui convoque la métonymie, une sorte d'objet rare que l'on place sous verre, une plante qui nécessite d'être mise sous serre : "Mug took his eye out of the conservatory for a moment and then put it under glass again" ("Bliss" 121). L'œil comme mode de vision et d'une identité qui s'y confond ou qui s'y déspécifie devient objet que l'on peut à sa guise tirer de sa boîte de verre puis l'y remettre. Il s'engage presque un jeu gestuel qui dramatise le discours mondain, et un jeu de simulacre placé dans l'infime du détail : "'Well, Warren, how's the play?' said Norman Knight, dropping his monocle and giving his eye a moment in which to rise to the surface before it was screwed down again" ("Bliss" 117). Les corps modulables de ces personnages qui se fondent dans les objets, ou dans lesquels les objets se fondent, dessinent en une poétique polyphonique « le monde faux et mortifère de la ville »[1384] qui déjoue le paradigme excentrique autoproclamé d'une identité socioculturelle et d'une culture comme artifice.

### 2.1.4 Artistes et poètes : postures en crise

Dès lors les discours excentriques de cette assemblée hétérogène se muent en théâtralisation de leurs compulsions fétichistes, avec l'arrivée du poète Mr. Warren, dont les chaussettes blanches attirent les remarques admiratives de Mrs. Knight : "'Oh, Mr. Warren, what happy socks?' 'I am so glad you like them,' said he, staring at his feet. 'They seem to have got so much whiter since the moon rose.' And he turned his lean sorrowful young face to Bertha. 'There is a moon, you know'" ("Bliss" 117). La réponse à cette remarque qui se concentre sur l'élément trivial et sans originalité fait

[1384] *Ibid.*, 65.

déboîter le registre mondain dans une inquiétante étrangeté suspendue et débordée par le régime du grotesque. Le discours qui affiche son effroi n'est pas relayé par les autres personnages, comme si ce visage révulsé et ce discours épouvanté faisaient partie de la décoration de cette soirée au code mondain placé sous le signe de l'excentrique. Sans emprunter les codes mondains, le discours d'Eddie Warren ne leur résiste pas pour autant et semble au contraire apporter sa contribution à l'excentricité délibérée et élaborée : "'I have had such a *dreadful* experience with a taxi-man; he was most sinister. I couldn't get him to stop. The *more* I knocked and called the *faster* he went. And *in* the moonlight this *bizarre* figure with the *flattened* head *crouching* over the *little* wheel . . .'" ("Bliss" 117) Le discours excessif met en jeu la surenchère des affects, voire leur affectation, et n'esquisse aucune poétique spectrale de la ville, comme on peut la trouver chez Jean Rhys.

L'effroi outrancier du personnage crée un effet de masque et théâtralise jusqu'aux modalités de la voix. L'emphase des italiques[1385] et du bégaiement semble tendre vers la caricature d'un expressionnisme qui se définirait par « le goût du paroxysme et l'ambition de l'authentique »[1386]. Le discours du poète ne devient pas poème malgré les tropes convenus du registre spectral, mais reste figé dans son outrance incongrue, sans que jamais cet effroi, pourtant outrancier, vienne mettre en crise le régime mondain : "'Yes, it really was,' said Eddie, following her into the drawing-room. 'I saw myself *driving* through Eternity in a *timeless* taxi'". ("Bliss" 117). L'idiome de ce personnage reste donc au niveau de l'excentrique, et participe à sa façon à une posture discursive, mais sans jamais accéder à l'ex-centrique d'une mise en crise, alors que sa voix se fait entendre par intermittences sans jamais se faire force d'interruption ou d'irruption : "'I shall be *so* thankful *not* to have to face *another* drive *alone* after my *dreadful* experience'" ("Bliss" 122). Loin de faire poème, du fait de son intensité explicite dans l'effet d'affiche ou malgré elle, l'expérience du « poète » se fige ici dans une langue artificielle.

Les discours qui résonnent dans le salon de Bertha étalent un vernis mondain, pétri de références élitistes à l'actualité culturelle urbaine et cosmopolite. L'éclectisme de ces bribes d'échanges à bâtons rompus, juxtaposées sans aucun commentaire narratif, fait émerger une perte du sens qui rend les références, titres de pièces de théâtre ou

[1385] Claire Joubert parle de la jouissance de l'emphase à propos des italiques dans le discours d'Eddie. « Le texte, à tous ses niveaux, baigne dans l'indécision du sens qui devient une infinitude de jouissance, un état permanent de béatitude ». *Ibid.*, 121.
[1386] Jean-Michel Gliksohn, *L'Expressionnisme littéraire*, 39.

descriptions de personnes, absurdes à l'intérieur d'un code qui n'est pas livré au lecteur mais toutefois miné par l'ironie de la voix narrative :

> '[...] I met her at the Alpha show–the weirdest little person. She'd not only cut off her hair, but she seemed to have taken a dreadfully good snip off her legs and arms and her neck and her poor little nose as well.'
>
> 'Isn't she very *liée* with Michael Oat?'
>
> 'The man who wrote *Love in False Teeth?*'
>
> 'He wants to write a play for me. One act. One man. Decides to commit suicide. Gives all the reasons why he should and why he shouldn't. And just as he has made up his mind either to do it or not to do it–curtain. Not half a bad idea.'
>
> 'What's he going to call it–'Stomach Trouble'?' ("Bliss" 118-9)

L'incohérence presque illisible de la conversation pulvérise le sens dans l'absurdité grotesque des propositions qui dénaturent le dénuement et le minimalisme des esthétiques d'avant-garde, "One act. One man". L'ambition d'utiliser des éléments triviaux, quotidiens comme ressorts artistiques reste toujours au niveau du cocasse et du ridicule, voire du sordide : "'A *dreadful* poem about a *girl* who was *violated* by a beggar *without* a nose in a lit-tle wood. . . .'" ("Bliss" 121) La critique féroce de cette élite excentrique se donne à lire dans les références dévoyées aux courants artistiques d'arts d'avant-garde, comme les ready-mades de Marcel Duchamp : "'You know, my dear, I am going to decorate a room for the Jacob Nathans. Oh, I am so tempted to do a fried-fish scheme, with the backs of the chairs shaped like frying-pans and lovely chip potatoes embroidered all over the curtains'" ("Bliss" 121). Le collage artistique comme projet de décoration se trouve ici détourné par la boursouflure de l'ordre syntaxique. Dans cet encombrement de l'espace et cette saturation de la syntaxe, c'est une véritable falsification de l'esthétique qui génère une critique féroce des usurpateurs s'érigeant en fidèles inventeurs et porte-parole de l'art d'avant-garde.

Le paroxysme de cet effet d'incongru dans les conversations d'une élite auto-proclamée, dans son aspect grotesque qui dénonce l'usurpation, est atteint à la fin de la nouvelle, alors que Bertha, surprenant son mari dans les bras de Pearl Fulton, fait l'expérience du moment de bascule tragique. C'est à ce moment qu'Eddie Warren revient à la charge avec un discours décalé où se loge le nom grotesque d'un poème pourtant emblématique des réels enjeux de la soirée :

> 'I *wonder* if you have seen Bilks' *new* poem called *Table d'Hôte*,' said Eddie softly. 'It's *so* wonderful. In the last Anthology. Have you got a copy? I'd *so* like to *show* it to you. It begins with an *incredibly* beautiful line: 'Why Must it Always be Tomato Soup?" [...].

> While he looked it up she turned her head towards the hall. And she saw . . . Harry with Miss Fulton's coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. ("Bliss" 123)

L'insolite, voire le cocasse, insistent ici sur l'admiration décalée des deux personnages pour une œuvre poétique affichée comme caricaturale, pour le lecteur seul, par l'ironie féroce de la voix narrative. Dans l'insistance emphatique du « poète » sur la poésie comme vérité, la trivialité radicale du thème et la charge tragique du moment entrent en collision : "'Here it is,' said Eddie. 'Why Must it Always be Tomato Soup?' It's so *deeply* true, don't you feel? Tomato soup is so *dreadfully* eternal'" ("Bliss" 123). La figure du « poète » dans cette nouvelle est donc constamment détournée, déplacée par le grossissement du trait et le paradoxe affiché des enjeux esthétiques. Les invités de la soirée mondaine de Bertha Young s'écrivent donc comme de pures créatures de la mode et de ses artifices, traversant les lieux mondains de leurs corps travestis, théâtralisés, et de leurs discours non-inquiétés et non-inquiétants. Effaçant l'inquiétude par rapport au temps, ils n'appartiennent pas au temps. Bien qu'ils se définissent eux-mêmes comme « modernes », ils n'accèdent jamais à la dimension de contemporains[1387].

## *2.2 Sujet, objets : devenir hybride, embrasser le tort dans "Life of Ma Parker" (1921)*

Les corps des personnages, dans les nouvelles de notre corpus, se composent donc en relation étroite aux objets qui portent leur place sociopolitique et qui constituent leur monde. Dans "Life of Ma Parker", le personnage féminin transporte partout avec elle, dans ses allées et venues dans la ville ou dans l'appartement qu'elle nettoie, les objets qui lui servent à remplir sa fonction : "She bent her head and hobbled off to the kitchen, clasping the old fish bag that held her cleaning things and an apron and a pair of felt shoes" ("Life of Ma Parker" 282). Les objets, attributs métonymiques d'une condition sociopolitique, paraissent en même temps être les seuls supports de l'identité du personnage. Sa posture de sujétion revêt alors une dimension d'intériorisation de cette condition, à tel point que les objets emblématiques de cette condition, mais qui paradoxalement forment son seul monde, semblent agrippés à son corps de manière indissociable, "clasping the old fish bag that held her cleaning things and an apron and a

[1387] Giorgio Agamben définit ainsi le véritable contemporain : « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps ». Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 9-10.

pair of felt shoes". La syntaxe de la phrase elle-même, avec sa proposition relative et ses conjonctions, semble redoubler à la fois cette extension du corps dans ses objets et l'accumulation de ceux-ci, dont le poids semble presque altérer la démarche du personnage, "hobbled off to the kitchen" ("Life of Ma Parker" 282). La description du personnage se concentre donc exclusivement sur les objets qu'il déplace avec lui et qui lui semblent vissés au corps, signes de sa sujétion sociopolitique : "Ma Parker drew the two jetty spears out of her toque and hung it behind the door. She unhooked her worn jacket and hung that up too. Then she tied her apron and sat down to take off her boots" ("Life of Ma Parker" 282). Le personnage féminin paraît véritablement se constituer un corps encombré d'outils de travail et de vêtements qui semblent s'y être cloués, construisant des gestes et des identités, et le vouant à un être à l'espace tout entier orienté vers la tâche à laquelle il est assigné.

La violence de la condition sociopolitique du personnage est suggérée par les objets qui obligent le corps à des contorsions douloureuses :

> To take off her boots or to put them on was an agony to her, but it had been an agony for years. In fact, she was so accustomed to the pain that her face was drawn and screwed up ready for the twinge before she'd so much as untied the laces. That over, she sat back with a sigh and softly rubbed her knees . . . ("Life of Ma Parker" 282-3).

La relation entre le personnage, son corps et ses objets semble de fait s'inscrire dans une intériorisation totale de la butée à ces objets pourtant inséparables du corps, et qui le torturent et le constituent tout à la fois. Les variations infinies que la narration déploie pour décrire cette douleur inéluctable et totalement intégrée par le personnage créent une poétique paradoxale, taillée dans la souffrance d'un corps pathétique. Sans verser dans la tonalité mélodramatique attendue, la poétique reconvoque pourtant le pathos dans les points de suspension. Ils font alors écho à un silence qui retient le pathos et lui substitue une souffrance sans plainte, à la syncope d'un soupir qui sous-tend tout le texte.

Ces objets sont donc à la fois constitutifs du tort sociopolitique et métonymiques d'un personnage dont le corps se constitue dans sa place et dont il fait son lieu, l'assujettissent tout en le créant paradoxalement comme sujet. Les outils de travail deviennent lieux insolites à la fois de l'affect et du verrouillage des possibilités d'échapper à l'aliénation :

> The piles of dirty cups, dirty dishes, were washed and dried. The ink-black knives were cleaned with a piece of potato and finished off with a piece of cork. The table was scrubbed, and the dresser and the sink that had sardine tails swimming in it. . . . ("Life of Ma Parker" 285).

La phrase, par le biais de la voie passive, supprime et efface les possibilités d'inscrire un sujet, ne laissant plus que les objets dans leur pur rapport les uns aux autres. La pure dimension d'aliénation des déchets du lieu fait alors le texte et se dissémine dans la syncope des points de suspension où résonne la plainte silencieuse. Il s'inscrit ainsi une poétique qui remet en jeu le statut de l'objet, au-delà d'une appropriation par le personnage. Les objets s'animent, remplissant presque une fonction de dérivatif : "The old woman sprang up, seized the iron kettle off the gas stove and took it over to the sink. The noise of the water drumming in the kettle deadened her pain, it seemed. She filled the pail, too, and the washing-up bowl" ("Life of Ma Parker" 283). Tout au long de la nouvelle, ce sont les objets de la domesticité qui, de fait, dramatisent les affects du personnage et la douleur du tort : « Dans ce monde vivace des objets, tout est palpitation et frémissement »[1388]. Ils se font les lieux où s'écrit l'affect, seules réponses à un monologue rompu dans cette maison où aucune subjectivation n'est possible, où toute parole s'abîme dans le mutisme indifférent de l'autre, mais où les objets, au sein même de leur dimension d'aliénation sociopolitique, dans l'expérience du sujet et à travers lui, ré-ouvrent le texte à l'imaginaire.

La subjectivité du personnage opère donc un réinvestissement des objets infimes du quotidien par le biais de l'imaginaire, en un déplacement des affects. La poétique semble repeupler de choses la solitude de ce lieu où « l'immobilité et le silence des choses bouillonnent de présence »[1389]. L'inscription impossible d'une expression du tort dans le lieu auquel le personnage est voué redonne la possibilité d'une voix dans la frontière incertaine entre sujet et objets : "While the water was heating, Ma Parker began sweeping the floor. 'Yes', she thought, as the broom knocked, 'what with one thing and another I've had my share. I've had a hard life'" ("Life of Ma Parker" 284). C'est paradoxalement entre le bouillonnement de l'eau et les heurts du balai sur le sol qu'émerge la voix sociopolitique propre de Ma Parker, créant un « monde des objets, presque sujets »[1390]. Ainsi, si le personnage féminin est tout entier constitué, dans le point de vue des autres[1391], par les objets emblématiques de sa condition, il se constitue aussi comme sujet dans le monde de ces objets tels qu'ils dramatisent son espace et le mettent en mouvement par le biais de l'imaginaire. L'espace se fait poétique, redonnant

[1388] Claire Joubert, *Lire le féminin*, 95.
[1389] *Ibid.*
[1390] *Ibid.*, 97.
[1391] "Even the neighbours said that of her. Many a time, hobbling home with her fish bag she heard them, waiting at the corner, or leaning over the area railings, say among themselves, 'She's had a hard life, has Ma Parker". ("Life of Ma Parker" 287)

la possibilité aux choses inertes et insignifiantes de créer une position depuis laquelle le personnage de Ma Parker pourrait trouver le lieu d'inscription d'une voix. Le brouillage de la frontière entre sujet et objet offre donc la possibilité d'un double retournement, une subjectivation des objets, mais aussi, au sein même de son objectivation, la potentialité d'une subjectivation sociopolitique du personnage lui-même[1392].

La poétique de ces objets qui animent le lieu pour permettre paradoxalement à la voix du personnage d'émerger embrasse donc les torts sociopolitiques, en les réinvestissant du côté d'une écoute imaginaire du monde des choses, au rythme et au son de laquelle le personnage module le relais de son discours : "The door banged. She took her brushes and cloths into the bedroom" ("Life of Ma Parker" 286-7). Lorsque la voix se mue en phrases-affect, les objets auxquels Ma Parker s'agrippe lui échappent dans le cri qui vient pulvériser jusqu'au rapport de fusion[1393] :

> Why must it all have happened to me? she wondered. 'What have I done?' said old Ma Parker. 'What have I done?'
>
> As she said those words she suddenly let fall her brush. She found herself in the kitchen. Her misery was so terrible that she pinned on her hat, put on her jacket and walked out of the flat like a person in a dream. ("Life of Ma Parker" 287)

Le geste qui cloue les vêtements comme un carcan autour du corps semble étouffer d'avance la voix sonore qui chercherait à jaillir. Le corps humain redevient alors cet élément hybride, entre sujet et objet, qui dissémine son hétérogénéité dans une re-création imaginaire des corps des passants : "It was cold in the street. There was a wind like ice. People went flitting by, very fast; the men walked like scissors; the women trod like cats. And nobody knew–nobody cared"[1394] ("Life of Ma Parker" 287).

---

[1392] Dans "Miss Brill" on retrouve ce brouillage de la frontière entre sujet et objet, dans le rapport amoureux entre le personnage et sa fourrure au tout début de la nouvelle. La voix qui opère une subjectivation dans le discours est celle qui est prêtée sur un mode ventriloque par le personnage à son objet, qui s'anime presque jusqu'à devenir vivant. Tout se passe comme si la voix ne pouvait se faire entendre qu'en transitant par l'objet comme médiateur de subjectivation : "Miss Brill put up her hand and touched her fur. Dear little thing! It was nice to feel it again. She had taken it out of its box that afternoon, shaken out the moth powder, given it a good brush, and rubbed the life back into the dim little eyes. 'What has been happening to me?' said the sad little eyes. Oh, how sweet it was to see them snap at her again from the red eiderdown! . . . But the nose, which was of some black composition, wasn't at all firm. It must have had a knock, somehow. Never mind–a little dab of black sealing-wax when the time came–when it was absolutely necessary . . . Little rogue! Yes, she really felt like that about it. Little rogue biting its tail just by her left ear. She could have taken it off and laid it on her lap and stroked it" ("Miss Brill", 110).

[1393] « Comme les détails et les petits riens de l'atmosphère, les objets permettent au sujet mansfieldien un rapport heureux à l'autre : ce parti pris des choses protège de la schize et rend possible une communion, asexuée et homogène ». Claire Joubert, *Lire le féminin*, 95.

[1394] Dans "Pictures" également, le déplacement du tort sur les lieux de la ville fait des éléments de la ville les relais de la violence. On retrouve comme là encore la violence glacée du vent qui maltraite, torture presque le personnage : "'Fill up the form!' said she. And banged the window down. 'Can you aviate–

Dans un ultime déplacement du tort sur les corps des passants destitués de leur humanité, c'est le monde animal et celui des objets qui triomphent, inscrivant à même les corps écorchés puis rhabillés, une réponse poétique à l'indifférence des autres qui lacère le personnage[1395]. A la fin de la nouvelle, dans l'absence de lieu, et l'absence de reconnaissance d'un sujet, seule la poétique paradoxale de cette ville produite par le tort subsiste à la lecture, « le spasme – furtif, à peine ressenti – de l'étrange »[1396].

## 3. Poétiques résistantes chez Virginia Woolf : l'infinir du *poiein*

Chez Virginia Woolf, le temps tel qu'il détermine l'inscription des formes de la ville revêt une dimension hétérogène, dans laquelle le temps chronologique et le temps monumental[1397], se laissent retraverser et mettre en crise par des formes hétérogènes du temps. Il se façonne une poétique qui brasse ses propres formes à travers l'irruption de l'archaïque et de l'immémorial dans le temps de l'actuel dans *Mrs Dalloway*, et celle de l'illisibilité du temps à l'aube de la déclaration de guerre, dans *Jacob's Room*. La langue comme écriture de la ville est alors radicalement mise en crise, réinventée, poussée au-delà de ses limites. Elle est façonnée et modelée comme pure matière première, depuis le hors-sens d'une profération qui défie les formes du langage, dans le chant de la mendiante de *Mrs Dalloway*. Dans *Jacob's Room*, l'illisible d'une poétique qui rend compte d'événements indéchiffrables dans la brûlure de leur immédiateté vient brouiller les données sociopolitiques d'un temps irreprésentable.

### *3.1 Figures résistantes : l'archaïque comme vacillement du temps dans* Mrs. Dalloway

Dans *Mrs Dalloway*, la résistance de la ville qui ne se laisse pas saisir mais s'évanouit dans l'écriture au fur et à mesure de la lecture s'écrit dans l'irruption des

---

high-dive–drive a car–buck-jump–shoot?' read Miss Moss. She walked along the street asking herself those questions. There was a high, cold wind blowing; it tugged at her, slapped her face, jeered; it knew she could not answer them". ("Pictures", 139-40).

[1395] On retrouve dans "Pictures" cette dimension d'hostilité radicale de la ville comme projection de la violence sociopolitique dont est victime le personnage : *"But the person in the glass. made a face at her, and Miss Moss went out. There were grey crabs all the way down the street slopping water over grey stone steps. With his strange, hawking cry and the jangle of the cans the milk boy went his rounds. Outside Brittweiler's Swiss House he made a splash, and an old brown cat without a tail appeared from nowhere, and began greedily and silently drinking up the spill. It gave Miss Moss a queer feeling to watch–a sinking–as you might say"*. ("Pictures", 136)

[1396] Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, 81.

[1397] Le temps monumental est constitué, ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent, du temps chronologique et du temps de l'histoire fondée.

formes archaïques du temps qui resurgissent avec la figure de la mendiante, chantant sa mélopée indistincte devant la bouche de métro de Regent's Park. L'archaïque se fait alors retour à un temps préhistorique qui embrasse toutes les dimensions du temps, jusqu'à un frayage itératif qui écrit les origines de la poésie. Nous lirons alors la figure de la mendiante comme une figure de poétesse qui ramène dans le temps de la mémoire celui de l'immémorial. Elle se fait creuset d'un *poiein* mis en œuvre depuis le hors-sens, modelage de formes pré-langagières qui défie la finitude du langage, trace d'un idiome de l'amour qui survit jusqu'au présent qu'il ranime.

### 3.1.1 Voix sans corps : désarticuler le langage, modeler la poétique

Le moment où Peter Walsh, absorbé dans le temps de la mémoire et de la nostalgie, est interrompu dans sa déambulation par ce chant sans langage ouvre une béance dans le temps et dans le lieu. C'est un véritable tremblement des valeurs stables du temps qui se joue dans cette irruption soudaine d'une figure de l'immémorial, au milieu du temps de la mémoire :

> Clarissa was as cold as an icicle. There she would sit on the sofa by his side, let him take her hand, give him one kiss on the cheek — Here he was at the crossing.
>
> A sound interrupted him; a frail quivering sound, a voice bubbling up without direction, vigour, beginning or end, running weakly and shrilly and with an absence of all human meaning into
>
> ee um fah um so
> foo swee too eem oo — (MD 68-9).

Cette voix dont le chant se propose à l'état brut, hors sens, par le biais de modulations affranchies de toute articulation et de toute loi d'enchaînement syntaxique, syntagmatique, syllabique ou sémiotique, explose en variations sonores et fait vaciller le temps et le lieu,[1398] défiant et défaisant jusqu'à sa propre vectorisation, "bubbling up without direction". Le hors-sens qui ne laisse du langage que le seul support de sa

[1398] On trouve étrangement chez Jean Rhys, dans *After Leaving Mr Mackenzie*, une figure, masculine cette fois, dont le chant d'amour comparé au cri déchirant d'un animal fait un écho troublant à la mendiante de *Mrs Dalloway*, dans un rapport paradoxal au lieu : "Down at the far end of the street a voice quavered into a melancholy tune. The voice dragged and broke – failed. Then suddenly there would be a startingly powerful bellow, like an animal in pain. The bellow was not fierce or threatening, as it might have been; it was complaining and mindless, like and animal in pain" (ALMM 61). "The singer – a drably vague figure standing as near as he dared to the entrance to a public bar – had started The Pagan Love Song for the second time" (ALMM 62). Les variations de la voix, là aussi, viennent remettre en jeu la poétique, sur le mode de la rupture et de la répétition traversant un espace caractérisé par la profondeur et le seuil, esquissant une silhouette dont les contours restent insaisissables.

matérialité signifiante façonne un dire soutenu de sa seule profération. Il lance au langage le défi radical d'une pulvérisation de ses conditions d'énonciation, en ne laissant plus que celles d'une pure émanation sonore voisée. Cette résistance sourde vient mettre en crise le temps chronologique et le lieu de la ville, en-deçà de tout langage et de toute instance d'énonciation. Cette singularité presque illisible fait irruption dans le roman sous la forme d'une pure solitude de la langue qui ne se rapporte à aucune intrigue ou chronologie déterminée, dans un renouvellement radical qui met en crise l'expérimentation poétique elle-même[1399].

