



HAL
open science

L'essai de soi, relectures de l'oeuvre de Virginia Woolf

Lucia del Carmen Raphael de La Madrid

► **To cite this version:**

Lucia del Carmen Raphael de La Madrid. L'essai de soi, relectures de l'oeuvre de Virginia Woolf. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030182 . tel-00951445

HAL Id: tel-00951445

<https://theses.hal.science/tel-00951445>

Submitted on 24 Feb 2014

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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE, PARIS III
ÉCOLE DOCTORALE 120 : LITTÉRATURE FRANÇAISE ET
COMPARÉE

THÈSE

Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE LA SORBONNE NOUVELLE PARIS III

Présentée et soutenue publiquement

par

LUCIA RAPHAEL DE LA MADRID

Le 8 décembre 2009

L'Essai de soi, relectures de Virginia
Woolf

Directeur de thèse :
Mireille Calle-Gruber

Composition du Jury

Mireille Calle-Gruber	La Sorbonne Nouvelle- Paris III
Béatrice Didier	École Normale Supérieure et Paris 8
Lucía Melgar	Université Nationale Autonome du Mexique
Claude Safir	Université Paris 8

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidée dans la réalisation de ce travail, et plus particulièrement Mireille Calle-Gruber ma directrice, pour son aide, ses conseils, sa solidarité et son appui dans les différentes étapes de la construction de cette thèse, ainsi que pour sa patience. La richesse de ses séminaires, son approche de la littérature, sa générosité en cours, cette ouverture d'esprit qu'elle possède et dont elle fait montre à tous les niveaux de son magistère, son hospitalité, son savoir-faire, sa cohérence lorsqu'elle analyse des textes littéraires et sa façon de transmettre sa passion m'ont beaucoup influencée. Je voudrais remercier tout particulièrement Françoise Duroux pour m'avoir amenée à l'œuvre de Virginia Woolf, pour son accueil et ses conseils. Je suis reconnaissante à Lucia Melgar, pour son soutien, sa foi en mon travail et pour avoir accepté de faire partie du jury. Je tiens à remercier également Hervé Sanson, pour son travail infatigable, professionnel, précis et consciencieux de correction, pour son amitié qui m'est chère et pour sa patience. J'adresse mes remerciements à mes collègues du séminaire « Diversité Culturelle et Différence Sexuelle » pour les moments privilégiés que nous avons partagés, tant à l'intérieur du séminaire qu'à l'extérieur : vous avez nourri et fait mûrir ce travail de tant de façons. Je souhaite dire un grand merci à mes amis Arafat Sadallah et Sofiane Laghouati qui m'ont offert leurs conseils, leur sagesse et leur hospitalité d'amis généreux et présents. À Agathe pour son amitié hospitalière. Mes amis de la « Taller de Paris », mes frères et sœurs, ont été pour moi des complices essentiels ; particulièrement Haydée pour toutes ces heures de parole écrite ou de vive voix. Je remercie de même Jorge, Vania, Pedro, Paco, Miguel et Lenis, qui m'ont tant aidée dans ce travail, et qui ont su être présents de tant de façons différentes durant ce séjour à Paris qui s'achève. Mon merci le plus profond, le plus reconnaissant, le plus tendre et affectueux à Rosa, mon ange gardien. Merci à Melba, Carmen, Maria Teresa Sofia et Margaux pour cette sororité privilégiée. Merci à Raúl, à Miguel M. et à Martín pour le partage. Je voudrais remercier aussi Tatiana et Luis pour leur présence, leur solidarité et leur aide, ainsi que le reste de « la famille parisienne ».

Ces remerciements ne seraient pas complets si j'omettais de remercier Guy Le Gauffey, pour ce temps empreint d'écoute, d'empathie, d'évolution, d'essai de soi et de générosité. Lui seul sait que mes mots restent encore en deçà de ce que je lui dois.

Enfin, parce qu'une thèse n'est rendue possible que par la présence des proches, je me tourne vers mes parents Alicia et Ricardo, pour leur dire avec force la reconnaissance que j'éprouve à leur égard : sans leur présence, sans leur aide, tant morale qu'économique, ainsi que leurs efforts, rien de tout ceci n'aurait pu voir le jour. Leur façon très personnelle d'être là, de m'aimer, et d'avoir soutenu mon projet, jusqu'à la fin, mérite cet hommage. Pour les mots tendres, pour ceux reconnaissants et aussi pour votre générosité. À mes frères Ricardo, Pablo et Fernando, particulièrement Carlos, pour son soutien dans les moments les plus difficiles, et Carmen ma sœur, qui a su être présente et à l'écoute, j'adresse mes plus vifs remerciements. À Diego, Santiago, Sebastian, Emiliano, Constanza, Rodrigo, Mateo et à la petite

Antonella toute ma tendresse. À mes grandes mères Alicia et Lucie pour son image de femmes de lutte et à Dña Griselda par notre complicité intellectuelle et humaine qui me manque autant, Merci à toutes les trois là vous soyez.

Ésta tesis fue realizada en parte gracias al financiamiento del Gobierno de México a través de CONACYT/ Cette thèse a été faite, en partie, grâce au financement du gouvernement du Mexique à travers CONACYT.

Table de matières

INTRODUCTION	1
IER PARTIE . L'ESSAI DE SOI	14
I. MICHEL BUTOR, <i>LES ESSAIS SUR LES ESSAIS</i>	14
1.a De la main des deux Michel	14
1.a.1 Le tombeau	16
1.b. Les marges du marginal	20
1.b.1 Le tissu maniériste	22
1.b.2 Les citations qui font de Montaigne, Montaigne	24
1.b.3 Le kaléidoscope triangulaire, les voix à travers les siècles	27
1.c.1 Le Cannibale, miroir d'un homme libre	29
1.c.2 La Boétie, La Servitude Volontaire	32
1.c.3 Woolf a entendu l'appel	37
II. LES <i>ESSAIS</i> Á L'ORIGINE DE L'ESSAI MODERNE	41
2.a L'essai comme genre	41
2.b Les Essais, une vocation particulière	43
III. LE LATIN, RITE DE PASSAGE	45
3.1.a <i>Exegium</i>	49
3.1.b <i>De l'Exercitation</i>	50
IV. LES <i>ESSAIS</i> , UN AUTO PORTRAIT	59
4.a. Sentiment océanique ou la rencontre avec l'autre	66

4.a.1 Écriture autobiographique ?	72
4.b Échos levinassiens	73
4.c Un fil d'encre sur le fleuve. Fluidité d'Emerson.	79
V. L'ESSAI DE SOI ; ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE D'ÉCRITURE	86
5.a L'éthique chez Montaigne	86
5.a.1 Le Principe de Liberté	87
5.a.2 Le Principe héraclitien	89
5.a.3 La condition humaine est celle de l'ignorance	91
5.a.4 La langue comme véhicule de l'éthique	94
5.b La culture de soi	99
5.b.1 Soi et pas moi; entre sauts et gambades (Montaigne, Heidegger, Derrida)	108
5.b.2 Le soi dans la langue; un foyer de l'autre	118
5.b.3 L'essai de soi, flux holistiques	122
VI. L'ESTHÉTIQUE CHEZ MONTAIGNE	126
VII. LE « <i>SOI</i> » ; GRAMMAIRE, LANGUES	131
7.a Un cadre théorique : La Grammatologie	131
7.b Le <i>soi</i> en français	136
7.b.1 Le <i>soi</i> français et le <i>self</i> ou <i>one's own</i> anglais	143
7.c De Montaigne à Woolf, Craig Brush	147
PARTIE II	153
I. LE MENTOR LITTÉRAIRE	154
I.Montaigne chez Woolf, une hospitalité à part entière	156
1.a Le lecteur	163
1.b L'écrivain	167

1.c Des Livres	169
----------------	-----

II. QUAND LIRE VIRGINIA WOOLF C'EST DECOUVRIR UN ESSAI DE SOI 180

2.a. <i>Les Vagues</i> dans les Journaux de Woolf	181
2.b Ecriture autobiographique	182
2.c La gestation du roman <i>Les Vagues</i>	182
2.d Les heures	184
2.d.1 Les éphémères	188
2.d.2 <i>The Flight of the mind</i> ¹	189
2.d.3 Le train, métaphore de flux	192
2.d.4 Registre des flux, « Le Moment woolfien »	193
2.e Le sens de la réalité	195
2.f Art et flux	197
2.f.1 La musique comme des flux	198
2.f.2 Musique et peinture ; des flux parallèles	200
2.f.3 Une structure faite de flux	201
2.g L'art de Montaigne	203
2.g.1 Les Flux de l'art	205
2.g.2 Le tourbillon de la Création	206
2.g.3 Le rythme des flux humains	208
2.g.4 L'autoportrait comme méthode d'écriture	210

III. LE SOI CHEZ WOOLF 215

3.a Le moi/ le non moi	223
3.a.1 Le Moi	223
3.a.2 Le « I » chez Woolf	230

¹ *op.cit* *Passionate Apprentice*, p.393

3.a.3 Visage	233
3.a.4 Le nom	238
3.b Le non-moi	246
3.b.1 Rhoda sans visage	253
3.b.2 L'autre du non-moi	253
3.c Solitude	258
3.c.1 Le héros en solitude	263
3.d Creuser en soi	265
3.e Je suis les autres	269
IV L'AUTRE	273
4.a L'autre chez Woolf et chez Montaigne	273
4.a.1 Versant mystique	277
4.a.2 Humaine nature	284
4. b. Le héros, une altérité particulière	293
4. b.1 L'héros en héritage	299
4.c De l'amitié	300
4.c.1 « l'autre me met face à moi même »	304
4.c.2 <i>Les Vagues</i> ; Le « Bloomsbury group »	309
4.c.3 « L'autre me nourrit »	313
4.d « L'altérité comme extériorité »	317
4.d.1 « L'autre est ma destruction – l'autre me structure »	321
4.d.2 « L'autre me met face à moi même, 'le Cannibale' »	323
V. L'ÉCRIVAIN, LE LECTEUR, CES AUTRES	328
5.a Lecteur	328

5.b <i>Les Vagues</i> , Une vision de la littérature faite récit	336
VI. CRÉATION	340
VII. ECRIVAIN	343
7.a Bernard, l'esprit du poète	344
7.a.1 Bernard et le temps	346
7.a.2 Bernard, la passion des petits riens	349
7.b Une chambre à soi	354
7.c Les marges, un plaisir partagé	361
VIII. CORPS	364
8.a Rhoda	365
8.b Suzanne	368
8.c Jinny	369
IX. LES VAGUES, UN RÉCIT DU FÉMININ	381
9.a Féminin	381
9.a.1 Genre	382
9.a.2.i Poétique	384
9.a.2.ii Politique	388
9.a.2.iii La relation entre écrivain et lecteur, une opération du féminin	391
9.b. L'altérité comme opérativité du féminin chez Woolf et chez Montaigne	394
9.b.1 L'androgynie comme méthode	401
9.b.2 Le train-taxi, l'université du futur, jamais rien n'est fixe	403
9.b.3 La prosodie du train chez Woolf	408
LA CONCLUSION	412
LA BIBLIOGRAPHIE	420

LES ANNEXES	431
1.2.b Le soi en français, et <i>uno</i> ou <i>propio</i> en espagnol	431
1.2.c <i>Mismo</i> (même) pronom d'identité, L'usage de <i>propio</i>	433
1.2.d <i>Mismo</i> (même) pronom réflexif et intensif	434
1.2.e L'évolution d' <i>uno</i>	434

INTRODUCTION

L'objectif de cette thèse est de montrer comment le travail et la réflexion de Virginia Woolf ont été marqués indéfectiblement par Michel de Montaigne, et comment le roman de Virginia Woolf, *Les Vagues*¹, est un *essai de soi* dans toutes les dimensions de la création et de la pensée. Il s'agira donc de poser et de développer au cours du présent travail les concepts qui permettraient d'étudier et de comprendre *Les Vagues* comme un « essai de soi », ainsi que de montrer la naissance d'une nouvelle forme d'écriture et de réflexion littéraire. Le point de départ de mon travail est le mot latin *exegium* et son équivalent en ancien français *exercitation*, qui signifie : se mettre à l'essai, prendre le poids de soi, des mots, des idées. L'originalité de Montaigne est d'étendre la pratique de cette *exercitation* à la connaissance de soi pour fonder un nouveau genre : l'essai. La première partie de ma thèse est ainsi consacrée à l'analyse de l'essai, non seulement comme genre littéraire mais surtout comme méthode de connaissance de soi et, chez Montaigne, comme méthode d'écriture. La question centrale de cette analyse a consisté à savoir s'il s'agit d'un travail autobiographique ou, comme Montaigne le présente, d'une tentative (un essai) d'*exegium*, c'est à dire de prendre son propre poids en exerçant l'office d'argynorome² (prendre le poids, la couleur et la circonférence de l'âme) à travers l'exercice de l'autoportrait.

Cette analyse s'appuie sur le travail que Michel Butor développe dans *Les Essais sur les Essais*³. Butor établit que l'origine des *Essais* de Montaigne réside dans un hommage envers Étienne de La Boétie. Dans un jeu d'hommages croisés, je me permets de tracer un parallèle avec la relation littéraire que Woolf établit elle-même avec Montaigne. Pour pouvoir

¹ Woolf, Virginia, *Les Vagues*, traduction Marguerite Yourcenar, Paris, Stock, 1974.

² Le vérificateur de monnaie, métier dont Épictète propose qu'il soit pratiqué pour tous les êtres humains. in Épictète. *Entretiens*, III, 12, 5. Cité par Foucault, in Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p.91.

³ Butor, Michel, *Essais sur les essais*, Paris, NRF essais, Gallimard, 1968.

comprendre la raison pour laquelle l' « essai de soi » a une incidence si importante sur le travail de Virginia Woolf, particulièrement dans *Les Vagues*, je présenterai dans un premier temps *Les Essais* de Michel de Montaigne comme une philosophie qui concerne une perception globale et qui contient en soi une éthique et une esthétique spécifiques. Celles-ci se développent parallèlement à sa méthode. Je tâcherai d'analyser *Les Essais*, d'abord en tant que méthode, à l'origine de l'essai, comme *exegium* dans ses multiples connotations et ensuite comme procédé qui donne naissance à l'essai en tant que genre littéraire, dans son acception moderne. J'exposerai l'importance du fait que la langue maternelle de Michel de Montaigne ait été le latin, surtout dans l'élaboration de cette pensée à travers le *rite du passage* entre le latin et le français vernaculaire de l'époque. J'étudierai aussi comment le philosophe élabore sa réflexion à travers la réalisation de son propre autoportrait fait de mots, à la base de la méthode de *l'essai de soi*. Pour la compréhension de ce procédé, je me permettrai d'établir des échos avec des philosophes contemporains et des spécialistes des arts plastiques qui analysent le travail de l'autoportrait. Pour une meilleure compréhension de l' « essai de soi » et aussi pour pouvoir effectuer plus tard le rapprochement avec l'œuvre de Virginia Woolf, je proposerai la définition des principes spécifiques à la méthode de Montaigne, lesquels seront développés de façon séparée en tant qu'axes de *l'essai de soi* et dont la caractéristique est l'interaction parallèle à chaque moment de son écriture.

Mon analyse s'appuie également sur la lecture que Ralph Waldo Emerson fait de l'œuvre de Montaigne, et tout particulièrement sur la notion de flux. Les racines de cette notion sont héraclitéennes : « *on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve* »⁴. Pour Emerson, « *le pouvoir réside dans le moment de transition entre le passé et un nouvel état : dans la tombée du flux, dans la précision d'un dard vers son but* ».⁵ Je m'appuie sur cette notion de flux, définie comme mouvement perpétuel, manque de fixité,

⁴ Voilquin, Jean, *Les penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier-Flammarion n° 31, p.79.

⁵ "Power resides in the moment of transition from a past to a new state : in the shooting of the flu in the darting to an aim", in Emerson, Ralph Waldo, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, 16 vol., Harvard UP, 1960, VIII, p. 23.

manque de constance, pour établir un lien esthétique fort entre les *Essais* de Montaigne et *Les Vagues* de Virginia Woolf. Cette analyse m'a permis de définir sept principes qui caractérisent l'essai de *soi* à partir d'une lecture de l'éthique des *Essais*. Ces principes sont : « le principe de liberté », « le principe d'Héraclite sur le changement continu », « l'ignorance et l'imperfection comme conditions sine qua non de l'être humain », « la langue en tant que véhicule de l'éthique », « le souci de *soi* », « le souci d'autrui » et « la culture de *soi* ». Je développe ensuite le concept de « *soi* » dans la perspective des *Essais*, étayé par des réflexions de la philosophie contemporaine comme celles de Martin Heidegger, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida. Dans le contexte d'une esthétique des *Essais*, les arts plastiques se dévoilent comme éléments de fond de l'élaboration de la *technè* de Montaigne : peinture maniériste, grotesques, monstres hybrides, et marges pleines de notes qui poussent comme des végétations à la façon des fresques pré-raphaélites, tout cela donne forme et sens à sa méthode. Cette étude du concept de *soi* se conclut sur un rapprochement avec la *Grammatologie* de Derrida, puis une analyse des règles grammaticales françaises et anglaises qui confirment l'importance de la notion de *soi* dans le travail philosophique des auteurs cités, Woolf en particulier.

Pour montrer comment le travail et la réflexion de Virginia Woolf ont été marqués indéfectiblement par Michel de Montaigne, et comment *Les Vagues* sont un *essai de soi* dans toutes les dimensions de la création et de la pensée, il est nécessaire d'aborder la notion d'*exercitation*. Dans ce travail, ma position est la suivante : c'est bien cette idée qui a permis à Woolf de convertir la philosophie de Montaigne en un style de narration. Selon la même logique de l'essai, je tâche de disséquer *Les Vagues*, comme s'il s'agissait d'un être vivant, en faisant intervenir en tant qu'outils d'analyse du roman, ses journaux, ses essais littéraires, ainsi que les principes présentés auparavant. En ce qui concerne l'esthétique, les flux constituent la toile qui permet de comprendre la perception de la réalité de l'écrivain anglais, et l'effet recherché par Woolf suit la trajectoire de ses *flights of the mind*. Les flux, sur lesquels elle basera sa perception fluctuante de la réalité, l'amènent à développer sa relation avec l'art. D'autre part, on peut observer que dans la conformation

des *Vagues*, particulièrement sur le plan thématique (mais aussi de la structure), Woolf opère une sélection naturelle de ses thèmes qui sont en concordance avec les sujets que Montaigne développe tout au long de ses écrits. Parfois même avec des titres semblables, comme celui de « L'amitié », « Des Livres » ou de « L'autre ». Pour que cette réflexion aboutisse, le cadre théorique des Études Féminines et de Genres s'avère alors pertinent : « l'altérité », la relation particulière entre « l'écrivain et le lecteur » et le sujet du « corps », (qui s'appuiera sur la pensée de Jean-Luc Nancy dans *Corpus*, et qui est directement lié à la perception de l'écriture chez Montaigne et Woolf) sont en effet fondamentaux pour nos deux auteurs. *Les Vagues* se dévoilent comme un véritable récit du féminin et Woolf et Montaigne seraient les précurseurs de cette possibilité d'ouverture au-delà du genre et des genres.

