

ATALA

N° 20

2019

Apprendre par le théâtre



Cultures et sciences humaines

Illustration de couverture :
© Pierre GROSBOIS 2008
Pascal Collin (la fée)
Le songe d'une nuit d'été/Ateliers Berthier
Odéon Théâtre de l'Europe, 09/11/2008

Les aventures du moi dans *To the Lighthouse* (*La promenade au phare*) de Virginia Woolf

Sarah BENOUFFELLA

Résumé

« Les aventures du moi » étudie les caractéristiques du tournant moderniste à travers une de ses œuvres phares : *To the Lighthouse* de Virginia Woolf. Ce roman novateur a marqué un tournant esthétique et formel dans l'histoire de la littérature du XX^e siècle. Virginia Woolf y rompt avec une vision essentialiste du personnage et cherche à montrer que l'être humain se définit avant tout par sa fluidité ontologique. Plongeant au cœur de la vie intérieure — palpante et complexe — des personnages du roman, on s'intéresse ici aux obstacles qu'ils rencontrent dans leur quête existentielle. *To the Lighthouse* et son refus de la linéarité nous amènent à nous poser des questions essentielles et fascinantes : Sommes-nous ce que nous montrons aux autres ou, au contraire, ce que nous refusons de partager ? Existe-t-il une échappatoire à la sociabilité ? Notre être profond est-il insondable ?

Mots-clés : Modernisme, identité, polymorphisme, conscience, fragmentation.

Abstract

“The adventures of the self” brings into focus Virginia Woolf’s groundbreaking work *To the Lighthouse*—a passionate narrative about the intricacies of material, social and philosophical existence which remains one of the exemplary modernist texts of the twentieth-century. *To the Lighthouse* indeed breaks away from a long tradition of novelists by portraying the character’s self—and more generally the human self—as fragmented, polymorphic and hardly decipherable. In order to shed light on the multifacetedness of the fictional self in Virginia Woolf’s novel, we will dwell on the representation of identity as a complex and dynamic process. In *To the Lighthouse* indeed, identity is collective: the characters form a conflicted yet interconnected assemblage which defines them. This article will thus analyze the tension between seeming and being by showing the difficulty there is in reconciling the various facets of one’s everyday behavior—which will in turn lead us to ponder our relation to the world, to others and to our deep self.

Keywords : Modernism, identity, polymorphism, conscience, fragmentation.

Dans sa biographie de Virginia Woolf, Alexandra Lemasson présente en quelques lignes la singulière vision des êtres qui était celle de Virginia Woolf :

« Virginia Woolf revendiquera toute sa vie la coexistence de plusieurs moi au sein d’un même individu. En faisant le choix de la littérature, elle a fait celui de laisser s’exprimer ces mille vies que nous étouffons d’ordinaire en nous. La question de l’identité est au cœur de l’œuvre de cette femme qui ne cesse de réaffirmer que le moi est multiple. Chaque individu est composé d’une myriade de facettes. D’où la difficulté de connaître les êtres qui revient

comme un leitmotiv sous sa plume. Comment capter ce qui est par définition insaisissable : l'essence d'un être ! ? »

Cette approche, qui rejette activement une conception dangereusement essentialiste de l'être, nous offre la possibilité de combattre notre désir de cohérence et de rationalité et d'accepter, à la place, que notre moi profond, loin d'être un tout aux limites définies, se multiplie à l'infini. L'être est aux yeux de Virginia Woolf une matière malléable dont les différentes composantes s'ajoutent et se soustraient sans cesse les unes aux autres ; Virginia Woolf percevait ainsi les différents états de conscience qui sont les nôtres comme autant de manifestations de la pluralité de notre moi et des expressions aussi surprenantes que « *first and second selves* » (« premier et second soi ») apparaissent à plusieurs reprises dans ses journaux.

Si cette conception polymorphe et cette attention portée à la vie intérieure se retrouvent dans l'ensemble des œuvres de Virginia Woolf, c'est sans nul doute son deuxième roman *To the Lighthouse*, publié en 1927, qui lui fait la plus grande place. Les nombreux critiques qui ont décortiqué la trame narrative de *To the Lighthouse* sont parvenus à la conclusion suivante : ce n'est pas l'intrigue en elle-même qui forme la colonne vertébrale du roman, ce n'est pas ce qui s'y passe qui retient et soutient l'attention du lecteur mais plutôt ce qui ne s'y passe pas et, plus encore, ce qui s'y dit et ce qui s'y pense. Mais avant d'explorer plus avant les trésors esthétiques que recèle *To the Lighthouse*, il convient de dire quelques mots sur le cadre dans lequel s'inscrit cette entreprise.