Au carrefour des rues, à l'intersection du temps de l'actuel et du temps de la mémoire, l'irruption de la mélopée préverbale, à peine audible, vient défaire radicalement l'inscription destinée du temps, "without direction, vigour, beginning or end". C'est une masse préverbale qui vient inscrire cette voix sans langage, en-deçà de l'humain et en-deçà du sens, "an absence of all human meaning", dans un pur surgissement qui paraît se nourrir du bouillonnement primitif de ce qui n'est même pas encore un son, mais pure émanation inarticulée, "a voice bubbling up without direction". Le jaillissement archaïque d'une voix paradoxale, à la fois fragile dans son enfance et perçante dans sa force d'irruption, "running weakly and shrilly", survient en amont de toute inscription d'un corps comme lieu d'émanation de la voix, en amont même de toute inscription d'un lieu dans la ville, d'où elle proviendrait et où elle se disséminerait :

> the voice of no age or sex, the voice of an ancient spring spouting from the earth; which issued, just opposite Regent's Park Tube station from a tall quivering shape, like a funnel, like a rusty pump, like a wind-beaten tree for ever barren of leaves which lets the wind run up and down its branches singing
>
> ee um fah um so
> foo swee too eem oo
>
> and rocks and creaks and moans in the eternal breeze. (MD 69)

---

[1399] On pense à ce passage de The Waste Land (1922) :
"A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crawled head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells".
T.S. Eliot, "The Waste Land", 37-8.

La profération d'une pure matière sonore, en-deçà de toute détermination et de toute différentiation sexuelle ou identitaire qui stabiliseraient les conditions d'une énonciation ou d'une subjectivation, semble trouver son lieu d'origine, avant-même l'inscription d'un corps qui propulserait le son, dans le sol lui-même. Ce sol serait à la fois le sol urbain, "just opposite Regent's Park Tube station", et le sol boueux d'une terre primitive qui ferait jaillir une source antédiluvienne, "an ancient spring spouting from the earth". Il s'opère une fusion de l'actuel et du préhistorique[1400] d'où émerge, en un frayage laborieux qui semble s'extraire hors de l'indéterminé d'une naissance, une forme encore palpitante d'une sourde gestation inachevée, "a tall quivering shape, like a funnel, like a rusty pump, like a wind-beaten tree for ever barren of leaves which lets the wind run up and down its branches singing". Au fil des comparaisons successives, les mutations sculptent cette masse informe et la remettent en jeu à chaque instant, dans un passage par l'incongruité des objets, non pas comme dans "Life of Ma Parker" avec des objets emblématiques d'un tort sociopolitique greffés au corps du personnage féminin, mais plutôt ici dans un régime figural intense qui cherche à donner forme au corps lui-même.

C'est un dire informe qui vient créer une résistance sourde dans un texte dont la poétique doit s'atteler au travail de la matière, se confronter au défi de cette masse dont les variations se laissent percevoir dans la forme d'un instrument, "like a funnel, like a rusty pump", qui permettrait de moduler la voix et sa portée, "like a wind-beaten tree for ever barren of leaves which lets the wind run up and down its branches singing". Cette lyre vivante, vibrante, palpitante, s'expose au travail du vent dans le dénuement d'une forme taillée pour en faire l'instrument d'un chant, d'un dire atemporel qui échappe à toute régulation prosodique, à toute injonction énonciative ou même à toute inscription par le biais d'un corps. Le dire archaïque, préverbal qui se module dans la succession de sons, de voyelles redoublées ou entrecoupées de consonnes, comme une masse à modeler, à travailler dans un frayage qui module la poétique du texte au-delà du chant de la mendiante : "ee um fah um so / foo swee too eem oo / and rocks and creaks and moans in the eternal breeze". Dans la segmentation qui brise les modalités sonores où se constitue cette voix, le texte expose sa poétique à l'œuvre, se fabriquant dans la matérialité sonore des signifiants, pur frayage sonore en deçà de tout sens.

[1400] « Il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret ». Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 34.

### 3.1.2 Temps de l'immémorial et chant d'amour

La voix brute et sans âge débite ainsi des sons en forme de masses préverbales, un « "avant" du langage »[1401], une enfance que l'on peut lire comme latence des formes poétiques. Ce renouvellement qui procède de la pulvérisation totale des modalités du langage dans la mélopée préverbale, fait irruption dans le lieu et le temps. Il s'opère alors une dé-fixation temporelle qui entraîne les formes de l'actuel vers un temps préhistorique, où le lieu de la ville est emporté dans les formes d'un passé immémorial, et dont les données spatiales ouvrent sur l'épaisseur du temps :

> Through all ages — when the pavement was grass, when it was swamp, through the age of tusk and mammoth, through the age of silent sunrise — the battered woman — for she wore a skirt — with her right hand exposed, her left clutching at her side, stood singing of love — love which has lasted a million years, she sang, love which prevails, and millions of years ago her lover, who had been dead these centuries, had walked, she crooned, with her in May. (MD 69)

La longue phrase qui essaie d'embrasser toutes les valeurs temporelles inscrit le chant d'amour de la mendiante en une modulation de la ville comme lieu préhistorique, un marais où l'avant du temps accueille la pure potentialité d'un avènement du temps, "the age of silent sunrise"[1402]. La figure de la mendiante se définit dans un corps de femme sans s'y stabiliser, sans la médiation d'une sexuation biologique, mais à rebours du signifiant du vêtement, "the battered woman—for she wore a skirt". Elle se fait alors figure de l'immémorial et d'une inscription du temps immémorial sur le corps et le lieu, traversant les âges par un frayage itératif, "Through all ages [...] through the age of tusk and mammoth, through the age of silent sunrise", qui inscrit dans le texte la résurgence et la rémanence d'un temps archaïque dont la mémoire se perd au-delà du temps[1403].

La posture de sujétion de ce corps qui est construit par le texte au fil des mues successives comme un objet avant même d'être un corps, engendre une sorte de figure de poétesse, dont le chant d'amour échapperait au temps et ramènerait le langage aux

---

[1401] « C'est donc par le langage que l'homme, tel que nous le connaissons, se constitue comme homme ; et si loin qu'elle remonte en arrière, la linguistique n'atteint jamais ce qui serait un commencement chronologique du langage, un "avant" du langage. » Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, 90.

[1402] « Une phrase nous est donnée dans le temps, c'est-à-dire dans la dynamique d'un inachèvement et d'une clôture virtuelle [...] un système d'anticipations prolongées, suspendues, déçues, comblées. [...] La phrase peut aménager son retard à s'achever par un jeu d'enchâssements internes [...] qui dessinent au centre d'elle-même l'infini d'une implosion temporelle [...]. Toute phrase lutte avec une folie d'ordre temporel. La tension qu'elle ouvre, elle pourrait avoir la tentation de ne jamais la refermer ». Laurent Jenny, *La Parole singulière*, 204-5.

[1403] "More subtle and more mysterious are the two old women, of whom one, singing beside Regent's Park tube station, takes us back past language to a semiological craddle-land surviving into the present". Gillian Beer, "The Body of the People: Mrs Dalloway and The Waves". *Virginia Woolf: The Common Ground*. The University of Michigan Press, 1996, 53-4.

origines de la poésie, "with her right hand exposed, her left clutching at her side, stood singing of love"[1404]. Le contenu du chant d'amour, qui ne tient pas à la transcription du chant lui-même mais plutôt à son récit, dessine la rémanence d'un amour et d'un amant immémoriaux, dont la survivance dans le chant d'amour semble avoir traversé les âges pour venir se potentialiser dans l'actuel. Ceci se fait non pas sous le signe de la perte, mais au contraire sous le régime d'une ré-ouverture aux potentialités poétiques et aux potentialités du temps présent[1405] : "love which has lasted a million years, she sang, love which prevails, and millions of years ago her lover, who had been dead these centuries, had walked, she crooned, with her in May". La posture de sujétion de la mendiante, en-deçà d'une demande, se transforme donc en une posture poétique en puissance, posture qui ne dit plus l'abjection sociopolitique d'une assignation au besoin, mais la transmission d'un temps immémorial par l'extension des âges et leur inscription poétique :

> but in the course of ages, long as summer days, and flaming, she remembered, with nothing but red asters, he had gone; death's enormous sickle had swept those tremendous hills, and when at last she laid her hoary and immensely aged head on the earth, now become a mere cinder of ice, she implored the Gods to lay by her side a bunch of purple heather, there on her high burial place which the last rays of the last sun caressed; for then the pageant of the universe would be over. (MD 69)

C'est presque la figure d'une déesse mythique qui se dessine ici, dans ce nouveau frayage qui fait émerger la mémoire, "when at last she laid her hoary and immensely aged head on the earth". La mendiante devient figure d'éternité sinon d'immortalité, et la survivance de son corps, qui porte la marque du temps archaïque et la mémoire résurgente, semble ramener l'immémorial au cœur de l'actuel. La mythologisation de la mendiante, l'allégorisation de la mort et la convocation d'une période glaciaire ancestrale, de déités présidant à un ensevelissement solennel coïncidant avec la fin des temps, façonnent une poétique qui modèle la matière du temps, le façonne, l'étire, le déploie, le rassemble, mettant en crise le procès

---

[1404] On ne peut s'empêcher de penser au poème de T.S. Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (1917). La dimension paradoxale de ce poème emblématique de la modernité urbaine, chant d'amour affiché qui s'abîme autant qu'il se tisse dans des images incongrues rejoint l'oxymore de cette poétesse mendiante dont le corps informe produit un chant d'amour sans paroles. T.S. Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock", *The Waste Land and Other Poems*, 3-8.

[1405] Il s'écrirait peut-être ici le procès inverse de ce que Jean-François Lyotard appelle la mélancolie : « Cette impossibilité de faire le deuil de la présence passée [...] s'appelle mélancolie. Sinon l'impossibilité de faire le deuil, du moins l'accent mis sur la perte irrémissible de la présence, c'est-à-dire la mort, de ce qui fut là. Et selon cette pente, même ce qui est présent maintenant peut être senti comme étant déjà voué à n'être plus là, et faire l'objet d'une mélancolie "préventive" : cela n'est-il pas déjà mort, qui à présent a l'air si vif ? » Jean-François Lyotard, « Survivant », 62-3.

chronologique d'un temps réinscrit comme allégorisation, "the pageant of the universe would be over". La ville se trouve alors traversée par une pensée du temps qui la déborde par le détour d'une préhistoire à la fois interrompant l'actuel et introduisant une simultanéité dont la congruence paradoxale, conflictuelle, expérimentale, donne l'occasion à une poétique singulière d'émerger :

> As the ancient song bubbled up opposite Regent's Park Tube Station, still the earth seemed green and flowery; still, though it issued from so rude a mouth, a mere hole in the earth, muddy too, matted with root fibres and tangled grasses, still the old bubbling burbling song, soaking through the knotted roots of infinite ages, and skeletons and treasure, streamed away in rivulets over the pavement and all along the Marylebone Road, and down towards Euston, fertilizing, leaving a damp stain (MD 69)

Cette *poiesis* refaçonne le corps de la mendiante, remet en jeu ses caractéristiques humaines, le modèle dans une glaise pré-temporelle et pré-verbale, "a mere hole in the earth, muddy too". Le chant archaïque semble pris dans un frayage laborieux, "soaking through the knotted roots of infinite ages, and skeletons and treasure", qui est aussi creuset créateur, "matted with root fibres and tangled grasses". Il y bouillonne une gestation poétique sourde qui travaille la matière sonore et scripturale des mots, déclinant les sonorités en puissance en une re-fabrication incessante par le biais des assonances, "issued from so rude a mouth", mettant en jeu une expérimentation poétique sans cesse renouvelée par le biais de la paronomase, "the old bubbling burbling song", ruisseau que l'on sent sourdre dans un temps qui précède le jaillissement. Ce qui se dessine dans ce corps et ce temps immémoriaux semble être le lieu pré-temporel où le déchet qui symbolise la perte et la déréliction se transforme en matériau précieux, "skeletons and treasure", réinvesti par une force créatrice en puissance, qui enfin jaillit sur le pavé, "streamed away in rivulets over the pavement and all along the Marylebone Road, and down towards Euston, fertilizing, leaving a damp stain". Le chant pré-langagier, issu d'un creuset pré-temporel, produit ainsi une multitude de rigoles rhizomatiques dont le sillage se dissémine dans la rue et irrigue les lieux topologiques de la ville, créant une fusion des strates temporelles, un remodelage des lieux et des temps.

### 3.1.3 Persistance et résistance : les strates du temps

Le sol urbain, stratifié en couches de temps devient alors unité spatio-temporelle, indivision qui ne connaît plus de passé/présent/futur[1406]. L'irruption de la préhistoire qui vient faire trace sur le sol urbain par le biais d'une résurgence li*quide* qui sourd et ruisselle, faire déboîter le temps chronologique dans la rencontre entre ce qui persiste, se préserve, et ce qui est remis en cause par la rencontre qui fait trembler le temps.[1407] Le temps lui aussi se met à emprunter ce frayage de la mémoire quasi-impersonnelle, ce canal de terre glaise et de branches entremêlées qui entame, altère la poétique et les formes de la mémoire[1408] :

> Still remembering how once in some primeval May she had walked with her lover, this rusty pump, this battered old woman with one hand exposed for coppers, the other clutching her side, would still be there in ten million years, remembering how once she had walked in May, where the sea flows now, with whom it did not matter—he was a man, oh yes, a man who had loved her. (MD 69-70)

Le temps de la souvenance re-convoque le primitif qui fait retour sous la forme d'un printemps immémorial, dont l'énergie presque sexuelle potentialise la puissance créatrice atemporelle d'une figure devenue objet rouillé par le temps, "this rusty pump, this battered old woman". La métaphore d'une pompe rouillée, qui précède la figure humaine, marque à la fois la déréliction de ce qui a subi les effets du temps immémorial et la potentialité du souffle, de l'objet incongru devenu instrument potentiel d'un *poiein* comme fusion du temps. Tandis qu'est réitérée la posture d'une abjection, main tendue qui mendie, "with one hand exposed for coppers, the other clutching her side", la posture d'exclusion sociopolitique, assignée à l'attente des moyens d'une survie aléatoire, est totalement réécrite par l'inscription d'une survivance au temps, "would still be there in ten million years". Les traces de ce qui résiste au temps deviennent fusion, préservation qui est aussi embrassement de l'histoire dans le temps cosmique, "remembering how once she had walked in May, where the sea flows now". Alors que

---

[1406] « Il ne faut pas, en effet, concevoir le temps comme la suite successive de l'avenir, du présent et du passé, comme si un événement attendu ou prévu, en tous cas, attendu de loin dans l'avenir, se rapprochait progressivement du présent, puis une fois vécu et déchargé dans le présent, tombait dans le passé pour s'y installer à titre de souvenir. [...] le passé n'est pas postérieur au présent, il en est contemporain. Le passé se constitue en même temps que le présent, ou plutôt, au moment même où le présent se produit [...] Passé et présent se superposent et non pas se juxtaposent. Ils sont simultanés et non pas contigus. [...] l'immémorial qui se niche au creux du présent ». Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, 26.

[1407] « La clé du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique ». Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, 35.

[1408] « La voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie ». *Ibid.*

le temps sans durée vient pulvériser la posture d'aliénation sociopolitique, la mémoire dont le frayage traverse les âges vers un passé immémorial mais aussi vers un futur hors de pensée, brouille les dimensions mythologisantes de la différence sexuelle, elles-mêmes ressaisies et refaçonnées par l'immémorial, "with whom it did not matter—he was a man, oh yes, a man who had loved her".

Dans cette poétique où une certaine dimension mythologisante avait pris corps, l'inscription des amants dans une préhistoire où la puissance de l'archaïque avait fait émerger un engendrement créateur ne devient pas fondation d'un cosmos ou d'une espèce. L'inscription persistante de ce qui survit, la préservation de la mémoire à travers les âges, sont remises en jeu par le pouvoir de dissolution du temps, et ne se retournent pas en mythe :

> But the passage of ages had blurred the clarity of that ancient May day; the bright-petalled flowers where hoar and silver frosted; and she no longer saw, when she implored him (as she did now quite clearly) 'look in my eyes with thy sweet eyes intently', she no longer saw brown eyes, black whiskers or sunburnt face, but only a looming shape, a shadow shape, to which, with the bird-like freshness of the very aged, she still twittered 'give me your hand and let me press it gently' (Peter Walsh couldn't help giving the poor creature a coin as he stepped into his taxi), 'and if someone should see, what matter they?' she demanded; (MD 70)

Pour la troisième fois, le texte opère un frayage, un passage par le creuset des âges qui altère et transforme le temps, brouille et lisse la mémoire, inscrit les fluctuations de ce qui persiste et de ce qui se perd ou s'altère, dans la mutation d'une saison à une autre, "the bright-petalled flowers where hoar and silver frosted". Le temps hétérogène qui recouvre du même givre les pétales des fleurs et la tête de la mendiante inscrit une pure puissance de frayage poétique qui défait les tropes attendus et les réinvestit en une posture de création ex-centrique. Cette remise en jeu constante de la poétique dans ses dimensions sémiotiques, scripturales ou sonores prévient donc toute écriture mythologisante qui fonderait un nouvel ordre du temps après avoir effacé les jalons historiques.

Le flou temporel qui résulte de ces contractions et ces dilatations de la durée altère la vision, brouille la clarté et la définition des traits du visage, ne laissant plus qu'une forme en ombres chinoises, "only a looming shape, a shadow shape", qui ressaisit la posture de supplication, remettant ainsi à distance le pathos d'une posture sociopolitique d'aliénation, "when she implored him (as she did now quite clearly)". C'est une poétique hybride qui se déploie dans ces dilatations du temps, faite de tropes, de traits de visage peints puis effacés, de bribes de discours et de fragments des pensées de Peter Walsh qui réinsèrent des éléments d'un texte sociopolitique, "the poor

creature". Ces éléments se disséminent dans le frayage poétique qui inscrit la figure de la mendiante[1409], tandis que les échos de l'entrevue entre Peter Walsh et Clarissa viennent à la fois tisser le texte et le déplacer : "'give me your hand and let me press it gently'"[1410]. Le geste de charité de Peter Walsh qui vient sceller la condition sociopolitique de la mendiante est aussitôt ressaisi par l'évocation des regards aliénants des passants, retraversés par le temps hétérogène qui disperse les quadrillages, en rature les instances entre les tirets[1411] :

> and her fist clutched at her side, and she smiled, pocketing her shilling, and all peering inquisitive eyes seemed blotted out, and the passing generations—the pavement was crowded with bustling middle-class people — vanished, like leaves, to be trodden under, to be soaked and steeped and made mould of by that eternal spring —
>
> ee um fah um so
>
> foo swee too eem oo. (MD 70)

Les éléments de la ville semblent subir un brassage qui défait les structures et les instances constitutives du lieu[1412], pour les redéployer dans le temps, les réinvestir à

---

[1409] Une trentaine de pages plus loin, c'est au tour de Richard Dalloway de croiser cette figure résurgente, et d'employer les mêmes termes que Peter Walsh pour en désigner la condition et se préoccuper de la question sociale liée à cette apparition : "But what could be done for female vagrants like that poor creature, stretched on her elbow (as if she had flung herself on the earth, rid of all ties, to observe curiously, to speculate boldly, to consider the whys and the wherefores, impudent, loose-lopped, humorous), he did not know". Là encore, ces considérations politiques liées à un pouvoir patriarcal exercé sur les structures de la ville comme organisation politique sont mises en crise et remises en jeu : "Bearing his flowers like a weapon, Richard Dalloway approached her; intent he passed her; still there was time for a spark between them—she laughed at the sight of him, he smiled good humouredly, considering the problem of the female vagrant; not that they would ever speak. But he would tell Clarissa that he loved her, in so many words" (MD 99). L'étincelle archaïque, silencieuse qui jaillit entre les deux visages rejoue une fois encore la syncope du temps qui déphase le discours érigé en système et le fait déboîter dans un hors-temps, légèreté d'un sourire qui s'esquisse, pure potentialité gratuite qui ne se déplie pas.

[1410] On se souvient du contenu des pensées de Peter Walsh avant de croiser cette mendiante et son chant d'amour, qui semble faire écho aux affects du personnage : "Clarissa was as cold as an icicle. There she would sit on the sofa by his side, let him take her hand, give him one kiss on the cheek — Here he was at the crossing" (MD 68).

[1411] Le pathos de la condition sociopolitique se retrouve dans le discours de Lucrezia, alors qu'elle croise à son tour la mendiante, et projette elle aussi ses émotions : "'Poor old woman,' said Rezia Warren Smith, waiting to cross. Oh poor old wretch! Suppose it was a wet night? Suppose one's father, or somebody who had known one in better days had happened to pass, and saw one standing there in the gutter? And where did she sleep at night?" (MD 70). Mais là encore cette dimension pathétique est remise en jeu par l'euphorie poétique qui redone l'occasion d'une ré-ouverture aux potentialités : "Cheerfully, almost gaily, the invincible thread of sound wound up into the air like the smoke from a cottage chimney, winding up clean beech trees and issuing in a tuft of blue smoke among the topmost leaves. 'And if some one should see, what matter they?'" (MD 70).

[1412] Dans *Jacob's Room*, publié trois années avant Mrs. Dalloway, on trouve déjà une figure de mendiante qui chante dans la rue : "here, against the wall, a woman stares at nothing, boot-laces extended, which she does not ask you to buy. [...] Long past sunset an old blind woman sat on a camp-stool with her back to the stone wall of the Union of London and Smith's Bank, clasping a brown mongrel tight in her arms and singing out loud, not for coppers, no, from the depths of her gay wild heart – her sinful, tanned heart – for

nouveau dans le creuset d'un printemps primitif, un temps premier d'où s'échappe pour la dernière fois le chant de la mendiante, comme un commencement sans cesse reconduit et qui remettrait sans cesse en jeu la poétique sans jamais se retourner en fondation.

## *3.2 Illisibilité de la ville et du temps dans* Jacob's Room

Dans *Jacob's Room*, la ville écrite dans l'après-guerre immédiat mais dans un temps narratif qui précède tout juste la déclaration de guerre semble prise dans l'étau du temps. L'imaginaire s'y déploie en une infinitude d'images dont la ville serait la réserve inépuisable. Le régime figural mis en œuvre dans le texte de la ville s'intensifie dans les pages qui précèdent la déclaration de guerre, au pénultième chapitre du roman, défié par une fin qui n'advient pas. Ce moment où s'écrit l'irreprésentable d'un temps suspendu dans l'imminence d'une date travaille les formes de la ville en un brouillage qui tend vers l'illisible, qui articule étroitement l'infinitude des formes de la ville à l'indéchiffrable de l'instant où se fait l'histoire.

### 3.2.1 Brouillage de la carte : le temps indéchiffrable

La déclaration de guerre suggérée au milieu d'autres faits à la toute fin du roman se propage le long des câbles télégraphiques qui zèbrent la carte du monde, tissant un réseau de villes et de lieux du pouvoir reliés par l'effet de dissémination d'une information mystérieuse au sens opaque :

> Five strokes Big Ben intoned; Nelson received the salute. The wires of the Admiralty shivered with some far-away communication. A voice kept remarking that Prime Ministers and Viceroys spoke in the Reichstag; entered Lahore; said that the Emperor travelled; in Milan they rioted; said there were rumours in Vienna; said that the Ambassador at Constantinople had audience with the Sultan; the fleet was at Gibraltar. The voice continued, imprinting on the faces of the clerks in Whitehall (Timothy Durrant was one of them) something of its own inexorable gravity, as they listened, deciphered, wrote down. Papers accumulated, inscribed with the utterances of Kaisers, the statistics of ricefields, the growling of hundreds of work-people, plotting sedition in back streets, or gathering in the Calcutta bazaars, or mustering their forces in the uplands of Albania, where the hills are sand-coloured, and bones lie unburied. (JR 168)

---

the child who fetches her is the fruit of sin, and should have been in bed, curtained, asleep, instead of hearing in the lamplight her mother's wild song, where she sits against the Bank, singing not for coppers, with her dog against her breast". (JR 60-1). Là déjà on trouve cette force d'entame des lieux symboliques du pouvoir dans la ville, avec cette figure assise dos au bâtiment de la banque, et son chant qui s'élance en dehors de toute visée pécuniaire. Les rémanences d'un discours moral pontifiant sur la condition sociopolitique de la mendiante sont pourtant retraversées par le choix paradoxal de cette figure étrange et de son chant fier et sauvage dont quelque chose échappe à l'aliénation et à la loi d'une survie matérielle dans la ville.

La voix qui distille les informations dans le lieu politique de Whitehall dessine comme en une seule impulsion la simultanéité du temps qui fait de la carte des villes comme lieux d'événements politiques un seul prisme temporel, une seule circulation qui les relie et les tisse en rhizome. Les fragments d'information, "some far-away communication", donnés par une voix anonyme, "a voice", forment comme une mosaïque du temps, scories brûlantes d'une actualité trop actuelle pour pouvoir être replacée dans une chaîne syntagmatique du temps et des lieux. La carte géopolitique qui s'écrit dans l'immédiateté des faits articulés par une voix anonyme rend myopes les événements pris dans le choc de l'immédiat, et illisibles le temps et les lieux de ces événements.