En suivant la logique des flux, Montaigne fait partie des philosophes qui ont compris que le mouvement est la seule règle fixe. Et en sa qualité de moraliste, il décide de se mettre à l'observation de ce mouvement, particulièrement chez l'être humain. Car le seul être qui permet l'accès à une compréhension ou une herméneutique du mouvement est *soi-même*. Cette compréhension est pourtant vouée à un certain « échec ». D'autant plus que la plongée dans le fleuve ne permet aucune délimitation de son écoulement ; condition essentielle pour la compréhension au sens « classique ». Montaigne instaure à travers ses *Essais* une herméneutique du mouvement, construite à partir de la pensée des autres, flux des flux, qui devient une invitation à ceux qui viennent après lui, à suivre les flux par leur propre « esprit ». Par sa logique des flux, Montaigne est capable de comprendre cette réalité et de la traduire aux yeux de nous autres, toujours dans le besoin de fixation que l'artifice de notre monde pragmatique exige. La générosité de son esprit a le pouvoir de rendre la réalité ouverte à l'imagination, comme le font les grands romanciers et c'est là précisément sa force. Il est le premier à suivre sa sentence : « *nul esprit généreux ne s'arrête en soi* »⁶. Même lorsqu'il se

⁶Montaigne, Michel, *Essais*, Édition Villey-Saulnier, Paris, PUF, 2004, III, XIII, p.1068. En ce qui concerne les citations des *Essais*, j'ai choisi d'utiliser une police différente du reste du texte pour faciliter la lecture et le repérage.

raconte, à partir de ses défauts, ses limites, ses verrues, ces manifestations de son humanité représentent un échec mais sont aussi des promesses ouvertes. C'est dans la possibilité que la prochaine tentative puisse avoir lieu, que les possibilités du présent trouvent leur raison d'être. De même, dans l'essai de Montaigne, tout se passe en un seul moment : émotions, sentiments, réflexions, compromis, évolution, changement, déclarations d'amour, citations (des siècles de réflexion). Tout est dans le geste de sa main sur la feuille, quand il est en train de couvrir d'encre tout espace vide. (Par ailleurs, ce moment est défini chez les spécialistes de Woolf, comme le moment woolfien). Il m'est impossible d'explicitier et d'interpréter le flux de l'essai à partir d'une vision systémique du roman *Les Vagues*. Car la systématisation rend impossible la monstration ou la démonstration du caractère essentiel de l'essai de soi, à savoir le fait qu'il soit un flux. Le système, qu'il soit dialectique ou structural, tend à figer l'objet de son interprétation. Même si la dialectique donne l'impression ou l'illusion d'un mouvement (le travail du négatif), cette méthode revient en fin de compte à inscrire l'altérité dans le même mouvement. À assimiler l'avenir ou « le devenir », selon Montaigne, à un présent objectif. Ainsi, le mouvement même en tant qu'ouverture à l'autre n'est pas restitué. Par conséquent, je prétends que le seul moyen d'aller vers la chose même (l'essai de soi) est plutôt de s'ouvrir à elle dans une sorte de mouvement quasi mimétique qui accompagne, plutôt qu'il n'objectivise, ce flux, à la manière des « surfeurs » sur les vagues. Il s'agit moins de « maîtriser » l'essai de soi que de l'essayer, de « se l'essayer ».

C'est pourquoi la table des matières de cette thèse, les sujets exposés, ainsi que la structure qui marque l'évolution de la réflexion, n'ont pas été conçus selon les normes qu'un travail de thèse universitaire implique. En fait, la structure « thèse – antithèse – synthèse » exige la concrétion d'une logique dialectique, que l'essai, dont la démarche est toujours en rapport à l'avenir, ne peut pas et ne veut pas s'imposer. Selon moi, la nature de l'essai est anti-systémique, c'est-à-dire qu'il résiste à toute délimitation. La structure hétérodoxe de cette thèse s'explique par l'essence même du sujet : *Les Essais* de Michel de Montaigne exigent une telle analyse. Le mot essai

explicite en soi l'impossibilité de l'être humain à rester dans la fixation : un essai commence par une ouverture à l'accident. L'essai n'est jamais intentionnel, il commence avant l'essai même. La vie est une suite de tentatives, ou comme Emerson l'écrit : « *Plus rapide que la lumière, le monde se transforme lui-même dans la chose que tu es en train de nommer* »⁷. Montaigne s'inscrit dans la logique de cette incessante transformation. Et c'est à travers l'écriture, que l'on peut tenir registre d'un tel mouvement. L'écriture, en effet, est l'espace où la transformation du présent en avenir élabore la conscience de cette transformation, en même temps qu'elle suit ce mouvement.

L'essai de soi comme *exercice* d'écriture serait articulé de façon structurale avec la mort comme accident. Montaigne élabore sa réflexion à partir de ce principe, en montrant la finitude du moment présent dans son exposition extrême à son « propre » caractère accidentel. Il invite donc le lecteur à se rendre à l'évidence : tout n'est qu'accident, essai. Ce dernier devient écriture par le besoin de l'observateur, du philosophe, de tenir registre de son devenir dans le temps. Il devient écriture, dans le besoin de communiquer les réflexions qui surgissent d'une suite d'essais, donnant lieu à la vie. Montaigne, comme beaucoup de moralistes du XVI^e siècle, adhère à une perception négative de l'art. Le rôle des moralistes consistait, selon eux, à observer le mouvement des mœurs et à les analyser comme des manifestations naturelles du comportement humain. L'art dans cette perspective n'était qu'« artifice », donc quelque chose d'imposé, de faux et de contraire à la nature. Cependant, il est intéressant de remarquer qu'un moraliste comme Michel de Montaigne décide de tenir le registre du mouvement de l'esprit humain, et que pour arriver à cette fin il a dû faire appel à l'art de l'autoportrait, à une façon différente d'enregistrer ses observations, grâce à sa connaissance approfondie de « la nature humaine ». Celui qui reprochait à l'art d'essayer de fixer la vie dans l'artifice a libéré, par la fluidité de son esprit, l'art scriptural de cette contrainte. Il est devenu par l'exercice de

⁷ Emerson Ralph Waldo, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, op. cit., p. 23.

la parole un « artiste », selon une compréhension plus moderne de la notion d'art.

S'il y a un point commun entre les œuvres de philosophes comme Saint Augustin, Rousseau ou Montaigne, c'est bien le besoin de tenir registre de *soi*. Plus particulièrement, ce qui les relie réside dans le besoin de mettre en œuvre cette pratique en tant qu'exposition de *soi*, dans leurs confessions. Cette écriture déborde la communication et traduit une exposition de *soi* en flux. À partir de ce travail, se développent les fondements d'une philosophie moderne centrée sur le « souci de *soi* ». La notion de *soi* est un concept central de cette thèse. L'événement de *soi* comme flux en devenir peut être seulement accueilli par l'écriture : celle-là en tant qu'essai (genre littéraire – genre d'écriture) permet l'effectuation de ce flux existentiel qui est le *soi*. L'*essai*, le *soi* sont des concepts qui partagent dans leur essence quelque chose de neutre, de fluctuel, de non-structurel, d'ouvert. Le *soi*, en tant que « valeur vide », considéré ainsi dans la grammaire française, porte en *soi* l'empreinte de « l'hospitalité », dans la mesure où il peut accueillir en son sein chacun des pronoms : je, tu il, elle nous, vous, ils, elles indistinctement, de façon séparée, et aussi, tous ensemble, à la fois. Il crée ainsi un mouvement elliptique qui permet une souplesse et une fertilité que le *moi* seul tue et annihile par principe. C'est ainsi que ce travail de thèse développe le concept de *soi* tout en s'appuyant sur les réflexions de philosophes contemporains comme Martin Heidegger, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida. Le *soi* c'est le « we » de Woolf lorsqu'elle évoque une « Société de marginales »⁸, hommes et femmes confondus, d'une voix qui est « celle des autres voix »⁹ avec la volonté de rompre la rigidité que le « I » (je-moi en anglais) a donnée à une société si « logique [...] [et] aussi dure qu'une noix polie [...]»¹⁰, comme celle à laquelle nous appartenons. Le *soi* est dans la langue la représentation de cette société qui « ne se rallie ja mais derrière un nom propre bardé de

⁸ Woolf, Virginia, *Trois Guinées*, traduit de l'anglais par Viviane Forrester, Paris, bibliothèque 10/18, 1977., p.177.

⁹ Regard, Frédéric, *La Force du Féminin sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, La fabrique, 2002, p. 119.

¹⁰ Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, bibliothèque 10/18, 1992, p. 151.

titres »¹¹. Le *soi* permet donc le mouvement et la fluctuation et devient un élément central pour le concept entier de *l'essai de soi*, parce que, comme l'essai, il s'agit d'un espace indéfini qui renvoie à l'altérité et à l'accueil. Le *soi* dans *Les Vagues* détermine le sort d'une écriture « pas complètement autobiographique » parce qu'elle ne se réfère pas uniquement et directement à *soi-même* et c'est une écriture qui se déplace vers l'« anamnèse ». Elle touche à l'universalité qui relie tous les humains dans l'exercice qu'implique le fait de « creuser en *soi* ». Les personnages de Woolf trouvent leur source dans deux manifestations de l'étrangeté du concept de *soi*. D'abord le *soi*, en tant que contenant des multiplicités qu'une seule personne développe au long de sa vie, raison pour laquelle Woolf considère qu'écrire une biographie implique cinq ou six biographies de la même personne, constitue la première manifestation. Ensuite, les personnages trouvent une deuxième source chez les autres : la famille, les amis proches, « *les femmes assises dans le compartiment d'un train* »¹².

La narration de Woolf est en continuité avec la démarche des *Essais*. *Les Vagues* sont une « radiographie » de l'esprit humain. Woolf développe les sujets philosophiques à partir d'un choix qui n'est pas conceptuel ni dialectique ; elle choisit la démarche de l'écrivain, du poète : « [de celui de qui] « [...] échappe[nt] des choses de diverse couleur, de contraire substance et d'un cours rompu. Lui même et tout poétique, [...] C'est l'originel langage des Dieux. »¹³ Selon la même logique que le poète, Woolf exerce son écriture, avec cette vocation. Elle décide de « noter ce curieux état d'esprit »¹⁴ Elle cherche à suivre « un rythme et pas un plan »¹⁵. La difficulté, au moment d'analyser *Les Vagues*, se concentre dans cette démarche, parce que ses récits sont la manifestation des vibrations de son esprit, et contiennent tout ensemble : ses pensées les plus complexes, sa philosophie et sa recherche d'un style personnel qui se veut une nouvelle façon *de faire littérature*, ainsi que son opinion au sujet des genres littéraires. C'est ainsi que la composition des

¹¹ Woolf, Virginia, *Trois Guinées*, op. cit., p. 177.

¹² Woolf, Virginia, *L'art du roman*, traduit et préfacé par Rose Celli, Paris, le Seuil, 1963, p. 50.

¹³ Montaigne, Michel, *Essais*, op. cit., III, IX, p.995.

¹⁴ Woolf, Virginia, *Journal Intégral 1915-1941*, Paris, Stock 2008, p. 167.

¹⁵ Virginia Woolf, *The Letters of Virginia Woolf*, « *A reflection of the other person* » Vol. 4 : 1929-21, London, Hogarth Press, 1978, p.204.

textes de Woolf est pensée dans la liberté de la création et la forme elliptique que *Les Essais* désignent : une même idée, un même moment, condensant différents champs, donnent naissance au « moment woolfien ». Les démarches de Montaigne et de Woolf coïncident dans plusieurs des aspects de l'« essai de soi ». L'un l'appelle l'« humaine nature », l'autre le « versant mystique ». En fait, il s'agit du composant de l'expérience humaine qui est commun à tous, là où l'on arrive à communiquer, à se ressembler, dans l'altérité que nous avons en nous-mêmes. « Creuser en soi » revient à travailler sur l'autre, là où « *ce n'est pas avec soi-même que l'on reste, mais avec quelque chose dans l'univers* »¹⁶. L'« essai » garde chez Woolf le caractère accidentel de sa démarche. Les deux écrivains ont vécu dans leur vie l'expérience de la rupture comme processus d'une nouvelle conscience, qui leur permet d'accéder à une compréhension différente de la vie. Nous pourrions l'assimiler à un changement de fréquence ; ce qui provoque l'assomption d'une nouvelle possibilité créatrice. Woolf exprime cette rupture au moment de la création, cet « *état bizarre* », où elle est « *consciente d'une rupture* »¹⁷ qui est dans la genèse de ses récits. Le rythme, comme scansion de l'acte créatif chez Woolf, est une confirmation de la pertinence de la pensée de Montaigne dans le dessein d'un art nouveau : chercher « l'humain » en soi pour aller vers l'autre en suivant les flux de son esprit. Le récit des *Vagues* est, comme *Les Essais*, un texte inscrit dans l'avenir.

Dans la même optique, Montaigne et Woolf coïncident dans la perspective hospitalière : pour *Les Vagues* comme pour *Les Essais*, le lecteur est un partenaire de l'aventure que l'écriture implique. Woolf n'écrit pas une lettre au lecteur au début de son roman, mais elle écrit d'innombrables essais adressés à ses complices, à qui elle confère la responsabilité d'exiger de leur auteur de donner le meilleur de soi-même. Dans *Les Vagues*, les personnages interprètent tour à tour les deux rôles, écrivain et lecteur, et l'ellipse commence à « tourner dans » l'hospitalité des six personnages des *Vagues* qui reçoivent parmi eux, au plus profond de leur intimité, le lecteur. Celui-ci est déjà dans la démarche de son propre « essai de soi », par la

¹⁶ Woolf, Virginia, *Journal, op.cit.*, p. 167.

¹⁷ *Ibid.*, p. 238.

transfiguration que Woolf met en place grâce à ce monologue en chœur¹⁸. L'ellipse tourne aussi chez Montaigne, qui accomplit la sentence « *L'essence du langage est amitié et hospitalité* »¹⁹. En raison du passage entre le latin et le français qui permet de réinterpréter ce dernier par la connaissance de ses racines. Ce fait permet que la langue française ait la capacité « *d'accueillir tout le sens venu d'ailleurs [...]* »²⁰.

Finalement, dans la perspective des Études Féminines et de Genres, Woolf est aussi dans une logique hospitalière, selon l'acceptation que Derrida lui donne. Une « hospitalité » réciproque, c'est-à-dire : Woolf reçoit Montaigne dans sa propre perception du monde, elle joue aussi dans le passage entre les langues car elle est étrangère au système et à la culture qui l'entourent. Elle a la générosité de traduire la pensée du philosophe dans la construction de sa propre narration. Elle analyse ensuite la structure qui soutient cette culture, en montrant quels sont ses points faibles. Woolf lance une invitation d'« outsider » bienveillant, à reformuler les bases qui ont mis hommes et femmes dans la prison d'un système étouffant, lequel soutient dès l'origine une pensée mutilée qui exclut le féminin, constituant fondamental du cerveau et de la pensée humaine. L'establishment prive ses membres des conditions nécessaires pour la création et pour la paix, ainsi que du « *pouvoir de suggestion* »²¹. Celui-ci est ce qui permet la naissance de nouvelles idées. « *Un grand esprit est par principe androgyne* »²², écrit Woolf. Je crois que l'acceptation que Lacan donne à l'inconscient peut être assimilée à celle du « *soi androgyne* » dans cette perspective : « *L'inconscient échapperait au cercle de certitude qui aujourd'hui représente le moi* »²³

En arrivant en France avec pour tout bagage « culturel » et universitaire mes études de droit, je ne trouvais pas l'espace adéquat ou le

¹⁸ Je fais allusion à "l'orchestra chorale" auquel Hermione Lee se réfère in , *Virginia Woolf*, London, Vintage Books, 2007. pp. 268-269.

¹⁹ Levinas, Emmanuel, *Éthique et infini*, Fayard, 1982, p.15., cité par Derrida in *Le Monolinguisme de l'autre*, op.cit., p 45.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Une chambre à soi*, op.cit., p. 152.

²² *Ibid*, p. 148.

²³ Lacan, Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1978., p. 16.

cadre académique qui donnerait forme à mes questions les plus intimes. La découverte du Centre des Études Féminines et de Genres a constitué pour moi une de ces rencontres qui m'ont ouvert le champ et donné la chance de pouvoir légitimer ou trouver forme universitaire à des questionnements personnels. (Chose que je ne suis jamais arrivée à faire dans le champ des études juridiques) Il est vrai qu'au début ces questions manquaient généralement de rigueur et restaient imprécises et vagues pour moi-même. Cependant la rencontre du texte de Virginia Woolf a été cet événement qui a donné forme à tout cela. Ce genre d'accidents nous mène à une sorte de prise de conscience, aux éléments déclencheurs d'une réflexion soutenue et profonde, digne d'être posée en tant que problématique universitaire. Je peux même considérer que cette rencontre ou trouvaille a suscité un tournant radical dans ma manière de percevoir, de penser, et même d'exister. Le deuxième événement qui va s'articuler avec le premier en donnant encore plus de légitimité à mes questionnements et en dirigeant et structurant ma lecture de Woolf est l'œuvre de Michel de Montaigne. Il est à signaler que mon approche des *Essais* de Montaigne a été rendue possible par le passage, par la lecture décisive du texte de Butor, *Les Essais sur Les Essais*. Cette deuxième rencontre donc constituait une chance, « un coup de don » à la manière dont je devais problématiser mon travail. D'autant plus que le texte de Montaigne se posait comme une autorité incontestable pour la lecture de Woolf. En quelque sorte, je me retrouvais par chance et par bonheur dans une situation qui légitimait doublement (et par l'œuvre de Woolf, et par celle de Montaigne) mes propres questionnements. Ainsi, *l'essai de soi* se présentait à moi comme une *double stratégie* : d'une part travailler et interpréter de manière rigoureuse une œuvre littéraire, et d'autre part donner une forme à des questions qui, sans cela, seraient restées à un niveau psychologique. *L'essai de soi* est une nouvelle forme (certes, peu universitaire au sens classique) qui joint à la fois le personnel, le subjectif, le vécu, à la conception formaliste et à la rigueur universitaire. C'est une sorte d'espace dans lequel je peux réinventer toute mon histoire, mon expérience, ma vie, mon écriture en les soumettant à une critique radicale qui s'allie à une approche sérieuse, et surtout, qui essaie d'être le plus fidèle possible. C'est aussi un espace où se déploie ma propre manière d'exister au monde,

comme ces « taureaux » qui pendant la corrida se créent leur propre *querencia*. Terme intraduisible qui relie la fragilité de l'être (pendant la tauromachie) à une certaine poétisation de l'espace : le taureau *se fait aimer par* un lieu dans l'arène. Pour moi, *l'essai de soi* est aussi cette poétisation de l'espace dans le monde où j'existe.

Partie I
L'ESSAI DE SOI

I. Montaigne et Butor, *Les Essais sur les Essais*

1.a De la main des deux Michel...

