



HAL
open science

LES DÉTOURS DE L'ÉCRITURE DANS LES VAGUES DE VIRGINIA WOOLF

Ali Mostfa

► **To cite this version:**

Ali Mostfa. LES DÉTOURS DE L'ÉCRITURE DANS LES VAGUES DE VIRGINIA WOOLF. Ré-
douane Abouddahab, Pascal Bataillard. ÉCRITURE ET LIBÉRATION. Trauma, fantasme, symp-
tôme, Editions Merry World. Coll. Anglophilia, pp.213-237, 2009, 2-9163-2002-4. hal-02568334

HAL Id: hal-02568334

<https://hal.science/hal-02568334>

Submitted on 28 Jul 2023

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.

Public Domain

LES DÉTOURS DE L'ÉCRITURE DANS LES VAGUES DE VIRGINIA WOOLF

Mohamed-Ali Mostfa

À la mémoire de mon père

De la forme des *Vagues* on retiendra sa composition inclassable : neuf chapitres introduits par neuf interludes. Le roman reste incontestablement un travail expérimental où l'artiste cherche à créer une nouvelle forme romanesque, capable de contenir infailliblement deux textes n'ayant ni les mêmes structures narratives ni les mêmes enjeux¹.

¹ Pendant toute la période de production des *Vagues*, le souci constant de Virginia Woolf a été de trouver le lien entre les deux parties qui composent le texte. On retrouve aisément dans son journal des références renvoyant à la composition singulière du roman : « How to pull it together, how to comport it—press it into one—I do not know [...] » (*A writer's Diary*, 153), « Lord how I wonder if I shall pull this book off! It is a litter of fragments so far » (154), « I have never written a book so full of holes and patches; that will need re-building, yes, not only remodelling » (158), « Then, as I think, I shall make one consecutive writing of *The Waves* etc.—the interludes—so as to work it into one [...] » (162), « What it wants is presumably unity » (163). Dans l'introduction au quatrième volume des *Letters of Virginia Woolf*, Nigel Nicolson évoque la dualité de Woolf, dans le sens où l'auteur des lettres et du journal intime se présente comme deux personnalités différentes : « The diary and letters are complementary. [...] If the diaries seem more contemplative,

À cause de sa structure, il est permis de penser que le texte des *Vagues* se dérobe à une lecture unitaire et s'impose à nous comme la combinaison complexe de deux textes : l'un présente une écriture souveraine et autoritaire, l'autre se place en opposition et contient une parole subversive et contestatrice. *Les Vagues* s'impose donc à nous comme l'exemple privilégié d'une œuvre dont le tissu signifiant est édifié sur un nœud conflictuel de sens. Par la disposition particulière du texte (interludes vs chapitres), un écart surgit et traverse le texte de bout en bout. Les chapitres, parties intégrantes du texte, coexistent toujours « à côté de l'œuvre réalisée, l'œuvre impossible qui est son inévitable et illusoire corrélat », et sont aussi « le revers de l'œuvre » (Authier-Revuz 113).

La volonté d'innovation chez Virginia Woolf.

and the letters more exuberant, it was because these moods alternate in her. [...] Nowhere are two voices heard more distinctly than in the account she gives in the diary of the writing of *The Waves* and by her references to it in her letters » (*Letters*, xix).

² Pour Jean-François Lyotard l'opposition entre l'écriture et la parole ne fait pas le moindre doute, puisque l'écriture se caractérise par l'absence de toute forme d'interlocution : « La parole implique la co-présence du locuteur et du récepteur. Supprimez la présence du locuteur, vous avez l'écriture » (*in* Christin 73). Il faut reconnaître que la propriété première du texte des interludes est de se poser comme une écriture qui repose sur l'élimination de toute situation d'interlocution. Les mots jaillissent librement assumés par une instance narrative qui se place au-delà de toute conscience.

qui est à l'origine des *Vagues*, n'apparaît pas seulement dans le changement du style d'écriture et le degré de complexité de la langue et des images³, mais aussi dans une exploitation différente de l'espace par une écriture qui rende le lecteur, paradoxalement, encore plus sensible au texte, en le plongeant dans l'intimité d'une expérience première, celle d'une mise en scène de l'écriture dans les interludes et d'une mise en scène de la parole dans les chapitres.

La structure d'une écriture souveraine

Tout d'abord, nous chercherons à montrer que l'écriture des interludes se veut exhaustive et joue sur l'anticipation⁴. L'exhaustivité et l'anticipation sont, à mon avis, les deux grandes figures qui occupent l'espace de cette écriture, et qui viennent souligner à chaque instant l'image d'une écriture dépositaire d'une autorité, d'une souveraineté et d'un pouvoir sur les chapitres (dont nous étudierons aussi la disposition plus loin).

³ Le changement dans l'écriture s'est singulièrement imposé à Virginia Woolf. Nous savons, d'après son journal (dès 1928), que le sens de ce que *Les vagues* (*The moths*) deviendrait avait trouvé son chemin dans l'esprit de Woolf bien longtemps avant le passage à l'écriture. La pulsion d'écriture a été par contre retenue jusqu'au moment où elle a jailli comme de l'eau et mûri : « Like a pear; pendant, gravid, asking to be cut or it will fall » (*Diary*, 138).