La seule médiation de la voix dont la position d'énonciation paradoxale fait vibrer les câbles de la transmission écrit l'histoire sans en donner la clé, ne retient que l'impact immédiat du temps sur les visages des clercs de Whitehall : "The voice continued, imprinting on the faces of the clerks in Whitehall (Timothy Durrant was one of them) something of its own inexorable gravity, as they listened, deciphered, wrote down". L'impact du temps s'écrit sur les visages des clercs comme les informations s'inscrivent sur les pages de journaux, "Papers accumulated, inscribed with the utterances of Kaisers, the statistics of ricefields the growling of hundreds of work-people, plotting sedition in back streets, or gathering in the Calcutta bazaars, or mustering their forces in the uplands of Albania", en une simultanéité qui semble éclater en un monceau de lieux et d'événements le temps de l'histoire en train de s'écrire. Sur les visages inquiets des clercs, dont Timmy Durrant vient instancier une personnalisation[1413], prenant en note les bribes d'une histoire fulgurante, inconscients de ce qui s'écrit sous leurs doigts, s'inscrivent de biais les différentes formes de violence qui font la tragédie du temps et son caractère inéluctable, "inexorable gravity"[1414]. Dans

[1413] À cette personnalisation, grâce au personnage de Timmy Durrant, des affects des petits clercs voués à écrire l'histoire sans en décider le cours ou sans même la comprendre, répond, en opposition, l'emblématisation impersonnelle des instances du pouvoir politique et des décisions historiques : "The voice spoke plainly in the square quiet room with heavy tables, where one elderly man made notes on the margin of typewritten sheets, his silver-topped umbrella leaning against the bookcase. His head – bald, red-veined, hollow-looking – represented all the heads in the building. His head, with the amiable pale eyes, carried the burden of knowledge across the street; laid it before his colleagues, who came equally burdened; and then the sixteen gentlemen, lifting their pens or turning perhaps rather wearily in their chairs, decreed that the course of history should shape itself this way or that way, being manfully determined, as their faces showed, to impose some coherency upon Rajahs and Kaisers and the muttering in bazaars, the secret gatherings, plainly visible in Whitehall, of kilted peasants in Albanian uplands; to control the course of events" (JR 168-9).

[1414] On pense aux coups de Big Ben dans *Mrs. Dalloway* : "There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air" (MD 4). Publié en 1925, le

l'association de ces deux termes semble s'écrire tout le paradoxe presque illisible de la temporalité de *Jacob's Room*, pris entre l'impact d'un après-coup et la hantise d'une date.

Le travail de déchiffrage des données immédiates du temps telles qu'elles heurtent différentes villes et en émanent, et telles qu'elles reviennent par le biais de cette voix sans corps, échoit aux clercs dans un second éclatement du temps, "as they listened, deciphered, wrote down", au moment où ils prennent acte des violences du temps. Dans l'urgence d'événements concomitants mais dont la synchronie n'a pas encore les moyens de faire sens, leur tâche se fait pure brûlure qui s'inflige par l'impossibilité de lire. La carte illisible que les clercs doivent faire passer par une inscription prise dans sa propre urgence, dictée indéchiffrable du temps, se façonne par le biais d'une poétique de l'illisible, qui se tisse du réseau fragmenté de câbles, de villes, d'événements et d'écritures : l'écriture accueille l'illisible qui brouille la carte de la ville à cette minute fatidique où le sort de l'Europe bascule, "Five strokes Big Ben intoned", et qui se déterritorialise dans les plaines d'Albanie, vision imaginaire et proleptique, "where the hills are sand-coloured, and bones lie unburied".

La poétique qui représente le contexte de l'instant de la déclaration de la première guerre mondiale comme une carte indéchiffrable du monde se propose comme une fragmentation qui brouille le sens, désaffecte les instances d'énonciation. On peut y lire une véritable pensée politique, qui choisit d'inscrire une poétique expérimentale qui refuse de rendre lisibles les paradoxes du temps :

> Timmy Durrant in his little room in the Admiralty, going to consult a Blue book, stopped for a moment by the window and observed the placard tied round the lamp-post.
>
> Miss Thomas, one of the typists, said to her friend that if the Cabinet was going to sit much longer she sould miss her boy outside the Gaiety.
>
> Timmy Durrant, returning with his Blue book under his arm, noticed a little knot of people at the street corner; conglomerated as though one of them knew something; and the others, pressing round him, looked up, looked down, looked along the street. What was it that he knew?
>
> Timothy, placing the Blue book before him, studied a paper sent round by the Treasury for information. Mr. Crawley, his fellow-clerk, impaled a letter on a skewer. (JR 169-70)

C'est là encore une simultanéité éclatée en vignettes diachroniques qui dessine le moment morcelé de la déclaration de guerre, médiée par Timmy Durrant. En tant que clerc de Whitehall, dépourvu de pouvoir politique, son point de vue est ex-centré hors

---

texte de Mrs. Dalloway dont la narration se situe dans l'après-coup de la guerre met davantage l'accent sur le caractère irrévocable du temps comme événement, plutôt que sur son caractère inexorable.

du lieu emblématique du pouvoir, vers la rue comme lieu de transmission d'une information diffusée, là encore, dans l'ellipse totale du contenu. Dans l'écho sourd des bribes du temps, relayé par le prisme de Timmy Durrant, dans le rassemblement de la rue et dans le discours inconscient de lui-même de la dactylographe, l'histoire s'écrit par petites touches qui se refusent à une lecture globale. Le cours du temps s'inscrit par éclats, dans l'impossible fin que viendrait apporter une révélation ou un sens qui n'adviennent jamais[1415]. La puissance du frayage poétique se propage par rassemblements, par pulvérisations successives de cristaux de temps qui s'inscrivent partout tout en déjouant sans cesse l'émergence d'un sens : "a little knot of people at the street corner; conglomerated as though one of them knew something; and the others, pressing round him, looked up, looked down, looked along the street. What was it that he knew?" Le régime spéculatif de la phrase vient se suspendre au seuil de l'instant d'un savoir qui n'arrive pas, mais se fait moteur d'une écriture suspendue à l'absence du sens, au rythme des regards désorientés qui cherchent à contenir l'espace sans jamais pouvoir inscrire un lieu et un temps. Tandis que la violence de la guerre à venir transparaît de biais dans la prolepse ironique d'une lettre empalée comme pour renoncer à déchiffrer l'illisible, c'est dans la béance infinie d'un sens historique impossible à stabiliser que se tisse cette poétique dont la force d'appel puise à la suspension du temps et à l'absence d'un savoir qui se retire toujours plus loin[1416].

L'écriture poétique comme force de pensée politique rend compte d'une histoire qui est en train de s'inscrire, comme d'une histoire pulvérisée par la puissance immédiate de l'actuel, projetée par éclats éparpillés dans les discours fragmentés des petites mains de Whitehall, sur les circulaires de la trésorerie, sur les affiches illisibles de la rue, les rassemblements de foule ou les mouvements des regards qui cherchent partout une réponse à la suspension du temps. Le moyen en est une poétique qui joue sur la simultanéité et l'ubiquité de l'écriture pour dessiner une carte des discours tels qu'ils circulent autour de l'absence de discours, comme autour de la mutité de Jacob,

---

[1415] On trouve aussi dans *Non-Combatants and Others* cette résistance du sens, mais cette fois par des stratégies d'évitement conscientes de la part du personnage, fuyant les supports un peu trop lisibles qui ménagent sans arrêt des irruptions malvenues dans le texte : "An old man tried to sell her a paper. 'Star, lady? Globe, Pall Mall, Evening News? British fail to hold conquered trenches. . . .' Alix hurried by; the newsvendor turned his attention to some one else. Evening papers, of course, are interesting, and should not really be missed; they often contain so much news that is ephemeral and fades away before the morning into the light of common day; they are as perishable and never-to-be-repeated as some frail and lovely flower". (NCO 41-2)

[1416] « Ils se tiennent sur le seuil de l'histoire : non pas à ses avant-postes, car les avant-gardes qui croient à l'avancée de l'histoire, à son progrès toujours à venir, la lisent à l'envers : l'histoire avance à reculons ». Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, 38.

vide emblématique d'une subjectivité opaque à laquelle se heurtent toutes les tentatives de la saisir :

> Jacob rose from his chair in Hyde Park, tore his ticket to pieces, and walked away.
>
> 'Such a sunset,' wrote Mrs. Flanders in her letter to Archer at Singapore. 'One couldn't make up one's mind to come indoors,' she wrote. 'It seemed wicked to waste even a moment.'
>
> The long windows of Kensington Palace flushed fiery rose as Jacob walked away; a flock of wild duck flew over the Serpentine; and the trees were stood against the sky, blackly, magnificently.
>
> 'Jacob,' wrote Mrs. Flanders, with the red light on her page, 'is hard at work after his delightful journey...'
>
> 'The Kaiser,' the far-away voice remarked in Whitehall, 'received me in audience.' (JR 170)

Le geste de Jacob qui déchire son ticket redouble celui de l'employé de Whitehall empalant une lettre sur une pique, destruction de la trace écrite du temps autour de laquelle s'inscrit le décalage des temps et des lieux[1417], dans la simultanéité de la lumière rose du soir, qui baigne les lieux dans une seule temporalité mais sans jamais parvenir à l'homogénéité, tandis que l'écriture de la ville s'abîme dans la résurgence de la voix qui assène les nouvelles politiques : "'The Kaiser,' the far-away voice remarked in Whitehall, 'received me in audience'". L'inquiétante subjectivation de cette voix jusque là indéfinie, qui parle soudain à la première personne dans une réflexivité politique sans identité, laisse trace des enjeux d'un pouvoir politique dont les implications se donnent à l'oblique, dans les échos sourds d'une menace distante.

### 3.2.2 Approcher l'irreprésentable du temps

Alors que Jacob se trouve à Athènes avec Sarah Wentworth Williams, dans l'imminence de la déclaration de guerre, le récit de leurs adieux s'interrompt soudain,

---

[1417] On a cette même synchronie fragmentée qui pulvérise les lieux à la fin de *Non-Combatants and Others*, où la description de la soirée du nouvel an de 1915 à 1916 se fait sur le mode vertigineux de l'ubiquité. Cette fin de roman ressemble à un collage cubiste, temporalité unique et saisie sous des angles et des espaces diffractés. Les lieux sont présentés en succession et en simultanéité, ouverts et refermés : Margot chantant à un concert pour des soldats, Dorothy à un bal à l'hôpital, le couple Orme à Wood End avec des belges, Betty Orme conduisant une ambulance pour un hôpital de terrain, John Orme dans le froid d'une tranchée près d'Ypres, Terry Orme lisant une partition de Moussorgsky au milieu des explosions, Hugh Montgomery Gordon dans un village de l'Artois jouant aux cartes, Basil Doye dans un camp des montagnes grecques, West à l'église, les habitants de Violette et leurs amis réunis pour ce que la narration définit ironiquement comme une soirée calme, "a quiet party". Cette fragmentation radicale est simplement justifiée par une voix narrative laconique qui tait la suspension du temps à l'imprédictible de cette nouvelle année : "On this (surely) most unusual planet, nothing is more noticeable than the widely differing methods its inhabitants have of spending the same day" (NCO 187).

l'espace d'un instant, pour esquisser une carte des capitales à la tombée d'une nuit littérale et métaphorique : "Now the agitation of the air uncovered a racing star. Now it was dark. Now one after another lights were extinguished. Now great towns—Paris—Constantinople — London — were black as strewn rocks" (JR 156). La réitération de l'adverbe "now" vient marteler l'avènement du « temps de l'événement »[1418], mais d'un événement sans cesse reconduit, dans l'anticipation d'un « mode d'irruption absolu »[1419]. Chacune des occurrences du « now » semble alors inscrire à rebours les jalons d'une genèse qui se ferait paradoxalement depuis la lumière vers les ténèbres, « éveil au présent de l'événement, qui est proprement impensable parce qu'il figure le mouvement d'une chute dans le temps »[1420]. Les villes, prises dans un devenir minéral, recréent sur la page une carte du pouvoir dont elles figurent les lieux stratégiques des décisions géopolitiques[1421]. Les tirets qui relient les noms semblent figurer le tracé d'une carte sous le signe d'une extinction de la vie. L'intensité de ce passage aux échos d'apocalypse semble évoquer une pétrification du temps dans le devenir-fossile des villes, comme si la concentration d'un temps sourd à sa propre urgence[1422] avait le pouvoir de façonner la matière des villes, d'en pétrifier jusqu'aux ombres :

> But the wind was rolling the darkness through the streets of Athens, rolling it, one might suppose, with a sort of trampling energy of mood which forbids too close an analysis of the feelings of any single person, or inspection of features. All faces – Greek, Levantine, Turkish, English – would have looked much the same in that darkness. (JR 157)

Le vent brasse les ténèbres comme si les rues servaient de pétrin ou de tour de potier pour une création paradoxale qui façonne autant qu'elle piétine, "rolling it, one might suppose, with a sort of trampling energy of mood", efface les traits et les distinctions identitaires et nationales en les maquillant de cette matière de ténèbres,

---

[1418] Laurent Jenny, *La Parole singulière*, 212.
[1419] *Ibid.*
[1420] *Ibid.*
[1421] "What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London/Unreal"
T.S. Eliot, "The Waste Land", 37.
[1422] « Cet autre texte qui hante *Jacob's Room* ou le travaille de l'intérieur comme le greffon son porte-greffe [...] le texte absent, ce qui ne pourra jamais être écrit : la mort de Jacob [...] l'indicible, l'irregardable, l'Autre sans nom ni visage ». Nathalie Pavec, « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », 57.

"that darkness", jusqu'à les rendre illisibles, "All faces – Greek, Levantine, Turkish, English – would have looked much the same". De cette évocation des ténèbres qui grime et maquille les visages jusqu'à l'indifférencié émerge une ville hybride, où s'élèvent à la fois, comme en un seul élan, les monuments de toutes les villes, juxtaposés dans un même lieu, ou même fondus en un seul mouvement, en un seul matériau, en une seule ville qui ne serait pas emblématique d'une ville universelle symbolique de toutes les autres, mais plutôt une seule ville recomposée d'éléments aléatoires des autres villes[1423].

De cet instant qui, sourd à lui-même, anticipe tout en le niant le bouleversement historique dans l'irruption qui déferait le *chronos*, la menace d'une destruction s'annonce dans la déterritorialisation des monuments. Ils semblent arrachés par le vent à leurs fondations, charriés, transportés hors de leur ville pour reformer une agglomération insolite : "At length the columns and the Temples whiten, yellow, turn rose; and the Pyramids and St. Peter's arise, and at last sluggish St. Paul's looms up". L'effet d'étrangeté de cette carte des monuments déterritorialisés dans un hors-lieu atopique, mêlant leurs temporalités différentielles et leurs plasticités singulières dans les luminosités instables, semble façonner une poétique urbaine suspendue entre les ténèbres de la fossilisation et l'aube timide, hésitante, d'un renouvellement du temps d'où émerge la cathédrale St Paul, "at last sluggish St. Paul's looms up"[1424]. Ces manques des lieux emblématiques d'une histoire faite de conquêtes grandioses se rassemblent comme au hasard dans une seule ville où les lieux et les temps se condensent et se brouillent.

Dans la stridence des collisions des lieux et des temps, ce sont les discours idéologiques et les régimes de voix qui semblent à la fois se faire concurrence et se

[1423] On trouve dans l'essai "Street-Haunting: A London Adventure", publié en 1930, un paysage de ville nocturne, placé cette fois uniquement sous le signe d'une euphorie qui ré-ouvre la poétique aux possibilités du temps : "How beautiful a London street is then, with its islands of light, and its long groves of darkness, and on one side of it perhaps some tree-sprinkled, grass-grown space where night is folding herself to sleep naturally and, as one passes the iron railing, one hears those little cracklings and stirrings of leaf and twig which seem to suppose the silence of fields all round them, an owl hooting, and far away the rattle of a train in the valley." Virginia Woolf, "Street Haunting: a London Adventure", 20.

[1424] Dans *Mrs Dalloway* on trouve un passage où l'ombre et la lumière font de la ville le lieu d'une inscription de l'instabilité du temps dans ses dimensions imaginaires : "Going and coming, beckoning, signalling, so the light and shadow, which now made the Strand grey, now made the omnibuses bright yellow, seemed to Septimus Warren Smith lying on the sofa in the sitting-room; watching the watery gold glow and fade with the astonishing sensibility of some live creature on the roses, on the wallpaper" (MD 118).

recomposer en des modulations sonores hétérogènes qui inscrivent la cacophonie du temps[1425] :

> The Christians have the right to rouse most cities with their interpretation of the day's meaning. Then, less melodiously, dissenters of different sects issue a cantankerous emendation. The steamers, resounding like gigantic tuning-forks, state the old old fact – how there is a sea coldly, greenly, swaying outside. But nowadays it is the thin voice of duty, piping in a white thread from the top of a funnel, that collects the largest multitudes, and night is nothing but a long-drawn sigh between hammer-strokes, a deep breath – you can hear it from an open window even in the heart of London. (JR 157-8)

La vectorisation idéologique des discours qui soulevait les villes s'abîme dans la fuite du sens emporté par les forces irruptrices du temps, "their interpretation of the day's meaning". Les lignes sonores dissonantes qui s'échappent de tous côtés sont suscitées par une poétique torturée qui malmène le langage, donne lieu à des formes monstrueuses, cacophoniques, "cantankerous emendation", bruit où plus rien ne se déchiffre que le trouble du langage mis au défi de l'irreprésentable. Le diapason des bateaux à vapeur, "gigantic tuning-forks", ne redonne pas l'occasion d'un accord, tandis que les navires prêtent leur cheminée pour servir de canal à la voix du devoir, "the thin voice of duty, piping in a white thread from the top of a funnel". Cette poétique qui dénonce l'inefficace pouvoir des discours en les présentant vidés de tout contenu de sens, réduits à un écheveau de voix stridentes, se donne comme force de pensée en écriture, non pas manifeste pacifiste explicite, mais poétique qui fait apparaître les paradoxes du temps. La ville, depuis son statut de lieu géopolitique en cette aube de déclaration de guerre, se fait ainsi le lieu privilégié de cette concentration des monuments et des discours. La nuit devient alors soupir métaphorique du labeur qui semble forger son langage propre, mais aussi de l'étau de temps qui enserre la guerre, entre les coups de marteau inéluctables des dates, "and night is nothing but a long-drawn sigh between hammer-strokes, a deep breath – you can hear it from an open window even in the heart of London"[1426].

---

[1425] On retrouve dans le discours poétique généré par les hallucinations de Septimus Warren Smith dans *Mrs Dalloway* cette cacophonie dont le sens obscur aboutit à la naissance d'une religion : "leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue barred with black branches. Sounds made harmonies with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. A child cried. Rightly far away a horn sounded. All taken together meant the birth of a new religion" (MD 19).

[1426] On entend des échos de ce long soupir du temps mortifère dans ce passage de "The Waste Land" :
"A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled, And each man fixed his eyes before his feet.

L'instance narrative qui déconstruit les discours où se construisent les idéologies politiques se construit dans une mobilité radicale par rapport à ses objets. La ville elle-même ne s'y présente jamais dans un espace orthonormé mais est toujours ramenée à des dimensions, des points de vue, des distances et des plans multiples : "But who, save the nerve-worn and sleepless, or thinkers standing with hands to the eyes on some crag above the multitude, see things thus in skeleton outline, bare of flesh? In Surbiton the skeleton is wrapped in flesh" (JR 158). La position qui permet au penseur ou au philosophe de s'élever au-dessus des masses telles qu'elles sont mobilisées et manipulées par les discours idéologiques pour acquérir une capacité visionnaire sur le temps reste cependant, malgré la prolepse du squelette décharné[1427], hors de portée et éloigné de la stratégie woolfienne, qui écrit depuis l'autre côté de la guerre. L'irruption soudaine d'une amorce d'intrigue, incursion dans l'intérieur domestique d'une maison de Surbiton et de son quotidien qui enveloppe le squelette du temps d'un bourrelet de chair, "In Surbiton the skeleton is wrapped in flesh", déplace brutalement la figure d'exception postée sur son rocher, par un violent changement de lieu et de perspective, depuis le surplomb et les hauteurs de la pensée vers l'infime et le trivial d'un matin ordinaire :

> 'The kettle never boils so well on a sunny morning,' says Mrs. Grandage, glancing at the clock on the mantelpiece. Then the grey Persian cat stretches itself on the window-seat, and buffets a moth with soft round paws. And before breakfast is half over (they were late today), a baby is deposited in her lap, and she must guard the sugar basin while Tom Grandage reads the golfing article in the 'Times,' sips his coffee, wipes his moustaches, and is off to the office, where he is the greatest authority upon the foreign exchanges and marked for promotion. (JR 158)

L'hétérogène du temps tel qu'il s'inscrit ici dans l'irruption du discours de Mrs. Grandage, l'insignifiance d'une horloge sur la cheminée d'une maison qui semble prise au hasard, le quotidien banal d'un couple, les détails infimes d'une temporalité ordinaire se laissent pourtant retraverser par les détails ironiques par où le temps de l'urgence fait retour dans un aveuglement à lui-même qui déclenche l'effet d'étrangeté : le nom des

---

Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine".
T.S. Eliot, "The Waste Land", 25.

[1427] "There I saw one I knew, and stopped him, crying "Stetson!
You who were with me in the ships at Mylae!
That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
Or has the sudden frost disturbed its bed?
Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with his nails he'll dig it up again".
*Ibid.*

personnages semble hanté par une inscription ironique du temps, tandis que la banalité de l'article de journal que parcourt Mr. Grandage précède ironiquement les affiches de Whitehall. L'image du squelette enrobé de chair se fait métaphore d'un temps de latence ultime, suspendu au seuil d'un paroxysme :

> The skeleton is well wrapped in flesh. Even this dark night when the wind rolls the darkness through Lombard Street and Fetter Lane and Bedford Square it stirs (since it is summer-time and the height of the season), plane trees spangled with electric light, and curtains still preserving the room from the dawn. People still murmur over the last word said on the staircase, or strain, all through their dreams, for the voice of the alarm clock. (JR 158)

La poétique en tension dans la hantise de l'événement, "strain, all through their dreams, for the voice of the alarm clock", à la date fatidique, "summer-time and the height of the season", qui meut les arbres et les rideaux presque imperceptiblement, génère comme un frisson proleptique, dans l'interstice du temps dont l'avènement est retenu, préservé par la réitération de l'adverbe "still". Le frémissement qui parcourt la ville à l'aube du jour, au point de temps qui retient encore l'irruption de la guerre, donne lieu, après l'incursion dans le quotidien domestique de Mr et Mrs Gandage, à un passage insolite :

> Only here – in Lombard Street and Fetter Lane and Bedford Square – each insect carries a globe of the world in his head, and the webs of the forest are schemes evolved for the smooth conduct of business; and honey is treasure of one sort and another; and the stir in the air is the indescribable agitation of life (JR 158).

Ce moment de charnière qui marque le passage de la latence nocturne au jour de l'événement est saturé d'effets de sens contradictoires. Les paragraphes pleins d'images obscures, énigmatiques, inattendues[1428] semblent s'accumuler comme pour faire rempart à la fin du chapitre XII et retenir un instant encore l'avènement des deux chapitres finaux, celui qui amène la déclaration de guerre et celui qui dramatise la mort de Jacob. La poétique radicalement expérimentale mise en œuvre dans l'écriture de cet instant critique joue sur les variations de perspective et de distance, inscrivant la carte du monde dans la tête d'un insecte, et les stratégies de gouvernants dans l'entrelacement des toiles d'araignée végétales, images dissonantes qui suscitent une tension entre la forme et le contenu. Elles mettent en crise les échelles et les proportions des enjeux géopolitiques sur le point d'entrer en conflit, les réduisant jusqu'à l'infime et les déformant jusqu'à l'impénétrable, jusqu'à l'échec du langage, "the indescribable agitation of life".

[1428] « L'image est une énigme [...] elle pose des énigmes [...]. L'image tremble, elle est le tremblement de l'image, le frisson de ce qui oscille et vacille ». Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 476.

La fin du chapitre dramatise l'instant de l'aube comme celui d'une renaissance, d'un élan faisant du texte de la ville le « lieu d'une résistance irréductible à toute clôture [...] événement [...] en perpétuel déploiement »[1429] : "But colour returns; runs up the stalks of the grass; blows out into tulips and crocuses; solidly stripes the tree trunks; and fills the gauze of the air and the grasses and pools" (JR 158). Cette couleur qui redonne la vie est cependant aussi celle qui contient dans ses modalités mêmes la menace d'une violence, alors qu'elle souffle sur les fleurs presque jusqu'à les arracher et qu'elle saisit les formes des troncs des arbres. Il se forme une étoffe d'air palpable, matière à peine matière "the gauze of the air". Cet « air à peine strié »[1430] porte une inquiétude presque immatérielle, dont la condensation est aussitôt interrompue par l'irruption au point du jour des monuments de Londres[1431] :

> The Bank of England emerges; and the Monument with its bristling head of golden hair; the dray horses crossing London Bridge show grey and strawberry and iron-coloured. There is a whir of wings as the suburban trains rush into the terminus. And the light mounts over the faces of all the tall blind houses, slides through a chink and paints the lustrous bellying crimson curtains; the green wine-glasses; the coffee-cups; and the chairs standing askew. (JR 158-9)

La lumière fait surgir une ville anthropomorphique aux cheveux d'or, "the Monument with its bristling head of golden hair", aux mille visages aveuglés, "the faces of all the tall blind houses"[1432], aux rideaux comme des ventres, "bellying crimson curtains" ; elle façonne les volumes, dessine des corps, module des traits, non plus matière à modeler comme les ténèbres de la nuit, mais elle-même cette fois artiste peintre dont les doigts se glissent dans les interstices, "slides through a chink", pour produire une re-création urbaine éblouissante, mais cependant mâtinée d'éclats métalliques fichés dans la pierre des bâtiments, "golden hair", et dans la robe des chevaux, "grey and strawberry and iron-coloured". La lumière dramatise l'espace de la ville, en fait apparaître autant les bâtiments où se joue le pouvoir politique que les micro-détails et les micro-lieux du quotidien. Elle suspend un monde par la parataxe qui

---

[1429] Laurent Jenny, *La Parole singulière*, 194.

