



HAL
open science

Une maison pour écrire, une maison à écrire?

Françoise Alexandre

► **To cite this version:**

Françoise Alexandre. Une maison pour écrire, une maison à écrire?: D'une Chambre à soi au Labyrinthe du monde. 2011. hal-00598230

HAL Id: hal-00598230

<https://hal.science/hal-00598230>

Preprint submitted on 5 Jun 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une maison pour écrire, une maison à écrire ? D'Une chambre à soi au Labyrinthe du monde

Françoise ALEXANDRE
Université de Metz

Virginia Woolf publie *Une chambre à soi*¹, essai primitivement intitulé « Femmes et fiction », à l'automne 1929. Le texte imprimé reprend une conférence donnée plusieurs fois entre mai et octobre 1928 devant un public de femmes, à Newham ou à Girton par exemple. Lorsqu'elle entreprend la préparation du texte pour la publication, Virginia Woolf note dans son *Journal*, le 23 juin 1929 :

Il va falloir corriger minutieusement *Une chambre à soi* avant de le faire imprimer. Voilà pourquoi j'ai plongé dans mon grand lac de mélancolie. Mon Dieu qu'il est profond ! Une mélancolique de naissance, voilà ce que je suis ! Je n'arrive à surnager que grâce au travail².

Elle conçoit à cette époque un nouveau roman, *Les Ephémères*, qui deviendra *Les Vagues*. Le même jour elle écrit :

[...] Je commence à voir « les Ephémères » maintenant ; presque trop clairement, du moins avec trop d'acharnement pour mon repos. Je pense que cela commencera ainsi : l'aube. Les coquillages sur une plage ; et puis, je ne sais pas, des chants de coqs et de rossignols [...]³.

¹ Le titre original est *A Room of One's Own* où « room » désigne bien une chambre et non une pièce dans un sens simplement générique.

² Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, Editions du Rocher, 10/18, 1977, t. 1, p. 237.

³ *Ibid.*

Les conférences lui ont laissé un arrière-goût d'amertume. Le succès d'*Une chambre à soi* étonne Virginia Woolf. Elle avait envisagé de se faire « dénonce[r] comme féministe et soupçonner de saphisme » par la critique et constate avec surprise que « cela se vend bien et qu'[elle] reçoit des lettres inattendues »⁴. L'essai fait l'effet d'un texte fondateur. Pour la première fois une femme met explicitement et ostensiblement en rapport l'accomplissement même de l'acte créateur pour les femmes et la propriété d'un espace. La « chambre à soi » n'est plus la chambre de l'accouchement de l'enfant mais celle de l'accouchement de l'œuvre. Jusqu'ici, c'est plutôt la propriété d'un temps à soi que celle d'un espace à soi qui avait retenu l'attention des écrivains, hommes ou femmes, peut-être parce que la propriété de l'espace allait plus ou moins de soi, eu égard entre autre à l'origine sociale de nombre d'écrivains. La librairie de Montaigne, Ferney-Voltaire, l'ermitage flaubertien de Croisset conservé de haute lutte pourtant, le Nohant de George Sand ont l'air inscrit dans un ordre quasi « naturel » de propriété ou au moins de disposition légitime de l'espace. En revanche bien des écrivains ont exprimé le sentiment de n'être que des locataires à baux précaires du temps, le temps mesuré de leur finitude comme le temps décompté de leur condition sociale. Acte conçu comme prométhéen, l'acte créateur nécessiterait un vol commis contre l'ordre naturel imposé par les Dieux : ce sera longtemps le vol du temps, particulièrement rendu sensible par les écrivains de la nuit : songeons à George Sand et à Proust. Quand le temps se suspend, ils le volent et écrivent à contre nature. Virginia Woolf elle-même note le 21 avril 1928 : « Je me retrouve prise une fois de plus par le vieux tourbillon impétueux du travail, écrivant contre la montre. Mais ai-je jamais écrit avec elle ? »⁵. Elle aussi aime l'obscurité de la nuit et le moment des cieux étoilés pour écrire.