⁴ Dans le sens rhétorique de l'expression. À noter que l'origine latine du mot, *anticipatio*, signifie usurpation. Dans ce sens, les interludes à la fois anticipent sur les événements à venir et s'approprient une certaine forme de pouvoir sur la parole dans les chapitres.

Pour ce qui concerne l'autorité, elle provient d'un « je » discret qui régent le texte des interludes dans une relation à la fois tendre et ambiguë vis-à-vis du « réel »⁵. Cette relation est tendre car le principe des interludes se confond avec celui de la peinture, où la répétition des couleurs et des motifs vient donner au tableau un rythme, donc une touche humaine. Elle est ambiguë car le « je » des interludes nous fait l'effet d'une instance qui ne parle pas mais produit la vérité. Le « je » des interludes, comme le soulignait Paul Klee à propos de l'art, « ne reproduit pas le visible, il rend visible » (*in* Christin 114).

Mais au-delà de cette opposition, l'écriture dans les interludes inscrit dans sa substance les figures du soleil et des vagues, non pas comme éléments du « réel », mais comme de purs signes dématérialisés, figés à jamais. Cette disposition d'écriture permet de poser le réel en dehors de soi, afin de mieux l'ordonner, le composer, bref le raconter.

La dimension souveraine de l'écriture se manifeste déjà dans le premier interlude, à travers sa capacité à organiser et à stratifier les forces naturelles dans l'espace, et se poursuit dans les autres interludes. Je présente, à titre d'exemple, trois

⁵ Ici, dans le sens barthésien de l'expression : « Ce qu'on appelle "réel" [...] n'est jamais qu'un code de représentation (de signification) : ce n'est jamais un code d'exécution : *le réel romanesque n'est pas opérable.* » (Barthes 87)

énoncés tirés de trois interludes différents, où nous pouvons observer des phrases qui, telles des courbes et des lignes dans un tableau, viennent s'inscrire en premier lieu sur l'espace de l'écriture des interludes avant d'être reconnues comme des phrases. C'est aussi une manière de signifier et d'actualiser le travail préalable du peintre-maître face à son œuvre :

The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving [...]. (7)⁶

Sharp stripes of shadow lay on the grass, and the dew dancing on the tips of the flowers and leaves made the garden like a mosaic of single sparks not yet formed into one whole. (24)

The sun rose. Bars of yellow and green fell on the shore [...]. (58)⁷

Le sens du pouvoir enfin est lié à la structure temporelle des interludes qui n'est, à première vue, qu'un mouvement inexorable vers la fin et une maîtrise ferme du sens. Cependant, et c'est là le paradoxe de cette composition temporelle, la dimension du temps dans les interludes rivalise, encore une fois, avec le traitement du temps dans la peinture où l'idée du début et de la fin est invoquée

⁶ Les italiques dans cette citation et dans celles qui suivent sont originales.

⁷ Sauf indication contraire, c'est toujours moi qui souligne.

à chaque instant, et les deux extrémités coexistent toujours côte à côte. Cette logique sert à maîtriser et à raconter le monde, et elle s'oppose clairement à celle des chapitres où les six personnages s'expriment dans l'immédiateté et dans l'urgence de dominer, par la parole, le rapport au monde auxquels ils sont *soumis* et qu'ils ne peuvent contrôler.

En résumé, c'est précisément le rapport au temps et à la maîtrise du sens de la vie qui fonde l'opposition entre les deux parties des *Vagues*. Sur la surface des interludes viennent s'inscrire les signes du monde cosmologique (le soleil et les vagues) ; ils se présentent à nous comme s'ils étaient la langue même des dieux et témoignent d'une structure cohérente et achevée.

Du visible au visuel

Nous assistons dans les interludes à l'émergence d'une forme d'écriture. J'entends par là la manifestation graphique d'une écriture qui frappe l'œil et le guide, comme la couleur guide l'œil du spectateur pour lire un tableau ou pénétrer un paysage⁸.

Typographiquement parlant, nous avons l'habitude de voir les caractères italiques dans le cadre d'une citation, dans un texte qui reproduit par exemple fidèlement les mots de l'auteur, ou encore dans le cadre d'un soulignement visant à attirer l'œil du lecteur sur le signe graphique. Le choix du

⁸ Voir Jean-François Lyotard (178).

caractère italique, tout en soulignant la dimension visuelle et l'entrée dans le discours de l'autre, véhicule justement l'image d'un discours achevé et clos. Toute tentative d'effraction est interdite. Le lecteur est réduit au rôle d'un simple lecteur-contempleteur, un simple témoin de réalités sans qu'il puisse en devenir *l'agent régulateur* (Christin 121). Le caractère italique procure aux lettres la consistance nécessaire et aux « choses » qui s'y trouvent inscrites une fixité permanente. Nous verrons par la suite que, dans les chapitres, la parole ne peut avoir cette même prise sur les choses, car elle est par principe inachevée et souvent tronquée.