Le tournant moderniste : une exploration audacieuse des profondeurs de la conscience, rejet et renouveau : des personnages à cœur ouvert

To the Lighthouse, roman novateur s'il en est, voit le jour dans un climat propice au renouvellement : l'avènement du mouvement moderniste dans les années 1920. À l'aune du xx^e siècle, le roman moderniste s'impose comme rien de moins qu'un contre-projet esthétique : il naît d'un rejet des normes artistiques établies par les Victoriens et les Edwardiens et marque la volonté d'auteurs insatisfaits de faire fi de conventions stylistiques perçues comme stériles et paralysantes. Les modernistes reprochent en effet à leurs prédécesseurs d'avoir non seulement simplifié à outrance le réel, mais aussi — et peut-être par-là même — d'avoir réduit quasi à néant les possibles de la fiction. À cette grille de lecture jugée tristement matérialiste et conventionnelle, Virginia Woolf et ses contemporains opposent une quête désinhibée de la vérité et de la liberté intellectuelle et une acceptation du réel

I. DELOURME (Chantal), *Virginia Woolf, To the Lighthouse, Les arabesques du sens*, Paris, Ellipses, 2001, p. 68.

dans toute sa complexité. Virginia Woolf elle-même, dans son essai controversé *Mr Bennett and Mrs Brown*, dans lequel elle s'attache à déconstruire les théories narratologiques d'Arnold Bennett, fait preuve d'un profond mépris à l'égard d'écrivains qu'elle semble considérer comme des pantins littéraires :

« Mr Bennett n'a pas jeté un seul regard à Mrs Brown, assise dans un coin [...] car il va de soi que Mrs Brown est éternelle, Mrs Brown est l'essence de la nature humaine, Mrs Brown ne change qu'en surface, ce sont les romanciers qui vont et viennent — elle est assise dans son coin et aucun des écrivains Edwardiens n'a daigné lui jeter un regard. Ils ont regardé avec insistance et intérêt par la fenêtre; ils ont observé les usines et même les ornements et le tissu du wagon mais ils ne l'ont jamais regardée elle, jamais ils ne se sont intéressés à sa vie ou à ce qui fait d'elle un être humain. Ils ont créé des outils et établi des conventions pour les aider dans leur entreprise. Mais ces outils ne sont pas nos outils et cette entreprise n'est pas notre entreprise. À nos yeux, ces conventions ne sont que ruines, ces outils que symbole funeste. »

Les premières années du modernisme sont donc marquées par la conviction que la nature humaine ne peut et ne doit aucunement faire l'objet d'une catégorisation telle que celle d'un inventaire de possessions matérielles. Au contraire, il importe de la saisir dans toute sa fragilité, sa fugacité et sa diversité; en somme d'accepter l'existence de l'incompréhensible et de l'irréductible. L'attention portée à la « vie » — dans ses écrits, Virginia Woolf utilise les termes « vie », « esprit » ou encore « chose essentielle » pour décrire ce qui est selon elle l'essence de la nature humaine et, par là même, de la littérature — dans ce qu'elle a de plus vif et fugitif amène les modernistes à épouser avec passion les spasmes de la vie intérieure des personnages: les profondeurs de la conscience humaine ne doivent plus être tenues à distance par des considérations sociales ou matérielles, mais plutôt observées, décortiquées, chéries, dévoilées au grand jour.

« Dans le sillage des écrits théoriques des romanciers modernistes, la critique a abondamment commenté le changement radical d'optique qui avait marqué la représentation du personnage. Il ne s'agissait plus de mettre en scène le personnage réaliste dans le rapport (souvent critique) à une société qui le signifie et se signifie par lui mais de représenter, depuis le postulat d'un subjectivisme existentiel, ses efforts répétés et souvent vains pour créer le sens de sa propre expérience et ainsi se signifier dans son rapport au monde et à lui-même². »

Cette quête d'authenticité, ce renouvellement audacieux de l'art narratif sont indissociables d'une certaine conception du temps et de l'expérience sensible. Il convient ainsi de rappeler que les théories de Virginia Woolf, eu égard au fonctionnement et à la nature de la conscience humaine, ont été

2. BALDICK (Chris), *The Modern Movement. The Oxford English Literary History*, Oxford, Oxford University Press, vol.10, 1910-1940, 2004, p. 113.

largement influencées par les écrits de Bergson ; la distinction établie par ce dernier entre le temps objectif et le temps vécu inspira très largement la notion de « moment woolfien », une conception du temps comme écoulement continu, décousu mais surtout hautement subjectif.