Envisageant la situation spécifique des femmes face à la possibilité de la création littéraire, Virginia Woolf n'en prétend pas moins dans *Une chambre à soi* que les femmes ne peuvent accéder à l'art qu'à contre-culture en quelque sorte. La question du temps est, dans l'essai, secondaire et subsidiaire : la femme est réputée toujours trouver le temps. Mais la transgression propre à la femme est à ses yeux celle d'un minimum de liberté financière – les cinq cents livres de rente dont l'évocation constitue l'un des leitmotivs du texte – mais surtout celle de la propriété d'un espace. C'est bien une transgression qui se situe pour la plupart à contre-culture dans une société où, à cette époque encore, malgré les douaires et les dots, le propriétaire est l'homme et où la femme, soi-disant maîtresse de maison mais maîtrisée par la maisonnée, ne possède pas d'espace propre dédié à un travail intellectuel.

Mais si, pour écrire, il faut une chambre à soi, ce précieux espace habité, lui, ne paraît pas souvent à *écrire*, destiné à devenir en lui-même objet de l'écriture. Ce qui frappe au contraire à considérer Virginia Woolf ou d'autres femmes écrivains du XX^e siècle, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute par exemple, c'est l'impressionnant champ de

⁴ *Ibid.*, 2/11/1929, p. 245.

⁵ *Ibid.*, p. 211.

Une maison pour écrire, une maison à écrire ?

ruines qu'elles surplombent et contemplent à distance. Des décombres qui parfois finissent par n'être plus qu'une ligne, une trace inscrite sur un vieux cadastre, une marque dans le sable de la plage, par se confondre avec l'étendue de la plaine désolée ou l'immensité vide de l'océan.

La construction *de* l'œuvre et *dans* l'œuvre est alors pleinement celle du texte, l'architecture anéantie laissant place à l'architexture qui se métaphorise en termes d'édifices ou de structures : celle de la vague ou de « l'édifice bâti tantôt en carrés tantôt en pagode » de Virginia Woolf, celle du planétarium de Nathalie Sarraute, celle du barrage dérisoirement dressé contre le Pacifique de Marguerite Duras, celle encore du labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar pour n'évoquer que quelques exemples célèbres. Bien des titres sont en cela révélateurs.

C'est cette série de tensions entre l'appropriation d'une « chambre à soi », la déconstruction de l'espace et la construction du texte que nous examinerons rapidement.

L'expérience de l'espace qui est celle de la femme dans son désir purement curieux d'abord d'accéder au monde des livres est, telle que la décrit Virginia Woolf, une expérience d'exclusion. Au début de son essai, elle met en scène une probable projection d'elle-même, polyvalente néanmoins : « Appelez-moi Marie Beton, Marie Seton, Mary Carmichael ou de tout autre nom qu'il vous plaira, cela n'a pas d'importance »⁶. La narratrice, invitée à déjeuner dans ce temple des livres que constitue une université – ici l'université semi-fantaisiste d'Oxbridge – passe le temps en se promenant dans les jardins. Elle subit alors à trois reprises l'épreuve de l'interdit : assise d'abord sur les berges de la rivière qui traverse le campus, elle se lève et se met à « marcher d'un pas rapide sur l'herbe d'une pelouse » ; un « objet étrange » l'interpelle alors :

L'instinct plutôt que la raison, écrit-elle, me vint en aide : l'homme était un appariteur, j'étais une femme. D'un côté il y avait du gazon, de l'autre il y avait une allée. Seuls les professeurs et les étudiants étaient admis sur le gazon ; le gravier m'était destiné⁷.

Quelques instants plus tard, occupée à méditer sur le sujet de sa conférence à venir, elle décide d'aller consulter un manuscrit à la bibliothèque de l'université. Deuxième épreuve :

Tel un ange gardien qui me barrerait le chemin en agitant sa robe noire au lieu d'ailes blanches, un monsieur à l'air aimable et un peu désinvolte, aux cheveux d'argent [...] tout en me faisant signe de reculer, [...] exprime son regret de ce que les dames ne soient admises à la bibliothèque qu'accompagnées d'un professeur d'Université ou pourvues d'une lettre de recommandation⁸.

⁶ *Une chambre à soi*, Denoël, rééd. 1992, coll. 10/18, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

Forte de ces deux expulsions, la narratrice s'épargne la troisième, qu'elle se contente de prévoir, en évitant de franchir le seuil de la chapelle d'Oxbridge : « Aurais-je eu cette envie, le bedeau m'eût peut-être arrêtée, me demandant mon certificat de baptême ou une lettre de recommandation du doyen »⁹.