Les mots des interludes prennent leur force de mots souverains par l'inaccessibilité et par l'effacement de leur origine, autrement dit, par l'invisibilité de la source. Si, dans les chapitres, les discours des six personnages sont systématiquement annoncés par des contextes introducteurs (« said Bernard », « said Rhoda »...), soulignant ainsi d'une manière insistante la source de la parole, dans les interludes les mots ne sont introduits par aucun contexte. La production se fait d'elle-même et les mots président à leur propre émergence désignant ainsi leur caractère originel.

Le rêve d'un regard totalisateur

Le premier interlude s'ouvre avec la phrase suivante : « *The sun had not yet risen.* » Cette phrase provoque un choc initial car elle installe le lecteur dès le début dans l'entre-deux, entre ce qui est décrit et ce qui est suggéré, et nous livre un

à chaque instant, et les deux extrémités coexistent toujours côte à côte. Cette logique sert à maîtriser et à raconter le monde, et elle s'oppose clairement à celle des chapitres où les six personnages s'expriment dans l'immédiateté et dans l'urgence de dominer, par la parole, le rapport au monde auxquels ils sont *soumis* et qu'ils ne peuvent contrôler.

En résumé, c'est précisément le rapport au temps et à la maîtrise du sens de la vie qui fonde l'opposition entre les deux parties des *Vagues*. Sur la surface des interludes viennent s'inscrire les signes du monde cosmologique (le soleil et les vagues) ; ils se présentent à nous comme s'ils étaient la langue même des dieux et témoignent d'une structure cohérente et achevée.

Du visible au visuel

Nous assistons dans les interludes à l'émergence d'une forme d'écriture. J'entends par là la manifestation graphique d'une écriture qui frappe l'œil et le guide, comme la couleur guide l'œil du spectateur pour lire un tableau ou pénétrer un paysage⁸.

Typographiquement parlant, nous avons l'habitude de voir les caractères italiques dans le cadre d'une citation, dans un texte qui reproduit par exemple fidèlement les mots de l'auteur, ou encore dans le cadre d'un soulignement visant à attirer l'œil du lecteur sur le signe graphique. Le choix du

⁸ Voir Jean-François Lyotard (178).

caractère italique, tout en soulignant la dimension visuelle et l'entrée dans le discours de l'autre, véhicule justement l'image d'un discours achevé et clos. Toute tentative d'effraction est interdite. Le lecteur est réduit au rôle d'un simple lecteur-contempleteur, un simple témoin de réalités sans qu'il puisse en devenir *l'agent régulateur* (Christin 121). Le caractère italique procure aux lettres la consistance nécessaire et aux « choses » qui s'y trouvent inscrites une fixité permanente. Nous verrons par la suite que, dans les chapitres, la parole ne peut avoir cette même prise sur les choses, car elle est par principe inachevée et souvent tronquée.

Les mots des interludes prennent leur force de mots souverains par l'inaccessibilité et par l'effacement de leur origine, autrement dit, par l'invisibilité de la source. Si, dans les chapitres, les discours des six personnages sont systématiquement annoncés par des contextes introducteurs (« said Bernard », « said Rhoda »...), soulignant ainsi d'une manière insistante la source de la parole, dans les interludes les mots ne sont introduits par aucun contexte. La production se fait d'elle-même et les mots président à leur propre émergence désignant ainsi leur caractère originel.

Le rêve d'un regard totalisateur

Le premier interlude s'ouvre avec la phrase suivante : « *The sun had not yet risen.* » Cette phrase provoque un choc initial car elle installe le lecteur dès le début dans l'entre-deux, entre ce qui est décrit et ce qui est suggéré, et nous livre un

premier élément concernant une écriture souveraine. La fonction de cette phrase est de rendre le lecteur sensible à l'importance du commencement. Même si le commencement n'est pas nécessairement l'origine, la phrase suggère presque le début du monde et donc (dans un temps verbal absolu, qui n'est pas celui de la continuité), la naissance du premier jour. Cette phrase décrit tout d'abord le vide, le néant et le silence. D'ailleurs, tout comme un tableau, le premier interlude ne nous autorise pas à distinguer (*indistinguishable*) du premier coup d'œil tous les détails des choses. Par cette première phrase, qui, justement, ne s'ouvre sur rien, l'écriture dans les interludes affirme son primat et son pouvoir sur les choses. Comme dans un théâtre, la première phrase lève le rideau sur un noir total. Pour s'en convaincre, il suffit de relire rapidement les phrases de ce premier interlude qui attestent d'abord de la naissance des couleurs, pour guider et orienter (donc gouverner) le regard, avant la naissance des formes et des contours⁹. Plus tard dans les interludes, toutes

⁹ « *The sea was indistinguishable from the sky [...]. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon [...] and the grey cloth became barred with thick strokes [...]. As they neared the shore each bar rose [...] and swept a thin veil of white water across the sand. [...] Gradually the dark bar on the horizon became clear as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green. [...] The sky cleared as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan. [...] and the air seemed to [...] tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres [...].* » (7) Il faut attendre l'interlude 4 et 5, où le soleil est « *half seen and guessed at* », pour que les choses

les couleurs fusionnent pour créer une lumière éblouissante (*incandescence*) capable d'éclairer les recoins les plus reculés du tableau. Mais avant que les choses ne prennent corps, les interludes 2 et 3 continuent d'assurer la primauté des couleurs sur la forme. Devant l'absence des formes, les choses prennent parfois des tournures oniriques :