Afin de capturer le réel tel qu'il est vécu, le temps tel qu'il est perçu et les pensées telles qu'elles nous arrivent, les modernistes optèrent pour une technique sur laquelle il convient de revenir : la technique du « *stream of consciousness* ». Il s'agit là d'un concept forgé par le philosophe et psychologue américain William James. Cette métaphore vise à décrire les fluctuations d'une conscience perçue non pas comme stable et immobile, mais comme fluide et inconstante. Voici la description que William James lui-même en donne dans son ouvrage *Les Principes de la Psychologie* :

« La conscience fourmille d'une multiplicité d'objets et de connexions qui ne sont pas ordonnées logiquement ; ils forment un flux (une rivière ou un écoulement) de sensations, de perceptions et de pensées conscientes. La conscience n'a rien de fixe, elle s'écoule. Une « rivière » ou un « écoulement » sont les métaphores qui viennent naturellement à l'esprit³. »

Par le biais du « *stream of consciousness* », les écrivains modernistes nous plongent non seulement au cœur de l'activité mentale, mais ils nous permettent aussi d'en explorer les mondes cachés : le « *stream of consciousness* » s'attaque aux pensées inconscientes, aux symboles, aux motifs, à l'incohérence, le tout dans une prose souvent décousue et dépourvue de connecteurs logiques, voire de ponctuation. C'est à l'aide de ce style riche et complexe que la fiction moderniste brise les surfaces trompeuses et réductrices — une aventure expérimentale dont *To the Lighthouse* est certainement une des représentations les plus fidèles.

Virginia Woolf et la technique narrative moderniste : comment l'action enfante les pensées

Dans *To the Lighthouse*, Virginia Woolf décortique des événements en apparence insignifiants, consacre des paragraphes entiers à des hasards, des incidents, des petits faits ; un appel téléphonique, une conversation avec une domestique ou encore la mesure d'un bas donnent lieu à de longues et minutieuses descriptions. Les grands bouleversements, eux, n'occupent au contraire qu'une place réduite dans le roman ; la mort et les départs, décrits incidemment, disparaissent aussi vite qu'ils sont apparus.

Il convient à présent d'étudier le texte de plus près pour mieux comprendre les subtilités de la prose woolfienne. Dès les premières pages, *To the*

3. JAMES (William), *The Principles of Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1901, p. 58.

Lighthouse nous rappelle que le point de départ de l'aventure moderniste est la pensée, la pensée spontanée, observatrice et décousue, et que c'est de cette pensée même que l'action du roman sera faite. La nature de l'incipit, son organisation structurelle témoignent de l'établissement d'une nouvelle hiérarchie entre l'action extérieure d'un côté, et la vie intérieure de l'autre, la première s'effaçant largement derrière la seconde. Deux niveaux d'appréhension se superposent en effet: Mrs Ramsay, occupée à tricoter et, dans le même temps, une succession de pensées hasardeuses et fuyantes concernant l'état de la maison et la présence de la domestique suisse. Bien que le passage commence par une remarque descriptive sur le cadre de l'action — « Elle prit la chaussette [...] et elle la mesura contre la jambe de James » (TL 31) — les pensées de Mrs Ramsay envahissent bien vite la narration. Elles s'étendent sur plus de deux pages et ne sont interrompues que par deux commentaires, rapides et presque futiles: (« Mon chéri, ne bouge pas, dit-elle ») (TL 32); « Et la conséquence de tout ça, elle soupira, en observant la pièce de haut en bas, tandis qu'elle maintenait la chaussette contre la jambe de James, c'était que la maison devenait un peu plus vétuste à chaque été. » (TL 32). On retrouve un contraste semblable un peu plus loin, dans un passage où s'opposent réflexions métaphysiques et préoccupations financières:

« Il y avait toujours une femme quelque part qui était en train de mourir d'un cancer, même ici. Et pourtant, elle était obligée de dire à tous ces enfants "Vous vous en sortirez". À huit personnes, elle avait dit sans relâche "Tu t'en sortiras" (et la facture de la serre s'éleverait à 50 livres). » (TL 70)

Fidèle à son projet esthétique, Virginia Woolf évacue rapidement le contexte extérieur par le biais d'une froide parenthèse et recentre son écriture sur la figure de Mrs Ramsay. Les considérations morales, sociales, économiques et religieuses qui occupaient une place d'honneur dans les romans du XIX^e siècle ne servent plus qu'à colorer vaguement le monde des personnages. Les micro-événements auxquels Virginia Woolf dévoue sa prose ne font pas avancer l'intrigue, leur importance réside avant tout dans leur capacité à stimuler la conscience des personnages. Sous la plume de Virginia Woolf, la présence de la réalité matérielle et extérieure perd donc soudainement son hégémonie: elle est assujettie aux pensées des personnages en devenant l'impulsion nécessaire au florissement de leurs méditations.