La première lecture qui a guidé cette thèse vers *Les Essais* de Michel de Montaigne fut celle des *Essais sur les Essais*²⁴ de Michel Butor. Le jeu d'abîmes que Butor expose dans l'analyse de cette œuvre établit l'hommage comme un genre hybride entre le tombeau littéraire et l'écriture maniériste qui donne lieu à l'essai de *soi*. *Les Essais* sont donc élaborés, entre autres choses, comme un travail de deuil ainsi que d'évolution personnelle. Cette démarche a un caractère vaste et complexe qui permet de rapprocher, par analogie, le travail d'essai de *soi* de Michel de Montaigne et celui que Virginia Woolf effectue dans *Les Vagues*²⁵. Michel Butor montre dans ses *Essais sur les Essais*, comment l'on peut parler de *soi* en faisant hommage à autrui. Cet autrui qui pour lui était le meilleur homme de son siècle : Étienne de La Boétie. Montaigne voulait lui rendre justice et démontrer à ses contemporains qu'il n'a pas existé personne plus digne de confiance, plus humaine, plus extraordinaire que son ami. *Les Essais*, au moins le livre premier, explique Butor, ont été construits dans cet ordre d'idées : autour de *La Servitude Volontaire*, œuvre d'Étienne de La Boétie.

Dans *Les Essais des Essais* de Michel Butor, le lecteur étranger découvre depuis le regard d'un passionné, l'une des œuvres fondatrices de la littérature et de la philosophie française et universelle. Butor permet une approche de l'œuvre de Montaigne, et dès le début, marque une relation intime et envoi-rante avec cette œuvre qui, à première vue, semble inaccessible. Mais une fois assimilé le texte de Butor, *Les Essais* suscitent une sorte d'addiction. On comprend pourquoi cette façon si nouvelle et en même temps si ancienne de faire littérature, est devenue la force qui a fait de ce livre, le livre de chevet de Virginia Woolf et pourquoi l'écrivain anglais, l'a

²⁴ Butor, Michel, *Essais sur les Essais*, op. cit.

²⁵ Comme il est expliqué au début de cette thèse, c'est l'étonnant travail sur *soi* que fait Virginia Woolf dans l'écriture des *Vagues* qui est à l'origine de cette recherche.

décrit comme « *subversif par rapport à la conception de l'essai [...] et le canon esthétique et littéraire* »²⁶. Butor explique donc qu'à l'origine du livre premier des *Essais* de Michel de Montaigne, se trouve *La Servitude Volontaire* d'Etienne de La Boétie et que le philosophe a aimé profondément cet individu qu'il considérait comme « *le plus grand homme... de [son] siècle...* »²⁷. Il s'agit donc d'un travail qui s'appuie sur la volonté de rendre hommage à l'ami perdu et, de rendre à La Boétie la place que Montaigne considère comme lui étant due et qui a été niée pour des raisons injustes, idée qu'il développe tout au long de son œuvre. Pour dénoncer cette injustice, le philosophe développe des sujets liés aux vertus des grands hommes, dont la société et le monde ont désespérément besoin. La passion pour les idées constituant le noyau de leur relation, Montaigne décide de lui rendre justice par le biais de l'écriture :

Son obscurité est un scandale, crie-t-il à Michel de l'Hospital, en des termes que le chancelier a pu trouver fort vifs : il lui reproche tout simplement d'être incapable de choisir des hommes de gouvernement puisqu'il avait à sa disposition cet être exceptionnel et qu'il n'a su le voir [...] ²⁸

Mais l'évolution de cet hommage prend un sens encore plus vaste, grâce au génie et à l'érudition de l'auteur. Ses écrits prennent la forme d'un travail d'introspection démunie de prétention académique ; un travail sur soi ; une écriture privée qui tient le registre du geste quotidien de la réflexion. En déployant son point de vue sur La Boétie et son œuvre, Montaigne commence un voyage par lequel il explore son propre navire, son propre « laboratoire humain », qui lui permet de traiter les sujets les plus divers. Montaigne extrait le meilleur de soi-même pour rendre justice à cette amitié pour le détour de sa propre écriture. Montaigne est « *le père de l'essai moderne* »²⁹, dit Virginia Woolf. Elle possède la conviction que l'être humain

²⁶ Lojo Rodriguez, Laura Maria, *Virginia Woolf and Michel de Montaigne : Ethics and Aesthetics of the Literary Essay*, España, Universidad de Santiago de Compostela, 2005, p. 5.

²⁷ Butor, *Essais sur les Essais*, op. cit., p.35.

²⁸ *Ibid*, p.35.

²⁹ *Le Commun des lecteurs*, op.cit., p. 77.

ne peut rien connaître, si ce n'est à partir de sa relation avec ses sens, ses sentiments, ses réflexions, la vie et les autres. *Les Essais* de Montaigne, cet *exegium* du latin, en tant que *exercitation (du français ancien)* déploient dans le travail d'écriture de l'auteur, toutes les connotations que le français moderne rassemble. En un seul geste d'écriture, il exerce toutes ces possibilités: tentative, essai, épreuve, expérience, vérification, expérimentation, ébauche, esquisse...

À travers l'analyse de Butor, le lecteur découvre l'extraordinaire complexité de la construction des *Essais*: sa façon de poser et superposer ses textes, son engagement au moment d'écrire. C'est une complexité que Butor assimile à un concept très français: le genre très particulier connu sous le nom de tombeau littéraire.

1.a.1 Le tombeau

« Le livre que Montaigne veut faire, et qui deviendra le premier des *Essais*, doit être entre autres choses un monument à La Boétie son tombeau [...]»³⁰ Michel Butor met l'accent sur l'importance qu'a eue le deuil dans la volonté de Michel de Montaigne pour écrire *Les Essais*. Il donne une lumière particulière au fait qu'au moment de sa rédaction, le cœur de l'œuvre était l'œuvre de La Boétie, et que Montaigne a tissé autour de *La Servitude Volontaire* son propre travail d'écriture. Butor voit dans le livre premier des *Essais* un texte semblable à un tombeau littéraire. La difficulté à définir ce genre ou à le catégoriser à partir des autres genres donne à l'œuvre l'ambiguïté qui s'est manifestée dans l'analyse de l'œuvre et la pensée tant de Montaigne que de Woolf, et qui les relie de façon définitive.

Le tombeau, tout d'abord, n'est pas toujours littéraire; il peut être architectural ou musical, comme cela a été le cas au cours du XVIIIe siècle. Mais si l'on évoque le tombeau littéraire (et il n'y a pas de contradiction avec le fait que la musique l'accueille aussi, c'est une question de rythmes),

³⁰ *Ibid.*, p. 33.

« [le]tombeau compren[d] toujours le poète »³¹. L'histoire du tombeau est une histoire nationale, c'est-à-dire une histoire française. « Le tombeau est un lieu où s'exhibe le statut de l'écrivain [...] »³², en général il n'a pas d'implications idéologiques, mais il est toujours lieu du pouvoir. Butor relève l'influence des textes des frères Du Bellay sur les *Essais* de Michel de Montaigne, et il s'agit précisément du tombeau de Du Bellay, que Dominique Monchcond'huy convoque dans son livre, *Le Tombeau poétique en France*, et où il le présente en tant que modèle spécifique du XVI^e siècle. Il faut ajouter que c'est dans cette période que ce genre a été constitué en France, «à partir des influences diverses, où il faudrait compter à la fois l'héritage antique (épitaphes, épigrammes funéraires de l'anthologie grecque, mais aussi Virgile... »³³ Il faut remarquer que même si le tombeau est poétique et non politique, il n'est pas complètement exclu qu'il soit au centre des relations entre le pouvoir et les poètes, proche en cela des jeux floraux au XVII^e siècle, où le politique en question cherche à flatter l'homme de pouvoir à travers cette construction poétique.

Cette vocation n'est pas en contradiction avec celle des *Essais*. Butor montre comment, par leur intermédiaire, il avait un but politique *post-mortem*, à l'origine du livre, celui de redorer les blasons de La Boétie face aux hommes du pouvoir qui n'ont pas su reconnaître la vraie valeur du poète. Il est possible de dire des *Essais* ce que Monchcond'huy affirme du travail de Mallarmé au moment d'ériger le tombeau de Baudelaire : « [...] il fait du tombeau poétique le lieu d'une simple commémoration ou d'un simple hommage : celui de l'affirmation d'un statut particulier pour le poète, en dehors du monde social, en marge parce qu'ignoré et en marge par refus [...] »³⁴ Le jeu avec la marginalité du poète touche directement l'approche que Montaigne

³¹ Moncond'huy, Dominique, *Le tombeau poétique en France*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1994, p. 1.

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

prête à l'hommage que sont *Les Essais* ; contrairement à l'usage de son époque, il vante la communion dans la marginalité qu'il partage avec La Boétie, comme Mallarmé avec Baudelaire trois siècles plus tard. Les textes deviennent un processus d'intégration du deuil à travers la revendication de sa différence, de son caractère exceptionnel en tant que poète et surtout en tant qu'homme intègre, le meilleur de son siècle. *Les Essais* auraient, dans la conception contemporaine du tombeau, le même caractère de « résistance » que le tombeau :

[...] il appartient au poète qui chante le défunt de chanter en son nom propre et au nom du défunt – non plus chanter son nom, mais chanter en son nom, à sa place, ou plutôt en une sorte de duo fantasmé où les deux voix ne seraient plus nettement dissociables la ('ventriloquie' dont parle Michel Deguy). La dialectique présence/absence, qui est au centre de l'opération du tombeau, ne se joue plus de la même façon [...] c'est la perpétuation de la voix de celui qui parle encore 'le poème devient lui-même le lieu de sa survie'³⁵. Le poète pour autant ne s'efface pas pour laisser parler le mort en lui : il parle avec lui [...] 'pour la faire sienne [il parle de la voix] et la prolonger, l'enrichir en son propre apport'³⁶

Les Essais sont une conversation avec La Boétie, une continuité, une « ventriloquie », par lesquels Montaigne fait parler le mort en lui, avec lui, pour faire sienne sa voix, pour le maintenir en vie, pour ne pas rester seul. Comme pour la construction d'un tombeau, Michel de Montaigne mettra en œuvre un véritable rituel : un laboratoire d'alchimie, un autel qui lui permettra de maintenir les idées en mouvement à partir de repères fixes. Pour cela, il lui faudra une allégorie symbolique qui représente son union avec La Boétie et

³⁵ Deguy, Michel, *Aux heures d'affluence*, Paris, Seuil, 1993, « Section Liminaire », p.13.

³⁶ Hamon, Philippe, « Texte et architecture », in *Poétique*, n° 73, février 1988, p. 24.

pour la construction de ce tombeau, cette représentation devra être présentée sous ses yeux lors de l'acte d'écriture.

Butor relate que Montaigne a hérité de la bibliothèque de La Boétie : il rapporte les paroles de La Boétie dans le recueil fait par le philosophe, des œuvres du poète en 1570.³⁷ Les œuvres de son ami seront, d'emblée, vues par Montaigne lorsqu'il lèvera les yeux de ses écrits. Et comme monument mortuaire, comme tombeau architectural, Montaigne fait peindre sa fresque de grotesques, et il fait graver sur les poutres du plafond de sa bibliothèque des citations qui seront utilisées tout au long de ses écrits. C'est ainsi que Montaigne investit Étienne de La Boétie en tant que son interlocuteur éternel. Butor explique comment la fresque représente la structure que le philosophe veut donner aux *Essais*, en partant d'une perception plastique de l'écriture :

Nous avons donc toute une gradation depuis tel sujet composite à coutures très apparentes, en passant par les monstres à transitions filées pour arriver au tableau parfaitement « poli » du centre.

Et les chapitres déjà disposés dans un certain ordre vont émettre lianes et vrilles ; Montaigne va les reprendre non seulement pour y apporter une variété supplémentaire, affermir certains traits, assouplir certains passages, mais pour les relier aux autres par de nouveaux fils. Des textes d'origine différente, mais que la « fortune » de la composition a rendus voisins, vont être accrochés l'un à l'autre de telle sorte qu'on pourra les croire constituer un seul développement. D'autres fois les liaisons sauteront un chapitre ou

³⁷ « Privé de l'ami le plus doux, le plus cher et le plus intime, et tel que notre siècle n'en a vu de meilleur, de plus docte, de plus agréable et de plus parfait, Michel de Montaigne, voulant consacrer le souvenir de ce mutuel amour par un témoignage unique de sa reconnaissance, et ne pouvant le faire de manière qui l'exprimât mieux, a voué à cette mémoire ce studieux appareil dont il fait ses délices. » Montaigne, aux murs de sa bibliothèque, in Butor, *Essais sur les Essais*, op. cit., p. 33.

plusieurs, lesquels constitueront ainsi une sorte d'îlot, de médaillon dans le tissu. Invinciblement le lecteur est amené à revenir en arrière, à se promener dans le texte, dans cet ensemble qui forme un cercle ou mieux encore une guirlande circulaire. »³⁸

1.b Les marges du marginal

De la même façon que Montaigne joue avec ses fresques comme repères transversaux, croisés, décousus, à première vue démunis de sens, il tisse son écriture de « *patch-works* » qui lui ressemblent. Il est un marginal, un étranger dans son époque, un exilé à la recherche de ses frères d'exil. C'est cette caractéristique qui a fait de Woolf une admiratrice de Montaigne. La marginalité de sa personnalité et de sa pensée, la vitesse de ses réflexions, l'obsession de ses procédés, son processus au moment d'exercer la philosophie, cette philosophie, [qui] pour Montaigne, est avant tout l'amour, la quête ou l'apprentissage de la sagesse, laquelle ne saurait se confondre avec la science puisque « *quand bien nous pourrions être savants du savoir d'autrui, au moins sages ne pouvons-nous être que de notre propre sagesse* »³⁹, ni se réduire à elle. « *C'est ce qu'indique fort clairement le plus long développement, que Montaigne ait jamais consacré à la philosophie en tant que telle.* »⁴⁰ Cette manière de « ne pas philosopher » qui marque de façon délicate son appétit de mots, d'idées, de questionnement des autres et qui met en question encore une fois ses propres réflexions est l'exercice d'une réécriture qui ne finit jamais. L'œuvre de Montaigne est emplie de notes dans les marges ; de notes d'un marginal.

Butor s'est attaché à étudier les éditions successives de la première à la dernière édition connue sous le nom de *L'édition de Bordeaux* et nous

³⁸ *Ibid.*, p. 71.

³⁹ *Essais, op. cit.*, I, 25, p.138. (Pour les citations des *Essais* de Michel de Montaigne, le choix d'une police différente de celle du texte et des autres citations s'est avéré nécessaire pour faciliter le repérage du français ancien.

⁴⁰ *Essais, op. cit.*, I, XXVI, P. 158. in Comte-Sponville, André, « *Je ne suis pas philosophe* » *Montaigne et la philosophie*, Honoré Champion éditeur, 1993, p. 28.

explique comment « [a]utour du corps de la page, la marge se remplit d'une végétation d'ajouts, sur lesquels s'en greffent d'autres annoncés par des signes d'appel. Lorsque la marge n'est plus assez grande pour la contenir, cette végétation déborde en « papiers » ou encarts. »⁴¹ Butor écrit que Montaigne a dû prendre des vacances pour parvenir à intégrer tous les commentaires qui, ne trouvant pas de place dans les marges, ont dû être écrits sur des papiers annexes complètement dispersés. Il y avait des nouvelles pages entières qui surgissaient de sujets déjà développés. Et la copie de 1588 - nous explique-t-il - a présenté de « terribles problèmes de déchiffrement »⁴².

Montaigne est égal à lui-même : même dans ce processus d'écriture, « ces végétations » dont Butor parle, sont une continuité de ses fresques, de ses grotesques ; il serait presque incongru que l'écriture du philosophe soit impeccable, vide de taches, de signaux, de pensées enregistrées dans les marges, de marges d'un marginal qui ne termine pas sa page mais qui investit toute surface susceptible de contenir son encre. « *Qui ne voit que j'ay pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j'irai autant qu'il y aura d'ancre et de papier au monde ?* »⁴³

La même cohérence avec soi-même se fait évidente dans le choix des éléments des fresques, quand il met en jeu les « grotesques » : caractérisés par l'ensemble des Ornaments fantastiques découverts aux XV^e et XVI^e siècles dans les ruines des monuments antiques italiens (appelées *grottes*) et repris par la suite par Raphaël à l'imitation des Antiques. Ces représentations maniéristes, de divers sujets, touchent de façon transversale le sujet central et entourent les fresques. Et c'est le caractère inachevé des dessins, se faisant écho d'un côté à l'autre de la fresque, qui permet de comprendre et de donner forme à la structure des *Essais*.

⁴¹ Butor, *Essais sur les Essais*, op. cit., p. 160.

⁴² *Ibid.*, p. 162.

⁴³ *Essais*, op. cit., III, IX, p. 945.

1.b.1 Le tissu maniériste

Butor explique que la solution « maniériste » utilisée par Montaigne dans son premier livre est le résultat d'un travail sur la durée, dans lequel l'auteur est revenu plus d'une fois sur le texte et a rempli les marges des pages. De la même façon, Montaigne développe de nouveaux essais et chapitres qui ont été postérieurement redistribués : « *Le caractère inachevé de chacun de ces textes assure la solidité de l'ensemble en établissant une hiérarchie très ferme entre le sujet central et les grotesques qui l'entourent, chacun des chapitres étant un 'essai' de discours contrastant avec le discours même.* »⁴⁴ Ce même jeu est utilisé dans les fresques et dans le choix des grotesques ainsi que des images qui les illustrent. L'utilisation des images suivantes n'est pas non plus anodine : « *les monstres, les hybrides de l'entourage : femme à queue de poisson, oiseau dont la queue de serpent se termine en bouquet de fleurs, etc. renvoient à cette femme complète, à cet oiseau parfait du tableau central. Mais ils renvoient aussi les uns aux autres : le demi-poisson qui est ici appelle son demi-poisson complémentaire quelque part dans le foisonnement, et cette communication des **sujets** va s'exprimer par un entrelacement de lignes qui vont conduire perpétuellement l'œil du spectateur de l'un à l'autre.* »⁴⁵ Chaque image devient une sorte de foyer qui fait le lien avec d'autres sujets. D'après Butor, il n'est pas possible pour l'observateur de considérer tel détail de façon isolée⁴⁶. L'œuvre est un tourbillon qui mène le spectateur d'un côté à l'autre des fresques, dans un flux elliptique qui finit par l'inciter à contempler tous les éléments comme une seule pièce. « *Montaigne réalisera ce tissu en mouvement, en accueillant avec joie comme foyers tous les **monstres** qu'il a déjà enfantés, et en en réalisant*

⁴⁴ Butor, *Essais sur les Essais*, op. cit., p. 69.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 71.

sciemment de nouveaux, cousant un demi-discours à un autre. »⁴⁷

Le philosophe affirme son rejet des coutures insensibles, il souhaite que les coutures et les traits du tissu soient évidents. De la même façon, l'auteur joue avec les monstres dans les grotesques de sa fresque. Sa raison d'être réside dans le reflet de la notion d'incomplétude humaine qu'il prône. Aussi cette notion de flux qui se mélangent et qui renvoient des miroitements met-elle en jeu l'idée de recommencement, à chaque fois, comme Butor l'écrit : « *[il] remplira d'autant mieux son office qu'il paraîtra plus naturel, donc que l'on aura plus de surprise à voir la femme finir en poisson, de même Montaigne très souvent s'appliquera à joindre la 'couture' insensible »⁴⁸*

Mais si le passage de la femme au poisson doit être imperceptible, l'hétérogénéité des deux morceaux doit être très évidente ; pour consommer cette continuité, « *il faudra constituer des sujets [décousus]* »⁴⁹, écrit Butor. Montaigne veut apporter une variété supplémentaire à ses chapitres et il retraite l'ensemble afin de lui donner l'effet de végétations en train de croître, mais il tient à maintenir une connexion entre chacune des additions nouvelles, sans perdre la logique de celles déjà écrites.