Blue waves, green waves swept quick fan over the beach [...] the dew dancing on the tips of the flowers and leaves made the garden like a mosaic of single sparks not yet formed into one whole. [...] Everything became softly amorphous, as if the china of the plate flowed and the steel of the knife were liquid. (23-24)

Bars of yellow and green fell on the shore [...] making the sea-holly and its mailed leaves gleam blue as steel [...]. (58)

Assurément, avec une telle présentation, le lecteur-contempleteur ne peut bouleverser l'écriture de l'intérieur. Les choses se révèlent à lui progressivement, et petit à petit le vide initial cède la place à des couleurs, ensuite à des formes :

Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky. [...] Gradually the dark bar on the horizon became clear. [...] Gradually the fibres of the burning bonfire were fused into one haze. [...] The surface of the sea slowly became transparent. [...] Slowly the arm that held the lamp raised it higher and then higher. [...] (7)

s'accordent dans leurs formes définitives : « *It gave to everything its exact measure of colour.* » (116-117)

Ce qui surgit dans notre esprit à la lecture de l'incipit, ce n'est pas l'idée que le soleil ne s'est pas encore levé, mais l'idée qu'il va se lever. La phrase ne présente pas seulement ce qui n'a pas eu lieu, mais surtout ce qui aura lieu. Son pouvoir est de suggérer que le soleil va bientôt se lever et, qu'inévitablement, il va se coucher. On note également que la phrase initiale décrit à la fois l'absence du soleil, son lever et son coucher, donc le début et la fin de l'« histoire ». C'est une courte phrase qui résume toute une journée, voire toute une vie.

Je me pose donc ici la question concernant l'emploi du *past perfect* dans la phrase qui ouvre *Les Vagues*. L'emploi assez singulier de ce temps coupe la phrase de la suite des événements, et la situe dans une autre dimension que celle d'une phrase narrative. Elle se révèle à nous comme le centre focal par lequel s'ordonne la perspective, et trahit la vision grand angle du détenteur de la perspective.

Le *simple past* vient inscrire avec force, lui aussi, les phrases qui suivent dans une logique temporelle mythique et objective. Encore une fois, cette logique est à la fois celle de la cohérence et de l'achèvement. De cette logique on perçoit encore mieux la totalité, c'est-à-dire qu'on distingue la différence entre ce qui est possible et ce qui est impossible. D'ailleurs, en ne lisant que les interludes, on se rend compte du fait qu'on ne peut rien dire de plus, tout étant déjà dit ou plutôt écrit dans l'incipit qui instaure et fonde les figures de l'anticipation et de l'achèvement.

Si tout s'ordonne à partir de l'incipit, c'est aussi parce que rien n'échappe à la vigilance du soleil. En effet, ce dernier apparaît dans les interludes qui suivent comme l'image d'un regard totalisateur qui balise et ordonne l'existence dans l'espace des interludes. C'est à l'interlude 4 que cette image d'un soleil totalisateur atteint son paroxysme¹⁰. La référence au soleil dans les neuf interludes nous donne la fausse impression que le temps passe, et que le soleil, repère temporel illusoire, accentue le mouvement vers la fin. En réalité, le soleil est un signe inscrit dans la clôture de l'écriture des interludes et ne peut être considéré comme un témoin du passage du temps. Le soleil des interludes ne ressemble pas à notre soleil et il n'imprime pas le passage du temps. Il s'agit plutôt d'une figure soumise à l'écriture, qui indique l'origine et le début des choses. Son retour répété à chaque début d'interlude marque, subrepticement, la passion de l'écriture pour l'origine et le recommencement¹¹.

¹⁰ « *The sun, risen, no longer couched on a green mattress darting a fitful glance through watery jewels, bared its face and looked straight over the waves. They fell with a regular thud. They fell with the concussion of horses' hooves on the turf. Their spray rose like the tossing of lances and assegais over the riders' heads. [...] They drew in and out with the energy, the muscularity, of an engine which sweeps its force out and in again. The sun fell on cornfields and woods [...] The hills, curved and controlled, seemed bound back by thongs, as a limb is laced by muscles.* » (86)

¹¹ Le retour de la phrase où il est question de soleil, est une sorte de jeu de l'écriture pour marquer le centre présent dans chaque interlude. Jacques Derrida s'interroge à ce propos : « Mais le désir du centre n'est-il pas, comme fonction du jeu lui-même, l'indestructible ? Et dans la répétition ou le retour du jeu, comment le fantôme du centre ne nous appellerait-il

Des mots en quête de sens

À l'envers du décor, il y a les six êtres de la parole (Bernard, Louis, Neville, Jinny, Rhoda et Susan), qui sont attentifs aux résonances du réel, et qui essaient de dégager et de reconstituer le sens de leurs vies par la parole, la mémoire et le projet. Les deux dimensions de la mémoire et du projet font cruellement défaut dans les premiers chapitres où les six personnages se trouvent prisonniers, encerclés, engloutis par le présent. Quant à la parole, non seulement elle nous donne l'impression de ne pas être logique, mais on se demande si elle n'est pas le lieu d'une écriture inconsciente qui recèle, pour reprendre l'idée d'Anton Ehrenzweig à propos de l'écriture spontanée chez les artistes, des symboles inconscients inaccessibles pour toujours à l'interprétation consciente (Ehrenzweig 63).