[1430] « Ce n'est presque rien à voir, c'est de l'air à peine strié. Mais c'est de l'air révélé dans son pouvoir – subliminal – de piège. Une structure y flotte et l'envahit, sans dehors ni dedans. C'est un filet si ténu que nous le traversons sans même y prendre garde. Mais si les fils de soie, mêlés à nos cils, à nos cheveux, maintiennent sur notre peau une emprise si subtile, un contact si léger – comme une poussière – que nous oublions de nous en débarrasser alors même que, de ce contact, une inquiétude s'installe : hantise de l'air ». Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 148.

[1431] Dans *The Waste Land* les bâtiments de la ville s'écroulent : *"London Bridge is falling down falling down falling down"* T.S. Eliot, "The Waste Land", 37.

[1432] On ne peut s'empêche de penser aux maisons de Jean Rhys : "the dark houses all alike frowning down one after the other all alike all stuck together" (VITD 16).

semble presque échapper à l'inéluctable de la date, "the green wine-glasses; the coffee-cups; and the chairs standing askew".

La violence de la date et du tournant de l'histoire qui se profile dans la latence vient cependant s'inscrire en creux dans la torsion opérée sur l'orientation des chaises, "the chairs standing askew", comme dans les éclats poétiques de ces objets du quotidien qui revêtent soudain une dimension métonymique du temps :

> Sunlight strikes in upon shaving-glasses; and gleaming brass cans; upon all the jolly trappings of the day; the bright, inquisitive, armoured, resplendent, summer's day, which has long since vanquished chaos; which has dried the melancholy mediaeval mists; drained the swamp and stood glass and stone upon it; and equipped our brains and bodies with such an armoury of weapons that merely to see the flash and thrust of limbs engaged in the conduct of daily life is better than the old pageant of armies drawn out in battle array upon the plain. (JR 159)

Dans le régime quasi oxymorique résonnent, par le jeu de la polysémie, à la fois l'euphorie d'un commencement, la banalité des objets du quotidien, et le piège d'un étau de temps, "all the jolly trappings of the day". La lumière sur la ville se fait à la fois éclat et violence, "Sunlight strikes in upon shaving-glasses", brutalité de coups frappés qui anticipent la date, fait rutiler les métaux des objets, "gleaming brass cans", et annonce l'éclat des armes qui ne tarde pas à faire retour par le biais du figural, dans la pugnacité martiale de la journée d'été vêtue d'une armure étincelante, "the bright, inquisitive, armoured, resplendent, summer's day, which has long since vanquished chaos". La déterritorialisation temporelle qui ramène, comme dans Mrs. Dalloway, le temps archaïque d'une préhistoire, inscrit dans le sol les victoires d'un temps bâtisseur, "drained the swamp and stood glass and stone upon it". La poétique se fait donc ambiguë, dissonante, au sein même de ce discours qui paraît célébrer une vision progressiste de l'histoire. Elle façonne un sous-texte qui vient hanter par un paradigme guerrier le discours idéologique qu'il a lui-même érigé. Le langage, de fait, ne cesse de rappeler la violence radicale et la brutalité des conquêtes du progrès qui a mené à l'érection des villes tout en attestant d'une victoire sur la nature et le temps. L'intensité rendue par l'amoncellement des assonances et des allitérations, le bruitage mimétique de la langue, créent dans le tissage textuel les accrocs d'une résistance à l'écriture du temps.

La *poiesis* mise en œuvre en cette fin de chapitre, ultime résistance à l'avènement de la guerre, pense et résiste depuis le sein d'une temporalité à la fois critique et hantée par une énonciation qui choisit de se placer au point paroxystique de l'urgence du temps pour en interroger toutes les articulations, tous les discours du

pouvoir qui glorifieraient une esthétique martiale. La *poiesis* qui, comme la lumière du matin d'été, saisit les objets et les discours pour en faire les lieux d'une pensée, utilise justement cette esthétisation guerrière pour la réinvestir et l'inquiéter au point même où elle se laisse retraverser par une poétique comme pensée politique radicale, "and equipped our brains and bodies with such an armoury of weapons that merely to see the flash and thrust of limbs engaged in the conduct of daily life is better than the old pageant of armies drawn out in battle array upon the plain"[1433] (JR 159). La quasi-illisibilité syntaxique de cette ultime phrase du chapitre XII met en œuvre le modelage mortifère du progrès sur les corps et les cerveaux des hommes comme s'ils étaient des objets, l'enchevêtrement des armes métaphoriques et des armes réelles d'une guerre imminente, en un glissement des niveaux et des objets qui noie presque le jugement ironique, "better", « mot comme une aspérité à la surface de la page, un grain de sable qui grippe la mécanique du discours »[1434].

Le paragraphe qui ouvre le chapitre XIII propose, de fait, un paysage de désolation et de destruction, sous l'effet de la brutalité du soleil qui entame les surfaces, entaille, creuse et écorche la ville, assèche et réduit tout en miettes[1435] : "'The height of the season,' said Bonamy. The sun had already blistered the paint on the backs of the green chairs in Hyde Park; peeled the bark off the plane trees; and turned the earth to powder and to smooth yellow pebbles" (JR 160). Ce paysage de mort inaugural du pénultième chapitre du roman[1436], qui dramatise la déclaration de guerre, annonce d'emblée la destruction de ce qui est, par la médiation insouciante de Richard Bonamy qui contient sa propre vérité ironique et tragique, au tournant du temps[1437].

---

[1433] Virginia Woolf prend ici le contrepied de l'esthétisation guerrière de Marinetti et les futuristes, dont le manifeste est cité par Walter Benjamin : « la guerre est belle, car [...] elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, car elle réalise pour la première fois le rêve d'un corps humain métallique ». Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 314-5.

[1434] Nathalie Pavec, « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », 56.

[1435] On pense alors au poème de Charles Baudelaire où le soleil figure une force créatrice autant que destructrice :

« Quand, ainsi qu'un poëte, il descend dans les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais. »

Charles Baudelaire, « Le soleil », *Les Fleurs du Mal*. Paris : Editions Jean-Claude Lattès, Paris, 1987, 212-3.

[1436] Nathalie Pavec écrit à propos de *Jacob's Room* : « En définitive, ce qui se lève dans le texte, [...] ce n'est pas tant le visage de la mort que son spectre, c'est-à-dire son image pulvérisée (comme on parle du spectre lumineux, une image décomposée de l'irregardable ». « Hantise de l'impur dans *Jacob's Room* », 57.

[1437] Difficile de ne pas citer ce passage de "The Burial of the Dead" dans "The Waste Land", publié la même année que *Jacob's Room*, en 1922 :

## 4. La ville-affect : poétique d'un cri[1438] réprimé chez Rose Macaulay

Chez Rose Macaulay, le sol de la ville au cœur de la guerre porte l'inscription brûlante d'un temps à la fois donné dans l'immédiateté brutale de son événement, et dans la tension de l'infinitude à travers la création d'une ville imaginaire qui se construit comme le lieu privilégié de la mise en crise, suspendue entre les affects immédiats de la brûlure du temps et le désenchantement subjectif du personnage. La poétique de *Non-Combatants and Others* porte cette « dimension du temps »[1439] où aucune projection sur des schèmes prévisibles de temps n'est envisageable, où la poétique va se chercher sur les seuils du sens, du temps et du langage, en un différement sans cesse remis en jeu par la suspension de toute détermination.

### *4.1 Surgissement d'une poétique des seuils*

Alors qu'Alix se rend chez son frère Nicolas, au chapitre 5 du roman, Chancery Lane s'écrit dans une série de décalages temporels, perceptifs et énonciatifs qui façonnent une poétique paradoxale, un lieu éclaté dans la disjonction du temps et la violence d'un impact direct de la violence de la guerre sur les traits de la ville :

> Hither Alix went, when the evening sunshine lay mellow on Chancery Lane. Alix had a curious and quite unaccountable feeling for Chancery Lane. It seemed to her romantic beyond all reason. Just now it was as some wild lane on the battle front, or like a trench which has been shelled, for the most recent airship raid had ploughed it up. A week ago it had been the scene of that wild terror and shrieking confusion which is characterised by a euphemistic press as 'no panic.'
>
> Alix limped past the chaos quickly.[1440] (NCO 41)

---

"What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust".
T.S. Eliot, "The Waste Land", 23-4.

[1438] Jean-Michel Gliksohn, *L'Expressionnisme littéraire*, 38.

[1439] Jenny, Laurent. *La Parole singulière*, 203.

[1440] On pense aux échos ironiques de ce passage avec un autre passage du roman où Alix assiste à un sermon biblique, dans lequel il est question d'une ville forte comme métaphore du royaume céleste : "Some one got into the pulpit and preached. He preached on a question, 'Who will lead me into the strong city?' A very pertinent inquiry, Alix thought, and just what she wanted to know. Who would? Who

C'est là un passage unique dans un roman unique en son genre, écrit depuis la charnière même de l'année 1916. Ce passage où, par la médiation de la comparaison, l'ombre d'une tranchée apparaît de manière saisissante en surimpression sur la rue, fait de la violence des bombardements l'instrument d'un modelage destructeur des formes de la ville. Les marqueurs temporels, adverbes ou temps grammaticaux semblent écarteler le texte en une série d'éclats qui désarticulent la phrase pour en faire un prisme à plusieurs facettes à travers lequel on ne verrait plus le lieu que par éclats hétérogènes. Le pâle soleil du soir qui baigne Chancery Lane dans une douceur qui n'a plus rien à voir avec l'agressivité martiale du soleil de *Jacob's Room* se mêle dans la perception subjective du personnage à une représentation préconstruite et idéalisée du lieu, "It seemed to her romantic beyond all reason", qui porte pourtant dans son expression même l'effet d'une dramatisation et d'une démesure débordant la perception

De fait, la relation du personnage à la ville s'appréhende sous le régime de l'affect, mais d'un affect difficile à distinguer et à exprimer, lié, chez le personnage lui-même, à un effet d'étrangeté, "a curious and quite unaccountable feeling for Chancery Lane". Cette relation intime et pourtant étrangère qui dramatise le lieu dans un lien privilégié avec la subjectivité du personnage donne à cette ville de 1916 une épaisseur particulière, dans une écriture qui bat au rythme des catastrophes de l'histoire, "written virtually to the moment in the second half of that painful year"[1441]. C'est une ville-affect qui se dessine, médiée par cette distance paradoxale d'où le personnage se dé-situe, et qui, tout en constituant les modalités d'une relation émotionnelle avec le personnage, résiste infiniment à la détermination.

La modulation énonciative articule les plans temporels en une série de seuils éclatés et confronte la représentation anticipatrice du personnage au surgissement de l'actuel de l'expérience, "just now". Cette poétique de l'éclat médiée par le suspens du temps échoue à présenter une ville-affect débordée par la déterritorialisation de la double comparaison, "as some wild lane on the battle front, or like a trench which has been shelled". Dans la puissance symbolique du lieu du combat lui-même, les lignes de tranchée éclipsent les rues de Londres jusqu'à effacer la ville et l'expérience du personnage. La guerre qui impose sa temporalité à l'expérience du personnage pulvérise

---

could? Was there a strong city at all, or only chaos and drifting ways of terror and unrest? If so, where was it, and how to get there? The strong city, said the preacher, is the city of refuge for which we all crave, and more especially just now, in this day of tribulation." (NCO 111)

[1441] D.A. Boxwell, "The (M)Other Battle of World War One: The Material Politics of Pacificism in Rose Macaulay's *Non-Combatants and Others*", 89.

la matière de la ville, "the most recent airship raid had ploughed it up". Dans l'immédiateté d'événements dont l'impact est actuel, la polysémie du mouvement de l'avion qui ravage et travaille à la fois le sol en un mouvement de labour laisse entendre la possibilité d'une ambivalence du régime figural. Celui-ci ne propose cependant pas une esthétisation de la guerre comme ont pu le prôner les futuristes[1442] : « au lieu d'user de ses avions pour ensemencer la terre, [la guerre] répand ses bombes incendiaires sur les villes »[1443]. La poétique de Rose Macaulay, elle, investit justement les fractures du temps dans l'ambivalence expressionniste des métaphores[1444], écrit la fissure où la rue et la tranchée à la fois jaillissent l'une de l'autre et s'abîment l'une dans l'autre[1445].

Il ne s'agit donc pas chez Rose Macaulay d'une mise en œuvre de l'art pour l'art par le biais d'une esthétisation de la guerre, mais de la mise en œuvre d'une poétique radicalement expérimentale, qui émergerait de l'expérience immédiate du temps et de son indétermination[1446]. Ce double mouvement paradoxal inscrit l'indicible de l'expérience et façonne une poétique expressionniste, où le personnage n'est plus le point de convergence d'une explicitation des affects. Le texte se retourne alors dans une nouvelle modulation temporelle où les temps grammaticaux entrent en collision : "A week ago it had been the scene of that wild terror and shrieking confusion which is characterised by a euphemistic press as 'no panic.'" (NCO 41). Le décalage entre le cataclysme du bombardement et les euphémismes de la presse se répercute dans les heurts erratiques des marqueurs temporels, "A week ago", avec le plus-que-parfait et le présent, dont la juxtaposition confuse crée une parataxe de temps et un émiettement de l'expérience contre l'idéologie des discours. La ville est alors réduite à un décor dramatisant la violence du temps, "the scene of that wild terror and shrieking

---

[1442] "They went to the chalk shop, then to the Clapton Bus. The evening wind was like cool hands stroking their faces. It was half-past six. The streets were barbarically dark. 'One would think,' said Basil, peering through the darkness at the ugliness, 'that in Kingsland Road Zepps might be allowed to do their worst.' 'On Spring Hill too, perhaps,' Alix said. Slumbs and the screaming of the disreputable poor: villas and the precise speech incomparably muddled thinking of the respectable genteel: which could best be spared?" (NCO 78).

[1443] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 316.

[1444] "For all the pleasure the Expressionists took in 'barbaric art', their ultimate goal was humane". Ernst Bloch, "Discussing Expressionism". *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 1977, 24

[1445] "Her imagination lights up the books with metaphors at once odd and beautiful that fit the wittily careless prose". J.V. Guerinot, "The Pleasures of Rose Macaulay", Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal, 33.1 (Spring, 1987), 122.

[1446] « *Fiat ars, pereat mundus*, tel est le mot d'ordre du fascisme, qui, de l'aveu même de Marinetti, attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. L'art pour l'art semble trouver là son accomplissement. [...] l'humanité [...] s'est suffisamment aliénée à elle-même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre ». Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 316.

confusion". Ce qui résonne dans la stridence du cri silencieux[1447] est une poétique des seuils différés qui jaillit à la limite de l'expérience, faisant de la ville le lieu d'irruption de la crise, tout en l'inscrivant dans une subjectivité qui paraît coupée de ses affects, alors totalement réinvestis dans le langage. L'expérience qui se rassemble et se constitue dans le modelage des formes d'une ville comme métaphore de l'écriture trouve son lieu dans la poésie et sa force d'expérimentation : « [la poésie] n'est en aucune manière une catastrophe de la catastrophe ; elle aggrave la catastrophe même »[1448]. C'est un éclat de la *poiesis* elle-même, mise au défi de l'actuel et de ses fractures, qui se soulève dans cette « terreur sauvage » et le cri aigu, "shrieking confusion"[1449]. La poétique qui se façonne sur ces seuils désarticulés du temps et ces seuils disjoints du sens se tisse d'affects devenus presque impersonnels dans l'observation détachée et la description désenchantée que fait Alix des mouvements de foule, tout en conservant le paroxysme dans l'intensité des termes. Le cri poussé depuis la sauvagerie du temps est donc paradoxalement remis à distance dans sa violence même, en une dépersonnalisation poétique où le personnage adopte une position de lectrice critique : modalité de mise en crise continuelle qui traverse la ville et le texte au rythme dissonant de la démarche[1450], "Alix limped past the chaos quickly."

## *4.2 L'interminable suspens*

« L'expérience-limite »[1451] qui s'imprime sur les lieux et les corps est rendue par une *poiesis* qui fabrique la ville et en fait le lieu de la crise. Cette expérimentation radicale qu'on va chercher indéfiniment sur les seuils du temps, de l'expérience et du langage repousse sans cesse ses propres limites dans un diffèrement persistant de sa propre fin. Alors qu'Alix ressort dans la rue à la fin du chapitre, l'indétermination de la temporalité et l'impossibilité de prévoir l'issue de la guerre fonctionnent comme un disjoncteur poétique :

---

[1447] « La voix qui parle sans mot, silencieusement, par le silence du cri, tend à n'être, fût-elle la plus intérieure, la voix de personne : qu'est-ce qui parle quand parle la voix ? ». Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 386.

[1448] Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, 77.

[1449] Philippe Lacoue-Labarthe parle de la poésie comme « *poésie de circonstance.* C'est à ce titre qu'elle tient, si l'on veut, le registre des dates [...] mémoire des événements, c'est-à-dire, chaque fois, de l'avènement singulier, mais certainement pas unique, à l'existence ». *Ibid.*, 83.

[1450] "Alix, who was rather lame [...] ambled off along the path." (NCO 3-4). "She had had a diseased hip-joint as a child, which had left her right leg slightly contracted." (NCO 4). "Alix limped up the steps and in at the French window" (NCO 6).

[1451] Ce terme est emprunté à Maurice Blanchot, qui définit l'« expérience-limite » comme la réponse à un processus de remise en question réfutant toute idée de fin. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 302.

> She limped down the wooden stairs, and the court was golden in the evening light, a haven beyond which the wild river of Fleet Street surged. 'Special. War Extra. British driven back. . . .' The cries, the placards, were like lost ships tossed lightly on the top of wild waters. They would soon sink, if one did not listen or look. . . . (NCO 50-1)

Le régime figural joue à plein dans cet instant où Alix franchit le seuil de la cour décrit comme un havre protecteur immergé, là encore, dans la lumière dorée du soir. Ce texte qui repousse les limites de l'expérience fait cette fois surgir la rue comme une rivière aux connotations ambivalentes[1452] : « Au lieu de canaliser les fleuves, [la guerre] dirige le flot humain dans le lit de ses tranchées »[1453]. L'irruption des nouvelles, une fois de plus, projette l'actuel en une « poétique de l'inarticulé »[1454], scories brûlantes où l'annonce de conquêtes ennemies qui sans cesse repoussent les seuils géopolitiques se voit opposer l'éphémère de l'actuel, l'engloutissement dans l'instant de son surgissement même, "like lost ships tossed lightly on the top of wild waters. They would soon sink, if one did not listen or look. . . .", désir de déni qui se sait impuissant. Dans ce diffèrement du temps s'inscrit une reconduction incessante de ce qui résiste à la perception. Tout le roman, écrit d'impuissance dans le vacarme assourdissant des armes et les lueurs aveuglantes des explosions, est tissé d'une écriture de myope qui ne peut pas traduire, mais seulement transcrire les affects provoqués par l'expérience d'une histoire qui se donne dans la violente immédiateté des perceptions à vif, mais toujours à travers un voile laconique, quand ce n'est pas un désir de déni, qui dépersonnalise les affects jusqu'à l'impossibilité de les reconnaître et de s'y reconnaître.

La ville, plongée dans l'opacité totale du brouillard se fait alors métaphore de l'invisibilité du temps à venir. Les affects qui ne peuvent se confronter au lieu de

---

[1452] On entend là aussi des échos dans The Waste Land, publié six années plus tard :
"The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of city directors;
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept...
Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.
But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear."
T.S. Eliot, "The Waste Land", 30.

[1453] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 316. La proximité des métaphores de Benjamin avec le texte de Rose Macaulay est révélateur d'une expérience de la guerre comme aliénation totale de la nature et de l'homme.

[1454] Jean-Michel Gliksohn, *L'Expressionnisme littéraire*, 39.

l'expérience sont rendus par une écriture de l'impuissance, où les personnages se laissent engloutir avec l'énergie désespérée d'un combat à l'aveugle ou effacer par les différentes formes de la négation du combat :

> They parted at the corner of Gray's Inn Road. Alix saw him swallowed up in black fog, called by his bell, going to his church to fight war by the means he had at his command.
>
> She got into her bus and went towards Violette, where no one fought anything at all, but where supper waited, and Mrs. Frampton was anxious lest she should have got lost in the fog. (NCO 144)

Dans la temporalité de 1916, la construction imaginaire, subjective d'une ville qui se construit comme l'autre du lieu du combat interroge ou efface jusqu'à ses propres formes en s'écrivant à l'épreuve d'un temps lourd de l'imprédictible, de l'indétermination radicale suspendue à chacun des mouvements des personnages dans la ville. La ville devient alors le lieu privilégié d'une crise subjective, narrative, véritable métaphore de l'écriture. La dernière page de la seconde partie, qui précède le changement radical de tonalité et de lieu avec l'arrivée de Daphne et de son projet pacifiste, semble inscrire une fin du récit, encore reportée ensuite avec cette troisième partie qui ressemble à un ajout. Le moment qui retient, un instant encore, la séparation d'Alix, Nicolas et de son ami West, dans l'appartement partagé par les deux hommes, marque un temps d'arrêt, suspension silencieuse et grave devant l'opacité du temps :

> For a moment the three stood looking at each other in the fog-blurred, firelit room, dubious, questioning, grave, like three travellers who have lost their way in a strange country and are groping after paths in the dark. . . . [...] Alix and West went down the stairs and out into Fleet Street, and the city in the fog was as black as wood at night. (NCO 143)

L'espace d'un instant pendant lequel temps et mouvement semblent suspendus dans l'impossibilité de se projeter, les trois personnages se tiennent debout au milieu d'une pièce qui se confond avec le dehors, dont les seuils contenants semblent s'estomper pour laisser entrer la brume. Le lieu altéré par le cours imprédictible du temps est traversé par les regards égarés des personnages. Dans l'impossibilité de se projeter dans la même direction, les regards convergent les uns vers les autres à travers le voile de brume, désorientation placée sous le sceau d'une menace diffuse.

L'effet d'étrangeté qui prend sa source dans la crise du sens crée, dans la ville familière, un pays étranger où la poésie trouve son lieu : « [la poésie] a lieu dans le « lieu étranger » lui-même »[1455]. Le voyage à tâtons dans un espace qui dramatise le « devenir étranger du lieu devenu familier comme d'un soi redevenant autre en revenant

[1455] Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, 77.

à soi est la loi secrète d'un récit, dont la force tient à la poussée inverse qui l'entraîne »[1456]. La loi du récit dans *Non-Combatants and Others* est bien cette poussée inverse qui plonge les chemins dans l'obscurité, "groping after paths in the dark. . . ." Dans les points de suspension du texte, c'est la crise du récit qui trouve son lieu, « ce lieu sans lieu où l'œuvre se tait »[1457], et s'ouvre en même temps à l'expérimentation de l'écriture, de même qu'aux ténèbres de la ville, infinitude sans fond, "the city in the fog was as black as wood at night" (NCO 143).

Ainsi la ville au moment moderniste, dans la modulation infinie des formes que les quatre poétiques singulières de Jean Rhys, Katherine Mansfield, Virginia Woolf et Rose Macaulay lui donnent, chacune dans son rapport particulier aux paradoxes du temps, se fait espace qui se délie par le biais des métaphores qui le traversent. La ville comme médium de la représentation se lit et se met en œuvre dans l'intensité de quatre régimes poétiques distincts. Ceux-ci travaillent la ville comme matériau d'écriture, mettent le langage au défi d'une poéticité qui cherche les seuils, désœuvrent le récit et questionnent les limites de la langue. Dans l'indétermination et l'instabilité des formes de l'espace et du temps, l'écriture se fait force d'inquiétude et d'irruption poétique qui serait à elle-même son propre événement.

[1456] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, 52.
[1457] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 565.