Des textes d'origine différente mais que la 'fortune' de la composition a rendus voisins, vont être accrochés l'un à l'autre de telle sorte qu'on pourra les croire constituer un seul développement. D'autres fois les liaisons sauteront un chapitre ou plusieurs, lesquels constitueront ainsi une sorte d'ilot, de médaillon dans le tissu. Invinciblement le lecteur est amené à revenir en arrière, à se

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 69-70.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁹ *Ibidem.*

*promener dans le texte, dans cet ensemble qui forme un cercle ou mieux encore une guirlande circulaire.*⁵⁰

Butor explique que Montaigne envisageait de terminer rapidement son projet ainsi que l'environnement qu'il a créé pour son écriture et de publier ensuite l'inédit de La Boétie afin de passer à d'autres travaux. Mais il a donné naissance à un projet trop vaste et trop complexe, une construction avec des perspectives autant plastiques que littéraires et philosophiques, un projet personnel qui le met au centre d'un travail d'introspection pour toute une vie. Butor écrit par conséquent : *« cette mise en valeur lui pose de plus en plus de problèmes, si bien qu'il reprend son commencement mainte fois : il essaie, puis essaie encore, si bien qu'il se trouve au bout de quelque temps devant un ensemble croissant de notes et de points de départ avortés. »*⁵¹

1.b.2 Les citations qui font de Montaigne, Montaigne

Montaigne revendique son plaisir de remplir toute surface capable de contenir son encre. Dans cette logique des marges, pleine de végétations, son écriture elliptique marque une différence face à l'usage de l'époque. La forme elliptique qui fait de lui un marginal se manifeste aussi par l'usage des citations des classiques, tronquées afin de tromper les critiques. Cette manière de faire de la littérature à sa guise vient de sa complexité en tant qu'individu, de ses multiples facettes. Il y a en lui un peintre de soi-même, un politicien qui déteste les politiques, un philosophe qui affirme ne pas l'être et surtout un écrivain affamé de se connaître pour apprendre le peu qu'on peut savoir du monde. Toutes ces multiples personnalités se manifestent par l'ajout (presque boulimique) de réflexions aux sujets déjà développés et par la réinvention de la logique de ses textes, comme le ferait un peintre avec des grotesques, par des voix, par des citations entrecroisées, par la convocation

⁵⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 67-68.

de personnages mythologiques et hybrides qui s'entrelacent et se régénèrent en donnant des résultats complètement inattendus. C'est ainsi que Montaigne écrit en réécrivant et en se racontant à travers les mots des autres. Ce jeu de citations fait aussi son portrait.

Michel Butor évoque l'importance que les citations ont dans la construction du portrait de Montaigne. Après avoir fait son voyage en Italie, fait des promenades dans les plus beaux jardins de Rome et redécouvert les plus célèbres des penseurs classiques, tout devient question de portraits : celui de son ami La Boétie, ceux des personnages et des philosophes qui l'ont marqué : Cicéron, Sénèque, Epicure, celui du Cannibale de Rouen et plus particulièrement, son autoportrait. Sa perception des portraits est semblable à ces peintures pré-raphaélites avec des éléments toujours à découvrir. Dans l'autoportrait, chaque trait est une découverte. De la même façon que les jardins romains, auxquels Montaigne fait référence quand il raconte son voyage en Italie, ceux-ci étaient pleins de labyrinthes et de statues martiales, lesquelles, vont devenir, selon Butor, son « *dramatis personae* », une mise en scène, une formation stratégique militaire faite « *pour nous arrêter, provoquer notre admiration, notre méditation, notre crainte* ». ⁵² Montaigne utilise l'argile des statues romaines, l'encre des portraits de la même façon que les mots des grands hommes de l'Antiquité, pour dire ce qu'il a à dire avec ses propres mots, et Aristote, Socrate ou Plutarque deviennent pour lui ce qu'il a été lui-même pour Woolf, son espace de sécurité et de résistance, avec la même stratégie : contourner.

Dans les passages les plus délicats, Montaigne va donc accumuler des citations sans nom d'auteur, pour tenir à distance le demi-savant, lui faire croire qu'elles sont toutes d'auteurs très fameux, de grandes autorités, surtout quand ce n'est pas vrai. Il lui arrive d'ailleurs, et il le reconnaît dans un

⁵² *Ibid.*, p. 112.

*autre passage, de déformer complètement le sens de l'auteur ancien : [...] Comme ceux qui desrobent les chevaux, je leur peins le crin et la queuë et parfois je les esborgne : si le premier maistre s'en servoit à bestes d'amble, je les mets au trot, et au bast, s'ils servoient à la selle [...]*⁵³

Il se crée une tour de protection, construite par la certitude des réflexions des écrivains réputés. Et il les traduit avec ses mots, d'abord parce que son écriture cherche à être la plus vernaculaire possible mais aussi parce que lorsqu'un écrivain travaille avec les citations d'autres, il tombe parfois dans le piège d'utiliser lesdites citations car lui-même ne saurait mieux dire, mais il dit ce qu'il pense et il revendique seulement ses propres réflexions, qui sont en concordance avec ces auteurs. Montaigne monte sur les épaules des Grands pour voir plus loin et il se déguise afin que les hommes qui se prennent pour des sages puissent se moquer d'Aristote alors que c'est de lui qu'ils se moquent. Mais c'est aussi la manière par laquelle Michel de Montaigne sculpte son autoportrait, ses essais et sa pensée ; à travers une superposition des pensées des grands auteurs et en développant une écriture maniériste. Comme Butor l'explique, il s'agit du maniérisme en tant que style pictural, celui qui était à la mode à l'époque de Montaigne, une peinture labyrinthique. De la même façon que Woolf traduit le style elliptique des *Essais* dans sa narration, Montaigne a su transposer le maniérisme dans l'écriture. Butor écrit « [...] *L'étude des réseaux constitués par les citations dans les Essais permet de saisir au vif ses cheminements à l'intérieur de sa propre œuvre, de le surprendre par derrière ; poussée un peu loin elle mettait en évidence des régions chronologiques précises* »⁵⁴. Le philosophe perçoit comment la composition maniériste peut être utilisée autrement que comme une mise en valeur du texte. Elle a peut-être joué en tant que stratégie défensive. « *Il va transposer en quelque sorte dans l'espace la disposition en surface des grotesques, pour arriver à la figure d'un de ces jardins si fréquents à la fin du*

⁵³ *Ibid.*, pp. 116-117.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 119.

XVI^e siècle, labyrinthes remplis de délices et de dangers [...] »⁵⁵

En fait, cette façon de construire le texte à partir d'une hétérogénéité, dont Montaigne fait montre dans ses *Essais*, est un signe de riche hessse et de riche diversité, caractéristique que les écrits de Montaigne partagent avec le genre du tombeau littéraire. Moncond'huy affirme que le tombeau est aussi « un travail de citation [...] de la réécriture, de l'appropriation de figures, de champs lexicaux, inappropriable par le lecteur comme par toute institution [...]. 'Car citer c'est toujours se situer dans une Histoire, pratiquer une opération institutionnelle et résurrectionnelle de soi (et des autres) par les autres'⁵⁶ »⁵⁷

1.b.3 Le kaléidoscope triangulaire, les voix à travers les siècles

« [...] la solution 'maniériste' [...] du problème formel [du] premier livre [écrit Butor] n'est advenue qu'après qu'eurent proliféré un grand nombre de ces « essais », fournissant ainsi une matière que Montaigne a ensuite distribuée. »⁵⁸ Dans la distribution de cette matière tout au long de la fresque de Montaigne, réside au centre le dessin d'un triangle formé par Montaigne, La Boétie et Le Cannibale. Cette représentation convoque le « face à face » des trois personnes dans une salle des miroirs, une sorte de manège triangulaire qui tourne vers l'intérieur de ses faces, en laissant, à chaque tour, deux individus l'un face à l'autre. Le fait qu'il y ait toujours une tierce personne et que celle-ci soit toujours en décalage par rapport aux deux autres, permet, dans le mouvement, une substitution qui ouvre le

⁵⁵ Butor, *Essais sur les Essais*, op. cit., p. 111.

⁵⁶ Hamon, Philippe, "texte et architecture", in *Poétique*, n° 73, février 1988, p. 25, in Moncond'huy, op. cit., p.16.

⁵⁷ Moncond'huy, *Le tombeau poétique en France*, op. cit., p. 16.

⁵⁸ Butor, *Essais sur les Essais*, op. cit., pp. 68-69. Butor prend le soin de préciser qu'il utilise le terme « maniérisme » dans le sens qu'il possède aujourd'hui dans l'histoire de l'art.

kaléidoscope au tourbillon de l'altérité. Ce jeu d'abîmes peut être représenté par l'image d'un kaléidoscope triangulaire qui répète le « face à face » à l'infini. La logique de la peinture maniériste est donc conservée dans cette image, et elle forme partie de la vacuité au centre des *Essais*. Par suite, Butor peut affirmer : « [...] Le caractère inachevé de chacun de ses textes assure la solidité de l'ensemble en établissant une hiérarchie très ferme entre le sujet central et les grotesques qui l'entourent, chacun des chapitres étant un 'essai' de discours contrastant avec le discours même. »⁵⁹ Cette image est apparue dans les premières lectures du travail de Butor : en effet, la troisième personne possède la capacité de laisser apparaître le visage de l'altérité dans le personnage du Cannibale. Celui-ci ouvre l'espace à chacun des individus qui sont en relation avec cette œuvre vaste. De telle sorte que le visage du Cannibale peut accueillir les visages des philosophes classiques, celui de Socrate, Plutarque... et les refléter face à Montaigne. Ensuite le visage du Cannibale peut accueillir le visage du lecteur, récepteur passionné de son œuvre ; de telle sorte qu'il peut accueillir celui de Virginia Woolf, Butor... Ce jeu de l'altérité convoque « la logique tourbillonnante de la pensée »⁶⁰ de Heidegger, où « [...] [à] la question [qui ?], celui qui est interrogé répond 'je' ou bien, s'il en a plusieurs, 'nous [...] Le nous, le vous, le tu, le je, [...] ». ⁶¹ Cette alternance qui permet la notion de *soi* constitue, pour l'essentiel, la magie des *Essais*.

Chaque paroi du kaléidoscope représente donc chacun des médaillons de la fresque. Et ce sont les caractéristiques des trois personnages représentés qui donnent du sens aux différentes orientations que prennent les sujets des *Essais*. Il devient nécessaire donc de faire un survol de chacun d'eux.

⁵⁹ *Ibid.* p. 69.

⁶⁰ *the flights of the mind* woolfiens peut-être.

⁶¹ Butor, *Essais sur les Essais*, *op. cit.*, p. 49.

1.c.1 Le Cannibale, miroir d'un homme libre

Ce personnage arrivé des côtes du Brésil et présenté dans les cours en tant que curiosité exotique représente pour Montaigne l'incarnation de la théorie de l'homme nouveau, d'Étienne de La Boétie. Il serait la preuve de l'existence d'un homme qui serait né libre, délié des contraintes d'une société corrompue et capable de choisir la liberté avant la servitude :

Si d'avanture il naissoit aujourd'hui quelques gens tous neufs, ni accoustumés à la subjection, ni affriandés à la liberté, et qu'ils ne sceussent que c'est ni de l'un ni de l'autre, ni à grand'peine des noms ; si on leur présentoit ou d'estres serfs, ou vivre francs, selon les loix desquelles ils ne s'accorderoient : il ne faut pas faire doute qu'ils n'aimassent trop mieulx obéir à la raison seulement que servir à un homme .⁶²

Étienne de La Boétie rêve ainsi d'un homme nouveau, qui se saurait libéré des sujétions de caste et des obéissances aveugles, des contraintes d'une naissance, fortunée ou pas, de la possession d'un nom, des conventions contraignantes... Il pense le nouveau monde comme un territoire où la loyauté à soi-même et ses propres convictions passent avant celles du roi ; un homme nouveau pour qui l'obéissance ne sera jamais plus importante que la raison et la vérité qui le guident. C'est un des rêves partagés par les deux écrivains. Montaigne considère la pensée du poète, comme « moulé au patron d'autres siècles que ceulx-cy »⁶³, trop avancée, trop directe peut-être ; tous les deux trouvent que cet « homme nouveau » existe déjà sur le nouveau continent. Montaigne reprend l'idée de La Boétie pour l'expliquer dans son chapitre XXXI, avec l'intention d'arracher *La Servitude Volontaire* des mains des calvinistes et de « désamorcer les discussions que son utilisation trompeuse a soulevées »⁶⁴, explique Butor. Montaigne souhaite réhabiliter l'image de La Boétie, entachée par les calvinistes. Le poète est pour le philosophe de Bordeaux, la

⁶² *Ibid.*, p. 62.

⁶³ Butor, *Essais sur les Essais*, op. cit., p. 126.

⁶⁴ *Ibidem*.

personnification de cet « homme nouveau », et c'est pour cette raison que Montaigne aurait souhaité le voir à la tête des campagnes militaires, pour pouvoir mener à terme ses idées. C'est toujours le rêve des autres terres, des autres mondes, qui devient le scénario des possibilités qui, dans notre propre espace, semblent impossibles. Pour les Européens du XVI^{ème} siècle, après la Grèce et la Rome antique, après l'exploration des Indes et de l'Orient, cette possibilité semblait redevenir d'actualité dans les territoires récemment découverts.

Le chapitre VI intitulé « Des Coches » des *Essais* montre que malgré une certaine idéalisation du philosophe quant aux natifs du nouveau monde, c'est plutôt dans le sens d'une critique des conquérants européens qui, possédant pourtant en principe les fondements d'un comportement civilisé, ont choisi d'incarner le sens véritable de la barbarie. Cette critique est perçue par Woolf comme cohérente avec l'éthique du philosophe. Quand il crie avec rage :

[...] Au rebours, nous nous sommes servis de leur ignorance et inexpérience à les plier plus facilement vers la trahison, luxure, avarice⁶⁵ et vers toutes sortes d'inhumanité et de cruauté, à l'exemple et patron de nos meurs. Qui mit jamais à tel pris l'exercice de la mercaderie⁶⁶ et de la trafique ? Tant de villes rasées, tant de nations exterminées, tant de millions de peuples passés au fil de l'épée, et la plus riche et belle partie du monde bouleversée pour la négociation⁶⁷ des perles et du poivre : mécaniques⁶⁸ victoires.⁶⁹

Une émotion semblable à celle de Woolf se manifeste dans le fait que, même à l'époque de la conquête, il existait déjà des hommes comme Montaigne qui pensaient l'altérité autrement que par une dialectique de soumission.

L'émotion s'accroît pour le lecteur mexicain étant donné que le philosophe abordait des sujets concernant la conquête de son propre pays ; une vision

⁶⁵ Cupidité.

⁶⁶ Même sens que trafic.

⁶⁷ Négoce.

⁶⁸ Viles.

⁶⁹ *Essais, op. cit.*, III, VI, p. 910.

« moule à autre temps »⁷⁰ qui aurait quelque chose à apprendre encore aux Mexicains sur leur propre perception de l'histoire et de la société qui en a résulté. Effectivement, s'il s'était agi de choisir son conquérant, l'histoire du Mexique aurait été mieux écrite par des hommes comme La Boétie⁷¹. Montaigne a lu un bon nombre de chroniqueurs des colonies, il connaissait le point de vue de la royauté espagnole, ainsi que celle des natifs et il a pris parti pour les natifs des Amériques. Il a ardemment critiqué l'abus, l'iniquité, et la façon tricheuse des « hommes civilisés » face au courage, à la dignité des « sauvages », qui ne tenaient à l'or que pour faire des cadeaux aux dieux⁷² et qui n'avaient pas la notion de propriété et de marchandage qui est à l'origine de la corruption de la société européenne. En revanche, ils ont su développer une civilisation époustouflante : « La plus part de leurs réponses et des negotiations faictes avec eux tesmoignent qu'ils ne nous devoient rien⁷³ en clarté d'esprit naturelle et en pertinence⁷⁴. L'espouvantable magnificence des villes de Cusco et de Mexico [...] »⁷⁵

Au delà de la naïveté moraliste de la vision de Montaigne, l'idée d'un « homme nouveau » tel que le philosophe le propose, devient un espace pour construire sa liberté... Il considère le « Cannibale » comme une terre autre, où il lui serait possible de se retrouver avec ses égaux :

⁷⁰ *Essais sur les Essais, op. cit.*, p. 63.

⁷¹ Une idée digne d'un roman de Woolf ; il est intéressant d'imaginer ce que serait l'Amérique si à la place de soldats et de prisonniers, nous avions été conquis par des hommes comme Platon, Montaigne ou La Boétie... La réalité est bien autre, et, parfois, elle fait mal. Il est touchant, et même déprimant, de lire l'allusion que fait Montaigne aux paroles du poète Lucrèce :

Si nous concluons bien de nostre fin⁷¹, et ce poète⁷¹ de la jeunesse de son siècle, cet autre monde ne fera qu'entrer en lui miere quand le nostre en sortira.... Bien crains-je que nous aurons bien for hasté sa declinaison⁷¹ et sa ruine par nostre contagion, et que nous lu y aurons bien cher vendu nos opinions et nos arts... (Essais, op.cit., III, VI, p. 909)

Les paroles sont proches de notre réalité après tous ces siècles écoulés. Tout particulièrement pour les pays latino-américains. L'anthropologue Maurice Gaudelier disait dans son séminaire de l'EHESS en 2002, qu'«[i]l y aura toujours une périphérie pour un centre ». Le centre ne sera pas toujours le centre, et de même pour le périphérique. Mais depuis les paroles de Montaigne, on peut voir que là où va le centre, va la périphérie, elle continue à être les territoires conquis, et même après l'Indépendance de nos pays, cette condition satellitaire continue à être la nôtre, vers un déclin silencieux.

⁷² En nahuatl « 'Or » veut dire excrément des dieux.

⁷³ Il ne nous étaient pas inférieurs.

⁷⁴ Justesse.

⁷⁵ *Essais, op. cit.*, III, VI, p. 909.

*...Quant à la hardiesse et courage, quant à la fermeté, constance, resolution contre les douleurs et la faim et la mort, je ne craindrois pas d'opposer les exemples que je trouverois parmi eux aux plus fameux exemples anciens que nous ayons aus memoires de nostre monde par deçà.*⁷⁶

1.c.2 La Boétie, *La Servitude Volontaire*

Le deuxième médaillon est, comme Butor le souligne :

*[...] Montaigne, à cause de l'extraordinaire éducation que lui avait donnée son père, ayant eu le latin comme langue maternelle, s'est considéré comme un Romain exilé dans la France du XVIe siècle ; il a eu l'impression de trouver en La Boétie un autre exilé, comme en cet indigène du Brésil dont il fit la connaissance à Rouen en octobre 1562.*⁷⁷

La solitude du marginal est devenue plus légère lors de la rencontre de cet autre exilé dont l'éducation, le regard qu'il porte au monde, la liberté et les bagages ont fait le parfait compagnon de marginalité. Pour Montaigne, même s'il n'adhère pas dans sa totalité aux idées exprimées dans *Le Discours de la Servitude Volontaire*, au moins comme vérité applicable à son temps, « [il] admet que l'on peut lui opposer de fort justes considérations ; mais ce que le texte lui semble prouver à l'évidence, c'est la liberté, la franchise de son esprit »⁷⁸. Pour lui, l'esprit de La Boétie se révèle « moulé au patron d'autres siècles que ceulx-cy »⁷⁹.