Il faut donc voir dans les chapitres une autre scène et d'autres enjeux. Six personnages occupent la scène et tendent l'oreille et le regard vers ce point énigmatique qui provoque leurs sensations. Voici les toutes premières paroles :

« I see a ring », said Bernard, « hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light. »

« I see a slab of pale yellow », said Susan, « spreading away until it meets a purple stripe. »

« I hear a sound », said Rhoda, « cheep, chirp; cheep chirp; going up and down. »

« I see a globe », said Neville, « hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill. »

pas ? C'est ici qu'entre l'écriture comme décentrement et l'écriture comme affirmation du jeu, l'hésitation est infinie. Elle appartient au jeu et le lie à la mort. » (Derrida 433)

Les détours de l'écriture dans *Les vagues* de
Virginia Woolf

« I see a crimson tassel », said Jinny, « twisted with gold threads. »

« I hear something stamping », said Louis. « A great beast's foot is chained [...]. » (8)

À travers ces impressions, c'est une série de monologues, de récits éclatés, de fragments de paroles, qui ouvrent le premier chapitre. Ici, le corps et la pensée ne font qu'un, et les six personnages décrivent avec leur corps (*I see, I hear*) ce qui se passe dans leur environnement. En effet, dans un discours à la fois sensible et énigmatique, chaque personnage exprimera les mêmes sensations et les mêmes angoisses tout au long du roman. Ces impressions seront plus tard décodées à la fin dans la parole de Bernard.

Si l'écriture des interludes se révèle exhaustive et achevée, dans les chapitres, la parole est fondamentalement inachevée et fragmentaire, d'abord à cause de l'emploi des discours directs, ensuite à cause de l'emploi du présent. L'emploi massif du présent n'autorise pas les personnages à avoir la vision totale des choses. Soumis à la seule dimension du présent, les six personnages partent à l'exploration de moments au travers desquels ils essayent d'organiser leurs paroles. À cause de cette disposition, ils se trouvent privés d'une vision continue et globale des choses.

Le tissu narratif dans les chapitres, dont les « trous » marquent la place du « désordre », c'est-à-dire de la vie, installe le lecteur dans une position plus active. Ici, nous ne parlerons plus du lecteur-

contemplateur, mais du lecteur-organisateur. En définitive, il revient à chaque lecteur de fabriquer, à partir des fragments de paroles errantes, son propre sens.

Nous avons reconnu dans le premier interlude la signification d'une écriture dont l'originalité est d'anticiper la scène que nous venons d'analyser. Il suffit de relire rapidement le premier interlude et d'y relever des mots tels : *indistinguishable*, *dark*, *incandescence*, *dim*, *unsubstantial*, *sigh*... La figure de la non-visibilité et de la confusion (ou de la complexité) se trouve accomplie (Calloud 61) dans le premier chapitre. Les six discours qui ouvrent les chapitres sont aussi importants que la première phrase du premier interlude. Ici, les discours s'ouvrent sur le rien. Autrement dit, c'est la chose non encore nommée qui affirme son primat sur la parole et non pas l'inverse, comme nous l'avons vu dans la première phrase de l'interlude 1. Dès le premier chapitre, les mots se trouvent relégués au second plan, alors que les choses « non visibles » s'approprient le lieu de la vénération.

Cette même expérience se poursuit dans les autres chapitres, où la parole se trouve frappée par une double discontinuité. Tout d'abord, aucun discours des six personnages n'est complet, chacun se suspend provisoirement pour céder son tour à un autre discours. Ensuite, sur le plan temporel, l'expérience se fait plus complexe, et à la différence de ce qui se passe dans le monde des interludes, la texture temporelle rend les choses plus confuses et la vision plus fragmentaire.

Du chapitre 1 au chapitre 3, les six personnages saisissent des moments passés dans la tension du présent immédiat sans recourir au temps du passé, et souvent l'emploi obsessionnel du présent ne permet pas au lecteur de comprendre si les événements annoncés ont déjà été vécus ou pas encore¹². Les deux temps liés à la mémoire et au projet, c'est-à-dire respectivement le temps du passé et le temps du futur, sont proscrits et ne feront leur apparition que dans le chapitre 9, là où les symboles et les figures trouvent une forme d'explication, et où Bernard essaye de raconter les événements passés (en utilisant la forme verbale du passé) en se situant, en tant que sujet, en dehors du moment.