L'intérêt de ces premières pages réside également dans les choix stylistiques et typographiques; le cadre extérieur, l'action concrète sont presque passés sous silence par d'impérieux tirets, crochets et parenthèses. Comme absorbés par la ponctuation, ils semblent se contenter de flotter sur la page. Un des passages les plus emblématiques de *To the Lighthouse* à cet égard est la description, on ne peut plus succincte, de la mort de Mrs Ramsay. Celle-ci n'est mentionnée qu'au passage, sous la forme suivante: « [Mr Ramsay ouvrit

grand les bras un matin d'hiver mais Mrs Ramsay étant morte de manière soudaine la nuit précédente, ils enlacèrent le vide].» L'usage des crochets est redoublé par le choix de l'adversative incidente : la mort de Mrs Ramsay, figure centrale, lien ultime entre les personnages, apparaît finalement comme une péripétie secondaire qui ne mérite ni l'attention du lecteur ni celle de l'auteur — une technique stylistique résumée à merveille par le critique Eric Auerbach :

« Ce qui se passe dans le roman de Virginia Woolf est exactement ce que tous les autres travaux ont tenté de faire — à savoir mettre l'accent sur les fruits du hasard, de les exploiter non dans le but de soutenir l'action mais bien pour eux-mêmes. Et dans ce processus, quelque chose de nouveau est apparu : rien de moins que la richesse de la réalité et la profondeur de la vie. Ce qui a lieu a sans nul doute trait à la vie intime des personnages qui habitent le roman mais aussi à ce qui unit généralement les êtres humains⁴. »

Identités fragmentées

Nous l'avons vu, sous la plume de Virginia Woolf, pensées et émotions retrouvent toute leur spontanéité ; elles s'écoulent et débordent même, elles dédaignent l'ordre, les enchaînements artificiels et les exigences de cohérence. C'est cet intérêt pour les profondeurs de la conscience humaine et les faces cachées de la psychologie qui permet aux modernistes de repenser et de redéfinir les contours du moi. L'insatisfaction des modernistes face aux productions littéraires existantes naît en effet en grande partie de leur rejet de la vision d'un moi cohérent et unifié. La fiction moderniste privilégie alors le morcellement et l'hétérogénéité : impressions fugaces, désirs changeants, pensées éphémères et souvenirs fuyants sont au cœur de l'identité des personnages de la fiction moderniste. Perdus dans le flot incessant de leur propre activité mentale, les personnages modernistes s'oublient souvent dans un solipsisme désinhibé et leur caractérisation apparaît souvent comme une tâche impossible : leur identité évolue en effet au gré de leurs envies, frustrations, aspirations et caprices. On retrouve à cet égard l'influence de Bergson ; dans *L'évolution créatrice*, Bergson écrit : « Pour un être conscient, exister consiste à changer, changer à mûrir, mûrir à se créer indéfiniment soi-même⁵. »

Le refus des modernistes de circonscrire l'âme humaine leur vaudra cependant de nombreuses critiques. L'auteur et critique Arnold Bennett reprochait ainsi aux personnages de Virginia Woolf leur manque de consistance. De la même manière, l'écrivain anglais E.M. Forster dira de Virginia

4. AUERBACH (Erich), *Mimesis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 545.

5. BERGSON (Henri), *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1959, p. 88.

Woolf qu'elle ne savait point décrire des personnages dont les lecteurs puissent se souvenir longtemps. La critique Chantal Delourme analyse avec acuité cette touche woolfienne tant décriée :

« Le récit sera celui de ses modes, de ses accidents [*ceux de l'être*] : amnésie, résurgence, battement, retenue, épanchement, alternance, conflit en constituent les événements névralgiques qui viennent cristalliser la relation aux autres et au monde⁶. »

« Amnésie, résurgence, battement, retenue, épanchement, alternance, conflit » : autant de termes qui mettent en évidence l'impossibilité de réduire les personnages de Virginia Woolf à quelques traits définitoires.

La vie intérieure des personnages de Virginia Woolf est par ailleurs tellement évasive que même leurs interlocuteurs privilégiés ne peuvent y accéder qu'au prix d'un laborieux déchiffrement. Les apparences physiques contrôlent la surface de la fiction woolfienne presque de manière pernicieuse : elles induisent en erreur les autres personnages et découvrir ce qu'elles masquent se transforme parfois en obsession. Les personnages de la fiction moderniste sont en effet souvent décrits comme des êtres partagés entre être et paraître de sorte que leurs interactions quotidiennes avec les autres et le monde sont infiniment complexes : ils oscillent entre relation symbiotique au reste du monde et puissant sentiment d'aliénation. Considérons de nouveau les premières pages de *To the Lighthouse*, où la tension entre l'être et le paraître se ressent déjà fortement :

« Elles étaient toutes si colorées et différentes à ses yeux qu'il avait déjà son code à lui, son langage secret, même si de lui émanait un sérieux absolu. » (TL 6)