Ainsi, une relation s'est construite entre ces deux hommes qui ont eu la chance de se côtoyer dans le même monde, le même espace, la même époque parmi toutes les possibilités et statistiques qui existaient. Par chance,

⁷⁶ *Ibidem.*, p. 909.

⁷⁷ *Essais sur les Essais, op. cit.*, p. 64.

⁷⁸ *Ibid.*, p.62.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 63.

ils se sont retrouvés et leur amitié est restée scellée à jamais dans l'amour de la vérité. Ils ont réussi à ne pas entrer dans le moule de ce que Butor appelle « *la sottise des ses congénères contemporains* »⁸⁰. Le caractère et la profondeur des sentiments que Michel de Montaigne éprouve pour Etienne de La Boétie sont variés et inexplicables, comme le sont les plus profonds sentiments. Et comme le philosophe l'exprime: « [...] *Si on me presse de dire pourquoi je l'aymois, je sens que cela ne se peut exprimer* »⁸¹, mais Butor est très précis quant à la particularité de l'amitié entre les deux écrivains, elle ne peut pas être mesurée par « *l'étalage d'une sentimentalité vague à la manière des romantiques, mais [par] le constat de l'échec d'un des projets fondamentaux du livre.* »⁸² Ce constat d'échec doit avoir un rapport avec l'espace vide qui demeure une fois que *La Servitude Volontaire* a été ôtée du cœur des *Essais*. La reconnaissance de ces exils parallèles, de ces similitudes stimulantes et ensuite, l'absence de l'homme dont le moule et si proche du sien, sont seulement compréhensibles par eux deux et par personne d'autre. Butor considère que le complément qui apparaît dans l'exemplaire de Bordeaux publié en 1580, « *pourra aider cette phrase à faire corps avec le reste du texte : « Cela ne se peut exprimer qu'en respondant : « Par ce que c'es toit luy ; par ce que c'esto y moy ».* »⁸³ Butor opère un survol consciencieux des phrases qui définissent l'amitié entre les deux écrivains, en prenant garde de ne pas entrer dans le débat à propos de son caractère. Cela peut être rapproché de l'opinion qu'Octavio Paz exprime dans son livre *Las Trampas de la fe*⁸⁴ sur la relation qui unissait Sor Juana Inés de la Cruz à la *Virreina* de Paredes, dans le Mexique du XVIIe siècle. Paz explique que réduire la grandeur de l'œuvre et de la personne à une question d'identité sexuelle revient à ne pas reconnaître la richesse d'un esprit comme le sien. Je crois que c'est le même principe qui mène Butor à centrer son attention sur l'œuvre plutôt que sur l'intensité ou le caractère du sentiment. Et je crois que

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Essais, op. cit.*, p.188.

⁸² *Essais sur les Essais, op. cit.*, p. 42.

⁸³ *Essais, op. cit.*, p.188, in Butor, *Essais sur les Essais, op. cit.*, p. 43.

⁸⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

cela va de pair avec la conviction que le véritable espace pour la création est, et doit être, androgyne. L'androgynie, l'amitié et ensuite l'absence que La Boétie a laissée, ont permis la prolifération des végétations et des idées qui ont donné naissance à une telle œuvre. Et en ce sens, la conviction d'avoir croisé au moins pendant quelques années une personne avec laquelle la communion d'idées, de passions et d'idéaux est si intense, ne peut plus qu'être célébrée ; s'il s'agit d'amitié chevaleresque, de solidarité dans la passion des idées ou d'homosexualité, ce qui importe réside dans la grandeur d'esprit qui a donné lieu à une telle richesse humaine et littéraire. Et ce que Montaigne affirme sur la qualité de sa rencontre tient uniquement aux relations dans lesquelles la créativité et les idées occupent la place centrale : « *Nous nous cherchions avant que de nous estre veus, et par des rapports que nous voyions l'un de l'autre, qui faisoient en nostre affection plus d'effort que ne porte la raison des rapports, je croy par quelque ordonnance du ciel.* ».⁸⁵

Au-delà de la force extraordinaire et prolifique de son amitié, le personnage de La Boétie confirme chez Montaigne la croyance en des êtres humains qui portent en eux les meilleures vertus qu'un être humain puisse posséder. Sa fraternité dans l'exil est basée particulièrement sur l'idée que La Boétie est, comme lui, un Romain de la période classique, avec tout le sens de l'honneur et de la vérité que le meilleur de ces hommes portait en soi.

*[...] La Boétie était l'exemple même du gentilhomme, que tout le monde comprenne pourquoi Montaigne l'a tant aimé, non seulement au premier coup d'œil, mais avant même de l'avoir vu, comment cette amitié, au milieu du branle général de toutes choses, a pu être ce miracle de solidité de constance.*⁸⁶

Montaigne est exaspéré donc face au traitement donné par la royauté à un tel spécimen de la race humaine. Il ne comprend pas comment l'on peut donner des postes et des honneurs à des personnes incapables et démunies des

⁸⁵ *Essais sur les Essais, op. cit.*, p. 43.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 42.

vertus nécessaires pour mener à bien les campagnes et les offices propres à un gouvernement éclairci et laisser aux personnages de l'envie de La Boétie des emplois et des titres de deuxième catégorie. Dans l'épître à M. de Foix :

*Et son malheur porte que comme il m'a fourny, autant qu'homme puisse, de tresjustes et tresapparentes occasions de louange, j'ay bien aussi peu de moien et de suffisance pour la luy rendre : je dy moy à qui seul il s'est communiqué jusques au vif, et qui seul puis repondre d'un million de graces, de perfections et de vertus, qui moisiren t oisifves au giron d'une si belle ame, mercy à l'ingratitude de fortune.*⁸⁷

S'il réussit à faire sentir aux autres l'aveuglement qu'ils ont pratiqué à l'égard de La Boétie, à leur faire reconnaître son excellence, ils reconnaîtront par là même celui que ce héros désigne comme son frère, et viendront l'arracher à cette retraite. Et c'est à partir de cette défense qu'apparaît le discours « sur la fortune » qui fera partie des *Essais* comme une des pièces de ce puzzle extraordinaire.

Pour Michel de Montaigne, il y a une étroite liaison entre l'inspiration poétique, la capacité militaire et la fermeté devant la mort. Toutes les trois sont l'expression du même bonheur, nous dit Butor lequel cite :

*[...] nous avons bien plus de poètes que de juges et interpretes de poësie. Il est plus aisé de la faire que de la cognoistre. A certaine mesure basse, on la peut juger par les preceptes et par art. Mais la bonne, l'excessive, la divine est au-dessus des regles et de la raison »*⁸⁸

La « vaillance militaire » était une caractéristique indispensable pour le gentilhomme, et comme il était impossible d'attribuer à La Boétie aucune capacité militaire, parce qu'il n'a vait pas été appelé à combattre au sein des armées du roi, à une époque où « *la forme propre et essentielle de la*

⁸⁷ Montaigne, *Essais*, op. cit., dans l'épître à M de Foix in *Ibid.*, p.38.

⁸⁸ *Essais*, op. cit., I,XXVI, p. 146.

noblesse en France »⁸⁹, était précisément cette gloire militaire. Montaigne s'est mis à expliquer la façon par laquelle la gloire militaire était confondue avec l'obéissance servile, « une servitude volontaire ». Il essaie de montrer que cette servilité n'est en aucun cas une véritable capacité qui devrait mener le gentilhomme à être choisi comme membre ni du gouvernement, ni de l'armée. La défense effectuée par Montaigne de l'œuvre *La servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie est un éloge de la liberté et une critique des hommes qui servent leur pays et leur roi, parce qu'il le faut, sans demander de comptes. Ceux qui obéissent aveuglément parce qu'il s'agit du roi, et non parce qu'ils sont convaincus, ou parce qu'ils adhèrent aux principes humains qui régissent les ordres et les décisions. Pour obéir, il est nécessaire, dit Montaigne, de posséder une conviction personnelle, une « vaillance philosophique », en fait une liberté de décision qui vient de la connaissance de soi et de sa pensée, d'une éthique formée par la recherche du savoir et de la vérité, et toute cette structure humaine et savante produit des êtres humains dignes de servir leur pays et leur roi. Par conséquent, elle fait de meilleurs militaires et de meilleurs gouvernants. Il faut, nous dit Montaigne, une vaillance bien supérieure à la vaillance commune ; malheureusement c'est l'obéissance aveugle, cette vaillance commune plus que commune parmi les hommes du roi à l'époque, qui a finalement été presque toujours récompensée par le roi, de façon fautive, critique Montaigne dans sa défense du poète. Mais la réalité est bien autre : ceux qui disent « oui » servilement, sans aucun critère, deviennent des candidats immédiats, par aveuglement et convenance, des gouverneurs par chance et sans autre mérite que la fortune et des capitaines sans capacité militaire. Pour être capitaine et non soldat, l'homme doit pouvoir compter sur un critère formé à l'avance, une connaissance de la chose, de la vie et de sa propre humanité.

Qui fait preuve d'une telle vaillance philosophique aura naturellement cette expertise bellique universelle, et devant les dangers de la guerre

⁸⁹ Butor, *Essais sur les Essais*, op. cit., p. 56.

*montrera une vaillance, au sens habituel du mot, bien plus grande que ceux qui ne savent qu'obéir.*⁹⁰

Mais il ne suffit pas d'être un grand capitaine dans la guerre, ni un grand philosophe dans la vie ni être un gentilhomme dans tous les aspects de la vie. La mort met tout en question, c'est aussi dans la façon de mourir que l'homme montre ses qualités. Pour démontrer les qualités de La Boétie, Montaigne fait l'éloge du gentilhomme que La Boétie a été. Il sait que les autres ont eu tort de n'avoir pas compris sa grandeur. Celle-ci a été évidente selon Montaigne, durant toute son existence et s'est imposée de manière magistrale à sa mort. La Boétie est mort comme le grand homme qu'il a toujours été. Montaigne a même enregistré ses mots et l'état de son esprit : « *que philosopher c'est apprendre à mourir* », tels sont les mots du poète sur son lit de mort. Mais il fallait démontrer aux aveugles cette vérité. Et il prend *La Servitude Volontaire* comme blason, parce que dans cette œuvre, se manifestent toutes les qualités qu'on doit attendre d'un gentilhomme. Et pour mettre en relief cette évidence, il décide d'entourer ce texte du portrait d'un véritable gentilhomme.

... Inutile de nous raconter mille anecdotes sur la vie privée de La Boétie, puisqu'on ignore si mille autres ne sont pas aussi authentiques. Que reste-t-il par conséquent ? Les écrits, nous dit Butor. Ce sont eux qui vont remplacer les actions d'éclat.

1.c.3 Woolf a entendu l'appel

Butor explique donc que la personne centrale du premier livre des *Essais* était Étienne de La Boétie, l'ami perdu, celui du second Montaigne lui-même. Le troisième sera un autre ami futur qui occupera la place laissée libre par lui. C'est un appel lancé par les *Essais* à travers le temps.

⁹⁰ Butor, *Essais sur les Essais*, op. cit., p. 51.

Je sçay bien que je ne lairray après moy aucun respondant si affectioné de bien loing et entendu en mon fait comme j'ay esté au sien. Il n'ya personne à qui je vousisse plainem ent compromettre ma peinture : luy seul jouy ssoit de ma vraye image, et l'emporta. C'est pourquoy je me déchiffre moi-mesme si curieusement.⁹¹

À la fin de son livre, Butor évoque la rencontre de Montaigne avec Mlle de Gournay à Paris:

Elle l'a aimé et désiré sur la lecture des Essais comme lui avait aimé La Boétie sur la seule lecture du Discours de la servitude volontaire. Il laissera donc après lui un répondant qui pourra le publier et défendre, comme lui son ami [...] mais certes pas d'elle seule ; puisque l'appel a été entendu au moins une fois, ne l'a-t-il pas été ailleurs [...] [a]insi il s'adresse à travers les nuées de poudre dont il se sentait environné à nous tous au monde [...] et comme il a si bien su faire siennes les citations qu'il empruntait aux auteurs de l'antiquité, il nous invite à faire nôtres ses sentences.⁹²

Cette possibilité d'avoir trouvé un alter ego, malgré la conviction de l'auteur de ne plus pouvoir ressentir cette sorte d'amitié, fait écho aux images des fresques de sa bibliothèque, les grotesques qui résonnent d'un coin à l'autre. La rencontre de l'alter ego, de l'âme hybride répond à l'appel à travers la lecture des *Essais*. Cette « communication des **sujets** s'exprime par un entrelacement de lignes qui vont conduire perpétuellement l'œil du spectateur de l'un à l'autre. Chacun est un foyer qui émet des rayons ou des lianes à

⁹¹ *Essais, op.cit.*, p. 938.

⁹² *Essais sur les Essais, op.cit.*, p. 216.

la rencontre des autres.»⁹³ Montaigne trouve en Madame de Gournay une réponse à son appel exprimé dans les *Essais*, et il le laisse accessible aux lecteurs susceptibles de l'« aime[r] et désire[r] sur la lecture des *Essais* comme lui avait aimé La Boétie sur la seule lecture du *Discours de la Servitude Volontaire*. »⁹⁴

Woolf a entendu l'appel ; comme Montaigne, « [Woolf] réalisera ce tissu en mouvement, en accueillant avec joie comme foyers tous les **monstres** qu' [elle] a déjà enfantés [...] »⁹⁵

Nous avons donc toute une gradation [...] [e]t les chapitres déjà disposés dans un certain ordre vont émettre lianes et vrilles ; Montaigne va les reprendre non seulement pour y apporter une variété supplémentaire, affermir certains traits, assouplir certains passages, mais pour les relier aux autres par de nouveaux fils. [...] Invinciblement le lecteur est amené à revenir en arrière, à se promener dans le texte, dans cet ensemble qui forme un cercle ou mieux encore une guirlande circulaire. ⁹⁶

Dans ce même chemin, le sujet central de cette thèse, *L'essai de soi, relectures de l'œuvre de Virginia Woolf*, s'est orienté vers la découverte du travail de Virginia Woolf : sa littérature, son esthétique et son éthique qui sont complètement liées aux *Essais* et à Michel de Montaigne. La boucle est bouclée, ce dernier chapitre convoque l'idée d'origine : parler de l'essai de soi, de la lecture de soi ; de l'écriture de soi, essayer... en jouant avec la thèse de Michel de Butor par rapport aux *Essais*. Il s'agissait de parler du Moi dans l'œuvre de Virginia Woolf, en faisant *un essai de soi*. Comme elle le propose dans *The Common Reader*.

⁹³ *Ibid.*, p.69.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 216.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 69-70.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 69-71.

Comme un esprit en veille, toujours présent, parfois détourné et même refoulé avec les autres retrouvailles, mais toujours vivant, perceptible, c'est cet esprit nous a hanté, s'est manifesté au moment de fermer le cercle. Ainsi, ce sixième et dernier chapitre, qui en fait devrait être le premier, intervient à la fin, parce qu'on arrive au point où le finale est le commencement. Et comme dans tous les *Essais*, nous nous déplaçons entre guirlandes et grotesques pour revenir au sujet. Nous trouvons à travers le motif des « grotesques » une façon d'appréhender l'œuvre de Virginia Woolf comme un carrefour-spirale, de vagues, de brindilles, de « grotesques » : ces représentations maniéristes de divers sujets touchent de façon transversale le sujet central et entourent les fresques. Ce sont des échos, à la façon de Derrida ; pas des citations, pas des copies, mais « des prégnances », des échos ; pas un jeu de miroirs, mais une mise en abyme, à l'image de la formule d'Empédocle : « *Car j'ai déjà été autrefois garçon et fille, buisson et poisson cheminant à la surface de l'eau* » .

II. LES ESSAIS , A L'ORIGINE DE L'ESSAI MODERNE.

2.a L'Essai comme genre

Michel de Montaigne transmet au monde un immense cadeau : d'abord une nouvelle écriture, laquelle donne naissance à un genre nouveau, l'essai moderne⁹⁷, mais surtout une esthétique et une éthique, liées au principe de son essai fondé sur le principe platonicien « *Connais-toi* »⁹⁸, à partir de la certitude que la condition humaine est celle de l'ignorance.

Michel de Montaigne développe, pour la première fois, ce que le dictionnaire contemporain définit comme « *ouvrage littéraire en prose de facture très libre, traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas ou réunissant des articles divers* »⁹⁹, même si à l'époque ce genre littéraire n'est pas considéré comme tel.¹⁰⁰ Il est important de remarquer que dans presque tous les dictionnaires mentionnés, on trouve la même date comme origine, 1580. L'écrivain trace au commencement dans la préface des *Essais* une date : *A Dieu donq, de Montaigne, ce premier de Mars mille cinq cents quatre vingts*¹⁰¹, date de naissance des *Essais* ; de l'essai, comme le confirme Brush Craig, dans son étude sur le *soi* chez Montaigne¹⁰² : « *La petite préface indique ce qui était le plus important dans l'esprit de l'essayiste le 1er mars 1580 où il considère la date de son invention. Et*

⁹⁷ Woolf, Virginia, *The Common Reader*, London, Vintage Classics, 2003 Volume I, p. 58.

⁹⁸ Frontispice de Delfos, Foucault, Michel, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 58.

⁹⁹ Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000, pp. 916-917.

¹⁰⁰ D'autres dictionnaires donnent la même définition pour exemple : dans le dictionnaire terminologique québécois, l'essai est défini comme : « *Ouvrage consacré à un sujet dont l'auteur estime nécessaire d'avoir plusieurs aspects éprouvés et discutés tous les aspects* ». http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index800_1.asp . Dans le dictionnaire de l'Université de Chicago : « *...il se dit enco re de certains ouvrages qu'on in titre ain si, so it p ar modestie, so it parce qu'en effet l' Auteur ne se propose pas d'approfondir la matière qu'il traite* ». Ou dans L'Encyclopedia Universalis : « *ouvrage littéraire qui traite d'un sujet de manière libre et non exhaustive* », Encyclopedia Universalis, vols. 20, vol.11,G-H, Paris, 2008,pp. 668-670.

¹⁰¹ *Essais, op.cit.*, « *Au lecteur* ».

¹⁰² Brush, Craig, *From the Perspective of the Self, Montaigne's self-portrait*, New York, Fordham University Press, 1994.

c'est ça qu'il a fait de nouveau et d'audacieux en écrivant un écrivain qui était surtout lui-même. »¹⁰³

Montaigne explique lui-même :

L'essai de soi [...] travail écrit, de longue et honnête haleine, nécessaire à qui veut sérieusement et solidement se rendre compte de soi dans la fixation sans cesse recherchée de sa pensée : car ceux qui se repassent par fantaisie seulement et par langue quelque heure ne s'examinent pas si primement n'y ne se pénètrent comme celui qui en fait son étude, son ouvrage et son mestier, qui s'engage à un registre de durée, de toute foi, de toute sa force.¹⁰⁴

Écrire signifie se raconter à travers le geste pesé de l'écriture. L'autoportrait enregistre l'expérience, le passage du temps, le devenir de la pensée et de l'écriture. Les *Essais* peuvent être comparés au *Portrait de Dorian Gray*¹⁰⁵ (1890), sans pacte avec le diable, mais avec soi-même, avec autrui, sur une toile faite de paroles et d'expériences qui mûrissent avec l'auteur.