En effet, le chapitre 4 offre, momentanément, une vision et un contrôle sur le temps moins confus, grâce à l'apparition furtive du septième personnage qui est Percival. Dans la confusion de la perception temporelle, la disposition de l'écriture dans les chapitres dissimule dans ses plis la présence d'un septième personnage qui n'a jamais dit « je ». Le personnage de Percival constitue également une autre source de confusion. Il semble parfois qu'il

¹² Je fais référence, plus particulièrement, au discours de Susan dans le chapitre 2 : « “You are dead now, I say, school day, hated day. They have made all the days of June—this is the twenty-fifth—shiny and orderly, with lessons [...]. At home the hay waves over the meadows. My father leans upon the stile, smoking. In the house one door bangs and then another, as the summer air puffs along the empty passages. [...] All this I see, I always see, as I passed the looking-glass on the landing [...].” » (32-33)

s'agit de plusieurs Percival, d'un « moi » excessivement idéalisé, d'un désir transformé en un héros tout-puissant – *Perceive all* – mis en scène à la troisième personne. C'est une situation tout de même paradoxale que celle de voir le « il » impersonnel transmué en un moi unissant les six personnages. Jinny dit au chapitre 4 :

« Let's hold it for one moment love, hatred, by whatever name we call it, this globe whose walls are made of Percival, of youth and beauty, and something so deep sunk within us that we shall perhaps never make this moment out of one man again » (115).

Mais Percival n'est pas un personnage, peut-être ne l'a-t-il jamais été, car aucun corps humain ne peut contenir ce qu'il est : « “Forests and countries on the other side of the world”, said Rhoda, “are in it” [...]. “Happiness is it”, said Neville, [...] “Week-days are in it”, said Susan, [...] “What is to come is in it”, said Bernard. » (115) Le silence de Percival ressemble au silence de la nature dans les interludes. Il exerce la même fascination et le même pouvoir sur les six personnages, car c'est un « silence qui parle »¹³ et se lie à d'autres signes qui font sens.

La déroboade vers la fin

Dans l'interlude 9 nous lisons : « *No light opened among the folded wings of the hills, and*

¹³ Voir Alain Didier-Weill qui note : « En vérité, ce silence qui parle [...] ne fait pas seulement résonner la remémoration de la parole éteinte, il fait surtout entendre le support silencieux – véritable feuille blanche – sur lequel la parole s'est inscrite et, par là, nous instruit que le silence peut être bruisant de la parole déjà venue. » (54)

there was no sound save the cry of a bird seeking some lonelier tree. » (187) La confusion atteint son paroxysme et l'obscurité prend le devant de la scène pour devenir l'élément dominant. Elle engloutit tout sur son passage, le monde disparaît et se clôt, et les êtres cessent d'exister. C'est le sens aigu de la fin de la représentation et de l'interprétation qu'annonce cet interlude. Aucune parole ni aucun projet n'auront lieu d'exister.

Dès lors, que deviendra la parole dans le chapitre qui suit cet interlude ? Le chapitre 9 est le lieu où Bernard, l'être de parole, doit se taire car sa parole obéit à la logique de l'achèvement inscrite dans les interludes. Quelle pourrait être alors la fin de cette parole ?

Le discours de Bernard dans ce chapitre nous dévoile un personnage marqué par le doute et le questionnement. Ici, les objets et les choses visibles perdent progressivement leur solidité, comme dans les premiers interludes, et la parole de Bernard se trouve incapable de les fixer dans une cohérence de sens. Une rupture entre les mots et les choses se fonde dès le départ. Bernard n'a aucun pouvoir sur les choses, celles-ci perdent leur forme et disparaissent définitivement pour rejoindre le néant de la phrase inaugurale.

Raconter des histoires est le seul privilège qui reste à Bernard, mais cela s'avère impossible : « If it were possible, I would hand [my life] to you entire. I would break it off as one breaks off a bunch of

grapes. I would say, "Take it. This is my life." » (187-188) L'histoire de sa vie, sans fragment, nous ne la saurons jamais, ni celle des autres d'ailleurs. Bernard, « l'écrivain », fonde une nouvelle façon de raconter en essayant d'installer son dire dans une autre harmonie, celle qui instaure entre les variations, les fragments et le doute, un lien qui en fait l'unité : « I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement. » (188) Bernard, dès les premières lignes de son long discours, sait clairement ce qu'il ne peut pas faire : il ne peut pas tout dire sur lui-même car, logiquement, il ne détient pas tous les éléments de sa propre histoire. Néanmoins, quelques lignes plus loin, il essaye une nouvelle fois d'endosser le rôle de narrateur de sa propre histoire¹⁴ :

« For one day as I leant over a gate that led into a field, the rhythm stopped [...]. A space was cleared in my mind. [...] I said life had been imperfect, an unfinished phrase. It had been impossible for me, [...] to keep coherency [...]. I addressed myself as one would speak to a companion [...] ».

[...]

« This self now as I leant over the gate looking down over fields rolling in waves [...] made no answer. He threw up no opposition. He attempted no phrase. [...] I waited. I listened. Nothing came, nothing [...] » (223-224)

¹⁴ Il faut se rappeler que c'est au chapitre 9 que nous apprenons, par Bernard, que son biographe est mort : « "Once I had a biographer, dead long since [...]." » (204) C'est une situation tout de même étonnante où l'autobiographe devient le biographe de sa propre histoire.

Bernard se parle à lui-même et se décrit en plaçant son histoire dans un espace clos qui reproduit le même schéma que celui des interludes. La séparation entre son « moi écrit » et son « je écrivant » lui procure la possibilité de devenir son propre biographe. Dans le fragment que je viens de citer, le « je » correspond à la fois à Bernard et à un autre dans son présent qui n'est, à ce stade, jamais signifié comme tel dans son texte. Telle est la parole dans ce dernier chapitre où les visions et les mots trouvent un lien fragile, celui des associations et du rythme et d'une dissociation avec le monde des choses¹⁵. Quelques lignes plus loin, Bernard nous apprend que « “the scene beneath me withered. It was like the eclipse when the sun went out and left the earth, flourishing in full summer foliage, withered, brittle, false. [...] What a litter—what a confusion” » (224-225).