Les paradoxes du temps s'inscrivent donc dans l'hétérogénéité des interruptions et des irruptions qui les révèlent, les actualisent et les constituent. Les lieux soumis à l'épreuve du temps éphémère génèrent un régime du temps craquelé qui fait voler en éclat les formes stables de l'espace et du temps. Les lieux sont traversés par le régime de l'incident, par la résurgence de l'immémorial et de l'archaïque, transpercés par l'irruption du figural qui défait et re-crée les formes d'une ville inédite et d'une poétique liminaire, en réponse aux seuils du temps et du sens qui désœuvrent l'espace, malmenés par les irrégularités de l'incongru ou dématérialisés par la spectralité des formes volatiles de l'éphémère. Le mouvement continu de la crise qui traverse de son hétérogénéité ou de sa force d'inquiétude les formes de la ville fait jaillir ou affleurer des poétiques dont les dissonances s'éprouvent dans l'indétermination de leurs propres seuils.

# Conclusion

La ville des années 1910-1930 est saisie, entamée, travaillée par les écritures poétiques de Virginia Woolf, Jean Rhys, Katherine Mansfield et Rose Macaulay. La *poiesis* à l'œuvre dans la re-fabrication constante des formes de la ville opère une déliaison constante des lieux en espace, force de désœuvrement des formes de la ville, du temps et de la langue. C'est donc sous le signe d'une résistance reconduite à plusieurs niveaux d'un processus à la fois commun et différentiel que nous avons choisi de mener notre questionnement, dont la subjectivité des personnages féminins reste à la fois le point d'articulation disjonctive et le terreau créatif.

Les quatre modalités poétiques qui écrivent la ville au moment moderniste, sans pourtant faire œuvre, ou plutôt en désœuvrant leur propre inscription au fur et à mesure de l'écriture, se font processus commun de mise en crise des effets de pouvoir. Les personnages féminins apparaissent comme les points nodaux de ce paradigme de défaite des systèmes, décliné selon des modalités différentielles, mais toujours dans le jeu des discours, des points de vue subjectifs, et dans la régie de la distances narrative. Les modalités de résistances infimes se déclinent dans l'infini des modulations textuelles. Dans l'après-coup de la première guerre mondiale, la ville se fait ainsi éclatement en une multiplicité de figures critiques et discursives du moment moderniste, à la fois comme charnière du temps, point de bascule de l'histoire et seuil de ré-ouverture aux potentialités du temps. La résistance des corps aux places qui leurs sont assignées désœuvre les discours sur les femmes et transforme la scène paradoxale des femmes et du pouvoir en une modalité mouvante de positions liminaires, instables, depuis laquelle l'énonciation remet inlassablement en jeu de la différence sexuelle dans les lieux de la ville.

Les voix qui résistent depuis l'infime de leurs modalités demandent une lecture qui se mette à l'écoute de leurs pulsations. Celles-ci vibrent depuis le cœur de l'écheveau des discours d'assignation, des discours subjectifs des personnages ou des voix narratives, et en défont les intrications, prenant le lecteur à témoin. La difficulté pour les voix des personnages féminins de trouver leur lieu crée une position de lecture qui se fait réceptrice de la voix, de ce qui cherche à se dire, pour témoigner du tort sociopolitique fait aux femmes dans la ville du lendemain de la première guerre mondiale. Le lecteur est invité sans être assigné à prendre la place de l'instance destinataire, sans pour autant en combler le vide.

Il devient alors la chambre d'échos de voix singulières qui ploient, mais aussi s'écrient, s'exclament, bredouillent, murmurent, se prêtent au discours ventriloque de

l'autre ou se taisent, toujours forces de mise en tension et en crise, dans le besoin de survivre comme corps et comme sujet. Le lecteur des textes féminins de la ville au tournant du temps se fait lecteur de la ville autant qu'il est rendu destinataire de ce qui ne trouve nulle part à s'exprimer. Témoin en creux d'un tort qui, lui aussi, se dit dans les creux du texte et sur les seuils des lieux, le lecteur qui se met à l'écoute de ces poétiques discrètes ou exclues rend compte de l'impossibilité de dire et devient le lieu symbolique d'un retournement : « faire du discours le plus faible le discours le plus fort »[1458].

C'est en passant par la position de témoin instancié en creux par le lecteur de ces textes de la ville que les déterminations sociopolitiques qui quadrillent les lieux de la ville et stabilisent les places se retournent en scène politique, ferment des potentialités du temps dans la résistance même de la poétique aux formes du récit. Les écheveaux de voix où vibrait une multiplicité de micro-résistances se retournent en force de frayage créatrice de poétiques paradoxales désœuvrantes. De ce désœuvrement créateur par lequel le langage résiste à l'articulation des espaces surgit la puissance figurale de l'imaginaire où se crée et se façonne une ville dont la scène politique se délie à chaque instant en une scène de l'expérimentation, de parti-pris poétiques radicaux qui parlent d'une politique comme désœuvrement de la *polis* par la *poiesis*. Ce n'est pas une communauté concertée et organisée comme force d'opposition que les femmes mettraient en œuvre dans la ville, mais plutôt un « we » pris dans la différance incessante de son devenir, ainsi que l'écrit Virginia Woolf dans *Three Guineas* : "we believe that we can help you most effectively by refusing to join your society; by working for our common ends — justice and equality and liberty for all men and women — outside your society, not within."[1459]

On peut ainsi lire les modalités politiques et poétiques de résistance des voix des personnages féminins dans la ville comme un processus commun mais a-parallèle, vers une fin commune mais non convergente, un écheveau de lignes sonores, mouvantes, qui ne vibrent jamais à l'unisson, mais dont les dissonances mêmes se font le terreau poétique d'une irruption dans les formes stables du temps, de l'espace et de la langue. Leurs modalités différentielles qui résistent à l'assimilation se mêlent pour délier les lieux en un espace de captures et de devenirs au fil des irruptions figurales qui modulent, modèlent, entament et parfois déchirent la ville et ses déterminations, pour

[1458] Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », 20.
[1459] Virginia Woolf, *Three Guineas*, 106.

faire surgir depuis ses débris une ville sans modèle, radicalement inouïe dans sa poétique. Les résistances minimales des personnages de Jean Rhys se murmurent à l'oreille du lecteur depuis l'aliénation totale de leur position d'objets de l'autre. Elles y font capture avec l'échappée transgressive et pionnière d'Elizabeth Dalloway, ménagée dans l'interstice sans cesse reconduit d'une quadruple différance où la voix module son propre avènement dans l'infini des possibilités, ou avec la subjectivation paradoxale de Ma Parker dont la voix est accueillie et portée par les objets mêmes qui constituent son aliénation et son identité, ou encore avec la fuite d'Alix sur les seuils de l'hôpital de guerre. Les mouvements de subjectivation qui se jouent dans les lignes de fuite des corps dans la ville ne s'accomplissent jamais en une position aboutie où chaque voix trouverait sa place et son lieu, mais maintiennent sans cesse la réserve du temps dans l'absence de point d'arrivée, mouvement d'émergence toujours inaugural qui n'admet pas la fondation d'un nouvel ordre.

Seule la crise de l'énonciation, sans cesse reconduite dans ses différentes modalités et alliée aux déambulations dissonantes des personnages, se laisse traverser par une lecture qui devient relais de la force d'entame des formes de la ville et de leur puissance de re-création autonome, où les paradoxes poétiques se font les mediums des contradictions du temps autant qu'ils y répondent et en renouvellent radicalement la pensée. La ville comme lieu où les enjeux politiques se nouent et où les impacts du temps arrivent dans leur immédiateté se présente comme le lieu où l'écriture ne peut se faire que dans la pensée d'une expérience éphémère. Celle-ci percute et entaille les formes de l'espace et du temps à l'instant de leur surgissement : « Il arrive maintenant ici. Ce *qui* arrive *(quid)* vient ensuite. Le commencement est *qu'*il y a... *(quod)* ; le monde, *ce qu'*il y *a* »[1460].

L'écriture de la ville se fait donc régime de résistance et de pensée politique qui se renouvelle sans cesse au présent de l'actuel, dans une poéticité de la ville comme réserve inépuisable d'images. Les éclats poétiques portés par le régime figural modèlent des formes de la ville et se font métaphoriques du temps inquiété. Ils produisent la différance infinie qui déplace sur les formes de la ville l'inquiétude de l'indétermination du temps. L'incongru qui module les traits de la ville dans l'opacité des objets et leur lourdeur énigmatique encombre les espaces chez Jean Rhys, où l'événement figural reconduit sans cesse la lutte du personnage pour stabiliser un lieu dont l'écriture résiste

[1460] *Ibid.*, 93.

toujours à la lecture, alors qu'une poétique spectrale au seuil de sa propre matérialisation désœuvre une ville illisible dans *Jacob's Room*, que l'hétérogénéité du temps resurgit de l'immémorial et de l'archaïque dans *Mrs Dalloway*. La posture excentriquement « moderne » des personnages de "Bliss" falsifie à la fois leur rapport à l'art et l'idée d'une contemporanéité qui inquiéterait le temps, tandis que dans *Non-Combatants and Others*, l'indétermination totale produit une poétique où se mêlent le désenchantement, l'impact de l'actuel dans l'immédiateté de sa violence, et l'inquiétude vertigineuse de l'à-venir qui suspend le temps du roman en un seuil infinissable.

Ces quatre poétiques uniques, chacune dans son rapport singulier à l'espace et au temps, reconduisent sans cesse la re-fabrication de leurs propres modalités à l'épreuve de la ville. Le lecteur devient alors le destinataire d'écritures expérimentales dans l'instant même de leur inscription, où les affects des personnages cherchent à rendre compte d'une expérience à la limite du représentable. Les textes repoussent sans cesse les limites de la langue et façonnent une expérience de lecture sans cesse mise au défi de poétiques paradoxales qui vont se chercher sur les seuils du lisible. Notre exploration des formes de la ville au moment moderniste pourrait de fait se prolonger en un questionnement poétique sur les formes de l'écrit dans la ville ou sur ses surfaces, traces écrivant littéralement l'espace et le temps, ou sur les modes de transports en tant que signes de la modernité, ou encore sur les trajectoires des personnages dans une cartographie urbaine fantasmagorique telle que la pense Walter Benjamin, qui interrogerait les croisements d'intertextualité d'une ville sur son versant cosmopolite et bohémien.

« Suivant une formule de Nietzsche, ce n'est jamais au début que quelque chose de nouveau, un art nouveau, peut révéler son essence, mais ce qu'il était au début, il ne peut le révéler qu'à un détour de son évolution »[1461]. C'est bien dans cette perspective que nous avons choisi de conduire ce projet, sans jamais perdre de vue que les poétiques expérimentales de ces quatre régimes d'écriture de la ville au moment moderniste relèvent avant tout d'une poéticité, c'est-à-dire de la mise au travail sans cesse remise en jeu de leurs propres modalités, et c'est dans ce creuset poétique qui ne fait jamais œuvre que la ville devient métaphore d'une écriture, et même texte de l'écriture :

> Dans l'Athènes d'aujourd'hui, les transports en commun s'appellent *metaphorai*. Pour aller au travail ou rentrer à la maison, on prend une « métaphore » – un bus ou un train. Les récits pourraient également porter ce beau nom : chaque jour, ils traversent et ils organisent des lieux ; ils

[1461] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, 61.

> les sélectionnent et les relient ensemble : ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espace. A cet égard, les structures narratives ont valeur de syntaxes spatiales. Avec toute une panoplie de codes, de conduites ordonnées et de contrôles, elles règlent les changements d'espace (ou circulations) effectués par les récits sous la forme de lieux mis en séries linéaires ou entrelacées [...] ces lieux sont liés entre eux de façon plus ou moins serrée ou facile par des « modalités » qui précisent le type de passage conduisant de l'un à l'autre.[1462]

Dans cette pensée de la ville par Michel de Certeau, la dimension métatextuelle de la ville comme métaphore et réseau de métaphores en mouvement façonne une ville au moment moderniste comme mise en œuvre poétique dont les structures narratives ne sont mises au travail que pour déplacer et interroger l'espace, le temps et la langue. Les poétiques urbaines de Virginia Woolf, Jean Rhys, Katherine Mansfield et Rose Macaulay se donnent bien comme un entrelacs mouvant d'expérimentations textuelles, un réseau vibrant de micro-lieux et d'images paradoxales qui ne fait ni œuvre, ni récit. La poéticité comme processus commun a-parallèle et non destiné de ces quatre poétiques écrit la ville au présent, comme espace de sens dans sa réserve, métaphore de l'écriture qui fait de la langue son événement, dans l'ouverture au possible sans cesse reconduite par le biais de l'imaginaire.

[1462] De Certeau, Michel. *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 170-1.

# Bibliographie

## 1. Œuvres littéraires

### *1.1 Œuvres du corpus*


Macaulay, Rose. *Non-Combatants and Others* (1916). London: Methuen, 1986.

Mansfield, Katherine. "A Dill Pickle" (1917). *Selected Stories*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1981, 176-83.

---. "Pictures" (1919). *Selected Stories*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1981, 133-41.

---. "Bliss" (1920). *Selected Stories*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1981, 111-24.

---. "Life of Ma Parker" (1921). *Selected Stories*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1981, 282-8.

---. "Miss Brill" (1922). *Selected Stories*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1981, 309-13.

Rhys, Jean. *After leaving Mrs. McKenzie* (1930). London: Penguin, 2000.

---. *Voyage in the Dark* (1934). London: Penguin, 2000.

Woolf, Virginia. *Jacob's Room* (1922). London: Vintage Classics, 1992.

---. *Mrs Dalloway* (1925). London: Penguin, 2000.


### *1.2 Autres œuvres littéraires citées*


Baudelaire, Charles. "Le soleil". *Les Fleurs du Mal*. Paris : Editions Jean-Claude Lattès, Paris, 1987, 212-3.

Eliot, T.S. "The Waste Land". *The Waste Land and Other Poems*. London: Faber & Faber, 1999.

---. "The Love Song of J. Alfred Prufrock", *The Waste Land and Other Poems*. London: Faber & Faber, 1999, 3-8.

Day-Lewis Cecil. "Poem 26", *The Feathers to Iron*. London: Faber & Faber, 1932, 92.

Levy, Amy. "Ballade of an Omnibus". *A London Plane-Tree and other Verse*. London: T. Fisher Unwin, 1889, 21-2.

Pound, Ezra. "Piccadilly" (1909). *Personae of Ezra Pound*. London: Elkin Mathews, 1909, 56.

---. "In A Station of the Metro" (1919). *Personae of Ezra Pound.* New York: New Directions, 1926, 109.

Rhys, Jean. *Good Morning, Midnight* (1939). London: André Deutsch, 1967.

Rollinat, Maurice. « Le Boudoir » (1883). *Œuvres, volume II : Les Névroses.* Régis Miannay (dir.), Paris : Minard, 1972, 329.

---. « La Pluie » (1883). *Œuvres, volume II : Les Névroses.* Régis Miannay (dir.), Paris : Minard, 1972, 306.

Woolf, Virginia. *The diary of Virginia Woolf. Volume III, 1925-1928.* Anne Olivier Bell (Ed.). London: The Hogarth Press, 1980.

---. *The diary of Virginia Woolf. Volume V, 1936-1941.* Anne Olivier Bell (Ed.). London: The Hogarth Press, 1984.

---. "A Haunted House" (1921 et 1944). *The Complete Shorter Fiction.* London: Vintage, 2003, 116-7.

---. "Abbeys and cathedrals" (1932). *The London Scene. Six Essays on London Life.* New York: Harper Collins, 2006, 41-51.

Rimbaud, Arthur. « Les Assis » (1871). *Œuvres complètes, volume I : Poésies.* Steve Murphy (dir.). Paris : Honoré Champion, 1999, 517-8.

Mansfield, Katherine. *The Collected Letters of Katherine Mansfield, volume IV.* Vincent O'Sullivan and Margaret Scott (Ed.). Oxford: Clarendon press, 1996.

## 2. Etudes sur les auteurs

### *2.1 Etudes sur Virginia Woolf*

Beer, Gillian. "The Victorians in Virginia Woolf: 1832-1941". *Virginia Woolf: The Common Ground.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, 48-73.

---. "The Island and the Aeroplane: The Case of Virginia Woolf". *Virginia Woolf: The Common Ground.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, 149-78.

---. "Virginia Woolf and Prehistory". *Virginia Woolf: The Common Ground.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, 6-28.

---. "The Body of the People: *Mrs Dalloway* and *The Waves*". *Virginia Woolf: The Common Ground.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, 92-111.

Bort, Françoise. « Virginia Woolf et Dante : l'enfer de *Mrs Dalloway* ». *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy.* Catherine Bernard, Christine Reynier (dir.). Presses Universitaires de Rennes, 2001, 91-106.

Bowlby, Rachel. "'We're getting there': Woolf, Trains and the Destinations of Feminist Criticism". *Feminist Destinations and Other Essays on Virginia Woolf.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997, 3-15.

---. "The Trained Mind". *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997, 16-42.

---. "Thinking forward through Mrs Dalloway's daughter". *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997, 69-84.

---. "Jacob's Type". *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997, 85-99.

Delourme, Chantal. « La ponctuation dans *Jacob's Room*, *Mrs Dalloway* et *To the Lighthouse* ». *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy.* Catherine Bernard, Christine Reynier (dir.). Presses Universitaires de Rennes, 2001, 71-88.

---. « Les exercices im/matériels de Virginia Woolf : "The Haunted House" et "Street Haunting : a London adventure" ». *Tropismes* 14, 2007, 111-40.

Ferrer, Daniel. *Virginia Woolf and the Madness of Language.* New York: Routledge, 1990.

Forbes, Shannon. "Equating Performance with Identity: The Failure of Clarissa Dalloway's Victorian 'Self' in Virginia Woolf's *Mrs Dalloway*". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 38.1 (Spring, 2005), 38-50.

Froula, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity.* New York: Columbia University Press, 2004.

Ginfray, Denise. « De "pond" à "pool", ou l'esquisse d'une écriture ». *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy.* Catherine Bernard, Christine Reynier (dir.). Presses Universitaires de Rennes, 2001, 121-33.

Hagen, Benjamin D.. "A Car, a Plane, and a Tower: Interrogating Public Images in *Mrs Dalloway*". *Modernism/modernity.* 16.3 (2009), 537-51.

Handley, William R. "War and the Politics of Narration in *Jacob's Room*". *Virginia Woolf and War. Fiction, Reality and War.* Mark Hussey (Ed.). Syracuse and New York: Syracuse University Press, 1991, 110-33.

Harper, Howard. *Between Language and Silence. The Novels of Virginia Woolf.* Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1982.

Hellerstein, Marjorie. *Virginia Woolf's Experiments with Consciousness, Time and Social Values.* Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2001.

Holtby, Winifred. *Virginia Woolf, A Critical Memoir.* (1932). London: Continuum, 2007.

Hillis Miller, Joseph. "*Mrs Dalloway*: Repetition as the Raising of the Dead". *The J. Hillis Miller Reader*. Julian Wolfreys (Ed.). Stanford: Stanford University Press, 2005, 169-84.

Lanone, Catherine. « Le grain de bruit : l'impureté parasite chez Virginia Woolf ». *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy*. Catherine Bernard, Christine Reynier (dir.). Presses Universitaires de Rennes, 2001, 17-29.

Leavis, Frank Raymond. "After *To the Lighthouse*" (1942). *A Selection from Scrutiny, Volume 1*. F.R. Leavis (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1968, 97-100.

Littleton, Jacob. "*Mrs Dalloway*: Portrait of the Artist as a Middle-Aged Woman". *Twentieth Century Literature* 41.1 (Spring, 1995), 36-53.

Marcus, Jane. *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Marret, Sophie. « Divagations ». *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy*. Catherine Bernard, Christine Reynier (dir.). Presses Universitaires de Rennes, 2001, 107-19.

Mezei, Kathy (Ed.). *Ambiguous Discourses: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1996.

Moorcroft Wilson, Jean. *Virginia Woolf, Life and London: A Biography of Place*. New York: Norton, 1987.

---. *Virginia Woolf's London: a guide to Bloomsbury and beyond*. London and New York: Tauris Parke Paperbacks, 2000.

Pavec, Nathalie. « Hantise de l'impur dans *Jacob's room* ». *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy*. Catherine Bernard, Christine Reynier (dir.). Presses Universitaires de Rennes, 2001, 45-60.

Ricœur, Paul. « Entre le temps mortel et le temps monumental: *Mrs Dalloway* ». *Temps et récit II. La Configuration du récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984, 192-212.

Rivoire, Michèle. « De la poésie comme impureté dans la logique de la fiction ». *Le Pur et l'impur. Colloque de Cerisy*. Catherine Bernard, Christine Reynier (dir.). Presses Universitaires de Rennes, 2001, 31-44.

Squier, Susan. *Virginia Woolf and London*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985.

## *2.2 Etudes sur Rose Macaulay*

Boxwell, D.A. "The (M)Other Battle of World War One: The Material Politics of Pacificism in Rose Macaulay's *Non-Combattants and Others*". *Tulsa Studies in Women's Literature* 12.1 (Spring, 1993), 85-101.

Guerinot, J.V.. "The Pleasures of Rose Macaulay", *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal* 33.1 (Spring, 1987), 110-28.

Lefanu, Sarah. *Rose Macaulay*. London: Virago press, 2003.

### *2.3 Etudes sur Jean Rhys*

Bender, Todd K. *Literary Impressionnism in Rhys, Jean. Ford Madox Ford, Joseph Conrad and Charlotte Brontë*. New York: Garland, 1997.

Borinsky, Alicia. "Jean Rhys: Poses of a Woman as Guest". *Poetics Today* 6.1/2 (1985), 229-43.

Bowlby, Rachel "The Impasse: Jean Rhys' *Good Morning Midnight*". *Still Crazy After All These Years: Women. Writing and Psychoanalysis*. London: Routledge, 1992.

Curtis, Jan. "The Room and the Black Background: a Re-Interpretation of Jean Rhys's *Good Morning, Midnight*". *World Literature Written in English* 25.2 (1985), 264-70.

Davidson, Arnold E.. "The Art and Economics of Destitution in *After Leaving Mr Mackenzie*". *Studies in the Novel* 16.2 (Summer, 1984), 215-27.

Gogwilt, Chris. "The Interior: Benjamin Arcades, Conradian Passages, and the 'Impasse' of Jean Rhys". *Geographies of Modernism*. Peter Brooker and Andrew Tacker (Eds.). London and New York: Routledge, 2005, 65-75.

James, Selma. *The Ladies and the Mammies. Jane Austen and Rhys, Jean*. Bristol: Falling Wall Press, 1983.

Johnson, Erica L. *Home, Maison, Casa. The Politics of Location in Works by Jean Rhys, Marguerite Duras, and Erminia Dell'Oro*. London: Associated University Presses, 2003.

Kraf, Elaine. "Jean Rhys : the Men in her Novels (Hugh Heidler, 'The Gigolo', and Mr Mackenzie)". *The Review of Contemporary Fiction* 5.2 (Summer, 1985), 118-28.

Linett, Maren. "'New Words, New Everything': Fragmentation and Trauma in Jean Rhys." *Twentieth Century Literature*. 51.4 (Winter, 2005), 437-66.

Maurel, Sylvie. *Jean Rhys*. New York: Macmillan, 1998.

Mellown, Elgin W. "Character and Themes in the Novels of Jean Rhys". *Contemporary Literature,* 13.4 (Autumn, 1972), 458-75.

Murdoch, H. Adlai. "Rhys's Pieces: Unhomeliness as Arbiter of Caribbean Creolization". *Callaloo* 26.1 (Winter, 2003), 252-72.

Plante, David, *Difficult Women, A Memoir of Three*. New York: Atheneum, 1983.

Sage, Lorna. "The Available Space". *Women Writing. A Challenge to Theory*. Moira Monteith (Ed.). Brighton: Harvester Press, 1986, 15-33.

Savory, Elaine. "*After Leaving Mr Mackenzie* and the Question of Gender". *Cambridge Studies in African and Carribean Literature, Jean Rhys*. Cambridge University Press, 1998.

Simpson, Anne B. *Territories of the Psyche: the Fiction of Jean Rhys*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Snaith, Anna. "'A Savage from the Cannibal Islands', Jean Rhys and London". *Geographies of Modernism*. Peter Brooker and Andrew Tacker (Eds.). London and New York: Routledge, 2005, 76-85.

Staley, Thomas. *Jean Rhys, a Critical Study*. London and Basingstoke: The Macmillan Press, 1979.

Sternlicht, Sanford. *Jean Rhys*. New York: Twayne, 1997.

Zeikowitz, Richard E. "Writing a Feminine Paris in Jean Rhys's *Quartet*". *Journal of Modern Literature* 28.2 (2005), 1-17.

### *2.3 Etudes sur Katherine Mansfield*

Anderson, Walter E. "The Hidden Love Triangle in Katherine Mansfield's 'Bliss'". *Twentieth Century Literature* 28 (Winter, 1982), 397-404.

Hanson, Clare (Ed.). *The Critical Writings of Katherine Mansfield*. London: Macmillan, 1987.

Kaplan, Sydney Janet. "'A Gigantic Mother': Katherine Mansfield's London." *Women Writers and the City: Essays in Feminist Literary Criticism*. Susan Merrill Squier (Ed.). Knoxville: University of Tennessee Press, 1984, 161-75.

Kobler, J. F. *Katherine Mansfield: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne, 1990.