L'expérience de l'espace est celle d'une exclusion qui paradoxalement procure à la narratrice le sentiment d'être prisonnière du dehors, des labyrinthes de gravier délimitant les quadrilatères gazonnés du parc de l'université, et l'invite à se construire sur le mode onirique la première chambre à soi du texte :

Mon corps semblait enfermé dans une merveilleuse chambre de verre où nul bruit ne pouvait pénétrer, et mon esprit, délivré de tout contact avec les faits – à moins de violer de nouveau le gazon ! – libre de s'arrêter à telle ou telle méditation, était en harmonie avec l'instant¹⁰.

Si l'espace extérieur d'un lieu à vocation culturelle est ici donné comme espace d'aliénation de la femme, l'espace intérieur est espace dévolu à la liberté créatrice, mais à la triple condition qu'il soit circonscrit comme l'est une chambre, pièce de dimensions en général modestes, qu'il soit clos et « pourvu d'une serrure fermant à clef ». Les valeurs peuvent alors s'inverser.

Pourquoi une chambre ? Tout d'abord parce que la chambre est, pour Virginia Woolf, par essence féminine et vouée traditionnellement à la création féminine : broderie, couture mais bien sûr avant toute maternité :

Il suffit d'entrer dans n'importe quelle chambre de n'importe quelle rue pour que se jette à votre face toute cette force extrêmement complexe de la féminité. Comment pourrait-il en être autrement ? Car les femmes sont restées assises à l'intérieur de leurs maisons pendant des millions d'années, si bien qu'à présent les murs mêmes sont imprégnés de leur force créatrice ; et cette force créatrice surcharge à ce point la capacité des briques et du mortier qu'il lui faut maintenant trouver autre chose, se harnacher de plumes, de pinceaux, d'affaires et de politique¹¹.

La vocation ancestrale de l'espace habité de la chambre demeure, c'est la nature de la création féminine qui change.

Virginia Woolf considère également que la chambre est, dans la maison, l'ultime et unique refuge que la femme puisse s'approprier. L'essai, à travers quelques cas précis de devancières comme Jane Austen ou les sœurs Brontë, rappelle que par son statut de maîtresse de maison, la femme ne possède dans la maison aucun espace propre. Alors qu'elle appartient à tous, aucun ne lui appartient réellement. En somme, elle se trouve dans sa propre maison dans la situation expérimentale de la narratrice à l'université d'Oxbridge, obligée de s'en tenir aux couloirs, longeant, dans la maison

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 131.

Une maison pour écrire, une maison à écrire ?

bourgeoise du moins, le seuil réservé du bureau de monsieur ou de la cuisine des bonnes comme la narratrice doit se contenter des allées gravillonnées à défaut d'être autorisée à pénétrer sur le gazon, dans la bibliothèque ou dans la chapelle.

Mais dans sa propre maison, la femme déjà contrainte de circuler en évitant de franchir le seuil des autres est en revanche condamnée à laisser franchir le seuil de la pièce qui pourrait paraître la plus propice à l'écriture pour elle : le salon. Le salon s'oppose à la chambre à soi dans l'architecture idéale de Virginia Woolf. Pièce commune par définition, le salon autorise la circulation de tous mais, pire, une cacophonie de bruits, de conversations, d'activités, de lumières, de dérangements incessants, en contradiction avec le silence, l'éclairage diffus, l'enfermement et la solitude nécessités par le travail d'écriture. Pièce centrale, elle contrevient à l'éloignement, physique et symbolique, indispensable à la création et procuré par la chambre à soi qui est aussi une chambre *à part*.

C'est ainsi que Virginia Woolf explique le retard historique des femmes dans la création littéraire : le salon les a vouées à l'oralité, au papotage familial ou mondain, à la lecture des œuvres des autres, à « l'éphémère », et tenues éloignées de l'écriture. Le salon les a cantonnées dans la broderie ou la musique d'agrément, les arts mineurs, non conduites vers l'Art. Elle considère ainsi comme d'authentiques pionnières, celles qui purent mener à bien une œuvre romanesque, à l'instar de Jane Austen, en se contentant d'un coin de table dans le salon familial. « Je pensais qu'il est bien désagréable d'être enfermé au dehors ; puis-je penser qu'il est pire peut-être d'être enfermé dedans »¹².