La disjonction entre vie intérieure et monde extérieur est ici clairement exprimée par l'utilisation de « même si » ; en creusant l'écart qui sépare les émotions de James et l'analyse qu'en fait sa mère, le texte nous confronte dès le début à la faillibilité des perceptions extérieures. *To the Lighthouse* regorge de passages qui, tels ceux que nous venons d'analyser, semblent nous mettre en garde contre une connaissance illusoire d'autrui, un déchiffrement limité ou une confiance aveugle en nos propres perceptions de l'autre :

« Mrs Ramsay, qui était assise tranquillement, son fils dans les bras, se redressa et, se tournant sur le côté, sembla faire un effort pour se lever et au même moment, sembla projeter dans l'air un jet d'énergie, une fontaine de vie, comme si toute son énergie se transformait en force brûlante et éclatante (bien qu'elle se rassît en silence, de nouveau la chaussette à la main). » (TL 44)

Ce passage met l'accent sur la force de la présence de Mrs Ramsay — « un jet d'énergie » ; « une fontaine de vie » ; « force brûlante et éclatante ».

6. DELOURME (Chantal), *Virginia Woolf...*, op. cit., p. 115.

Tant d'enthousiasme exprimé dans la narration nous pousserait presque à comparer la lumineuse présence de Mrs Ramsay à un feu d'artifice alors même que le commentaire entre parenthèses — « (bien qu'elle se rassît en silence, de nouveau la chaussette à la main) » — remet la scène en perspective placidement : sa froide neutralité rappelle au lecteur que, vue de l'extérieur, la présence de Mrs Ramsay se résume à sa position assise et à son activité manuelle. Décrite comme mécanique et de pure forme, l'activité physique est avant tout une précieuse façade qui autorise les personnages, le temps de quelques pensées, à échapper à la réalité matérielle.

« Tout semblait possible. Tout semblait en ordre. Elle se sentait enfin (mais ça ne peut pas durer, elle pensa, se détachant du moment, pendant qu'ils avaient une conversation sur les bottes), elle se sentait enfin en sécurité ; elle planait comme un faucon dans les airs. » (TL 120)

Il s'agit là d'un des passages les plus à même de révéler au lecteur l'incroyable capacité de Mrs Ramsay à se soustraire au réel pour mieux donner libre cours à son flux de conscience. Sa rupture momentanée avec le réel est ici exprimée par la comparaison : « comme un faucon dans les airs ». Cette expression traduit une élévation spatiale : tel un faucon, Mrs Ramsay flotte sans contrainte et observe le monde de haut. L'expression « se détachant du moment » rappelle par ailleurs à quel point il est aisé pour Mrs Ramsay de se décentrer et même de décomposer son moi en unités autonomes et distinctes — un phénomène qui avait déjà attiré l'attention de l'écrivain et critique d'art Charles Asselineau :

« Qui parmi nous n'est pas un *homo duplex* ? Je veux parler de ceux dont l'esprit a été dès l'enfance *touched with pensiveness* ; toujours double, action et intention, rêve et réalité ; toujours l'un nuisant à l'autre, l'un usurpant la part de l'autre⁷. »

Si ce sentiment de désunion est partagé par l'ensemble des personnages dans *To the Lighthouse*, ce sont sans nul doute les personnages féminins qui, parce qu'ils sont constamment déchirés entre rôle social et aspirations personnelles, en font le plus fortement l'expérience.

L'expérience féminine du morcellement identitaire

Tout au long de la narration, Mrs Ramsay et Lily Briscoe — une amie de la famille — se voient chargées d'assumer un certain nombre de responsabilités au sein de la communauté. Les passages suivants sont révélateurs de leur statut de garantes de l'ordre social et moral :

« Ils venaient la voir elle, évidemment, puisque c'était une femme, du matin au soir, pour telle ou telle raison ; un d'eux voulait ci, un autre voulait ça ; les

7. ASSELINEAU (Charles), *La double vie : nouvelles*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1858. p. 63.

enfants grandissaient; elle avait souvent l'impression de n'être rien d'autre une éponge gorgée d'émotions humaines.» (TL 38)

«Elle qui était une femme, elle était responsable de cette horreur; elle qui était une femme, elle aurait dû savoir comment gérer ce problème. Cela la décrédibilisait complètement, sexuellement, de rester là sans rien faire.» (TL 73)

«Elle savait qu'il existait un code de conduite qui stipulait que dans ce genre de circonstances, il incombait à la femme, peu importe ce à quoi elle était occupée, de venir en aide au jeune homme en face d'elle afin qu'il puisse laisser libre cours à sa vanité, son désir urgent de s'affirmer.» (TL 105)

Comme l'expriment clairement ces trois passages, l'existence des femmes dans *To the Lighthouse* est régie par de strictes lois genrées dont elles s'acquittent plus ou moins allègrement. Aux traditionnelles tâches domestiques, s'ajoute le devoir de soutenir et protéger fils, frères et maris. Il revient à Mrs Ramsay et à Lily Briscoe de conforter les figures masculines — et notamment Mr Ramsay — dans leurs certitudes et plus encore, de donner un sens à leur existence en les assurant de la validité de leur quête.