Nebeker, Helen E. "The Pear Tree: Sexual Implications in Katherine Mansfield's 'Bliss'". *Modern Fiction Studies* 18 (Winter, 1972/73), 545-51.

Robinson, Roger (Ed.). *Katherine Mansfield: In From the Margin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994.

Zinman, Toby Silverman. "The Snail Under the Leaf: Katherine Mansfield's Imagery." *Modern Fiction Studies* 24 (1978), 457-64.

## 3. La ville et l'espace

Ackroyd, Peter. *London: A Biography*. New York: Anchor Books, 2003.

Andrew Thacker. "The Idea of a Critical Literary Geography". *New Formations* 57 (2003), 56-73.

Booth, Charles. *The Life and Labour of the People in London* (1886-1903). New York: AMS Press, 1970.

Bradbury, Malcolm. "The Cities of Modernism". *Modernism. 1890-1930.* Malcolm Bradbury, James McFarlane (Eds.). Harmondsworth. Middix: Penguin Books, 1981, 96-104.

Briggs, Asa. *Victorian cities*. London: Odhams books, 1964.

Brooker, Peter. *Modernity and Metropolis. Writing. Film and Urban Formations.* London: Palgrave, 2002.

Buchanan, Ian. "Practical Deleuzism and Postmodernist Space". *New Formations* 57 (2003), 26-38.

Cannadine, David, David Reeder (Eds.). *Exploring the Urban Past: Essays in Urban History*. Cambridge, 1982.

Clunn, Harold P. *The Face of London* (London, 1932). London: Hamlyn, 1970.

Daniels, Stephen. *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*. Cambridge: Polity Press, 1993.

Ford, Ford Maddox. *The Soul of London* (1911). London: Duckworth, 1911.

Graham, Stephen. *London Nights. Studies and Sketches of London at Night* (1925). London: The Week-End Library, 1929.

Harding, Desmond. *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*. New York: Routledge, 2003.

Harvey, David. *The Urban Experience*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1989, 200-28.

Holmes, Thomas. *London's Underworld* (1912). Teddington: The Essex Library, 2006.

Hutton, Laurence. *Literary Landmarks of London*. New York: Harper and Brothers, 1893.

Kearns, Gerry. "The Spatial Poetics of James Joyce". *New Formations* 57 (2003), *The Spatial Imagery*, 107-25.

Lehan, Richard. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1998.

Lucas, John. *England and Englishness: Ideas of Nationhood in English Poetry. 1688-1900*. London: Hogarth Press, 1990.

Low, Setha M. (Ed.). *Theorizing the City: The New Urban Anthropology Reader*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.

McCracken, Scott. "Voyage by Teashops. An Urban Geography of Modernism". *Geographies of Modernism*. Peter Brooker and Andrew Tacker (Eds.). London and New York: Routledge, 2005, 86-98.

Norman, Philip. *London Vanished and Vanishing*. London: A. and C. Black, 1905.

Oates, Joyce Carol. "Imaginary Cities: America". *Literature and the Urban Experience: Essays on the City and Literature*. Michael C. Jaye and Ann Chalmers Watts (Eds.). New Brunswick: Rutgers University Press, 1981.

Oliver, Paul, Ian Davis, Ian Bentley. *Dunroamin. The Suburban Semi and its Enemies*. Pimlico: London, 1994.

Phillips, Lawrence (Ed.). *The Swarming Streets, Twentieth Century Literary Representations of London*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2004.

Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Rasmussen, S.E. *London: The Unique City* (1934). Oxford: Alden Press, 1948.

Schneer, Jonathan. *London 1900*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental Life". *The Sociology of Georg Simmel*. Deena Weinstein (Ed.). Traduit de l'allemand par Kurt Wolff. New York: Free Press, 1950, 409-24.

Sharp, William. *Literary Geography* (1904). London: The Pall Mall Publications, 1904.

Sinclair, Ian. *London: City of Disappearances*. London: Penguin, 2006.

Thacker, Andrew. *Moving Through Modernity: Space and Geography in Modernism*. Manchester: Manchester University Press, 2009.

Tristan, Flora. *Promenades dans Londres ou L'aristocratie et les prolétaires anglais* (1840). Paris : Gallimard, 2003.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2002.

Waller, Philip. *The English Urban Landscape*. Oxford and New-York: Oxford University Press, 2000.

Westphal, Bertrand, Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin (dir.). *Littérature et espaces*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2003.

Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Minuit, 2001.

White, Jerry. *London in the Twentieth Century*. London: Penguin, 2002.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. London: Chatto and Windus, 1973.

## 4. La différence sexuelle


Ardis, Ann L. *New Women, New Novels, Feminism and Early Modernism*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1990.

Benstock, Shari. *Women of the Left Bank, Paris: 1900-1940*. Austin: University of Texas Press, 1988.

Butler, Judith. *Bodies that Matter*. London and New York: Routledge, 1993.

---. *Gender Trouble*. London and New York: Routledge, 2007.

Carter, Angela. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon Books, 1988.

Caws, Mary Ann, Mary Jean Green, Marianne Hirsch (Eds.). *Écritures de femmes: nouvelles cartographies*. New Haven and London: Yale university press, 1996.

Christ, Carol. "Victorian Masculinity and the Angel in the House". *A Widening Sphere, Changing Roles of Victorian Women*. Martha Vicinus (Ed.). Bloomington and London: Indiana University Press, 1977, 146-62.

Cixous, Helène. *La Jeune née*. Paris : Union Générale d'Editions, 1975.

Cunningham, Gail. *The New Woman and the Victorian Novel*. London: Basingstoke and Macmillan, 1978.

Davidoff, Lenore, Catherine Hall. *Family Fortunes*. London and New York: Routledge, 2002.

Deutsch, Sarah. *Women and the City, Gender, Space, and Power in Boston, 1870-1940*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2000.

Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press, 1995.

Fernando, Lloyd. *"New Women" in the Late Victorian Novel*. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1977.

Fuller, Margaret. *Woman in the Nineteenth Century*. London: J. P. Jeweit, 1855.

Gilbert, Sandra M., Susan Gubar. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century: The War of the Words*. New Haven and London: Yale University Press, 1988.

Heilmann, Ann. *New Woman Strategies, Sarah Grand, Olive Schreiner, Mona Caird*. New York: Manchester University Press, 2004.

Heron, Liz (Ed.). *Streets of Desire: Women's Fictions of the Twentieth-Century City*. London: Virago Press, 1993.

Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris : Minuit, 1974.

Jardine, Alice A.. *Gynesis. Configuration de la femme et de la modernité.* Paris : Presses Universitaires de France, 1985.

Joubert, Claire. *Lire le féminin.* Paris : Messene, 1997.

Kent, Christopher. "Image and Reality: The Actress in Society". Martha Vicinus (Ed.). *A Widening sphere: Changing Roles of Victorian Women.* Bloomington and London: Indiana University Press, 1977, 94-116.

Liggins, Emma. *George Gissing: The Working Woman and Urban Culture.* Burlington: Ashgate, 2006.

Marcus, Sharon. *Apartment Stories: City and Home in Nineteenth Century Paris and London.* Berkeley: University of California Press, 1998.

McCracken, Scott. *Masculinities, Modernist Fiction and the Urban Public Sphere.* Manchester: Manchester University Press, 2007.

Mill, John Stuart. *The Subjection of Women* (1869). London: Everyman, 1965.

Nead, Lynda, *Victorian Babylon. People, Streets and Images in Nineteenth-century London.* New Haven: Yale University Press, 2000.

Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity: Feminism and the Histories of Art.* London: Routledge, 1988.

Frédéric Regard, *La Force du féminin.* Paris : La Fabrique, 2002.

Susan Rava, "Marguerite Duras: Women's Language in Men's Cities". *Women Writers and the City: Essays in Feminist Literary Criticism.* Susan Merrill Squier (Ed.). Knoxville: University of Tenessee Press, 1984, 35-44.

Squier, Susan Merrill (Ed.). *Women Writers and the City: Essays in Feminist Literary Criticism.* Knoxville: University of Tennessee Press, 1984.

Stanford Friedman, Susan. *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter.* Princeton: Princeton University Press, 1998.

Vicinus, Martha (Ed.). *Suffer and Be Still, Women in the Victorian Age.* Bloomington and London: Indiana University Press, 1972.

Wilson, Elizabeth. *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder and Women.* Ewing: University of California Press, 1992.

Wolff, Janet. *Feminine Sentences, Essays on Women and Culture.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.

## 5. Critique littéraire et théorie critique

Adorno, Théodore. « Parataxe ». *Notes sur la Littérature.* Traduit de l'allemand par Sybille Muller. Paris : Flammarion, 1984.

Aristote. *Poétique*. Traduit du grec ancien par Odette Bellevenue et Séverine Auffret. Paris : Mille et Une Nuits, 1997.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1997.

Baladier, Louis. « Figures narratives de l'incongru ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*. Pierre Jourde (dir.). Paris : Kimé, 2004, 245-58.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.

---. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris : Seuil, 2002.

Berman, Jessica. *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community*. New York: Cambridge University Press, 2001.

Bernam, Marshall. *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Penguin Books: New York, 1988.

Berthin, Christine. « Poétique de la voix romantique : du timbre à l'outre-sens ». *Tropismes* 17 (2011), 26-40.

Blondel, Maurice. *L'Action. Le problème des causes secondes et le pur agir, vol. 1*. Paris : Presses Universitaires de France, 1949.

Bonafous-Murat, Carle. Dubliners *de Joyce : la Logique de l'impossible*. Paris : Ellipses, 1999.

Bradbury, Malcolm, James McFarlane (Eds.). *Modernism, 1890-1930*. Harmondsworth, Middix: Penguin, 1981.

Childs, Peter. *Modernism*. London: Routledge, 2005.

Clune, Maggie, Chris Maguire. "Decline and Fall? The Course of the Novel". *Literature and Culture in Modern Britain. Volume Two, 1930-1955*. Gary Day (Ed.). London: Longman, 1993, 50-69.

Collin, Françoise. *Maurice Blanchot et la Question de l'écriture*. Paris : Gallimard, 1971.

Cunningham, Valentine. *British Writers of the Thirties*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Dacunha-Castelle, Didier. *Chemins de l'aléatoire. Le hasard et le risque dans la société moderne*. Paris : Flammarion, 1996.

De Certeau, Michel. *L'Ecriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.

---. *La Fable mystique*. Paris : Gallimard, 1982.

---. *L'Invention du quotidien. 1. Arts de* faire. Paris : Gallimard, 1990.

De Man, Paul. "Criticism and Crisis" (1967). *Blindness and Insight*. London: Routledge, 1983, 3-19.

Dilthey, Wilhelm. *Critique de la raison historique*. Paris : Cerf, 1992.

Delourme, Chantal. « "To remember [...] audibly" : la voix accidentée dans *Lord Jim* », *Tropismes*17 (2011), 41-64.

Felman, Shoshana. "Benjamin's silence". *Critical Inquiry* 25.2 (Winter, 1999), 201-34.

Freud, Sigmund. *Malaise dans la civilisation* (1929). Traduit par Bernard Lortholary Paris : Seuil, 2010.

Gliksohn, Jean-Michel. *L'Expressionnisme littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

Himy, Laure. *Maurice Blanchot. La Solitude habitée*. Paris : Bertrand Lacoste, 1997.

Hurault, Marie-Laure. *Maurice Blanchot, le principe de fiction*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

Jankélévitch, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le presque rien. Volume 1 : La manière et l'occasion*. Paris : Seuil, 1980.

Jenny, Laurent. *La Parole singulière*. Paris : Belin, 1990.

Jourde, Pierre. « Présentation ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*. Pierre Jourde (dir.). Paris : Kimé, 2004, 9-15.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980.

Lecercle, Jean-Jacques. « Fantenstein », *Tropismes* 3. (1987), 59-84.

Montefiore, Janet. *Men and Women Writers of the 1930s: The Dangerous Flood of History*. London: Routledge, 1996.

Pedot, Richard. *Le Seuil de la fiction. Essai sur le secret*. Paris : Michel Houdiard, 2010.

Pound, Ezra. "A Retrospect" (1918). *Literary Essays of Ezra Pound*. T. S. Eliot (Ed.), London: Faber and Faber, 1954, 4.

Proust, Françoise. *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris : Les Editions du Cerf, 1994.

Reilly, Jim, "The Novel as Art Form". *Literature and Culture in Modern Britain. Volume One, 1900-1929*. Clive Bloom (Ed.). London: Longman, 1993, 55-75.

Sklar, Lawrence. "Incongruous Counterparts, Intrinsic Features and the Substantiviality of Space." *The Journal of Philosophy*, 71.9 (May, 1974), 277-90.

Tinland, Franck. *L'homme aléatoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

Tordesillas, Alonso. « L'instance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique : la notion de *Kairos* ». *Le plaisir de parler. Etudes de sophistique comparée*. Barbara Cassin (dir.). Paris : Minuit, 1986, 31-61.

Valéry, Paul. « La Crise de l'esprit » (1919). *Europes de l'antiquité au XXe siècle*. Paris : Robert Laffont, 2000, 405-14.

---. « Première leçon du cours de poétique » (1937). *Variété V*. Paris : Gallimard, 1944, 295-322.

Williams, Raymond. *The English Novel from Dickens to Lawrence*. London: Chatto and Windus, 1970, 20.

Woolf, Virginia. "Modern Novels" (1919). *The Essays of Virginia Woolf: Volume III*. Andrew McNeillie (Ed.). Orlando: Harcourt, 1994, 30-7.

---. "Modern Fiction" (1925). *The Essays of Virginia Woolf: Volume IV*. Andrew McNeillie (Ed.). Orlando: Harcourt, 1994, 157-65.

---. "On not Knowing Greek" (1925). *The Essays of Virginia Woolf. Volume IV. 1925-1928*. Andrew McNeillie (Ed.), Orlando: Harcourt, 1994, 38-53.

---. *A Room of One's Own* (1929). London: Penguin, 2000.

---. "Street-Haunting: A London Adventure" (1930). *The Death of the Moth and other Essays*. London: The Hogarth Press, 1942, 19-29.

---. "Professions for Women" (1931). *The Death of the Moth*. London: Penguin Books, 2005, 149-54.

---. "How Should One Read A Book?" (1932). *The Essays of Virginia Woolf. Volume V. 1929-1932*. Andrew McNeillie (Ed.), London: The Hogarth Press, 2009, 572-84.

---. *Three Guineas* (1938). Orlando: Harcourt, 1966.

---. "The Leaning Tower" (1940). *Collected* Essays. *Volume II*. London: The Hogarth Press, 1966, 162-76.

## 6. Philosophie

Agamben, Giorgio. *Homo sacer : Le Pouvoir souverain et la vie nue*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris : Seuil, 2003.

---. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Traduit de l'italien par Maxime Rovere. Paris : Payot, 2008.

Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

Badiou, Alain, « L'âge des poètes ». *La Politique des poètes : Pourquoi des poètes en temps de détresse*. Jacques Rancière (dir.). Paris : Albin Michel, 1992, 21-38.

---. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris : Seuil, 1998.

---. *Le Fini et l'infini*. Paris : Bayard, 2010.

Benjamin, Walter. « Sur le programme de la philosophie qui vient » (1917). *Œuvres I.* Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000, 179-97.

---. « Pour une critique de la violence » (1921). *L'homme, le langage et la culture.* Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Denoël, 1971, 23-55.

---. « Contre un chef-d'œuvre » (1930). *Œuvres II.* Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000, 216-27.

---. « Théories du fascisme allemand » (1930). *Œuvres II.* Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000, 198-215.

---. « Expérience et pauvreté » (1933). *Œuvres II.* Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000, 364-72.

---. « Le Conteur » (1936). *Œuvres III.* Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000, 114-51.

---. « Le Flâneur » (1938). *Charles Baudelaire*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste. Paris : Payot, 2002.

---. « Sur le concept d'histoire » (1940). *Œuvres III.* Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000, 427-43.

---. *Paris: capitale du XIXème siècle. Le livre des* passages. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste. Paris : Cerf, 1993.

Bergson, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007.

Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire.* Paris : Gallimard, 1955.

---. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.

---. *La Communauté inavouable*. Paris : Minuit, 1983.

Conche, Marcel. *L'Aléatoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969.

---. *L'Image-temps*. Paris : Minuit, 1985.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie.* Paris : Minuit, 1980.

---. *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991). Paris : Minuit, 2005.

Deleuze, Gilles, Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.

Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.

---. *La Voix et le phénomène*. Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 1967.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

---. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

---. « Des espaces autres ». *Dits et écrits, 1954-1988*. Paris : Gallimard, 2001, 752-62.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *La Poésie comme expérience*. Paris : Christian Bourgeois, 2004.

Lyotard, Jean-François. « Sur la force des faibles » (1976). *Jean-François Lyotard*. Paris : Editions Inculte, 2010, 17-36.

---. *Le Différend*. Paris : Minuit, 1984.

---. « Retour ». *Lectures d'enfance*. Paris : Galilée, 1991, 11-33.

---.« Prescription ». *Lectures d'enfance*. Paris : Galilée, 1991, 35-56.

---. « Survivant ». *Lectures d'enfance*. Paris : Galilée, 1991, 59-87.

---. « Le sublime et l'avant-garde ». *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris : Galilée, 1993, 101-18.

---. « L'instant, Newman ». *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris : Galilée, 1993, 89-99.

---. « La phrase-affect ». *Misère de la philosophie*. Paris : Galilée, 1994, 43-54.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976.

Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris : Galilée, 2002.

---. *La Communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgeois Editeur, 2004.

Nietzsche, Friedrich. « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » (1874). *Considérations inactuelles I et II*. Traduit de l'allemand par Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 1990, 90-169.

---. *Généalogie de la morale* (1887). Traduit de l'allemand par Eric Blondel, Ole Hansen-Løve, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson. Paris : Flammarion, 2002.

---. *La Volonté de puissance I*. Traduit de l'allemand par Geneviève Blanquis. Paris : Gallimard, 1995.

Rancière, Jacques. « Préface ». *La Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*. Jacques Rancière (dir.). Paris : Albin Michel, 1992, 9-18.

---. *La Mésentente. Politique et philosophie.* Paris : Galilée, 1995.

---. *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature.* Paris : Hachette, 1998.

---. *La Chair des mots. Politiques de l'écriture.* Paris : Galilée, 1998.

---. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique.* Paris : La Fabrique, 2000.

---. *Politique de la littérature.* Paris : Galilée, 2007.

Ricœur, Paul. *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique.* Paris : Seuil, 1984.

---. « Entre le temps mortel et le temps monumental: Mrs. Dalloway ». *Temps et récit II. La Configuration du récit de fiction*Paris : Seuil, 1984.

---. *Temps et récit III. Le temps raconté.* Paris : Seuil, 1984.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. *Écrire l'espace.* Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

Serres, Michel. *Hermès II. L'interférence.* Paris : Minuit, 1972.

---. *Le Parasite.* Paris : Hachette, 1997.

## 7. Art

Arasse, Daniel. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture.* Paris : Flammarion, 2008.

Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques.* Paris : Michel Levy Frères, 1868.

Benjamin, Walter. « Le Surréalisme » (1929). *Œuvres II.* Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000, 113-34.

---. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939). *Œuvres III.* Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, 2000, 269-316.

Bloch, Ernst. "Discussing Expressionism" (1938). *Aesthetics and* Politics. London: Verso, 1977, 16-27.

Breton, André. « Manifeste du surréalisme » (1924). *Manifestes du surréalisme.* Paris : Gallimard, 1979, 13-60.

Clarke, T.J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers.* Princeton: Princeton University Press, 1984.

De Duve, Thierry. *Résonnances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition.* Paris : Editions Jacqueline Chambon, 1989.

Décaudin, Michel. « Définir la décadence ». *L'Esprit de décadence I. Colloque de Nantes, 21-24 avril 1976, Institut des lettres de l'Université de Nantes*. Paris : Minard, 1984, 5-12.

Didi-Huberman, George. *La Peinture incarnée*. Paris : Minuit, 1985.

---. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992.

---. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, 2007.

*Duchamp Readymades : An Exhibition, April 29-June 4, 1978*. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1978.

Ehrard, Antoinette. « Un bronze pour des Esseintes ? Y a-t-il une manifestation de l'esprit de décadence dans la sculptue de la fin du XIXème siècle ? ». *L'Esprit de décadence II. Colloque de Nantes, 21-24 avril 1976, Institut des lettres de l'Université de Nantes*. Paris : Minard, 1984, 141-52.

Hughes, Robert. *The Shock of the New: art and century of change*. London: Thames and Hudson, 1991.

Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifestes du futurisme* (1909, 1912). Paris : Séguier, 1996.

Miannay, Régis. « Esprit de décadence et poésie. La première vague ». *L'Esprit de décadence I. Colloque de Nantes, 21-24 avril 1976, Institut des lettres de l'Université de Nantes*. Paris : Minard, 1984, 14-26.

Paul, Mathias. « De l'imaginaire au psychosomatique dans la sensibilité décadente ». *L'Esprit de décadence I. Colloque de Nantes, 21-24 avril 1976, Institut des lettres de l'Université de Nantes*. Paris : Minard, 1984, 27-39.

Rancière, Jacques. *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003.

Thorel Cailleteau, Sylvie. « Sur le vif ». *L'Incongru dans la littérature et l'art : actes du colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1999*. Pierre Jourde (dir.). Paris : Kimé, 2004, 112-21.

Vergine, Lea. *L'Autre moitié de l'avant-garde : 1910-1940. Femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*. Paris : Des Femmes, 1982.

Emile Verhaeren, *Impressions, troisième série*. Paris : Mercure de France, 1928.

Wilde, Alan. "Modernism and the Asthetics of Crisis". *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Patricia Waugh (Ed.), Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1981, 19-49.