Dotée d'un habitacle si chèrement conquis, d'une chambre pour écrire, la femme en fait-elle pour autant parfois une chambre à écrire ? Virginia Woolf ne traite pas directement de cette relation mais elle indique quelques pistes :

L'art de la création exige la liberté et la paix. Aucune roue ne doit grincer, aucune lumière vaciller. Les rideaux doivent être bien tirés ; l'écrivain, pensai-je, une fois que son expérience est terminée, doit pouvoir s'abandonner et laisser célébrer ses noces dans l'obscurité. Il ne faut pas qu'il regarde ce qui se passe ou qu'il pose des questions concernant ce qu'il fait. Il doit bien plutôt arracher les pétales d'une rose ou regarder les cygnes doucement se laisser emporter par le fleuve¹³.

Le matériau de la création est mis dans une double solution de continuité par rapport à l'espace de la création, « les rideaux doivent être bien tirés », écrit-elle, et cette métaphore court tout l'essai, tandis que paradoxalement si l'écrivain ne doit pas regarder « ce qui passe », il doit pourtant « regarder les cygnes doucement se laisser emporter par le fleuve ».

¹² *Ibid.*, p. 37.

¹³ *Ibid.*, p. 157.

Ainsi le matériau de la création romanesque n'appartient pas à la matérialité du monde mais à l'immatérialité d'un regard qui ne peut être qu'intérieur et plonger dans l'intimité même du créateur. Plus tard, Nathalie Sarraute caractérise son propre projet d'écriture comme le saisissement de « ces mouvements indéfinissables, qui glissent rapidement aux limites de notre conscience »¹⁴. Les métaphores auxquelles recourt Virginia Woolf, ou les exemples à valeur parabolique qu'elle développe sont divers mais convergent par leur sens. Une thématique fréquente est celle de l'eau, que l'on retrouve dans l'exemple du cygne mais aussi ailleurs dans celui du pêcheur à la ligne, dans le titre des *Vagues* ou dans la belle expression du « grand lac de mélancolie » par laquelle elle caractérise son tempérament. Une autre est celle de la torche qui éclaire la caverne de l'être intime que l'écrivain cherche à scruter :

Elle fera briller une torche dans cette vaste chambre où, jusqu'à présent, nul n'a pénétré. Tout y est demi-jour et ombres profondes comme dans ces cavernes sinueuses où l'on descend une bougie à la main, les yeux scrutant chaque recoin et sans savoir où l'on pose le pied¹⁵.

Virginia Woolf cherche la vérité de l'art dans cette autre chambre à soi qu'est l'être intime, spatialement située « en dessous », et relevant d'une préhistoire de l'architecture – la caverne. C'est celle qui mérite l'intérêt de la femme, ce n'est pas la vérité du monde.

Mais le matériau de la création procède ainsi des choses en partie « obscures », à peine nées ou déjà presque mortes, de celles qu'on devine encore mais qui s'effacent et que seuls le travail de la conscience et l'écriture peuvent désormais porter à l'être. Nul ne sera étonné de constater combien la métaphore – le concept plutôt – de la *trace*, de l'*empreinte* est essentielle dans l'œuvre. Ecrire, pour une femme, c'est se saisir d'une trace pour qu'elle ne disparaisse pas entièrement, pour qu'au contraire elle révèle tout ce dont elle reste le signe précaire. La conquête par la femme de l'écriture a eu ce pouvoir de garder désormais trace, alors que des milliers de femmes auparavant n'en ont laissé aucune :

Les assiettes et tasses lavées ; les enfants envoyés à l'école et partis à travers le monde. Rien ne reste de tout cela. Tout a disparu, tout est effacé [...] ces vies infiniment obscures, il reste à les enregistrer¹⁶.

Cette vocation de l'écriture à faire parler les traces, Virginia Woolf l'impute explicitement à la femme, c'est l'une des spécificités de l'écriture féminine qu'elle croit pouvoir clairement identifier. L'écriture féminine serait ainsi fréquemment généalogique, mais à la différence de l'homme, la femme ne partirait pas des aïeux pour descendre le temps, elle le remonterait. « Il

¹⁴ Nathalie Sarraute, « Préface », *L'Ere du soupçon*, Idées Gallimard, 1956, p. 8.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 126.