Ce n'est pas une coïncidence si Virginia Woolf l'appelle « le père de l'essai moderne »¹⁰⁶. Il a su cerner comme Virginia Woolf l'a bien compris, une éthique et un esthétique d'écriture sans pareil¹⁰⁷. Ensuite le genre littéraire s'est éloigné avec le temps ; et ce qui reste est la technique d'une écriture où l'on peut développer sans être exhaustif certains sujets de

¹⁰³ "The little preface indicates what was uppermost in the essayist's mind on March 1, 1580 when he considered his brainchild. And that was that he had done something new and audacious by writing a book that was primarily him self..." Brush, Craig, *op.cit.*, p. 6.

¹⁰⁴ Kushner, Eva (dir.), actes du Colloque de Toronto 20-21 octobre 1992, *La problématique du sujet chez Montaigne*, Paris, Ed. Honoré Champion, 1992, pp. 27-32.

¹⁰⁵ Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Grey*, (London, 1890), N.Y., 2000 Hungry Mans Inc.

¹⁰⁶ *The Common Reader*, second series. Hogarth Press, 1986, p. 61.

¹⁰⁷ Lojo Rodríguez, Laura M^a, *Virginia Woolf and Michel de Montaigne: Ethics and Aesthetics of the Literary Essay*, *op. cit.*, p. 6.

façon libre. Montaigne invente un nouveau système de pensée et d'écriture qui peut être considéré comme avant-gardiste.

2.b *Les Essais*, une vocation particulière.

On le sait, la vocation des essais et le projet de Montaigne partent du principe grec « *Connais-toi* ». C'est la raison de la philosophie même et le véritable but à suivre dans l'éducation des enfants. Il propose une expérience par laquelle l'auteur devient « *mestier de son étude* »¹⁰⁸ Et il parle d'une expérience parce qu'il ne cherche pas à entrer dans le domaine de la science, pour lui tout savoir ne peut être défini qu'en rapport avec la pratique et l'échec potentiel, à travers un travail personnel. Dans cette logique, le seul objet qu'on puisse essayer de comprendre, c'est soi-même. La vocation de l'essai, à ses débuts, s'enracine dans cette conviction d'incomplétude, savoir qu'on ne sait rien, où le jugement est un outil qui « *se mesle par tout* »¹⁰⁹ et que l'intérêt est d'essayer de comprendre. Il en va de même avec la conscience qu'on ne saurait épuiser ni dresser ou connaître dans sa totalité. Montaigne explique comment, dans ses *Essais*, il « *[s]e tien[t] à la rive [du sujet choisi] : et cette reconnaissance de ne pouvoir passer outre, c'est un traict de son effect, voire de ceux dequoy il se vante le plus [...] j'essaye voir s'il trouvera dequoy lui donner corps, et dequoy l'appuyer et estançonner* »^{110, 111} Il connaît les enjeux du sujet et sait qu'il doit s'appuyer en marchant « *... sur la piste d'autrui* »¹¹². La liberté de l'essai s'y manifeste, parce qu'il lui revient de choisir le meilleur chemin en suivant l'élan de son esprit. Ce chemin est rempli de sentiers et à la fin, c'est plutôt le hasard qui définit l'évolution et le choix du sujet suivant. Tout en sachant qu'il est impossible de l'épuiser. Même ceux qui affirment avoir creusé jusqu'aux confins du sujet disent faux. On peut à peine apercevoir certains points d'un sujet, les effleurer. L'ambition la plus profonde est celle de « *par fois [arriver] à pincer jusqu'à l'os [ou de] donne[r] une pointe, non pas le*

¹⁰⁸ *Essais, op. cit.*, I, I, p.4

¹⁰⁹ *Ibid*, I, L, p. 301.

¹¹⁰ Étayer.

¹¹¹ *Essais, op. cit.* I, L, p. 301.

¹¹² *Ibid.*, II, X, p. 408.

*plus largement, mais le plus profondément que [l'on puisse savoir] ».*¹¹³ Il a donné une importance capitale au fait de mener l'expérience de la connaissance jusqu'à ses dernières conséquences. Mais il avertit, comme Woolf le fera plus tard, qu'en tant qu'êtres incomplets, nous ne pouvons pas aspirer à une connaissance totale des choses, mais à saisir à peine un échantillon. Seulement, pour le saisir, il faut savoir aller jusqu'au fond. L'auteur montre l'importance de l'ignorance : « *Je me hazarderoy de traiter à fons quelque matière, si je me connoisoy moins* ».^{114/115} Il souligne l'intérêt de se confronter à elle, et de réfléchir sur le sujet en question, celui de s'exprimer sans autre ambition que l'expression: « *Semant icy un mot, icy un autre, eschantillons despris*¹¹⁶ *de leur piece, escartez, sans dessein et sans promesse* »^{117/118}. Il est important de garder en tête que le principe de l'essai est de se tromper, peu importe combien de fois : « *je ne suis pas tenu d'en faire bon*¹¹⁹ »¹²⁰ et de garder toujours la capacité de changer d'avis « *ny de m'y tenir moy mesme, sans varier quand il me plaist ; et me rendre*¹²¹ *au doute et incertitude* »,¹²² parce que la seule chose qui importe consiste à tenter d'être une meilleure personne. Le doute et l'incertitude sont la seule façon de maintenir la « *maistresse forme, qui est l'ignorance* »¹²³.

¹¹³ *Ibid.*, I, L, p. 302.

¹¹⁴ L'édition de 1595 ajoute: "*Et me trompois en mon impuissance.*"

¹¹⁵ *Essais, op. cit.*, I, L, p. 302.

¹¹⁶ Enlevés.

¹¹⁷ Semant... sans but, sans engagement (vis-à-vis du lecteur).

¹¹⁸ *Essais, op. cit.*, I, L, p. 302.

¹¹⁹ De traiter sérieusement ma matière.

¹²⁰ *Essais, op. cit.*, I, L, p. 302.

¹²¹ Et (je puis) me rendre (idée implicitement contenue dans « je ne suis pas tenu).

¹²² *Essais, op. cit.*, I, L, p. 302.

¹²³ *Ibid.*, II, X p. 409.

III. LE LATIN, RITE DE PASSAGE

« *Le langage latin m'est comme naturel, je l'entens mieux que le François* »¹²⁴

Le latin est la langue maternelle de Michel de Montaigne, il l'a apprise, selon lui, avant le français : « *Quant à moy, j'avois plus de six ans avant que j'entendisse non plus de François ou de Perigordin que d'Arabesque* ». ¹²⁵ Montaigne renverse le système préétabli et construit sa démarche littéraire dans le rite de passage entre le latin et le français. Son père choisit de lui donner comme nourrice un médecin qui « *ne parlait autre chose que le latin* »¹²⁶. Il s'opère un rite de passage dans les *Essais* qui fait écho à l'analyse de Jacques Derrida de *Amour Bilingue* d'Abdelkebir Khatibi dans *Le Monolinguisme de l'autre*¹²⁷. En lisant le texte de Derrida, une transposition entre les auteurs peut être constatée : « *lui, [Montaigne] parle de sa 'langue maternelle'* »¹²⁸. Cette langue, qui n'est pas la sienne, l'est devenue par le souci de son père qui tenait à lui donner la langue des savants comme première langue : « *Il en parle dans une autre langue. [...] Il fait cette confidence publique. Il publie son discours dans notre langue.* »¹²⁹. « *[D]ès l'ouverture de ce grand livre [...], il y a une mère. Une seule. Quelle mère aussi. Celui qui parle à la première personne élève la voix depuis la langue de sa mère. Il évoque une langue d'origine qui l'a peut-être 'perdu'* »¹³⁰. Il faut noter que la relation de Montaigne avec sa mère était presque inexistante : « *Des femmes du château, il ne mentionne, dans les Essais, que sa fille Léonor, ne tarissant pas, à l'égard de son père, dans l'expression de sa gratitude, sans un mot pour sa mère.*»¹³¹

¹²⁴ *Ibid.*, p. III, II, p. 810.

¹²⁵ *Ibid.*, I, XXVI, p. 173.

¹²⁶ Horstanos.

¹²⁷ Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Paris, Éditions Galilée, 1996.

¹²⁸ Je fais référence au texte de Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁹ *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 63.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Conche, Marcel, « Préface », *Essais*, Édition Villet-Saulnier, Paris, PUF, 2004, p. IX. Ce qui est en caractères romains dans ma citation est en italiques dans le texte original.

Nous pouvons établir un parallèle avec ce que dit Derrida de la mère dans *Le monolinguisme de l'autre* :

« [...] la mère, comme la langue maternelle, l'expérience même de l'unicité absolue [...] peut seulement être remplacée **parce qu'** elle est irremplaçable, traduisible parce que intraduisible, là où elle est intraduisible (que traduirait-on autrement ?) [...] Mais toujours unique, elle est toujours seulement remplaçable, re-plaçable, suppléable là seulement où il n'y a de place unique que pour elle... Remplacement de la place même, à la place de la place : *khôra*¹³². »¹³³

Cette langue parlée par les sages et les philosophes est devenue un espace de marginalité : la maternité, l'expérience de la mère, la relation à la mère « unique »¹³⁴ sont « [...] toujours une folie et donc toujours, en tant que mère et lieu de la folie, folle »¹³⁵. Le choix de la mère a été fait dans la langue, et ce qui est si particulier et plein de résonances est le fait qu'il s'agit de la langue de l'autre. Elle a été enlevée à la mère et sa *khôra* est devenue, à travers le latin, le rite de passage.

Montaigne travaille sur les frontières brouillées des langues, dans ce que Derrida appelle « ipsité » : dans l'hospitalité de deux langues. Il est toujours « à sauts et à gambades »¹³⁶ d'une langue à l'autre. L'opération de substitution de la langue maternelle a cours chez Montaigne parce que son père le laisse sous la tutelle d'Horstanus, celui qui le nourrira en latin. Selon le père, cette langue rapproche le fils des sages classiques¹³⁷. Montaigne ne

¹³² Réceptacle, espace ou intervalle.

¹³³ *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, op. cit., p. 107.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Essais*, op. cit., p. 994.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 173.

considère pas, comme son père, que le fait d'être élevé uniquement en latin lui fait mieux comprendre la pensée classique. Mais il est reconnaissant de l'effort du père et convertit cette différence en richesse. Il trouve dans la langue latine un chez soi, comme il l'explique dans le chapitre sur l'éducation des enfants où il écrit : « *A cette cause, le commerce des hommes y est merveilleusement propre, et la visite des pays étrangers [...] pour froter et limer notre cervelle contre celle d'autrui. Je voudrais qu'on commençât à le promener des sa tendre enfance, et premierement, pour faire d'une pierre deux coups, par les nations voisines où le langage est plus esloigné du nostre [...]* »¹³⁸. La langue latine n'est plus la sienne, il ne s'approprie pas le latin, il ne le fait pas non plus du français, de la même façon qu'il ne s'approprie pas les idées ni n'adhère aux dogmes ; en fait, il refuse de considérer la connaissance comme appropriable : « *[...] ce sont ici mes humeurs et opinions ; je les donne pour ce qui est en ma créance, non pour ce qui est à croire* »¹³⁹, écrit le philosophe. Pour Montaigne, la connaissance n'est jamais acquise, pour lui nous n'arrivons à atteindre rien de stable dans l'univers et nous ne connaissons que des phénomènes qui sont en perpétuelle mutation¹⁴⁰. Il le sait parce que son rapport à l'autre va de pair avec son propre rapport au latin. Et pour Montaigne, on peut encore dire ce que Derrida dit d'Abdelkebir Khatibi:

*[...] je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne, ma langue « propre » m'est une langue inassimilable. Ma langue, la seule que je m'entende parler et m'entende à parler, c'est la langue de l'autre.*¹⁴¹

Au XVI^e siècle, les textes les plus importants étaient écrits en latin. Le latin était la langue institutionnelle des savants, mais le père de Montaigne, en décidant de l'élever en latin, fait de son fils un étranger dans un pays où le français était langue d'usage. De cette sorte le père fait du latin, la langue

¹³⁸ *Ibid.*, I, XXVI, p. 153.

¹³⁹ *Ibid.*, I, XXVI, p. 148.

¹⁴⁰ « *Finalelement, il n'y a aucune constante existence, ny de nostre estre ny de celui des objets. Et nous, et nostre jugement, et toutes choses mortelles, vont coulant et roualnt sans cesse. Ainsi il ne se peut establir rien de certain de l'un à l'autre, et le ju geant et le ju gé est ans en continue mu tation et branle* ». in *Essais, op.cit.*, II, XII, p. 601.

¹⁴¹ *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine, op. cit.*, p. 47.

d'ailleurs, et Montaigne devient étranger, par identification avec les anciens classiques. Parallèlement, le latin devient durant son enfance, la seule langue en laquelle le philosophe « s'entend parler » : une langue de l'autre. Cette tournure dans le mouvement, cette conversion, font de lui un chercheur inépuisable. Grâce à cela, Montaigne se construit en dehors des institutions. Il forme son « soi » à travers l'écriture, à travers le besoin de nommer, de se faire un nom fait des autres noms, une identité faite des autres identités : « *Quasi toutes les opinions que nous avons sont prises par autorité et à credit.* ¹⁴² *Il n'y a point de mal : nous ne saurions pirement choisir que par nous [...]* »¹⁴³, écrit Michel de Montaigne. « *Le langage est nom [a dit Gerschom Sholem] [...] C'est dans le nom qu'est enfouie la puissance du langage, c'est en lui qu'est scellé l'abîme qu'il renferme.* »¹⁴⁴

Pour Montaigne, la composition est aussi la construction d'un nom. Selon Michel Butor, « [l]e livre que Montaigne veut faire, et qui deviendra le premier des *Essais*, doit être, entre autres un monument à La Boétie, son tombeau »¹⁴⁵, mais ce tombeau devient aussi le sien. Il s'agit de la construction de soi-même, d'une invention de soi sans modèle ni destinataire. Montaigne écrit :

Je sçay bien que je ne lairray apres moy aucun respondant si affectionné bien loing et entendu en mon faict comme j'ay esté au sien. Il n'y a personne à qui je vousisse pleinement compromettre de ma peinture : luy seul jouyssoit de ma vraye image, et l'emporta. C'est pourquoy je me deschiffre moy-mesme, si curieusement. ¹⁴⁶

¹⁴² Sur la foi d'autrui.

¹⁴³ *Essais*, op. cit., III, XII, p. 1037.

¹⁴⁴ « *Une lettre inédite de Gerschom Scholem à Franz Rosenweig. À propos de notre langue. Une confession* », texte édité et traduit par Stéphane Mosès dans *Archives des sciences sociales des religions*, ⁶⁰ (1) juillet-septembre 1985, pp. 83-84., cité par Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, op. cit., p. 95.

¹⁴⁵ Butor, *Essais sur les Essais*, op. cit., p. 33.

¹⁴⁶ *Essais*, II, XII, op. cit., p. 983. Comme il est indiqué en note, l'édition de 1588 ajoute ce texte qui aurait été supprimé en considération de Mlle de Gournay, sa fille d'alliance.

Même si le premier destinataire est Étienne de La Boétie, à la fin de ses écrits, ce destinataire est une adresse ouverte. L'hospitalité est omniprésente dans l'ensemble des *Essais*. A ce propos, on peut lire : « [u]ne traduction [...] comme pierre tombale, une pierre tombale à la place d'un don de l'hôte ou d'un présent d'hospitalité (*Gastgeschenk*), une crypte funéraire pour rendre grâce d'une langue [...] le don d'un poème comme offrande d'un tombeau [...] »¹⁴⁷ Quant au lieu de passage, le pont que Montaigne choisit pour initier ce rite est présent dans la logique du titre, qui trouve son origine dans le mot *exegium*.

« *ESSAI*, épreuve que l'on fait de qqch., it. *saggie*, es. *ensayo*, cat. *ensaig*, prov. *essay*. BL. *assagium*. Ces mots viennent du Latin **exegium**, que l'on trouve dans Théodose et sur une inscription latine, avec le sens d'estimation. Un ancien glossaire gréco-latin porte, *pensitatio*. Il est probable que le mot *essai* s'appliquait d'abord à l'essai de l'or et de l'argent. - D. *essayer*, it, *saggiare*, *assagiare*, esp. *Ensayar*. »¹⁴⁸

3.1.a Exegium

Ce mot réfère au travail appelé *exercitation*. En français ancien, il contient toute une philosophie. Il s'agit d'un geste symbolique qui consiste à se mettre sur la balance, reconnaître son poids, le poids de ses mots, de ses dire, ses idées, ses lectures. Se peser, soupeser à chaque moment, savoir que rien n'est fait, rien n'est construit, rien n'est jamais terminé, ni l'être, ni soi.

¹⁴⁷ *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine, op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁸ *Dictionnaire Le Nouveau Petit Robert, op. cit.*, pp. 916-917.

Michel de Montaigne est un étranger en France ; un étranger qui parle le latin avant n'importe quelle autre langue ¹⁴⁹. La compréhension de cette langue le tient à l'abri. Sa perception des choses est différente de celle de ses compatriotes. Il pense dans la langue des classiques, le latin. Il comprend les verbes comme les nuances des mots d'une façon différente. Il est normal que ce soit à partir de cette langue autre qu'il arrive à avoir une conception plus libre des idées. Le fait d'avoir accès à la version originale de certains livres, sans l'interprétation des traducteurs, joue un rôle capital dans sa compréhension des auteurs et du monde. Il est élevé en latin pendant les premières années de son enfance. Il connaît la racine des paroles et des concepts. Il devient forgeron de mots et d'idées.

Ensuite, Montaigne apprend le français. À partir de là, il appréhende le mot *exegium* comme un seuil ouvert à sa pensée. *Exegium* est un mot riche, qui signifie plusieurs choses. Dans le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio ¹⁵⁰, on trouve six pages d'explication. Chez les Byzantins, le terme est utilisé pour nommer la mensuration du poids du bétail et pour définir le poids de l'or et de l'argent. Montaigne développe sa pensée à partir de la déclinaison du mot *Exegium* signifiant estimation, peser, mesurer, soupeser. L'originalité de l'écrivain est d'appliquer cette mesure à quelque chose de jamais saisissable et de nommer le procédé qu'implique la recherche de la connaissance de soi. Montaigne emploie un autre terme, synonyme d'essai et d'*exegium*, l'exercitation ¹⁵¹ du français ancien. Ce mot donne nom au chapitre VI du deuxième livre des *Essais*.

3.1.b De l'Exercitation

Dans le chapitre intitulé « De l'Exercitation », Montaigne analyse l'importance de la connaissance du sujet. Il décrit les chemins que certains philosophes suivent pour se mettre à l'épreuve et pour expérimenter les conditions de vie et les expériences, dans le but de s'approcher de la

¹⁴⁹ *Essais, op. cit.*, I, XXVI, p. 173.

¹⁵⁰ Daremberg et Saglio, Article *Genius*, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Toulouse, Université de Toulouse, Le Mirail, 1877, p. 1488.