# Index notionnel


Abjection, 27, 53, 291, 372, 455, 457, 463, 466, 468, 470, 472, 474, 475, 502, 504
Affect, 43, 45, 49, 53, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 73, 74, 97, 98, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 124, 128, 129, 138, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 172, 180, 185, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 231, 232, 234, 239, 240, 242, 244, 245, 250, 254, 274, 305, 310, 321, 322, 327, 331, 333, 337, 340, 341, 345, 348, 349, 351, 358, 361, 367, 415, 416, 421, 423, 428, 439, 441, 444, 457, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 474, 475, 476, 480, 483, 491, 494, 495, 496, 506, 508, 519, 520, 521, 522, 524, 532
Aliénation, 19, 25, 26, 27, 36, 57, 59, 62, 66, 79, 96, 97, 138, 142, 144, 155, 156, 164, 168, 172, 174, 175, 177, 179, 201, 202, 213, 215, 231, 235, 256, 327, 346, 349, 352, 372, 374, 441, 456, 457, 460, 461, 465, 466, 468, 469, 470, 484, 489, 494, 504, 505, 506, 524, 531
Appropriation, 23, 24, 31, 39, 63, 66, 142, 178, 214, 225, 249, 259, 272, 280, 286, 290, 304, 335, 349, 350, 362, 381, 385, 394, 405, 459, 461, 484, 495
Archaïque, 39, 108, 174, 179, 180, 181, 182, 204, 373, 456, 464, 497, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 506, 518, 532
Architecturation, 34, 35, 48, 57, 88, 89, 108, 110, 226
Art, 13, 17, 22, 62, 137, 173, 194, 195, 198, 201, 214, 236, 247, 294, 298, 309, 372, 384, 403, 404, 405, 415, 425, 427, 428, 441, 456, 457, 458, 459, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 471, 477, 479, 480, 482, 484, 485, 486, 492, 518, 521, 522, 524, 532
Artiste, 165, 171, 234, 243, 466, 517
Besoin, 32, 39, 154, 162, 164, 165, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 188, 193, 195, 198, 201, 204, 205, 288, 398, 401, 405, 502, 530
Bibliothèque, 371, 376, 390, 394, 396, 397, 398, 403, 405, 407
Butée, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 103, 117, 119, 127, 167, 169, 175, 192, 197, 254, 315, 354, 357, 359, 361, 362, 476, 494
Cadastrage, 95, 107, 109, 121, 127, 155, 197, 246
Carte, 21, 29, 31, 34, 36, 37, 44, 69, 71, 89, 90, 91, 93, 95, 99, 100, 106, 107, 108, 109, 110, 122, 128, 129, 134, 145, 153, 179, 197, 198, 221, 223, 228, 229, 233, 246, 250, 257, 260, 271, 274, 275, 285, 287, 298, 322, 326, 327, 328, 353, 355, 358, 362, 377,385, 386, 469, 507, 509, 510, 511, 513, 516
Cartographie, 31, 34, 35, 53, 69, 88, 89, 92, 107, 109, 130, 141, 142, 146, 147, 152, 173, 186, 197, 221, 228, 250, 285, 322, 483, 532
*Chronos*, 375, 410, 412, 424, 428, 432, 433, 435, 436, 440, 443, 445, 454, 513
Co-création, 16, 17, 20, 28, 29, 221, 247, 296, 299, 307, 308, 333, 370
Communauté, 22, 24, 36, 70, 84, 217, 221, 285, 288, 305, 308, 310, 334, 344, 345, 346, 347, 349, 379, 381, 395, 396, 397, 399, 405, 407, 408, 421, 422, 423, 446, 453, 470, 530
Congruence, 12, 13, 14, 19, 34, 231, 292, 459, 467, 468, 474, 478, 481, 502
Contemporain, 27, 425, 427, 428, 433, 446, 449, 454, 493, 500, 503, 504
Corporéisé, 50
Corps, 12, 16, 19, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 78,

83, 84, 85, 87, 88, 91, 97, 104, 105, 106, 113, 117, 122, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 152, 153, 157, 158, 159, 162, 163, 165, 166, 167, 169, 172, 174, 175, 177, 179, 180, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 192, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 224, 225, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 239, 243, 254, 257, 258, 260, 262, 263, 266, 270, 271, 272, 273, 274, 278, 285, 289, 291, 300, 301, 302, 303, 305, 307, 310, 316, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 344, 347, 349, 368, 372, 378, 383, 391, 392, 396, 397, 418, 423, 425, 433, 442, 443, 444, 445, 454, 457, 458, 459, 463, 464, 466, 469, 470, 471, 472, 473, 475, 476, 484, 486, 487, 489, 490, 493, 494, 496, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 508, 517, 518, 523, 529, 530, 531

Corridor, 59, 111, 113, 114, 115, 119, 283

Couloir, 59, 110, 124, 126

Création, 20, 28, 29, 31, 34, 84, 87, 132, 138, 142, 146, 165, 167, 169, 172, 173, 175, 192, 193, 200, 201, 203, 205, 208, 212, 217, 222, 223, 268, 276, 281, 295, 296, 298, 299, 301, 303, 305, 308, 309, 319, 325, 329, 335, 336, 338, 347, 356, 359, 367, 368, 370, 373, 374, 408, 419, 423, 446, 449, 452, 458, 463, 470, 481, 484, 496, 505, 512, 517, 520, 531

Crise, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 42, 45, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 68, 70, 72, 74, 77, 79, 81, 82, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 97, 98, 103, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 128, 129, 138, 139, 141, 142, 144, 147, 150, 158, 165, 167, 170, 187, 189, 195, 206, 207, 210, 221, 222, 223, 233, 235, 237, 238, 240, 241, 243, 249, 250, 269, 278, 285, 291, 294, 295, 296, 299, 328, 329, 331, 359, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 379, 380, 385, 386, 387, 389, 391, 393, 396, 410, 426, 429, 430, 431, 454, 455, 456, 457, 458, 465, 468, 469, 471, 480, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 497, 498, 502, 505, 516, 520, 522, 523, 525, 529, 530, 531

Critique, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 33, 54, 74, 82, 87, 89, 90, 100, 105, 112, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 124, 127, 128, 162, 184, 185, 188, 190, 191, 195, 200, 205, 207, 212, 221, 222, 231, 233, 242, 252, 269, 331, 370, 375, 380, 389,413, 456, 470, 489, 492, 516, 518, 523

Déambulation, 24, 25, 108, 112, 150, 221, 223, 225, 265, 310, 319, 328, 331, 354, 355, 358, 361, 365, 370, 411, 412, 414, 415, 435, 498, 531

Décalage, 24, 70, 74, 76, 77, 79, 84, 85, 109, 142, 147, 149, 151, 162, 167, 195, 197, 203, 212, 226, 230, 232, 253, 255, 261, 264, 299, 301, 306, 314, 315, 319, 329, 352, 384, 419, 461, 463, 467, 472, 478, 511, 522

Démarche, 15, 21, 23, 27, 248, 283, 309, 310, 315, 318, 321, 326, 336, 339, 341, 342, 360, 362, 387, 473, 493, 523

Dépréoccupation, 444, 447, 448, 449, 450

Désenchantement, 55, 80, 106, 115, 134, 194, 236, 240, 241, 242, 244, 250, 251, 392, 393, 456, 457, 471, 483, 520, 523, 532

Désir, 65, 80, 87, 94, 95, 101, 102, 108, 113, 117, 121, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 160, 162, 163, 173, 203, 215, 238, 243, 251, 264, 265, 267, 281, 282, 283, 284, 288, 289, 314, 323, 330, 332, 340, 341, 346, 349, 362, 382,437, 468, 469, 470, 471, 483, 524

Destinataire, 143, 148, 149, 152, 153, 154, 157, 158, 160, 161, 178, 180,

181, 207, 208, 310, 382, 439, 442, 529, 530, 532
Destinateur, 149, 152, 153, 154, 158, 161, 179, 180, 186
Détermination, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 26, 29, 31, 34, 65, 69, 70, 75, 76, 78, 90, 93, 97, 107, 116, 163, 186, 201, 224, 226, 246, 266, 267, 268, 272, 277, 281, 285, 298, 301, 303, 324, 326, 327, 328, 331, 351, 361, 368, 373, 375, 381, 394, 410, 455, 463, 487, 489, 499, 520, 521, 530
Déterritorialisation, 20, 21, 110, 115, 125, 200, 229, 235, 250, 255, 258, 264, 265, 266, 269, 274, 278, 282, 285, 296, 314, 319, 362, 513, 518, 521
Différance, 117, 142, 144, 146, 148, 150, 152, 156, 173, 193, 197, 209, 246, 248, 265, 267, 274, 282, 286, 291, 296, 348, 530, 531
Discours, 13, 15, 17, 19, 20, 24, 26, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 62, 65, 66, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 98, 99, 101, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 129, 132, 135, 136, 141, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 164, 166, 167, 168, 170, 171, 176, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 194, 195, 198, 207, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 221, 222, 223, 224, 225, 232, 234, 236, 237, 241, 242, 243, 246, 250, 255, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 273, 274, 277, 278, 279, 280, 281, 286, 287, 289, 290, 292, 298, 299, 300, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 323, 324, 333, 334, 335, 336, 338, 340, 343, 344, 345, 347, 350, 351, 352, 354, 355, 358, 361, 367, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 379, 382, 389, 390, 391, 392, 393, 395, 396, 398, 399, 401, 406, 410, 414, 418, 419, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 450, 451, 454, 455, 456, 464, 467, 479, 485, 487, 488, 490, 491, 492, 493, 496, 505, 506, 509, 510, 513, 514, 515, 518, 522, 529
Dissonance, 139, 221, 223, 299, 318, 320, 321, 329, 342, 346, 352, 367, 368, 369, 377, 397, 434, 444, 456, 457, 463, 466, 467, 468, 474, 478, 523, 530
Dynamique, 37, 38, 42, 43, 45, 49, 63, 66, 72, 79, 80, 85, 89, 94, 97, 101, 102, 143, 144, 151, 162, 169, 173, 177, 182, 189, 190, 191, 192, 193, 202, 217, 225, 236, 249, 250, 251, 274, 275, 319, 324, 335, 365, 372, 420, 426, 455, 457, 501
Dysphorie, 45, 231, 232, 239, 244, 354, 370, 428, 459, 463, 465
Ecart, 26, 71, 118, 140, 255, 412, 420, 422, 445, 457, 467, 493
Ecriture, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 27, 28, 29, 32, 34, 36, 38, 41, 42, 48, 71, 84, 93, 94, 122, 125, 128, 131, 133, 134, 135, 142, 144, 149, 165, 167, 190, 197, 199, 203, 206, 207, 208, 209, 213, 214, 222, 223, 226, 230, 232, 234, 236, 250, 257, 258, 262, 263, 264, 273, 277, 283, 295, 297, 298, 305, 312, 326, 342, 350, 356, 360, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 390, 393, 397, 406, 407, 408, 414, 416, 420, 421, 423, 438, 439, 445, 451, 453, 454, 455, 456, 457, 460, 462, 463, 466, 467, 468, 470, 472, 476, 478, 480, 483, 484, 497, 505, 509, 510, 511, 514, 516, 518, 521, 522, 524, 525, 526, 529, 531, 532, 533, 536
Ephémère, 29, 119, 128, 178, 201, 233, 236, 247, 276, 290, 291, 301, 307, 309, 371, 374, 378, 408, 409, 412, 414, 417, 418, 421, 423, 424, 425, 428, 429, 460, 462, 466, 524
Escalier, 90, 93, 94, 96, 97, 101, 103, 107, 108, 110, 111, 116, 124, 128, 137, 139, 141, 258, 261, 450, 452

Escapade, 51, 226, 228, 238, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 274, 277, 281, 282, 285, 286, 312, 354
Espace, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 41, 42, 44, 46, 48, 51, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 77, 83, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 108, 110, 113, 115, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 139, 140, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 183, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 203, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 239, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 250, 253, 254, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 288, 289, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 302, 303, 306, 310, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 342, 343, 345, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 375, 376, 377, 379, 380, 383, 387, 388, 391, 396, 397, 398, 399, 400, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 411, 412, 413, 415, 417, 418, 420, 421, 422, 424, 439, 442, 450, 454, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 470, 471, 472, 477, 478, 479, 480, 481, 483, 484, 486, 492, 494, 495, 498, 510, 511, 514, 517, 525, 526, 529, 530, 531, 532, 533, 541
Etau, 251, 299, 309, 320, 357, 358, 361, 373, 507, 514, 517
Euphorie, 28, 140, 149, 223, 224, 225, 228, 229, 231, 232, 239, 244, 260, 264, 272, 285, 290, 296, 300, 308, 309, 311, 312, 313, 338, 342, 353, 370, 374, 411, 414, 464, 465, 506, 512, 517
Excentricité, 405, 406, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492
Ex-centrisme, 488
Expérience, 12, 15, 16, 17, 19, 27, 28, 29, 40, 57, 88, 95, 104, 108, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 120, 122, 128, 129, 131, 133, 141, 177, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 238, 241, 243, 245, 249, 250, 261, 263, 268, 271, 279, 280, 282, 286, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 307, 331, 332, 333, 334, 341, 342, 345, 351, 359, 361, 365, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 379, 409, 410, 412, 414, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 440, 441, 443, 445, 448, 449, 453, 454, 455, 463, 475, 484, 491, 492, 495, 497, 521, 522, 523, 524, 525, 531, 532
Expérience éphémère, 29, 290, 294, 368, 369, 372, 374, 375, 410, 412, 414, 421, 423, 424, 531
Fabulaire, 172, 173, 334, 336, 340, 341, 342, 419
Fantasmatique, 44, 49, 59, 62, 113, 128, 156, 174, 347, 357, 409, 476
Fantasmatiques, 58, 357
Femme, 38, 40, 46, 51, 53, 55, 60, 73, 76, 77, 78, 124, 132, 147, 189, 241, 250, 324, 328, 339, 363, 387, 390, 394, 398, 444, 459, 471, 472, 476, 486, 501
Fiction, 14, 16, 17, 18, 19, 34, 50, 75, 80, 81, 82, 83, 85, 90, 94, 95, 99, 100, 101, 104, 107, 112, 113, 115, 116, 128, 129, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 168, 169, 170, 172, 173, 189, 204, 212, 213, 215, 256, 317, 332, 340, 341, 348, 410, 485
Figural, 119, 141, 151, 282, 298, 314, 329, 332, 334, 356, 357, 367, 368, 374, 415, 429, 456, 457, 466, 468, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 481,

483, 484, 486, 489, 490, 500, 507, 518, 521, 523, 530, 531
Fondation, 48, 80, 82, 226, 304, 306, 307, 308, 315, 319, 371, 375, 411, 418, 419, 420, 421, 423, 434, 437, 444, 446, 449, 453, 504, 506, 531
Frayage, 67, 163, 307, 316, 318, 320, 387, 406, 414, 415, 468, 470, 482, 483, 497, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 509, 530
Front, 25, 103, 116, 131, 137, 140, 149, 194, 195, 210, 230, 237, 241, 268, 277, 296, 336, 339, 430, 436, 489, 520, 521
Futur, 276, 450, 503, 504
Genèse, 281, 294, 298, 304, 307, 336, 339, 511
guerre, 25
Guerre, 12, 13, 14, 21, 24, 25, 26, 31, 32, 55, 90, 95, 103, 104, 107, 108, 110, 111, 112, 120, 148, 210, 211, 221, 226, 227, 230, 231, 234, 235, 236, 238, 241, 242, 248, 250, 253, 254, 257, 261, 262, 264, 270, 277, 279, 290, 291, 299, 302, 317, 323, 328, 371, 373, 374, 383, 384, 391, 393, 394, 410, 412, 418, 420, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 456, 457, 484, 497, 507, 508, 509, 511, 514, 515, 516, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 529, 531
Heuristique, 19, 24, 29, 140, 219, 222, 223, 224, 226, 228, 230, 244, 246, 259, 260, 261, 262, 268, 272, 274, 278, 285, 294, 296, 298, 309, 316, 319, 368, 370, 372, 374, 381, 386, 395, 413
Histoire, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 40, 50, 73, 75, 76, 77, 78, 83, 86, 88, 91, 103, 109, 120, 135, 140, 143, 164, 165, 196, 209, 215, 218, 221, 222, 224, 225, 226, 236, 238, 239, 241, 253, 254, 257, 258, 261, 262, 265, 266, 267, 271, 276, 283, 288, 292, 293, 302, 304, 306, 307, 315, 326, 355, 362, 363, 367, 371, 373, 374, 376, 382, 395, 398, 404, 405, 409, 410, 411, 413, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 427, 428, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 437, 438, 441, 447, 448, 452, 454, 456, 457, 467, 484, 497, 500, 503, 504, 507, 508, 509, 510, 513, 517, 518, 521, 524, 529
Idéologie, 34, 36, 47, 81, 85, 87, 118, 184, 185, 186, 187, 211, 275, 280, 328, 329, 352, 437, 443, 513, 518, 522
Illisibilité, 29, 83, 200, 359, 497, 518
Illisible, 85, 87, 129, 134, 152, 264, 373, 456, 492, 497, 498, 507, 508, 509, 510, 512, 532
Immémorial, 373, 377, 382, 456, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 532
Impasse, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 128, 158, 163, 169, 192, 193, 199, 233, 285, 359, 385
Imprédictible, 108, 112, 156, 229, 230, 233, 264, 267, 274, 282, 284, 302, 306, 308, 371, 375, 381, 410, 413, 414, 420, 423, 424, 425, 427, 429, 430, 432, 435, 438, 445, 446, 447, 450, 454, 455, 480, 511, 524, 525
Impréparé, 410, 411, 412, 416, 419, 421, 423, 424, 429, 431, 440, 447
Imprésentable, 429, 431
Imprévu, 284, 374, 375, 410, 414, 415, 423, 425, 427, 431, 438, 449, 450, 451, 452, 453
Inaugural, 12, 13, 16, 22, 25, 34, 68, 80, 82, 88, 90, 224, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 235, 244, 245, 254, 264, 268, 278, 281, 282, 284, 296, 316, 353, 368, 372, 456, 457, 519, 531
Incident, 24, 29, 342, 371, 373, 375, 376, 394, 409, 410, 411, 413, 414, 416, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 428, 429, 430, 431, 435, 445, 448, 449, 452
Incongru, 27, 59, 98, 119, 139, 186, 193, 194, 203, 204, 205, 237, 239, 246, 253, 372, 389, 393, 405, 406, 441, 445, 449, 455, 456, 457, 458, 459, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 474, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 483, 485, 490, 491, 492, 500, 504, 531
Instance, 14, 31, 35, 37, 39, 45, 47, 52, 56, 57, 62, 63, 66, 68, 69, 71, 75, 81,

82, 85, 92, 96, 97, 98, 100, 113, 120, 124, 142, 143, 145, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 170, 179, 180, 181, 183, 186, 187, 200, 207, 209, 210, 212, 215, 221, 225, 239, 240, 241, 251, 257, 264, 268, 292, 308, 311, 315, 319, 326, 327, 328, 330, 331, 335, 350, 352, 358, 370, 371, 378, 417, 419, 442, 444, 471, 472, 473, 476, 482, 485, 486, 487, 489, 498, 506, 508, 509, 514, 529, 530
Intensité, 36, 74, 90, 105, 109, 126, 127, 128, 136, 140, 147, 152, 158, 163, 164, 173, 190, 194, 195, 197, 198, 200, 206, 207, 233, 235, 246, 247, 253, 257, 258, 259, 263, 295, 303, 305, 306, 307, 309, 323, 334, 342, 389, 396, 397, 416, 430, 462, 469, 476, 478, 480, 483, 487, 491, 512, 518, 523, 526
Intime, 28, 33, 84, 107, 116, 125, 126, 133, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 172, 173, 177, 178, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 195, 199, 200, 201, 203, 206, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 268, 334, 341, 380, 406, 428, 431, 445, 456, 459, 521
Irreprésentable, 105, 112, 129, 300, 309, 476, 497, 507, 511, 514
Irruption, 12, 20, 24, 48, 109, 130, 141, 158, 168, 224, 292, 319, 320, 329, 336, 348, 350, 368, 373, 374, 386, 394, 410, 414, 415, 416, 425, 429, 430, 431, 451, 453, 463, 466, 478, 481, 483, 487, 489, 491, 497, 498, 499, 501, 503, 509, 511, 513, 515, 517, 522, 524, 526, 530
Itinéraire, 90, 95, 110, 227, 228, 230, 233, 245, 250, 271, 282, 283, 355, 413, 533
*Kairos*, 24, 29, 373, 375, 376, 379, 397, 398, 410, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 432, 434, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 448, 450, 451, 452, 454
Langage, 17, 20, 21, 29, 46, 68, 76, 86, 90, 99, 118, 119, 120, 144, 150, 154, 159, 163, 164, 174, 180, 184, 190, 207, 208, 234, 236, 248, 281, 283, 287, 289, 299, 313, 314, 317, 318, 321, 329, 349, 351, 359, 366, 370, 373, 396, 398, 423, 424, 425, 434, 436, 439,456, 463, 467, 469, 470, 475, 476, 477, 479, 480, 482, 484, 488, 491, 497, 498, 499, 500, 501, 503, 514, 516, 518, 520, 522, 523, 526, 529, 530, 532, 533
Latence, 29, 108, 109, 114, 141, 146, 226, 233, 242, 250, 256, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 281, 282, 283, 286, 290, 292, 294, 296, 325, 326, 335, 342, 371, 372, 373, 374, 412, 413, 415, 420, 421, 428, 430, 431, 438, 454, 500, 515, 516, 517
Lecteur, 62, 84, 323, 343, 348, 381, 382, 439, 463, 465, 468, 473, 474, 488, 491, 492, 529, 530, 531, 532
Lecture, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 25, 28, 33, 35, 36, 40, 44, 48, 62, 74, 76, 84, 85, 87, 93, 98, 103, 105, 106, 108, 111, 112, 113, 115, 140, 143, 155, 156, 167, 171, 185, 202, 207, 209, 216, 217, 221, 222, 223, 225, 233, 234, 235, 237, 239, 240, 242, 254, 256, 262, 286, 289, 295, 296, 299, 301, 304, 313, 315, 339, 347, 352, 363, 368, 370, 374, 380, 383, 386, 389, 406, 407, 409, 422, 440, 455, 458, 463, 465, 466, 469, 474, 475, 481, 484, 485, 486, 488, 497, 509, 529, 531, 532
Lecture critique, 14, 15, 16, 19, 25, 29, 36, 40, 74, 83, 84, 85, 87, 98, 103, 105, 106, 108, 115, 140, 217, 221, 225, 233, 234, 235, 237, 239, 242, 254, 289, 295, 315, 370, 389, 409, 455, 484
Lieux intermédiaires, 28, 33, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 114, 122, 123, 125, 138, 139, 140, 141, 144
Ligne de faille, 233, 248, 254, 411
Ligne de fuite, 21, 26, 120, 144, 197, 198, 217, 225, 229, 230, 231, 235, 236, 249, 250, 255, 257, 258, 259,

262, 263, 272, 275, 282, 284, 285, 360, 385, 386, 396, 400, 405, 406, 407, 408, 418, 437, 443, 453, 531
Lignes, 20, 21, 25, 26, 35, 40, 43, 66, 68, 71, 74, 95, 107, 113, 116, 120, 130, 144, 157, 165, 168, 169, 170, 171, 176, 181, 197, 198, 200, 203, 206, 212, 217, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 244, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 296, 311, 312, 315, 316, 321, 326, 330, 332, 336, 342, 346, 348, 353, 360, 362, 364, 376, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 396, 399, 400, 404, 405, 406, 408, 411, 414, 418, 421, 427, 428, 434, 437, 440, 443, 448, 449, 453, 454, 479, 514, 521, 530
Livre, 62, 86, 104, 110, 209, 210, 211, 231, 282, 316, 327, 333, 339, 381, 382, 396, 398, 433
Marche, 21, 24, 28, 110, 125, 129, 141, 192, 198, 221, 223, 263, 265, 296, 298, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 320, 330, 331, 332, 349, 350, 355, 357, 358, 361, 362, 367, 370, 383, 386, 413, 414, 477
Métaphore, 26, 37, 47, 53, 58, 59, 60, 87, 90, 91, 93, 106, 107, 110, 113, 116, 117, 118, 121, 129, 134, 135, 136, 138, 139, 145, 146, 149, 152, 157, 179, 187, 191, 211, 246, 255, 260, 261, 262, 263, 266, 270, 272, 274, 276, 284, 285, 289, 294, 295, 296, 307, 312, 314, 316, 317, 318, 322, 325, 334, 343, 362, 378, 409, 411, 438, 445, 450, 470, 478, 480, 486, 504, 511, 514, 515, 520, 522, 524, 525, 526, 532, 533
Métonymie, 24, 69, 179, 490
Minimalisme, 19, 26, 44, 94, 99, 174, 180, 181, 182, 187, 188, 190, 357, 361, 458, 461, 467, 468, 469, 478, 483, 492, 531
Miroir, 15, 41, 57, 65, 76, 77, 79, 85, 86, 125, 146, 155, 170, 173, 194, 213, 214, 215, 244, 264, 296, 298, 309, 338, 349, 384, 385, 397, 408, 432, 434, 435, 470, 487
Modèle, 44, 46, 65, 75, 77, 78, 79, 87, 98, 143, 196, 202, 221, 245, 256, 299, 301, 307, 308, 327, 359, 368, 372, 376, 459, 474, 476, 477, 502, 503, 531
Modeler, 307, 358, 367, 486, 498, 518, 520, 522
Modernisme, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 138, 147, 222, 223, 224, 226, 298, 342, 370, 373, 374, 408, 410, 455, 484, 485, 525, 529, 532, 533
Moment, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 29, 42, 64, 71, 90, 94, 101, 102, 107, 112, 116, 117, 119, 123, 136, 137, 138, 140, 145, 151, 154, 166, 180, 186, 213, 214, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 229, 232, 233, 247, 251, 255, 258, 259, 260, 261, 267, 269, 281, 282, 283, 296, 298, 316, 318, 320, 324, 327, 333, 338, 339, 343, 345, 347, 354, 359, 365, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 380, 386, 387, 407, 410, 412, 413, 419, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 434, 435, 439, 440, 441, 442, 444, 451, 453, 454, 455, 461, 468, 469, 478, 481, 489, 490, 492, 493, 498, 503, 507, 508, 509, 510, 516, 521, 525, 529, 532, 533
*Muthos*, 410, 412, 421, 424, 428, 432, 433, 454
Mythe, 24, 35, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 108, 166, 304, 306, 373, 375, 379, 398, 408, 416, 418, 432, 449, 452, 453, 505
Mythologisant, 24, 29, 56, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 85, 118, 222, 278, 306, 373, 375, 376, 379, 390, 409, 411, 417, 418, 419, 426, 446, 455, 467, 504, 505
Neutre, 21, 35, 71, 80, 86, 104, 109, 114, 159, 160, 161, 180, 181, 182, 183, 189, 190, 191, 199, 240, 279, 337, 356, 360, 361, 366, 376, 379, 397, 398, 425, 428, 441, 442