La présence des femmes dans *To the Lighthouse* ne se limite cependant pas à la sphère domestique: leur vie se partage en réalité entre altruisme et solipsisme. Ainsi, nombreuses sont les occasions où Mrs Ramsay et Lily Briscoe s'octroient de longs instants d'introspection auxquels il semble impossible de les arracher.

«Quand elle se regardait dans le miroir et qu'elle voyait ses cheveux blancs, ses joues tombantes, à cinquante ans, elle se demandait si elle aurait pu mieux gérer les choses; son mari; l'argent; ses livres?» (TL 9)

«C'était juste qu'elle voyait la vie comme — et une petite bande de temps se formait devant ses yeux, ses cinquante années. Elle était là, devant elle: la vie. La vie: elle pensa mais elle ne vint pas au bout de sa pensée. Elle regarda la vie, car elle la percevait avec clarté, quelque chose de réel, quelque chose d'intime, qu'elle ne partageait avec personne: ni ses enfants, ni son mari. Une sorte d'échange avait lieu entre elles deux: elle était d'un côté et la vie de l'autre et elles essayaient toutes les deux d'avoir le dessus; et parfois elles parlementaient (quand elle était assise, seule); il y avait, elle s'en souvenait, d'incroyables scènes de réconciliation mais pour l'essentiel, aussi étrange que cela puisse paraître, elle devait reconnaître que cette chose qu'elle appelait la vie lui semblait terrifiante, hostile et prête à vous sauter dessus à la moindre occasion.» (TL 69-70)

Il n'est pas rare qu'au beau milieu d'un dîner ou d'une conversation, Mrs Ramsay et Lily Briscoe se perdent dans des questionnements douloureusement existentiels, de longues analyses métaphysiques aux cours desquelles elles interrogent leur apparence, leur relation aux autres et le sens même de l'existence. Angoisses existentielles, quêtes spirituelles et méditations philosophiques font donc aussi partie du quotidien de ces femmes polyvalentes qui, entre deux activités manuelles, tentent de donner

sens à l'incompréhensible. Cette capacité à naviguer entre les amitiés, les circonstances et les obligations témoigne sans nul doute de la considérable flexibilité du moi woolfien.

Création et re-création: les secrets de l'âme humaine et les masques du quotidien

Dans *To the Lighthouse*, une dizaine de personnages cohabitent le temps d'un été dans une petite maison de vacances; une situation qui, naturellement, les amène à adopter une contenance faite de versatiles et fonctionnelles postures. Ainsi, nombreuses sont les occasions où la présence de l'autre les réduit à un rôle social; les étiquettes que la société leur a attribuées — mère, père, mari, épouse, femme, amant — en viennent alors à les définir presque entièrement. L'être social étant souvent caractérisé par sa vanité et sa frivolité, les personnages acceptent et incarnent leur statut avec plus ou moins d'aisance. L'attitude de Mr Bankes, un ami de la famille ici sur le point de pénétrer dans la maison, est à cet égard très représentatif du mépris que les personnages semblent éprouver à l'égard des injonctions sociales :

« [...] et il pensa, de façon puéride, tandis qu'il remontait l'allée, Lumières, lumières, lumières. Mais, dieu du ciel, se dit-il, portant la main à sa cravate, il ne faut pas que je me ridiculise. » (TL 91)

L'épizeux « Lumières, lumières, lumières » nous plonge au cœur de la conscience d'un personnage qui, le temps de sa marche, s'est oublié dans un flot de pensées labyrinthiques l'éloignant ostensiblement du monde réel; le retour à la réalité, annoncé abruptement par la conjonction de coordination « Mais » est d'autant plus brutal qu'il est synonyme de contrainte et presque de fausseté. Disposant soudain d'une conscience accrue du moment et, au-delà, de sa propre participation au moment, Mr Bankes retombe vite sous l'emprise de la vigilance et du conventionnalisme. Faux-semblants et artifices ne sont cependant pas seulement le lot de Mr Bankes :

« Il l'attendait dans l'entrée de la petite maison exigüe où elle l'avait amené, tandis qu'elle rendait visite à une femme à l'étage [...] quand, soudainement, elle entra, se figea quelques secondes (comme si elle avait joué un rôle à l'étage et que, l'espace d'un instant, elle s'autorisait à être elle-même), elle s'immobilisa un moment devant le portrait de la Reine Victoria. » (TL 17)