¹⁶ *Ibid.*, p. 134.

Une maison pour écrire, une maison à écrire ?

faut penser à travers des aïeux ou aïeules ainsi que le fait une femme – je l'ai déjà dit – lorsqu'elle écrit »¹⁷. La pensée détournée vers les aïeux, dépasse le moi, en fait éclater les limites, le laisse lui-même provisoirement à l'état de trace, pour mieux le retrouver ultérieurement et, finalement, tenter de l'exprimer. La démarche adoptée par George Sand dans *Histoire de ma vie* tendrait à justifier cette analyse, elle qui, partant d'elle-même pourtant, consacre cinq cents pages à la remontée du temps dans les lignées ancestrales des Dupin, des de Saxe et des Delaborde avant d'en venir au récit de sa propre vie.

De même l'œuvre romanesque et l'œuvre autobiographique de Marguerite Yourcenar rencontrent le point de vue de Virginia Woolf. Hadrien ou Zénon sont deux grands « aïeux » de la romancière, l'un historique, l'autre fictif, dont les traces, toutes les espèces de traces, ont été auscultées, étudiées, compilées, observées, pour se trouver amplifiées dans la reconstruction romanesque que l'écrivain en donne dans *Mémoires d'Hadrien* et dans *L'Œuvre au noir*. Mais les titres mêmes des deux premiers volets de son triptyque autobiographique glosent mieux encore cette écriture de la trace : *Souvenirs pieux*, son premier volume, consacré à sa mère et à la généalogie maternelle, emprunte son titre aux « traces » laissées à cette époque par une personne défunte, dans les missels des parents ou amis de religion catholique, sous la forme d'images pieuses assorties d'une citation évoquant un trait saillant de sa personnalité et imprimées à son nom et à ses dates. *Archives du Nord* métaphorise directement aussi la recherche de la trace textuelle, archéologique ou géologique de l'autre famille, celle du père, Michel de Crayencour. Quant aux traces de pas sur le sable, elles courent discrètement les plages de la mer du Nord, décor de *L'Œuvre au noir* comme de l'autobiographie, mais courent aussi les pages du texte.

Si l'une des spécificités de l'écriture féminine consiste bien en cette vocation de la remontée du temps, d'un temps familial propre, d'un temps historique commun ou de ce temps immémorial des plaines de Flandre qu'évoque Marguerite Yourcenar dans *Archives du Nord*, traduite en terme d'espace et particulièrement d'espace habité, cette écriture ne pourrait donc s'accomplir sans procéder d'une déconstruction ou au moins d'une destruction des édifices bâtis et habités, destruction qui laisse le cas échéant apparaître la série des édifices antérieurs, jusqu'à révéler les « murs nus », mieux encore jusqu'à la « terre nue » de laquelle tout procède.

L'écriture féminine paraît ainsi dans cette fantasmagorique quête d'une origine chercher avec insistance à restaurer la virginité de l'espace ou la nécessiter. Décivant la chapelle d'Oxbridge – œuvre d'homme bien sûr – voici ce qu'écrivait la narratrice d'*Une chambre à soi* :

L'extérieur de la chapelle est ancien. Comme vous le savez, ses dômes et ses façades élevés – illuminés la nuit et visibles alors à une distance de plusieurs

¹⁷ Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, op. cit.

Françoise ALEXANDRE

milles au-delà des collines – ressemblent à un voilier qui naviguerait toujours et n'arriverait jamais¹⁸.

Mais elle ajoute immédiatement :

Jadis, sans doute, ce quadrilatère couvert de pelouses lisses, de bâtiments massifs et d'une chapelle, était un marécage où l'herbe ondulait, où les porcs fouillaient le sol de leur groin.

Ce détour visionnaire vers l'espace vierge d'avant la chapelle paraît nécessaire à l'écrivain pour pouvoir, vingt pages plus loin, construire de manière tout aussi visionnaire l'édifice qui caractérise l'absence des femmes à l'écriture littéraire et qui évoque déjà le « labyrinthe du monde » de Marguerite Yourcenar :

[...] Nos mères ont mal géré leurs affaires. Pas un sou ne pouvait être épargné par elles en vue du superflu, des perdreaux et du vin, des appariteurs et de la pelouse, des livres et des cigares, des bibliothèques et du loisir. Elever des murs nus sur de la terre nue était le maximum qu'elles pussent faire¹⁹.