Noms de lieux, 54, 92, 93, 192, 197, 228, 229, 245, 250, 260, 271, 276, 313
Non-lieu, 99, 121, 126, 130, 131, 132, 133, 134, 157, 164, 177, 204, 205, 206, 208, 210, 211, 228, 276, 337, 349, 357, 358, 359, 361, 363, 364, 365, 408, 461, 462, 516
Occupation, 19, 31, 39, 40, 42, 44, 103, 123, 127, 131, 173, 175, 179, 180, 183, 188, 190, 191, 197, 198, 216, 268, 398, 401
Occurrence, 22, 189, 195, 251, 410, 412, 413, 414, 416, 418, 421, 423, 424, 426, 427, 428, 429, 445, 481, 483, 511
Ombre, 62, 107, 122, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 168, 198, 211, 213, 249, 314, 322, 323, 357, 358, 359, 367, 397, 428, 431, 435, 467, 477, 478, 480, 482, 483, 505, 512, 513, 520
Omnibus, 29, 70, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 239, 241, 244, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 279, 282, 285, 291, 292, 294, 296, 301, 355
Palier, 28, 33, 89, 91, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 141
Palimpseste, 31, 197, 201, 236, 247, 305, 314
Parasite, 24, 163, 164, 203, 376, 380, 387, 388, 389, 390, 398, 399, 404, 405, 422
Passage, 15, 40, 41, 42, 43, 56, 58, 67, 84, 89, 90, 91, 94, 96, 98, 99, 100, 102, 103, 105, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 126, 127, 128, 129, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 175, 181, 191, 192, 198, 199, 203, 212, 216, 217, 225, 228, 229, 233, 239, 248, 252, 254, 256, 258, 259, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 279, 280, 283, 291, 292, 294, 301, 303, 306, 313, 323, 328, 331, 355, 357, 360, 362, 363, 377, 384, 387, 391, 395, 396, 399, 400, 402, 403, 408, 411, 414, 426, 427, 437, 449, 465, 469, 471, 474, 482, 483, 489, 499, 500, 505, 512, 513, 514, 516, 519, 520, 533
Passé, 119, 129, 162, 206, 215, 216, 239, 245, 250, 257, 258, 259, 261, 262, 266, 273, 276, 286, 288, 292, 294, 302, 314, 315, 317, 319, 336, 339, 353, 363, 371, 395, 423, 428, 436, 438, 448, 449, 464, 501, 503, 504
Peindre, 85, 195, 236, 239, 240, 301, 305, 343, 464, 465, 471, 472
Peinture, 201, 283, 300, 461, 467
Perception, 15, 28, 127, 132, 136, 151, 155, 194, 195, 196, 198, 221, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 232, 233, 236, 239, 246, 251, 253, 254, 255, 262, 264, 272, 273, 277, 278, 284, 296, 298, 299, 306, 307, 333, 336, 337, 338, 339, 341, 359, 370, 406, 417, 475, 520, 522, 524
Personnage, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 80, 81, 83, 86, 87, 89, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 107, 108, 110, 113, 114, 115, 117, 120, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 208, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268,

269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 292, 294, 295, 296, 298, 299, 310, 311, 312, 318, 321, 324, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 374, 376, 378, 379, 380, 386, 387, 390, 391, 392, 393, 394, 397, 398, 401, 402, 404, 405, 406, 407, 411, 412, 413, 414, 417, 425, 428, 435, 437, 442, 447, 455, 456, 458, 459, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 479, 480, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 500, 506, 508, 509, 515, 520, 521, 522, 524, 525, 529, 530, 531, 532

Personnage féminin, 14, 15, 16, 18, 19, 25, 26, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 60, 63, 66, 67, 68, 71, 72, 75, 77, 80, 84, 87, 89, 91, 97, 100, 102, 103, 113, 123, 133, 143, 144, 153, 155, 157, 165, 167, 173, 174, 177, 179, 180, 182, 183, 184, 188, 189, 190, 192, 195, 197, 200, 201, 202, 203, 204, 217, 221, 224, 225, 237, 244, 252, 253, 254, 264, 268, 283, 292, 296, 310, 324, 331, 339, 341, 350, 351, 352, 354, 370, 374, 387, 390, 406, 407, 455, 456, 458, 462, 466, 471, 476, 480, 484, 493, 495, 500, 529, 530

Personnage masculin, 31, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 63, 64, 66, 67, 68, 73, 74, 113, 152, 153, 155, 158, 181, 183, 211, 310, 311, 312, 340, 352, 380, 387, 391, 394, 401, 402, 406

Phénoménologie, 14, 15, 27, 28, 31, 221, 223, 224, 227, 228, 229, 230, 233, 254, 258, 262, 272, 276, 277, 307, 319, 339, 355, 368, 370, 371, 462, 463, 483

Phrase-affect, 114, 148, 151, 152, 161, 207, 300, 348, 349

Pictural, 18, 21, 167, 295, 301, 303, 305, 307, 309, 342, 460, 465, 482

Places, 16, 17, 19, 22, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 63, 66, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 79, 80, 81, 82, 84, 89, 91, 92, 94, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 114, 115, 122, 125, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 152, 154, 155, 157, 158, 161, 162, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 178, 180, 181, 182, 188, 191, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 201, 203, 204, 206, 207, 215, 217, 218, 225, 228, 229, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 242, 245, 246, 247, 252, 253, 255, 260, 261, 268, 273, 276, 278, 279, 285, 286, 288, 289, 298, 299, 301, 302, 305, 320, 323, 325, 330, 335, 339, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 356, 358, 366, 367, 379, 384, 385, 387, 390, 393, 394, 395, 397, 398, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 411, 412, 414, 416, 421, 424, 431, 432, 433, 437, 438, 439, 450, 459, 466, 467, 468, 469, 471, 477, 490, 493, 494, 502, 529, 530, 531

Plainte, 154, 162, 319, 320, 321, 327, 346, 349, 435, 441, 494

Poème, 79, 82, 85, 204, 205, 268, 423, 424, 425, 437, 438, 455, 460, 461, 468, 483, 491, 492, 501, 519

Poésie, 19, 28, 139, 307, 378, 436, 438, 465, 474, 476, 477, 479, 480, 484, 493, 497, 501, 522, 523, 525

Poète, 19, 425, 439, 475, 477, 490, 491, 492

Poétique, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 71, 91, 121, 122, 126, 131, 134, 163, 164, 167, 170, 171, 193, 204, 205, 208, 222, 223, 261, 266, 270, 272, 285, 294, 295, 296, 298, 299, 307, 308, 309, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 333, 334, 336, 342, 345, 346, 347, 350, 352, 354, 356, 357, 358, 365, 367,

368, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 387, 389, 401, 410, 412, 415, 421, 423, 424, 425, 428, 429, 430, 436, 437, 438, 439, 442, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 460, 461, 463, 464, 466, 467, 469, 470, 472, 473, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 483, 484, 486, 488, 489, 490, 491, 492, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 502, 503, 504, 505, 506, 509, 510, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 529, 530, 531, 532, 533
*Poiesis*, 29, 307, 372, 373, 374, 423, 424, 437, 445, 455, 456, 463, 497, 498, 503, 504, 518, 522, 523, 529, 530
Politique, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 25, 26, 29, 31, 34, 35, 57, 59, 63, 65, 68, 75, 78, 103, 107, 109, 120, 135, 140, 157, 177, 184, 186, 187, 190, 195, 205, 208, 209, 216, 218, 222, 225, 226, 235, 236, 237, 241, 254, 268, 279, 280, 285, 287, 288, 289, 290, 291,293, 295, 296, 298, 304, 306, 308, 313, 324, 329, 342, 346, 347, 352, 364, 370, 371, 373, 374, 375, 383, 384, 391, 392, 394, 401, 402, 403, 404, 409, 410, 454, 455, 457, 505, 507, 508, 509, 510, 511, 514, 517, 518, 530, 531
Position, 14, 16, 17, 19, 22, 23, 25, 27, 28, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 44, 45, 46, 48, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 60, 66, 67, 75, 81, 89, 96, 97, 100, 134, 138, 139, 143, 144, 153, 159, 164, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 195, 197, 202, 217, 225, 226, 227, 228, 233, 234, 238, 243, 244, 245, 256, 273, 280, 284, 286, 289, 291, 292, 308, 328, 333, 337, 350, 355, 374, 375, 376, 380, 387, 389, 391, 394, 401, 404, 443, 452, 455, 456, 457, 475, 477, 487, 495, 508, 514, 523, 529, 530, 531
Potentialité, 12, 13, 16, 19, 24, 27, 34, 43, 72, 80, 82, 87, 89, 91, 98, 100, 108, 110, 111, 119, 122, 131, 132, 134, 140, 141, 145, 146, 149, 151, 156, 159, 172, 187, 192, 200, 201, 205, 213, 214, 216, 221, 222, 226, 229, 230, 232, 233, 239, 247, 249, 250, 251, 253,257, 258, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 271, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 284, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 294, 296, 298, 302, 307, 308, 309, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 362, 371, 372, 381, 382, 392, 405, 408, 409, 410, 412, 413, 417, 419, 423, 431, 447, 450, 474, 496, 501, 502, 504, 506, 529, 530
Pouvoir, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 118, 120, 122, 123, 124, 126, 130, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 148, 150, 152, 155, 156, 157, 158, 160, 162, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 179, 180, 182, 183, 184, 187, 188, 190, 191, 198, 204, 207, 209, 210, 215, 217, 218, 221, 225, 229, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 243, 247, 248, 250, 252, 253, 254, 256, 262, 264, 267, 276, 285, 288, 289, 290, 295, 296, 302, 303, 304, 305, 306, 311, 313, 316, 322, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 337, 338, 343, 352, 358, 359, 364, 365, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 387, 389, 390, 391, 393, 394, 397, 398, 401, 403, 404, 405, 406, 409, 410, 422, 425, 438, 443, 445, 453, 454, 455, 471, 472, 473, 477, 484, 487, 505, 506, 507, 508, 509, 511, 514, 516, 517, 518, 529
Présent, 24, 119, 135, 162, 192, 203, 210, 211, 213, 214, 259, 281, 292, 293, 294, 298, 307, 309, 310, 312, 314, 315, 317, 318, 320, 324, 340, 353, 357, 359, 363, 365, 366, 371, 375, 402, 410, 423, 424, 426, 428,

433, 436, 438, 439, 448, 449, 450, 451, 453, 456, 498, 502, 503, 504, 511, 522, 531, 533
Pulsation, 44, 45, 94, 174, 180, 183, 188, 190, 200, 206, 529
Quadrillage, 16, 74, 225, 234, 244, 249, 275, 289, 358, 506
Quotidien, 21, 70, 71, 72, 85, 90, 93, 104, 110, 118, 127, 136, 158, 159, 166, 200, 209, 217, 228, 229, 231, 235, 238, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 264, 271, 277, 285, 286, 289, 320, 321, 322, 323, 326, 337, 348, 349, 350, 352, 354, 355, 356, 357, 361, 362, 363, 366, 380, 388, 389, 416, 424, 430, 431, 438, 460, 461, 482, 492, 495, 515, 516, 517, 533
Réceptivité, 28, 221, 223, 277, 298, 315, 341, 368, 411, 412, 421, 429, 447
Regard, 17, 19, 21, 35, 41, 42, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 77, 83, 86, 87, 88, 91, 94, 97, 99, 100, 101, 102, 106, 108, 117, 119, 121, 123, 124, 126, 128, 151, 163, 178, 198, 200, 202, 206, 213, 239, 240, 241, 242, 243, 250, 253, 256, 273, 282, 286, 292, 301, 302, 330, 331, 333, 338, 344, 353, 364, 368, 380, 381, 393, 396, 406, 415, 416, 421, 423, 425, 427, 441, 447, 448, 451, 458, 463, 464, 468, 472, 473, 477, 478, 479, 481, 506, 510, 525
Régie, 23, 27, 31, 32, 35, 36, 38, 39, 44, 46, 47, 48, 52, 70, 71, 79, 82, 105, 160, 163, 199, 324, 337, 342, 345, 349, 355, 364, 365, 404, 425, 529
Réseau, 15, 18, 27, 31, 66, 93, 96, 97, 106, 193, 196, 265, 273, 315, 321, 361, 385, 411, 414, 415, 416, 466, 467, 472, 477, 481, 507, 509, 533
Résidu, 166, 188, 203, 205, 208, 310, 314, 355, 457, 458, 461
Résistance, 19, 20, 25, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 44, 45, 51, 52, 53, 57, 63, 74, 80, 81, 89, 91, 98, 123, 131, 132, 133, 134, 139, 143, 144, 145, 150, 151, 155, 156, 158, 167, 170, 171, 173, 174, 179, 182, 187, 194, 196, 199, 202, 203, 214, 216, 217, 223, 231, 235, 241, 242, 249, 257, 264, 265, 268, 269, 283, 289, 293, 298, 299, 302, 310, 324, 325, 346, 351, 358, 372, 373, 375, 425, 455, 457, 458, 460, 466, 467, 469, 470, 475, 478, 479, 481, 482, 483, 486, 497, 498, 500, 503, 509, 516, 518, 529, 530, 531
Rhizome, 21, 231, 256, 258, 259, 285, 287, 336, 385, 418, 453, 503, 507
Rire, 61, 67, 85, 101, 112, 139, 147, 238, 239, 240, 242, 243, 313, 396, 453
Rue, 46, 51, 77, 96, 136, 222, 225, 234, 244, 246, 247, 248, 250, 252, 257, 258, 263, 269, 276, 277, 279, 282, 283, 284, 289, 291, 292, 299, 312, 321, 322, 325, 327, 330, 331, 332, 354, 355, 359, 363, 364, 367, 387, 388, 392, 394, 398, 420, 473, 477, 482, 499, 503, 506, 509, 510, 512, 520, 521, 523
Savoir, 17, 23, 24, 62, 69, 174, 178, 180, 183, 184, 209, 210, 211, 280, 292, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 319, 371, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 405, 406, 407,408, 420, 454, 510
Schize, 89, 91, 97, 98, 116, 146, 163, 496
Seuil, 13, 16, 18, 24, 25, 28, 29, 33, 77, 89, 90, 91, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 107, 108, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 128, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 157, 165, 177, 191, 198, 222, 223, 224, 227, 228, 231, 241, 242, 243, 251, 259, 261, 263, 265, 266, 267, 269, 272, 279, 282, 284, 286, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 312, 320, 347, 362, 366, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 436, 450, 456, 457, 463, 472, 498, 510, 515, 520, 521, 522, 523, 525, 526, 529, 530, 531, 532
Sillon, 126, 197, 227, 228, 229, 256, 259, 265, 266, 271

Sociopolitique, 12, 15, 19, 23, 25, 28, 31, 35, 36, 37, 38, 41, 49, 53, 69, 74, 79, 89, 90, 96, 97, 142, 143, 144, 148, 149, 150, 152, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 169, 170, 173, 174, 176, 179, 184, 186, 193, 194, 196, 208, 211, 213, 217, 218, 221, 229, 234, 235, 238, 241, 245, 246, 253, 257, 266, 276, 285, 288, 289, 290, 297, 298, 299, 320, 321, 323, 324, 329, 330, 338, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 350, 354, 360, 373, 400, 456, 469, 484, 493, 494, 495, 496, 497, 500, 502, 504, 505, 506, 529, 530
Soldat, 233
Spectral, 123, 130, 131, 168, 248, 299, 303, 306, 317, 371, 442, 477, 478, 483, 491
Spécularité, 21, 38, 42, 48, 56, 62, 63, 65, 66, 76, 77, 93, 104, 214, 215, 296, 340, 356, 380, 468, 476, 482
Strate, 95, 131, 141, 187, 204, 212, 236, 237, 257, 258, 263, 281, 314, 340, 372, 503
Structure, 14, 16, 19, 20, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 34, 35, 36, 37, 42, 48, 51, 53, 54, 57, 58, 63, 66, 67, 68, 70, 74, 75, 83, 91, 93, 100, 106, 110, 113, 116, 143, 145, 147, 150, 158, 168, 169, 177, 179, 184, 201, 207, 208, 215, 218, 222, 224, 226, 229, 237, 247, 250, 256, 260, 261, 288, 304, 311, 325, 333, 349, 351, 354, 366, 373, 375, 376, 383, 387, 393, 394, 396, 397, 399, 400, 401, 407, 408, 427, 485, 505, 506, 516, 533
Subjectivation, 31, 39, 41, 44, 59, 63, 72, 82, 144, 165, 180, 183, 186, 187, 206, 214, 215, 218, 225, 226, 232, 239, 240, 242, 243, 254, 257, 260, 262, 265, 268, 272, 278, 281, 285, 287, 289, 296, 312, 321, 333, 341, 344, 345, 346, 348, 372, 442, 455, 461, 470, 485, 495, 496, 499, 511, 531
Sublime, 309, 385, 403, 413, 415, 416, 424, 429, 433, 434, 439, 441, 442, 445, 446
Sujétion, 36, 40, 45, 49, 63, 66, 75, 76, 80, 81, 89, 97, 102, 161, 179, 183, 207, 254, 443, 458, 459, 466, 493, 501
Surgissement, 70, 79, 151, 163, 164, 170, 210, 231, 258, 262, 282, 292, 300, 301, 308, 316, 328, 367, 424, 431, 467, 469, 476, 486, 499, 517, 521, 523, 530, 531
Survie, 32, 39, 54, 55, 60, 142, 143, 165, 169, 173, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 185, 187, 193, 195, 240, 318, 323, 336, 438, 464, 504, 506, 530
Suspens, 16, 70, 72, 109, 139, 146, 239, 263, 266, 301, 412, 413, 414, 430, 438, 439, 448, 481, 487, 521, 523
Symbole, 69, 86, 97, 107, 223, 253, 304, 307, 384, 418, 452, 453, 484
Système, 17, 19, 20, 23, 32, 34, 35, 67, 72, 74, 93, 98, 100, 103, 105, 142, 145, 150, 158, 159, 160, 199, 201, 240, 264, 324, 363, 376, 379, 380, 387, 388, 390, 395, 399, 400, 401, 404, 405, 407, 424, 425, 427, 428, 429, 432, 438, 443, 446, 449, 467, 480, 501, 506, 529
Temporaire, 67, 122, 142, 174, 179, 183, 213
Temporalité, 12, 20, 21, 26, 71, 90, 91, 92, 96, 99, 100, 102, 103, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 124, 125, 128, 136, 146, 147, 150, 156, 158, 160, 162, 169, 189, 190, 191, 196, 198, 200, 210, 211, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 229,230, 231, 234, 236, 237, 239, 241, 242, 248, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 277, 282, 284, 287, 291, 292, 295, 299, 301, 304, 308, 309, 310, 319, 326, 335, 340, 341, 348, 354, 360, 363, 364, 365, 371, 372, 374, 384, 410, 412, 413, 415, 417, 425, 426, 427, 430, 432, 435, 438, 439, 440, 449, 452, 467, 476, 481, 508, 511, 513, 515, 518, 521, 523, 524
Temps, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 32,

33, 34, 36, 40, 46, 48, 49, 53, 55, 59, 60, 62, 72, 76, 79, 80, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 100, 101, 103, 104, 106, 108, 113, 114, 116, 118, 120, 123, 124, 128, 132, 133, 134, 135, 140, 141, 142, 147, 148, 151, 156, 164, 167, 168, 172, 173, 176, 177, 190, 191, 192, 195, 196, 199, 200, 202, 204, 205, 207, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 239, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 272, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 333, 334, 340, 342, 344, 348, 349, 350, 351, 353, 356, 357, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 384, 398, 399, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 457, 462, 466, 479, 481, 483, 485, 493, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 529, 530, 531, 532, 533, 546

Texte, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 43, 45, 49, 51, 52, 56, 61, 67, 72, 75, 76, 85, 87, 88, 89, 98, 101, 102, 103, 104, 114, 116, 118, 121, 124, 129, 130, 132, 137, 138, 141, 146, 152, 159, 161, 164, 166, 169, 170,171, 180, 193, 197, 214, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 240, 243, 245, 248, 250, 257, 260, 261, 262, 271, 274, 276, 280, 291, 295, 298, 299, 304, 308, 309, 317, 319, 321, 322, 324, 326, 327, 330, 332, 333, 334, 336, 338, 339, 341, 345, 349, 350, 352, 353, 356, 359, 366, 367, 370, 371, 372, 374, 375, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 396, 399, 406, 407, 414, 415, 416, 418, 419, 421, 423, 425, 426, 428, 429, 431, 432, 433, 437, 438, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 474, 476, 477, 478, 479, 481, 483, 491, 494, 500, 501, 505, 507, 508, 509, 512, 516, 518, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 530, 532

Texte-ville, 15, 31, 222, 228, 229, 230, 236, 245, 298, 299, 367, 370

Théâtralisation, 53, 60, 62, 169, 171, 173, 200, 201, 466, 469, 471, 490

Théâtre, 57, 62, 65, 66, 68, 85, 100, 101, 111, 130, 153, 159, 166, 168, 169, 171, 173, 312, 329, 340, 342, 343, 345, 364, 467, 491

Topographie, 94, 103, 243, 245

Tort, 73, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 152, 156, 159, 162, 164, 169, 171, 172, 173, 217, 238, 299, 320, 321, 330, 331, 340, 347, 350, 352, 389, 469, 471, 475, 484, 493, 494, 495, 496, 500, 529, 530

Tranchée, 25, 115, 231, 235, 288, 383, 511, 520, 521, 524

Traversée, 28, 106, 123, 134, 135, 143, 213, 219, 221, 224, 277, 298, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 318, 355, 356, 404, 410, 412, 420, 476, 502

Valence, 12, 25, 29, 31, 48, 49, 108, 114, 124, 187, 201, 222, 223, 224, 227, 230, 231, 233, 239, 242, 261, 270, 286, 289, 290, 308, 371, 373, 410, 435

Vie nue, 174, 177, 182, 183, 184, 185, 188, 190, 191, 201

Ville, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 45, 46, 47, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 63, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 78, 88, 89,

90, 91, 92, 93, 96, 100, 103, 134, 141, 142, 143, 147, 165, 169, 170, 172, 173, 175, 178, 183, 186, 192, 204, 217, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 340, 341, 342, 343, 345, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 367, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 381, 392, 393, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 419, 420, 424, 426, 435, 436, 439, 447, 449, 455, 456, 457, 463, 466, 467, 468, 469, 470, 474, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 483, 484, 486, 487, 490, 491, 493, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 505, 506, 507, 509, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 529, 530, 531, 532, 533

Ville-texte, 29, 222, 223, 225, 226, 255, 257, 298, 370

Voyage, 29, 73, 92, 110, 198, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 244, 245, 249, 250, 251, 254, 255, 262, 263, 264, 265, 267, 269, 272, 279, 282, 286, 296, 298, 367, 368, 525

Yeux, 60, 61, 62, 63, 65, 102, 239, 248, 253, 262, 273, 280, 283, 292, 301, 302, 309, 339, 355, 448, 468, 470, 482, 485

**Poétiques et politiques des espaces urbains dans la fiction féminine des années 1910-1930 en Angleterre : la différence sexuelle à l'épreuve de la ville. Rose Macaulay, Katherine Mansfield, Virginia Woolf & Jean Rhys.**

La ville des années 1910-30 concentre les enjeux politiques et historiques, au lendemain de la première guerre mondiale. Elle est à la fois lieu où se concentre la crise du temps et terreau de sa potentialité, laboratoire des représentations esthétiques ou littéraires au moment moderniste et scène de l'avènement des femmes. Les écritures poétiques de Rose Macaulay, Katherine Mansfield, Virginia Woolf et Jean Rhys viennent saisir les déterminations historiques et sociopolitiques comme maillage de places dans les espaces urbains de ces années charnières. La subjectivité des personnages féminins constitue la position d'une lecture critique qui façonne et défait les lieux fixés par les modalités du pouvoir et met en œuvre des résistances qui, depuis les effets de voix, font bouger les quadrillages spatiaux et politiques. La difficulté pour les personnages féminins de trouver un lieu où faire entendre leur dire met en éclat les formes de la communauté et les schèmes temporels. L'espace abandonne sa vectorisation, et, devenu force de désœuvrement poétique, génère une crise continue des formes du temps et du récit. Par le biais de poétiques paradoxales dissonantes qui modulent une re-création subjective de la ville, les lieux se délient en figurations de l'espace au fil des images qui travaillent et créent, à même son matériau, une ville sans modèle où s'écrit l'expérience éphémère. Une *poiesis*, au sens étymologique, va se modeler sur les seuils de l'espace, du temps et de la langue. La force d'irruption du figural opère un frayage qui ré-ouvre le moment moderniste aux potentialités du temps par le biais de l'imaginaire, dont l'événement est sans cesse reconduit dans la langue.

**The Poetics and Politics of Urban Spaces, Sexual Difference under Pressure in British Women's Fiction 1910-1930: Rose Macaulay, Katherine Mansfield, Virginia Woolf & Jean Rhys.**

From 1910 to 1930, and in the aftermath of the First World War, history and politics were focused on the city. The city crystallised what was at once a temporal crisis and a period rich in potential. It was, at the same time, a laboratory for a new Modernist aesthetics in literature and the stage on which women at last arrived. The writings of Virginia Woolf, Jean Rhys, Katherine Mansfield and Rose Macaulay take on the historical and socio-political determinations that, for women, structured urban space like a grid. The subjectivities of their female characters constitute positions which allow a critical reading both to create and unravel spatial configurations determined by the modalities of power. They start the work of resistance that promises to unhinge the spatial and political grids of power. The difficulty the female voice has in finding a place to be heard generates a force that shatters the bonds of community and temporal structures. Space relinquishes its role in the construction of plot so that conventional forms of time and narrative dissolve in the face of a new poetics. From the point of view of this poetics of paradox, the city is recreated subjectively. New images carve out a new city, without precedent, made from fleeting, ephemeral experiences. A new poetics taken in the etymological sense of making, *poiein*, is created on the thresholds of space, time and language. The power of figurative language to break through convention that is at work in these writings of the city clears the path for the Modernist moment to erupt and create new potentialities in time, through the power of the imaginary that is always part of language's possibilities.

**Mots-clé : femmes, modernisme, mythe, poétique, pouvoir, politique, première guerre mondiale, ville.**

Key-words: city, First World War, Modernism, myth, poetics, power, politics, women.