Dans ce passage, Mr Bankes observe attentivement Mrs Ramsay, occupée à rendre une rapide visite à une famille dans le besoin. Comme souvent chez Virginia Woolf, la parenthèse joue un rôle crucial : la dichotomie être/paraître est de nouveau au cœur de l'analyse et amène le lecteur à interroger les motivations de Mrs Ramsay. On observe par ailleurs que le rôle social de Mrs Ramsay est associé au mouvement et à la volubilité tandis que le repli

existentiel, lui, est synonyme de sincérité et de fixité comme si, abandonné pour quelques secondes, le masque social mettait le moi de Mrs Ramsay à nu et la révélait dans toute son authenticité. On retrouve cette idée plus loin dans le roman à propos de Lily Briscoe cette fois :

« Elle espérait que personne n'ouvrirait la porte ou sortirait de la maison, elle espérait qu'on la laisserait tranquille et qu'elle pourrait continuer à penser et à peindre. » (TL 184)

On le comprend, pour Lily Briscoe aussi la solitude a d'apaisantes vertus : elle facilite l'entreprise créatrice et lui offre une précieuse échappatoire à la pénible distraction sociale. La finesse des observations de Virginia Woolf touchant à l'altération du moi en société trouve sa plus belle expression dans un des passages clés du roman, incontournable tant par la beauté de son lyrisme que par la singularité de la vision qu'il propose.

« Elle ressentait souvent ce besoin : le besoin de penser, non même pas de penser. D'être en silence, d'être seule. Tout l'être et le faire — vaste, éclatant, bruyant — s'évaporerait, et alors on se laissait devenir — avec solennité — soi-même, un cœur de noirceur en forme de coin que les autres ne pouvaient pas voir. » (TL 72-73)

Commençons par analyser la formulation « Tout l'être et le faire — vaste, éclatant, bruyant — s'évaporerait » ; une observation grammaticale nous permet de voir qu'« être » et « faire » sont nominalisés par la présence de l'article défini : cette substantivation permet de faire de l'être et du faire des notions fixes, sous lesquelles se subsumeraient différentes caractéristiques. L'adjectif indéfini « tout » suggère par ailleurs qu'ils forment une unité compacte et soudée. La description percutante et imagée des deux notions est aussi facilitée par l'utilisation d'un rythme ternaire : « vaste, éclatant, bruyant ». On observe par ailleurs que les trois adjectifs représentent trois formes différentes d'expression physique : éclatant insiste sur l'apparence de l'être et du faire ; vaste met l'accent sur son existence spatiale ; *bruyant*, enfin, dote l'être et le faire de la faculté d'expression. Sous la plume de Virginia Woolf, l'être social prend donc forme et vie : d'entité abstraite et impalpable, il devient créature tangible, unique et substantielle. À ce déploiement quotidien et parfois douloureux du moi social, s'opposent l'impénétrabilité et l'invisibilité du moi profond.

L'hermétisme du moi profond

Intéressons-nous ici à la deuxième partie de la citation que nous venons d'analyser.

« Les uns après les autres, elle-même, Lily, Augustus Carmichael, nous sommes amenés à comprendre que nos apparitions, notre apparence, sont

puériles. Au fond de nous, tout est noir, vaste, infiniment profond. Mais de temps en temps nous remontons à la surface et c'est ça que les gens voient de nous [...]. Ce cœur de noirceur pouvait aller n'importe où, personne ne le voyait. Ils ne pouvaient pas l'arrêter, pensa-t-elle en jubilant.» (TL 72-73)

Les rouages de la vie intérieure sont clairement exposés : ce passage, qui dénote une plongée au cœur des profondeurs de l'identité, fait immédiatement naître l'image de la coquille protectrice ; une image renforcée par l'expression, pour le moins surprenante, « cœur de noirceur en forme de coin » utilisée dans la première partie de la citation. Il s'agit là d'une description des plus audacieuses et des plus innovantes : qui parmi nous a déjà réfléchi à la forme exacte de son moi profond ? On observe par ailleurs que ce moi profond est défini comme *vaste* et *infiniment profond*, comme s'il se fût agi d'une créature vivante, d'un organisme énergétique et croissant à l'intérieur de Mrs Ramsay. *Mrs Dalloway*, publié deux ans avant *To the Lighthouse*, propose une vision similaire des formes du moi profond :

« Combien de fois avait-elle vu son visage et toujours avec cette crispation imperceptible ! Elle avançait les lèvres quand elle se regardait dans le miroir. C'était pour rendre son visage plus pointu. C'était elle — pointue, pointue comme une fléchette, nette. C'était elle quand un effort de sa part qui lui intimait d'être elle-même, assemblait tous les morceaux d'elle⁸. »

Dans ce passage, qui semble à première vue n'être qu'un conventionnel moment d'introspection, Mrs Dalloway délaisse le reflet de son visage pour analyser celui de son être. Le lecteur est témoin d'une prise de conscience progressive dont l'intensité est exprimée par la répétition anaphorique « C'était elle » et par la triade : « pointue ; pointue comme une fléchette ; nette » — trois adjectifs qui, tout comme « en forme de coin » dans *To the Lighthouse*, permettent de lier l'immatériel — le moi de Mrs Dalloway — à la réalité matérielle et physique.