¹⁵¹ Exercice, action de s'exercer.

connaissance. Certains savoirs peuvent être acquis seulement au moyen de l'expérience. Il expose l'exemple des hommes qui se sont mutilés ou qui ont renoncé à leurs richesses ou au luxe, à la commodité ou à la facilité pour avoir une expérience, visant le savoir. La compréhension la plus définitive, la plus marquante et la plus impossible est la connaissance de la mort. A ce propos, il écrit :

Mais à mourir, qui est la plus grande besogne que nous ayons à faire, l'exercitation ne nous y peut aider. On se peut, par usage et par expérience, fortifier contre les douleurs, la honte, l'indigence et tels autres accidents ; mais, quant à la mort, nous ne la pouvons essayer¹⁵² qu'une fois ; nous y sommes tous apprentifs quand nous y venons¹⁵³.

Montaigne le remarque à chaque chapitre de ses écrits, le passage du temps et l'évolution des idées sont les points centraux des *Essais*. Sa posture face à la mort est également un des sujets centraux et la plus grave des réflexions des *Essais*. Pour Montaigne, c'est la mort qui donne au sujet la mesure de son être ; essayer d'avoir un comportement digne au moment de mourir est la meilleure façon pour le philosophe français de montrer quel genre d'individu est celui qui meurt. Mais à la fin, explique Montaigne, c'est la seule chose pour laquelle nous ne pouvons pas nous préparer¹⁵⁴. Le seul acte humain pour lequel il n'y a pas d'exercice possible, il n'y a pas de répétition ou de rattrapage. Le philosophe est soucieux des maladies, à cause d'une santé fragile, mais dans les autres domaines, il essaie de rester stoïque face aux guerres, aux conflits, aux inconvénients. Il s'aperçoit que le fait de mourir arrive sans laisser le choix d'essayer de bien mourir ou de mourir de la meilleure façon possible. Et c'est pourquoi la possibilité de l'essai comme pratique de vie dans tous les domaines est un privilège inappréciable et pour lui-même presque une obligation ; une philosophie qu'il se propose de suivre jusqu'au dernier soupir. L'être humain naît apprenti et meurt apprenti, mais face à la mort il ne peut rien apprendre ; même s'il reste philosophe dans la

¹⁵² Expérimenter.

¹⁵³ *Essais, op. cit.*, II,VI, p. 371.

¹⁵⁴ sic.

mort, il ne peut pas se préparer pour celle-ci. Pour illustrer cette vocation philosophique, Montaigne fait le récit suivant:

Canius Julius, noble homme Romain [...] ayant esté condamné à la mort par [...] Caligula, [...] comme il estoit sur le point de souffrir la main du bourreau, un philosophe, son amy, luy demanda : Et bien, Canius, en quelle démarche¹⁵⁵ est à cette heure vostre ame ? que fait elle ? en quels pensemens estes vous ? – Je pensois, luy respondit-il, à me tenir prest et bandé de toute ma force, pour voir si, en cet instant de la mort, si court et si brief, je pourray appercevoir quelque deslogement de l'ame, et si elle aura quelque ressentiment¹⁵⁶ de son yssue¹⁵⁷, pour, si j'en aprens quelque chose, en revenir donner apres, si je puis, advertissement à mes amis. Cettuy-cy philosophe non seulement jusqu'à la mort, mais en la mort mesme.¹⁵⁸

Le souci de maintenir la curiosité et le besoin de partager avec l'autre ses découvertes, même au-delà de la mort, montrent la passion pour la curiosité et la place qu'ont l'expérience, l'expérimentation pour l'homme de savoir. Parce qu'il ne s'agit pas seulement de se tenir dans l'observation de la moindre respiration à la recherche de la connaissance de soi, d'une réflexion nouvelle, mais aussi de la générosité de l'essai pour le plaisir du partage. Montaigne s'efforce à l'impossible. Il est hospitalier dans cette recherche de la connaissance, dans ce plaisir de découvrir et de comprendre ; si la réincarnation était possible, si revenir de l'autre côté était possible, Montaigne même chercherait la réponse et la façon ensuite selon laquelle il pourrait faire connaître cette expérience aux autres. Hélas, le délogement de l'âme n'est pas un apprentissage transmissible, non plus susceptible d'exercice et donc, si l'acte le plus important de la vie humaine n'est pas susceptible de connaissance, d'apprentissage, de compréhension, tout le reste n'est autre que vanité, conclut le philosophe à la fin de sa vie. Pour arriver là, Montaigne

¹⁵⁵ Maintien, état.

¹⁵⁶ Sentiment.

¹⁵⁷ Sortie.

¹⁵⁸ *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 371.

suit son propre passage et sa propre transformation. Le chapitre de l'exercitation est le récit de ce passage.¹⁵⁹

Si nous ne la pouvons joindre, nous la pouvons approcher, nous la pouvons reconnoistre ; et, si nous ne donnons jusques à son fort, au moins verrons nous et en pratiquerons les advenües. Ce n'est pas sans raison qu'on nous fait regarder à nostre sommeil mesme, pour la ressemblance qu'il a de la mort. [...] Plusieurs choses nous semblent plus grandes par imagination que par effect.^{160/161}

Montaigne souffre d'un terrible accident dont l'expérience lui a donné la profondeur et la lucidité pour parler de la mort de façon légitime. Ce que le philosophe considère admirable chez Cincinnatus Julius lui arrive : philosopher plus par « effect » que par imagination « en la mort mesme ». Mireille Calle-Gruber appelle cette expérience « un cas de résonance des états insus, une exploration [...], un essai [...] qui donne tout le temps d'explorer les spectres de l'être, ses absences, ses hantises, les vies et les morts qui font la traversée d'une vie »¹⁶².

L'écrivain raconte qu'un jour, troublé par la succession de deux guerres sur le territoire français, il sort se promener près de ses terres. Il se fait accompagner par un seul homme parce qu'il se sent en sécurité et avec un cheval de bonnes manières. De retour de sa promenade, « le roussin » de son accompagnateur, un animal qui nous fait penser par sa description à un percheron, ayant une « bouche desespérée »¹⁶³, fait tomber Montaigne de toute sa force ainsi que le cheval en laissant les deux pour morts : « [...] nous envoyant l'un et l'autre les pieds contremont¹⁶⁴ : si que¹⁶⁵ voilà le cheval [...] estendu

¹⁵⁹ sic.

¹⁶⁰ En réalité.

¹⁶¹ *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 372.

¹⁶² Calle-Gruber, Mireille, « Le bonheur de l'essai à l'école de Montaigne », Préface, *Répertoire I, Œuvres complètes de Michel Butor*, tome II, Paris, La Différence, 2006, pp. 7-18.

¹⁶³ Sur quoi l'on ne peut rien.

¹⁶⁴ En l'air.

¹⁶⁵ De sorte que.

à la renverse, le visage tout meurtry et tout escorché, mon espée [...] n'ayant ny mouvement ny sentiment, non plus qu'une souche ».¹⁶⁶

L'expérience de la mort est vécue par le philosophe d'une façon déterminante pour sa pensée :

*C'est le seul esvanouissement que j'aye senty jusques à cette heure. Ceux qui estoient avec moy, apres avoir essayé par tous les moyens qu'ils peurent, [...] et m'emportoient avec beaucoup de difficulté en ma maison, qui estoit loing de là environ une demy lieuë Française. Sur le chemin, et après avoir esté plus de deux grosses heures tenu pour tres passé, je commençay à me mouvoir et respirer : car il estoit tombé si grande abondance de sang dans mon estomac que, pour l'en descharger, nature eust besoin de resusciter ses forces. On me dressa sur mes pieds, où je rendy un plein seau de bouillon de sang pur, et, plusieurs fois par le chemin, il m'en fallut faire de mesme. Par là je commençay à reprendre un peu de vie, mais ce fut par les menus ¹⁶⁷ et par un si long traict de temps que mes premiers sentimens estoient beaucoup plus approchans de la mort que de la vie [...]*¹⁶⁸

Le récit de son accident évoque des expériences, des sensations, des sentiments et des réflexions que le philosophe garde et transcrit pour être partagés. Cette « *caisse de résonance de l'homme presque mort* »¹⁶⁹ est décrite par Calle-Gruber. Après avoir été renversé et demeuré inconscient, puis étant revenu à lui, Montaigne fait une analyse, une introspection de son vécu et de sa mort non définitive. Il explique que pour la première fois de sa vie, il s'évanouit et que les personnes qui l'accompagnent l'emportent chez lui, avec beaucoup de difficulté. Pendant deux heures, à cause de l'abondance du sang et du choc, il ne bouge pas et respire difficilement. Finalement, il retrouve la conscience peu à peu « *et par un si long traict de temps que mes premiers sentimens estoient beaucoup plus approchans de la*

¹⁶⁶ *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 373.

¹⁶⁷ Peu à peu.

¹⁶⁸ *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 373.

¹⁶⁹ Calle-Gruber, Mireille, « Le bonheur de l'essai à l'école de Montaigne », Préface, *Répertoire I, Œuvres complètes de Michel Butor, op. cit.*, pp. 7-18.

mort que de la vie ». ¹⁷⁰ Montaigne aime donner des détails minutieux sur son sujet. Le récit de son état corporel est donc bouleversant.

Le récit devient plus aigu quand il livre ses réflexions sur les fonctions de l'âme et de la conscience : « *elles naissoient avec mesme progrez que celles du corps [...] [ou] Il me sembloit que ma vie ne tenoit plus qu'au bout des lèvres : je fermois les yeux pour ayder, ce me sembloit, à la pousser hors, et prenois plaisir à m'alanguir et à me laisser aller* ». ¹⁷¹ Cette expérience se trouve au milieu du pont qui sépare la conscience du vivant de l'au-delà ; il est en train de se laisser traverser par la mort. « *[Il] fermois les yeux pour ayder* » ¹⁷², comme s'il ne voulait faire aucune opposition aux sensations qui le portaient. Il posait pour la mort, qui le dessinait à sa façon : « *C'estoit une imagination qui ne faisoit que nager superficiellement en mon ame, aussi tendre et aussi foible que tout le reste, mais à la verité non seulement exempte de desplaisir, ains meslée à cette douceur que sentent ceux qui se laissent glisser au sommeil* » ¹⁷³. « Une imagination », ce mot est utilisé à plusieurs reprises avec différentes significations : fantaisie, pensée, réflexion, fiction, peinture. Il ne parle pas de vie après la mort mais de sentir la mort. Cette expérience qu'il explique n'arrive qu'une seule fois dans la vie et il l'a frôlée une première fois, définitivement. Ce trait mortuaire est un des motifs et une source de son projet, « *meslée à cette douceur que sentent ceux qui se laissent glisser au sommeil* » ¹⁷⁴. Il pense à la mort qui arrive comme le sommeil. L'imagination de la mort ne peut pas être appréhendée par la réalité ou la raison. Son expérience restera donc un rêve conscient : « *Je croy que c'est ce mesme estat où se trouvent ceux qu'on voit défailans de foiblesse en l'agonie de la mort ; et tiens que nous les plaignons sans cause, estimans qu'ils soient agitez de grièves douleurs, ou avoir l'ame pressée de cogitations* ¹⁷⁵ *penibles* » ¹⁷⁶.

¹⁷⁰ *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 373.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 374.

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ *Ibidem.*

¹⁷⁴ *Ibidem.*

¹⁷⁵ Pensées.

¹⁷⁶ *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 374.

Montaigne reconnaît à la fin qu'on ne peut tirer ni conclusions ni connaissance par rapport aux mouvements que ressent la personne qui est en train de mourir. Il est impossible de savoir si le corps dort ou s'il est conscient de sa souffrance. Selon Ovide : « *Vivit, et est vitae nescius ipse suae* »¹⁷⁷, ce qui signifie que de cette conscience et de sa proximité avec la mort, surgit la plus terrible des possibilités pour un homme de raison et de paroles : « *Je n'imagine aucun estat pour moy si insupportable et horrible, que d'avoir l'ame vivve et affligée, sans moyen de se declarer [...]* »¹⁷⁸. L'auteur met une distance avec son état même en sachant qu'il est mourant, mais il découvre un plaisir, semblable à celui qui l'accompagne depuis toujours :

*C'eust esté sans mentir une mort bien heureuse : car la foiblesse de mon discours*¹⁷⁹ *me gardoit d'en rien juger, et celle du corps d'en rien sentir. Je me laissoy couler si doucement et d'une façon si douce et si aisée que je ne sens guiere autre action moins poissante*¹⁸⁰ *que celle-là estoit.*¹⁸¹

Il conclut : « *Ce récit est sans importance* »¹⁸², c'est une coquetterie de l'écrivain face à l'infinie attention qu'il prête aux détails, par exemple dans la description de son « *ventre plein de sang* »¹⁸³, qui a vidé d'air le nôtre. La vraie importance de ce récit reste « *l'instruction* » qu'il en a tirée, « *[...] car, à la vérité, pour s'apriver à la mort, [il] trouve qu'il n'y a que de s'en avoisiner. Or, comme dict Pline, chacun est à soy-mesmes une très-bonne discipline,* »¹⁸⁴ *pourveu qu'il ait la suffisance de s'espier de près. Ce n'est pas ici ma doctrine*¹⁸⁵, *c'est mon estude ; et n'est pas la leçon d'autrui, c'est la mienne* »¹⁸⁶.

La capacité du philosophe en tant qu'observateur de sa propre mort marque la singularité de cette expérience dans la possibilité de se séparer de

¹⁷⁷ « *Il vit, et il n'a pas conscience de sa vie* » (Ovide, *Tristes*, I, III,12).

¹⁷⁸ *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 375.

¹⁷⁹ Raisonnement, conscience.

¹⁸⁰ Désagréable, dans l'édition antérieure, on lit: "Si plaisante".

¹⁸¹ *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 377.

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ Sujet d'étude.

¹⁸⁵ Science.

¹⁸⁶ *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 377.

son corps, à la façon de Julius Cornelius. Il s'aperçoit qu'il ne peut pas contrôler la situation, mais il enregistre le passage éphémère de la mort par son corps. Avec la même acuité qu'il a eue dans l'observation de la mort, Montaigne s'aperçoit qu'il peut, à peine, tracer des essais d'un *soi* indéterminé. Il y confirme sa méthode, sa théorie et sa démarche. Comment s'observer si ce n'est pas en se dessinant *soi-même* avec l'attention d'un peintre ? Selon Montaigne, il faut se communiquer *soi-même*. Il n'est pas nécessaire d'être un artiste ou un érudit, il faut s'exercer à se peindre, se moquer de *soi-même*, en le faisant à ses dépens. Si l'expérimentation sert à quelqu'un d'autre, le but est atteint.

Montaigne est très conscient de l'originalité de sa démarche :

Nous n'avons nouvelles que de deux ou trois anciens qui ayent battu ce chemin ; et si ne pouvons dire si c'est du tout en pareille manière à cette-cy, n'en connoissant que les noms. Nul depuis ne s'est jetté sur leur trace. C'est une espineuse entreprinse, et plus qu'il ne semble, de suivre une alleure si vagabonde que celle de nostre esprit ; de penetrer les profondeurs opaques de ses replis internes ; de choisir et arrester ¹⁸⁷ tant de menus airs de ses agitations. Et est un amusement nouveau et extraordinaire, qui nous retire des occupations communes du monde, ouy, et des plus recommandées. ¹⁸⁸

Il raconte comment vivre en s'amusant à chaque fois qu'on met en question notre être, comment monter sur la crête de la vague, et à la fois pénétrer les profondeurs. Il instaure les règles d'un jeu qui se joue à vie ; il s'observe dans l'évolution des *Essais* et instaure une évolution de sa pensée. Pour lui, la connaissance et la lecture sont importantes, par plaisir, et non comme une recherche de transcendance ¹⁸⁹. Montaigne est plus austère à ses débuts, il considère que le meilleur philosophe est celui qui veut « apprendre à mourir » ; il évolue dans une autre direction à la fin de sa vie, quand il considère que la vie n'est autre chose que vanité. Il n'attache aucune

¹⁸⁷ Fixer.

¹⁸⁸ *Essais, op. cit.*, II, VI, pp. 377-378.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 372.

importance aux contradictions de ses *Essais*, et c'est en fait la particularité de son autoportrait en mouvement.

IV. LES ESSAIS, UN AUTO PORTRAIT. ^{190, 191, 192}

Le travail d'autoportrait de Montaigne englobe l'observation aiguë de soi-même, à laquelle le philosophe donne forme pendant son agonie. Il a trouvé dans l'observation du travail d'autoportrait une méthode très complète pour donner forme à son exercice. Sa perception des arts plastiques, particulièrement celle de l'autoportrait, marque sa démarche à partir de la conception que celui-ci développe dans cette période, en prenant l'être humain comme centre de sa réflexion humaine et esthétique. Aujourd'hui, la perception de l'autoportrait récupère les processus, les réflexions et les raisons qui amènent le peintre du XVI^e siècle à ce travail, parmi lesquels l'honnêteté, l'observation de soi, la fixation incessante des angles qui changent constamment, les traits les plus difficiles, les plus complexes et parfois les moins aimés de son propre visage. Alors que j'élaborais ma propre réflexion sur l'autoportrait, le Musée du Sénat à Paris présentait l'exposition intitulée « *Moi autoportraits du XX^e siècle* » dont le commissaire a été Pascal Bonafoux, historien de l'art et écrivain. Son approche du portrait du XX^e siècle et celle de ses collaborateurs à travers des articles publiés à la suite de l'exposition, ont permis, une fois de plus en guise d'échos, de jouer dans la transposition des auteurs, dans ce cas des peintres et d'analyser la méthode de Michel de Montaigne par rapport à son autoportrait.

¹⁹⁰Définitions de l'Autoportrait :

1) Autoportrait : Portrait d'un peintre par lui-même. L'autoportrait devint un genre à part à la Renaissance, reflet d'un individualisme de plus en plus important et du statut grandissant de l'artiste[...]. <http://dictionnaire.mediadico.com/traduction/dictionnaire.asp/definition/autoportrait/2006>

¹⁹¹2) Autoportrait : [OCTOPCARTRE] n.m. 1928 ; de auto-et portrait, portrait d'un dessinateur d'un peintre exécuté par lui-même. *Petit Robert*, p.183.

¹⁹²Enfin il faut faire une place à part à l'autoportrait où l'artiste se représente lui-même. Il présente l'avantage pratique qu'on a toujours sous la main son modèle et qu'on ne dépend pas ainsi des autres; il a l'inconvénient pratique qu'à se voir dans un miroir on a de soi une image inversée ; il a la difficulté psychique qu'on y est trop directement intéressé pour se voir facilement de manière impartiale. L'autoportrait, surtout quand il est fréquent chez un artiste, est un témoignage du genre d'intérêt qu'on se porte à soi-même. Mais qu'on fasse son propre portrait ou celui d'un autre, le portrait marque toujours qu'on attribue une importance à l'haecceité du moi, à l'identité personnelle." Définition du portrait dans Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990, pp. 1161-1162.