Cela laisse apparaître les limites d'un « je » dont la parole perd tout contrôle sur les choses. Le « je » de Bernard ne peut être véritablement l'œil totalisateur. Rappelons-nous que la mort de la parole a été annoncée dans l'interlude 9, où l'obscurité enlève toute forme aux choses et, par conséquent, devant le néant, les mots se trouvent inutiles. Les

¹⁵ Dans une lettre adressée à Ethel Smyth, Virginia Woolf s'interroge et exprime ses difficultés à construire le texte des *Vagues* autour d'un rythme plutôt qu'autour d'une intrigue : « Does this convey anything? And thus though the rhythmical is more natural to me than the narrative, it is completely opposed to the tradition of fiction and I am casting about all the time for some rope to throw to reader. » (*Letters*, 204)

mots de Bernard ne renvoient à rien (« “No echo comes when I speak” », 224) et sa parole se présente comme une synthèse (« “Now to sum up [...]. Now to explain to you the meaning of my life” », 187) entrevue mais jamais réalisée.

Avant de raconter son histoire, Bernard commence par la reconstitution d'images et de thèmes longtemps défendus. Il faudra relire son discours au chapitre 9 pour se rendre compte du retour d'un des leitmotifs les plus troublants, à savoir le souvenir de la dame en train d'écrire dans un jardin d'accès interdit, que nous rencontrons dès l'ouverture du récit¹⁶. Cette image qui hante tout le roman renvoie à l'écriture elle-même mise en œuvre dans les interludes en tant que domaine interdit, où le texte-vie vient s'inscrire. C'est justement en réussissant à savoir ce que la dame écrit que Bernard pourrait avoir la vue d'ensemble qui lui manque à jamais, et de la même manière changer le cours des choses. Mais, encore une fois, l'image de cette dame n'est, à ce stade du discours de Bernard, qu'une figure, pour reprendre les mots de Jean-François Lyotard à propos du visible et de l'invisible dans la peinture, « strictement soumise à l'écriture » dans les interludes, dont la fonction « est de signifier l'invisible ». La dame écrit et les jardiniers balayent imperturbablement. Leur mouvement est fixé à jamais¹⁷. Bernard s'interroge :

¹⁶ « That is Elvedon. The lady sits between the two long windows, writing. The gardeners sweep the lawn with giant brooms. We are the first to come here. We are the discoverers of an unknown *land*. » (15)

¹⁷ Laura Doyle revient sur cette image pour élucider le rôle de cette femme qui écrit à Elvedon, en tant que figure créatrice

« Transfixed, stopped dead, I thought, “I cannot interfere with a single stroke of those brooms. They sweep and they sweep. Not with the fixity of that woman writing.” It is strange that one cannot stop gardeners sweeping nor dislodge a woman. There they have remained all my life. » (206)

Elvedon est un lieu secret et magique. Il rivalise avec le monde naturel et évoque, en tant que jardin, la symétrie et l'ordre ; c'est une réplique figée de la nature. Elvedon est aussi la place où ce texte-vie s'organise : « *No one has been there* » (14), et où le sujet organisateur s'est doté d'un point de vue grand angle. Le Bernard vieilli, plus mûr, du chapitre 9 devrait avoir suffisamment de recul pour pouvoir conquérir cette place. Le chapitre 9 devient alors le premier chapitre d'un grand projet. Le silence est son projet, « *How much better is silence* » (233), et le refus de parler peut être un prétexte pour rejoindre celui qui a fait le vœu du silence : Percival.

Le silence est la sagesse, dirait Bernard. C'est Percival en tant que figure « soumise à l'écriture » qui lui a permis d'inscrire ce nouveau sens.

d'une nouvelle histoire : « Just as Bernard as a child had peeked over the wall at Elvedon wall and saw a woman writing, so here we as readers peek over that garden wall and see the woman who sits writing this story of the imperial sublime. [...] This woman writer behind the male narrator on the one hand sits apart from his world, commenting on it; but on the other hand she too is a narrator, a figure who creates history anew *through written words*, whose rhythm of vehemence, empowers her text. » (Doyle 343)

S'interdire la parole, puisqu'elle n'est plus efficace, c'est se conjuguer avec d'autres forces qui feront de Bernard un autre homme. « "I, I, I, tired as I am, spent as I am, and almost worn out with all this rubbing of my nose along the surfaces of things. [...]" » (233) Ce sont les derniers mots de Bernard avant de sombrer dans le silence. Le « I » répété dans la phrase figure visuellement une césure, et sur le plan phonique, un halètement. Ainsi la barrière entre le corps et la parole disparaît-elle. La marque du « I » vise à faire du texte un corps en souffrance lors de sa disparition (ou de sa sublimation). Quelques lignes plus loin, Bernard renaît, subitement, et un nouveau désir s'élève en lui : « "And in me too the wave rises. It swells; it arches its back. I am aware once more of a new desire, something rising beneath me *like* the proud horse [...]. I ride with [...] my hair flying back *like* a young man's, *like* Percival's" » (234). Je souligne dans cette phrase l'occurrence de *like* qui indique l'entrée dans l'image visuelle d'un Bernard figé à jamais. En empruntant de nouveau la figure de Percival, il loge sa propre image, en tant que figure infinie dans sa propre parole.

« Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!. » (234) Ce sont là les derniers mots prononcés par Bernard. Il est curieux de lire dans ce qui semble être un cri de désespoir, la fin et le début d'une vie résumée par les deux adjectifs *unvanquished* et *unyielding*. La démarche paradoxale de Bernard consiste à la fois à englober les expériences des autres personnages et à se relier au monde extérieur. Malgré leur concen-

tration sur l'image de la mort et de la destruction, ces derniers mots se révèlent donc comme un lieu de passage et d'interpénétration du monde de la parole et du monde de l'écriture.

En définitif, les mots de Bernard résument, à mes yeux, l'essentiel de la parole dans les chapitres en son effort à tendre vers un ensemble syncrétique, malgré sa fragmentation inconsciente. L'expression de Bernard : « against you I will fling... », fonde le lien du moi au monde et montre que ce personnage s'extirpe par cette démarche du monde des chapitres pour se relier héroïquement et définitivement au cosmos. Pourtant, dans cette expression ultime, Bernard se trouve lui-même figé et fixé à jamais, à l'image d'un Percival qui est resté, comme une peinture, éternellement un jeune guerrier galopant aux Indes. Cette dernière parole de Bernard n'illustre-t-elle pas comment le « montrer peut entrer dans (le) discourir, et comment le texte peut se faire figure » ? Il y a dans la dernière phrase des *Vagues*, comme le dit très justement Jean-François Lyotard à propos de la logique interne du roman postmoderne en général, de « l'anti-parole dans la parole, du voir dans le dire, du continu dans l'articulé [...]. On ne s'étonnera pas qu'ici aussi la philosophie vienne trop tard et qu'elle ait tout à apprendre des poètes » (Lyotard 60).

Travaux cités

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26 (1982), p. 91-151.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, 1970.

BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

CALLOUD Jean, « Figure, Knowledge and Truth: Absence and Fulfilment in the Scriptures », *Semeia*, n° 69-70 (1995), p. 61-81.

CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éd du Seuil, 1967.

DIDIER-WEILL Alain, *Les trois temps de la loi*, Paris, Éd du Seuil, 1995.

DOYLE Laura, « Sublime Barbarians in the Narrative of Empire; or, Longinus at Sea in *The Waves* », *MFS*, n° 42, 1996, p. 323-47.

EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.

FERRER Daniel, « Au bord des *Vagues* : l'ouverture du champ de l'écriture dans un fragment manuscrit de Virginia Woolf », in *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*. Textes réunis par Almuth Grésillon et Michaël Werner, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1985, p. 187-193.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éd du Seuil, 1972.

HUMPHRIES Jefferson, *Losing the Text: Reading in Literary Desire*, Athens and London, GA, University of Georgia Press, 1986.

LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Éd. Klincksieck, 1985.

RIMMON Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York, Routledge, 1994.

WOOLF Virginia, *The Waves* (1931), London, Grafton Books, 1977.

—, *A Writer's Diary*, Leonard Woolf, ed., London, The Hogarth Press, 1969.

—, *A Reflection of the Other Person. The Letters of Virginia Woolf*, vol. IV: 1929-1931, ed. Nigel Nicolson, London, The Hogarth Press, 1978.

À cause de sa structure, il est permis de penser que le texte des *Vagues* se dérobe à une lecture unitaire et s'impose à nous comme la combinaison complexe de deux textes : l'un présente une écriture souveraine et autoritaire, l'autre se place en opposition et contient une parole subversive et contestatrice. *Les Vagues* s'impose donc à nous comme l'exemple privilégié d'une œuvre dont le tissu signifiant est édifié sur un nœud conflictuel de sens. Par la disposition particulière du texte (interludes vs chapitres), un écart surgit et traverse le texte de bout en bout. Les chapitres, parties intégrantes du texte, coexistent toujours « à côté de l'œuvre réalisée, l'œuvre impossible qui est son inévitable et illusoire corrélat », et sont aussi « le revers de l'œuvre » (Authier-Revuz 113).

La volonté d'innovation chez Virginia Woolf.

and the letters more exuberant, it was because these moods alternate in her. [...] Nowhere are two voices heard more distinctly than in the account she gives in the diary of the writing of *The Waves* and by her references to it in her letters » (*Letters*, xix).

² Pour Jean-François Lyotard l'opposition entre l'écriture et la parole ne fait pas le moindre doute, puisque l'écriture se caractérise par l'absence de toute forme d'interlocution : « La parole implique la co-présence du locuteur et du récepteur. Supprimez la présence du locuteur, vous avez l'écriture » (*in* Christin 73). Il faut reconnaître que la propriété première du texte des interludes est de se poser comme une écriture qui repose sur l'élimination de toute situation d'interlocution. Les mots jaillissent librement assumés par une instance narrative qui se place au-delà de toute conscience.