De la même façon, l'autobiographie de Marguerite Yourcenar s'écrit, des Etats-Unis, sur les ruines des maisons successives qu'elle habita ou que sa famille habita, au point que les deux premiers volumes paraissent trouver leur raison d'être dans la restauration, par l'écriture, dans la reconstruction textuelle donc, de cette série d'édifices dévastés. La destruction de la première « chambre à soi », celle de la naissance, évoquée dans le premier paragraphe de l'œuvre, y fait figure d'événement fondateur au même titre que la naissance elle-même de l'auteur :

L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les huit heures du matin, à Bruxelles [...] la maison où se passait cet événement[...] se trouvait située au numéro 193 de l'avenue Louise, et a disparu il y a une quinzaine d'années, dévorée par un building²⁰.

A la page suivante, Marguerite Yourcenar évoque la propriété du Mont-Noir, propriété de sa famille paternelle, où elle a passé une partie de son enfance. Là encore, un désastre frappa « cet endroit qui a sa beauté et l'avait surtout avant les dévastations de la guerre » qui ont non seulement détruit jusqu'aux fondations le château familial, épargnant les seuls communs, mais aussi ravagé la colline plantée de sapins qui lui valait son nom de Mont-Noir.

Présentant plus loin Flémalle, berceau d'une branche de la famille maternelle où l'un des « lointains grands-oncles » a « transformé au début du XVIII^e siècle en une habitation moderne et plaisante les antiques vestiges

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁰ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, Gallimard, 1974, p. 11.

Une maison pour écrire, une maison à écrire ?

d'une commanderie de l'ordre de Saint Jean de Jérusalem »²¹, Yourcenar y rêve une visite du Prince évêque :

Ni Monseigneur, ni ses arbres, ni les oiseaux de son parc, où les hauts fourneaux flamberont bientôt jour et nuit, ne [se] doutent que la première locomotive fabriquée sur le continent européen y naîtra dans un peu moins d'un siècle [...] pas plus qu'ils ne se doutent que les bêtes géantes de la préhistoire ont erré à cette place, laissant leurs empreintes et leurs os dans la boue du fleuve, et à peine plus fossiles de nos jours que cette locomotive de 1835²².

Quant à « Suarlée, ou plutôt ce château de la Boverie, où s'écoula la vie de mes grands-parents [il] n'existe plus depuis trois quarts de siècle »²³. Et Marguerite Yourcenar de s'aider alors d'une vue de Flémalle empruntée au *Délices du pays de Liège* de 1718 ou « d'une photographie fanée » pour reconstruire par la représentation mentale dans l'écriture les maisons disparues. Dans l'œuvre autobiographique de Yourcenar seuls les cimetières, celui de Suarlée par exemple, ou les fossiles, restent debout si l'on peut dire. Alors les empreintes des bêtes géantes de la préhistoire, les traces d'Octave Pirmez sur le sable de la plage de Heist, les photographies fanées ou les souvenirs pieux constituent les véritables fondations de l'écriture, les seules chambres à écrire, mais certes, des chambres noires.

De ces chambres à écrire surgit l'édifice du texte, car c'est bien en termes architecturaux que Virginia Woolf et Marguerite Yourcenar cherchent à rendre compte de l'entreprise d'écriture. Virginia Woolf associe explicitement le livre à un édifice, la phrase à la pierre des bâtisseurs : « Un livre n'est pas fait de phrases mises bout à bout, mais bien de phrases bâties, pour employer une image, en arcades et en dômes »²⁴. Elle avait déjà précisé quelques pages plus haut que « le roman est un édifice qui laisse une forme dans les yeux de l'esprit », édifice bâti tantôt en carrés, tantôt en pagode, parfois solidement compact et surmonté d'une coupole comme la basilique Saint-Joseph à Constantinople. Cette forme, pensai-je, évoquant certains romans célèbres, fait naître en nous la sorte d'émotion qui lui est propre. Mais cette émotion se mélange immédiatement à d'autres émotions, car la « forme » n'est pas constituée par la relation d'une pierre à une autre pierre mais par le rapport « d'un être humain à un autre être humain »²⁵.