Fusion et harmonie : la plénitude existentielle selon Virginia Woolf

Comme en témoigne la curieuse association du moi profond au prosaïsme des objets matériels, les personnages de *To the Lighthouse* ne sont ni condamnés à l'aliénation subjective ni à la sociabilité forcée : ils savent s'abandonner à la beauté du monde extérieur, qui s'impose alors comme un entre-deux salvateur.

Dans un autre passage clé du roman, Mrs Ramsay et la lumière du phare qui éclaire l'île et la maison fusionnent on ne peut plus harmonieusement :

8. WOOLF (Virginia), *Mrs Dalloway*, London, Hogarth Press, 1925, p. 37.

« Elle leva les yeux de son tricot et rencontra le troisième faisceau de lumière et elle eut l'impression que ses yeux se rencontraient eux-mêmes. Elle se célébra elle-même en célébrant la lumière, sans nulle vanité, car elle était austère, elle était curieuse, elle était belle comme la lumière. Comme c'était étrange, elle pensa, cette tendance que l'on avait, quand on était seuls, à se tourner vers les choses inanimées; les arbres, les ruisseaux, les fleurs; l'impression qu'ils nous représentaient; l'impression qu'ils devenaient nous; l'impression qu'ils nous connaissaient; d'une certaine manière l'impression qu'ils étaient nous. » (TL 74)

L'intimité partagée par Mrs Ramsay et la lumière du phare semble ici absolue: les expressions « rencontra le troisième faisceau »; « ses yeux se rencontraient eux-mêmes », contribuent non seulement à personnifier le phare mais aussi à colorer le moment d'une tendre touche romantique. Leur relation s'apparente bien vite à une complète symbiose: « Elle se célébra elle-même en célébrant la lumière. » Comme le révèle l'anaphore en fin de passage, la relation de Mrs Ramsay — et des êtres humains en général — à la nature, aux arbres, aux fleurs et aux rivières est donc avant tout synonyme de partage et d'équilibre ontologiques: « nous représentaient » devient ainsi « étaient nous ». La critique Chantal Delourme, dont l'analyse de *To the Lighthouse* est sans nul doute une des plus fines et pénétrantes lectures proposées, écrit à ce propos:

« L'intime devient la scène d'épousailles secrètes avec le monde, d'un ajointement avec soi-même sous la lumière du phare qui suspend le temps dans le retour du rythme. Se tournant souvent vers les profondeurs de l'être, Virginia Woolf accompagne alors ses personnages féminins dans des limbes suscitées par une stase rêveuse, une hallucination, une perception flottante⁹. »

Les rêveries de Mrs Ramsay face à la nature sont indubitablement une autre preuve de la complexité et de la richesse de son moi profond: il semblerait que son incomplétude existentielle soit finalement ce qui lui permette d'entretenir une relation si intense et si émouvante avec la nature, de s'offrir à elle sans retenue, d'en épouser les formes et d'en célébrer la beauté.

Conclusion

Fidèle au projet moderniste, Virginia Woolf met son roman et ses personnages à l'épreuve d'une profonde réflexion philosophique dont elle a elle-même fait l'expérience: ses journaux révèlent, en effet, qu'afin de mieux sonder les profondeurs de la conscience, elle passait de longs moments non seulement à s'écouter penser mais aussi à observer comment d'une perception ou d'une impression pouvaient naître mots et émotions.

9. DELOURME (Chantal), *Virginia Woolf...*, op. cit., p. 133.

Aux questions sibyllines que les êtres humains ne manquent pas de se poser un jour ou l'autre — De quoi mon être est-il fait ? Quel est le sens de la vie, de ma vie ? —, Virginia Woolf propose des réponses pour le moins surprenantes : à la vision traditionnelle de l'âme comme entité immatérielle et impalpable, elle oppose une perception tangible et polymorphe du moi. Plus encore, elle nous rappelle que le moi n'est accessible que dans sa multiplicité, que l'essence de l'être, c'est précisément son absence d'essence.

To the Lighthouse, c'est donc finalement l'affirmation des possibles du moi, la croyance aveugle en l'infini pouvoir de création des êtres humains.

« Quelque part, partout, parfois caché, parfois visible, dans tout ce qui est écrit, se dessine la forme d'un être humain. Est-ce que c'est perdre son temps que de chercher à le connaître¹⁰ ? »

10. WOOLF (Virginia), *The Captain's Death Bed*, London, Hogarth Press, 1950, p. 23.