Livre et roman sont ici conçus sans précision relative au caractère masculin ou féminin de l'écriture. Néanmoins, la forme close, carrée en plan, érigée et couverte en dôme est, à travers la fameuse chapelle d'Oxbridge, systématiquement associée au masculin et à l'univers littéraire de l'homme. En revanche sont associées à l'écriture féminine des formes ouvertes comme

²¹ *Ibid.* ;

²² *Ibid.*, p. 75.

²³ *Ibid.*, p. 102.

²⁴ Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 115.

²⁵ *Ibid.*, p. 106.

l'allée gravillonnée ou l'arcade, ou encore des formes de passage : la fenêtre, seuil du regard ou la porte, seuil du corps. Si Saint-Joseph de Constantinople emblématise pour elle le roman masculin, on peut déduire de ses associations que l'architecture de la galerie urbaine ou palatine à l'italienne, mais aussi celle du pont qui enjambe la rivière, emblématise l'écriture féminine. Celle-ci est fondée sur l'arche, à la fois arche-coffre – celle de l'arche d'alliance – et arche-arcade, celle qui permet de passer, par l'écriture, d'une rive à l'autre, par-dessus le « grand lac de mélancolie ».

Une soixantaine d'années plus tard Marguerite Yourcenar rassemble les volumes de son autobiographie sous le titre de « Labyrinthe du monde ». Ce labyrinthe fait écho à l'édifice d'arcades de Virginia Woolf. Néanmoins il n'a pas la tranquille sérénité des arcades qui laissent voir le ciel étoilé. Si le labyrinthe est passage, édifice inhabitable, si lui aussi a la réputation d'être ouvert sur le ciel, il ne garantit pas la découverte de l'issue. L'un des prisonniers du monde de l'art édifié comme un labyrinthe est dans l'œuvre de Yourcenar un personnage de fiction, Zénon. Un autre est l'un de ses ancêtres, poète lyrique méconnu, Octave Pirmez, à la recherche duquel elle s'engage dans *Souvenirs Pieux*. Yourcenar écrit leur rencontre improbable mais réa-

lisée dans le texte de l'autobiographie, sous le soleil d'été, le long de la plage de Heist : « Les lignes qui s'intersectent entre cet homme nu et ce monsieur en complet blanc sont plus compliquées que celles d'un fuseau horaire » écrit-elle²⁶.

Virginia Woolf ne pose que la question de la construction. Yourcenar lui superpose celle de l'architecte, de son identité et de ses mobiles : le labyrinthe du texte est sans origine clairement assignable comme sans issue facilement identifiable. Reste le cas échéant à y demeurer ou à s'en évader, mais comment ? Avec le fil d'Ariane, les ailes de Dédale ou celles d'Icare ? Par le ciel en tout cas, vers le haut, comme le permet l'ouverture procurée par un édifice ouvert : *Quoi ? l'Éternité...* est un début de réponse proposé par le titre du dernier volet de son autobiographie. Virginia Woolf a choisi pour sa part de sauter avant l'heure du haut de l'arche dans le grand lac de mélancolie.

La maison *pour écrire* ne paraît jamais coïncider avec la maison *à écrire*, pour ces deux femmes écrivains du XX^e siècle tout au moins. Bien plus les maisons qui semblent mériter d'être à écrire sont soit dévastées pour être écrites soit si minutieusement déconstruites que leur possibilité de représentation s'abolit en même temps qu'elle a l'air de se construire : le *Planétarium* de Nathalie Sarraute en témoigne. « Quelques paragraphes encore et, lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle »²⁷ écrit Alain Robbe-Grillet, recourant lui-même à une métaphore architecturale.

Pourtant une structure s'édifie et, ici, semble se donner à travers un équivalent architectural qui opposerait le plan carré, la structure close et la

²⁶ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op. cit., p. 217.

²⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, p. 127.

Une maison pour écrire, une maison à écrire ?

couverture en dôme d'une écriture masculine au plan longitudinal, à la structure ouverte, en arcade ou à « ciel ouvert », d'une écriture féminine. Une écriture qui préférerait les seuils et les passages, une écriture enfin qui, n'ayant avant elle aucun palimpseste à gratter, aurait pour vocation d'*exprimer* des empreintes.