Emmanuel Daydé en faisant un examen de la mort dans l'autoportrait s'interroge : « *Comment survivre à la mort par le biais de la peinture ?* » En parlant du peintre en général, il apporte une réponse :

*[...] Il cherche alors à léguer au regard d'autrui la figure ultime : non pas tant une représentation de ce qu'il voit, qu'une représentation de ce qu'il croit, l'autoportrait comme testament.*¹⁹³

Cette image est en rapport direct avec la signification que Montaigne donne à son travail. Il s'agit de deux testaments ; le premier, celui dont La Boétie fait legs à son ami : sa bibliothèque et son absence. Le philosophe fait de cet héritage son propre testament. Il construit son testament autour du testament d'Étienne de La Boétie. Il laisse dans cette construction ses réflexions, sa tristesse, sa pensée, sa perception du monde et la certitude de laisser cet héritage à ceux qui, comme lui, construiront leur héritage à partir du point où il l'a laissé. Comme Butor nous le fait savoir, à la mort d'Étienne de La Boétie, Michel de Montaigne est anéanti. Son ami lui manque, il est déprimé et cette situation se prolonge pendant des années. Au moment de la disparition de La Boétie, Montaigne reçoit en héritage sa bibliothèque et le manuscrit de *La Servitude Volontaire* qu'il publie en 1650 et qui est l'ouvrage à l'origine de leur amitié. Montaigne décide de rendre hommage à son ami mort. Un hommage sous forme de texte. Au fur et à mesure, il construit un cadre pour entourer le texte de La Boétie. Comme Butor le suggère, il s'agit de construire son tombeau avec la seule matière qu'il peut apporter : *soi-même*.

La construction d'un tombeau a besoin de rites. Montaigne se retire chez lui et emménage dans la tour de sa maison, où se trouve sa bibliothèque. Butor raconte que ce sont les livres de La Boétie et les siens qui l'accompagnent dans sa solitude. Montaigne décide aussi de graver sur les poutres les mots des classiques, ses compagnons. La Boétie reste toutefois son interlocuteur premier. Montaigne demande à un peintre de couvrir les

¹⁹³Daydé, Emmanuel, « Têtes de mort », in *Moi, autoportraits du xx siècle*, Paris, Connaissance des Arts n° 19, 2004, p. 37.

murs de sa bibliothèque avec sa fresque. Cette fresque est formée de trois portraits, celui de son ami mort, un autre représentant un cannibale, symbole de l'altérité et de son exil partagé, et finalement son propre portrait. Il les fait entourer des grotesques¹⁹⁴, ces figures très en vogue à l'époque, copies des dessins pré-raphaélites, représentant des sujets divers, entrecroisés d'un bord à l'autre de la fresque. Il fait écrire deux inscriptions, l'une faisant allusion à La Boétie et une autre qui enregistre le commencement de son projet, la date même de la naissance du genre littéraire : l'Essai. De cette façon l'inscription enregistre la date de sa propre renaissance. L'auteur raconte à ce propos :

Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy¹⁹⁵, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance¹⁹⁶ ; et, le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grace qu'en la variété et es trangeté. Que sont-ce icy¹⁹⁷ aussi, à la verité, que crottesques et corps monstrueux, rap piecez de divers membres, sans certaine figure¹⁹⁸, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuité ?¹⁹⁹

L'écrivain choisit la peinture comme procédé d'écriture, l'autoportrait qui implique l'observation de soi : des traits, des gestes, des rides, la forme des yeux, du nez, de la bouche. Cette esquisse d'un autoportrait ne connaît pas de répit dans l'expérimentation et la rencontre avec soi. Un peintre se trouve face à soi-même et il arrive à capter un seul trait. Ce trait devient une obsession. L'exercice d'auto-peinture est une thérapie. Rien n'est plus difficile que de se voir et se revoir. En ce sens, Jean Luc-Larribeau témoigne dans son article «Moi» (2004): « C'est une bataille entre la

¹⁹⁴ Ornaments fantastiques découverts aux XV^e et XVI^e s. dans les ruines des monuments antiques italiens (appelées *grottes*).

¹⁹⁵ Mur.

¹⁹⁶ Capacité, talent.

¹⁹⁷ Que sont ces essais?

¹⁹⁸ Sans forme déterminée.

¹⁹⁹ *Essais, op. cit.*, I, XXVIII, p. 183.

complaisance et la haine »²⁰⁰. Car on n'en finit jamais avec l'introspection. Pour Pascal Bonafoux, « *l'autoportrait est devenu l'ultime recours pour conserver un peu d'humanité dans un art qui représente de moins en moins le visage des autres [...]* »²⁰¹.

Pour Montaigne en plein XVI^èm e siècle²⁰², c'est la nature humaine qui doit être peinte dans l'élaboration d'un autoportrait. Son écriture est centrée sur l'humanité qui se reflète dans le visage peint. Le portrait représente un espace de rencontre avec *soi*, ou au moins un essai de s'apprendre et de se montrer aux autres. Van Gogh dira beaucoup plus tard : « *S'il est difficile de se connaître [...] il n'est pas aisé de se peindre* »²⁰³. N'importe quel peintre dit au moment de faire son autoportrait : « *Je suis mes styles, ma touche de peinture, ma toile* »²⁰⁴ Montaigne est un peintre en ce sens selon toutes les acceptions du terme. Il est sa plume, ses feuilles, mais surtout, il est ses paroles et le sujet de son étude.

L'autoportrait implique un processus de l'esprit d'une profonde complexité, c'est pourquoi les réflexions des grands peintres sur le sujet sont nombreuses et riches. Le peintre espagnol Pablo Picasso dira, en citant Leonardo da Vinci, que : « *[l]'artiste se peint toujours lui-même* »²⁰⁵. Dans l'analyse de l'exposition « *Moi* », Stephanie Doulot évoque la fiction qui se trouve dans l'œuvre du peintre, mêlée à l'autobiographie en décrivant l'autoportrait comme :

²⁰⁰ Larribau, Jean Luc, « Cache-cache », « article », *Moi, autoportraits du xx siècle*, Paris, Connaissance des Arts, n° 19, 2004, p. 28.

²⁰¹ Bonafoux, Pascale, « Moi autoportraits du xx siècle », Connaissance des Arts, n° 19, 2004, p. 20.

²⁰² Le XVI^e siècle est connu comme le siècle de la naissance de l'autoportrait, c'est le moment de l'auto-observation, et on trouve l'apparition de cette recherche dans plusieurs champs artistiques, bien sûr la peinture, mais aussi la musique et la littérature...

²⁰³ Larribau, « Cache-cache », *op. cit.*, p. 27.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁵ Doulot Stephanie, « Récurrence », *Moi, autoportraits du xx siècle*, Paris, Connaissance des Arts, n° 19, 2004, p. 54.

[...] un puzzle labyrinthique des signes, des formes et des biffures, des milliers de figures qui semblent s'entredévorer au fur et à mesure de leur composition, comme si aucune d'entre elles ne pouvait satisfaire l'insatiable voracité de leur auteur. Comme si aucune d'entre elles ne pouvait contenir en elles mêmes toutes les émotions d'un visage [...] Comme si tous ces visages recomposés (principalement de mémoire [...]) ne pouvaient être que des fictions. Tout cela semble ainsi participer d'une quête obsessionnelle de la vérité plastique, plus que d'une simple complaisance narcissique... ²⁰⁶/²⁰⁷

Parler de *soi* est une constante dans le travail de création artistique et littéraire. Néanmoins, la complexité d'un autoportrait dépasse tout narcissisme. La quête de *soi* est complexe, faite d'intestines, de labyrinthes qui font partie de la créativité de l'artiste. Quant à Montaigne, la complexité et la richesse de son autoportrait sont expliquées avec lucidité par lui-même. Il ne peut parler que de ce qu'il connaît bien. L'autoportrait est un livre ouvert sur *soi*, à *soi*. D'un autre côté, Montaigne est conscient qu'il est mal vu de parler de *soi* et l'explique de la manière suivante :

La coutume a fait le parler de soy vicieux, et le prohibe obstinément en hayne de la ventance qui semble toujours estre attachée aux propres témoignages. ²⁰⁹

Cette vision des choses est très présente dans toute la philosophie et dans la littérature depuis toujours. Mais Montaigne ne s'arrête pas aux critiques de ce point de vue, il sait que ce n'est pas de lui qu'il est en train de parler, mais

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ La question du narcissisme fait écho au parler de *soi*, et certains considèrent que c'est une constante chez Montaigne et chez Virginia Woolf.

²⁰⁸ De *soi-même*.

²⁰⁹ *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 378.

d'un soi ouvert plus ancien que lui-même . Il a recours au plus sage des philosophes pour s'expliquer :

[...] Dequoy traite Socrates plus largem ent que de soy ? A quoy achemine il plus souvent les propos de ses disciple s, qu'à parler d'eux, non pas de la leçon de leur livre, mais de l'estre et branle²¹⁰ de leur ame ? Nous nous disons religieusement²¹¹ à Dieu et à nostre confesseur, comme noz voisins²¹² à tout le peuple. Mais nous n'en disons, me re spondra-on, que les accusations. Nous disons donc tout : car nostre vertu mesme est fautiere²¹³ et repentable²¹⁴. Mon mestier et mon art, c'est vivre.²¹⁵

Le philosophe conc lut avec force. Cette prémisse marque la logique de sa démarche. Il peint comme il vit, il vit comme il écrit. Il devient écrivain avec un seul but : essayer d'être heureux. Il raconte : « [...] moins ce qu'il fait que la façon dont il s'est composé ».²¹⁶

Et pour rendre claire la distance entre ce qui determine sa méthode et ce que les critiques considèrent qu'il propose, il alerte le lecteur : « Si quelcun s'enyvre de sa science²¹⁷, regardant souz soy²¹⁸ : qu'il tourne les yeux au dessus vers les siecles passez, il baissera les cornes²¹⁹, y trouvant tant de milliers d'esprits qui le foulent aux pieds »²²⁰. Il n'y a rien que le peintre puisse faire sans être influencé par d'autres peintres, sans chercher chez les autres un visage qui lui fait voir ses traits et ses ressemblances. Il n'y a ni peinture, ni écriture, ni autoportrait sans l'Autre. Montaigne utilise des images éloquentes pour montrer le tort de celui qui cherche à se vanter de soi et de son œuvre, s'il n'accepte pas que chaque création est faite avec des regards prêtés des autres peintres. Même

²¹⁰ Mouvement.

²¹¹ Confessons scrupuleusement.

²¹² Certains protestants qui pratiquent la confession publique.

²¹³ Coupable.

²¹⁴ Digne de repentir.

²¹⁵ *Essais, op. cit.*, II, VI, pp. 378-379.

²¹⁶ Roudaut, Jean, « Montaigne, Descartes, paraître et être », Paris, in *Magazine littéraire, Les écritures du Moi*, n° 11, p. 35.

²¹⁷ De la connaissance qu'il a de soi-même.

²¹⁸ Parce qu'il regarde sous soi.

²¹⁹ S'humiliera.

²²⁰ *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 380.

le regard sur soi est un regard fait des regards qui se sont vus auparavant dans ce miroir de l'autoportrait :

S'il entre en quelque flateuse présomption de sa vaillance, qu'il se ramentoive²²¹ les vies des deux Scipions²²², de tant d'armées, de tant de peuples, qui le laissent si loing derrière eux. Nulle particulière qualité n'enorgueillira celui qui mettra quand et quand en compte tant de imparfaites et faibles qualitez²²³ autres qui sont en luy, et, au bout, la nihilité²²⁴ de l'humaine condition.²²⁵

En effet il n'y a pas de quoi se vanter, si l'autoportrait est fait de façon honnête. Il faut travailler avec la matière qu'on a à sa disposition, mais celle-ci est pleine d'imperfections, affirme le philosophe. Montaigne décrit le processus de la création de son autoportrait :

Je peins principalement mes cogitations²²⁶, subject informe, qui ne peut tomber en production ouvragere²²⁷. A toute peine le puis je coucher en cœue corps aérée²²⁸ de la voix. De plus sages hommes et des plus devots ont vescu fuyants tous apparens effects²²⁹. Les effets diroyent plus de la Fortune que de moy²³⁰. Ils tesmoignent leur roole, non pas le mien, si ce n'est conjecturalement et incertainement : eschantillons d'une montre particuliere²³¹.²³²

Il tient le registre des pensées qui le construisent. Ces cogitations tracent ses traits dans le processus imaginaire de peindre son visage. Ce visage est tout imaginaire parce qu'il joue avec l'image. L'imagination est pour lui synonyme

²²¹ Rappelle.

²²² L'édition de 1595 écrit: "vies de Scipion d'Epaminondas".

²²³ Manières d'être mauvaises ou bonnes.

²²⁴ Néant.

²²⁵ *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 380.

²²⁶ Pensées.

²²⁷ Qui ne peut se manifester par des actes.

²²⁸ Aérien.

²²⁹ Actions visibles.

²³⁰ Témoigneraient plus du hasard que de moi.

²³¹ Échantillons qui ne montrent que le détail.

²³² *Essais, op. cit.*, II, VI, p. 379.

d'esprit, d'âme, d'idées, de pensées . L'image devient mouvement et enregistre l'intérieur de *soi*. Le peintre-écrivain dévoile son être.

L'originalité du procédé de Montaigne réside dans le fait d'avoir mêlé son essai et la *techné* de la peinture. Il a inventé l'autoportrait par l'écriture, tout en faisant de ce et exerce une éthique et une esthétique. Son procédé évoque celui de Virginia Woolf beaucoup plus tard : ses vagues, ses plis, cette allure « *si vagabonde que celle de notre esprit.* »²³³ Le philosophe écrit :

Il y a plusieurs années que je n'ay que moy pour visée à mes pensées, que je ne contrerolle²³⁴ et estudie que moy ; et, si j' estudie autre chose, c'est pour soudain le coucher sur moy, ou en moy, pour mieux dire.²³⁵

Pour l'écrivain, il n'y a de science plus utile, que faire partie du sujet de son étude, car chaque progrès dans le sujet, chaque évolution ont lieu en *soi*. En même temps, c'est une entreprise difficile et complexe qui a lieu dans la description de *soi-même*, car pour réussir, il faut d'abord se mettre à l'épreuve et se retirer du monde pour, ensuite, pouvoir communiquer avec l'extérieur. Chaque observation de *soi-même* vers une meilleure description et une meilleure connaissance de *soi*. Une tentative de devenir meilleur, qui devient une spirale vers l'extérieur ; vers les autres, en repassant toujours par *soi*.

4.a Sentiment océanique ou la rencontre avec l'autre

« *Tout homme, [dit Montaigne] porte en soi la forme entière[...]* »²³⁶ de la condition humaine. Il propose une universalité antérieure à l'individu, une sorte de conscience océanique et humaine qui nous relie tous. Woolf partage d'une certaine façon cette vision du monde, mais parfois, elle laisse à penser que pour elle, ce manque de frontières, ce « *bassin humain* »²³⁷ où tous les

²³³ *Ibid.*, p. 378.

²³⁴ Contrôle, examine.

²³⁵ *Essais, op.cit.*, II, VI, p. 378.

²³⁶ *Ibid.*, p. 805.

²³⁷ « *Voici Rodha dans le sentier: el le berce un bassin brun plein de pétales de fleurs. [...] J'ai maintenant une flotte qui vogue de rive en rive. [...] Et maintenant, je vais faire tanguer le bassin brun, pour que mes vaisseaux chevauchent les vagues. Quelques-uns vont couler. D'autres vont se briser contre les falaises* », in *Les Vagues* [1931], traduction Marguerite Yourcenar, Paris, Stock, 1974, p. 27.

sentiments se touchent et se confondent, serait à l'origine de la perte de soi, des repères et du contact avec la réalité. Woolf développe cette notion de perte de soi²³⁸ tout au long de ses romans, particulièrement dans *Les Vagues* :

[...] Il m'a regardé, il s'est tourné vers moi, pour m'affronter, il m'a donné son poème. Les brouillards sur le toit de mon âme s'évaporent. Je me souviendrai jusqu'à ma mort de cette preuve de confiance. Pareille à une longue et lourde vague, le sentiment bouleversant de sa présence a passé sur moi, creusant un gouffre, mettant à nu les moindres galets dans les profondeurs de mon âme. C'était humiliant ; je me sentais pareil à un tas de cailloux roulés par la mer. Toutes les ressemblances humaines m'étaient arrachées : « Vous n'êtes pas Byron ; vous êtes vous-même. » Comme c'est étrange de se sentir réduit par quelqu'un d'autre à n'être qu'une personne unique. ²³⁹

Dans cette perception de l'universalité de l'être humain, les deux écrivains se touchent aussi, et une fois de plus je suis tentée de souscrire à sa pensée. Une fois de plus, dans les deux cas, il faut aller au cœur de cette communion, car pour Montaigne « *l'inégalité* » est une richesse, mais quand il parle de « *inegalité* » en français ancien, il parle de différence dans un français (très) moderne. Il est d'accord avec Plutarque quand il dit

[...] qu'il ne trouve point si grande distance de beste à beste, comme il trouve d'homme à homme. Il parle de la suffisance²⁴⁰ de l'ame et qualitez²⁴¹ internes.

²³⁸ Le sujet de la perte de soi sera exposé dans la deuxième partie sur le développement de la notion de soi chez Virginia Woolf.

²³⁹ *Les Vagues, op. cit.*, p. 93.

²⁴⁰ Valeur.

²⁴¹ Facultés.

*[...] qu'il y a autant de degrez d'esprits qu'il y a d'icy au ciel de brasses, et autant innombrables.*²⁴²

Chez Woolf, la notion de perte des frontières et la fusion de la réalité et de la fiction, deviennent à certains moments, un sentiment de puissance presque enivrant, parce que cette « perte de soi » fait partie de son esthétique d'écriture. Lorsqu'elle arrive à rester sur le fil des frontières (sur la crête de sa vague) en maîtrisant la force créatrice de cette pulsion, Woolf arrive à développer une forme d'écriture sans précédent, comme c'est le cas des *Vagues*. Mais dans sa perception d'autrui, dans son besoin de traverser le pont qui la sépare de l'autre et d'essayer de le percevoir, de le saisir, les deux écrivains se rejoignent dans une différence de l'autre, dans leur incomplétude qui a besoin de l'autre pour être bornée (jamais achevée). Cette question nous revient comme une obsession et nous mène à des réponses qui font écho à la pensée de Montaigne et de Woolf en tant qu'écrivains. La question de l'existence des « principes universaux » ou des « universaux sémantiques » comme les appellerait Umberto Eco dans son livre *Croire en quoi ?*²⁴³ fait écho à la question complexe de l'universalité. Pour Eco tout commence par la question de l'existence éventuelle des notions élémentaires communes à l'espèce humaine, et qui pourraient être exprimées dans toutes les langues. « *Pas évident [affirme le philosophe italien, mais en fait il considère qu'] [...] il existe des notions communes à toutes les cultures, et que toutes se réfèrent à la position de notre corps dans l'espace [...] »*²⁴⁴. Notre relation avec l'entourage et les émotions et sentiments, ainsi que le fait d'habiter le monde et d'appartenir à une société que cette relation implique, nous mènent à la sphère du droit :

[...] nous avons des conceptions universelles sur la contrainte: on ne désire pas que quelqu'un nous empêche de parler, de voir, d'écouter, de dormir, d'avalier ou de vomir, d'aller où nous voulons; nous

²⁴² *Essais, op. cit.*, I, XLII, pp. 258-259.

²⁴³ Eco, Umberto, Martini, Carlo Maria, *Croire en quoi ?*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Rivage Poche, Petite Bibliothèque, 1996.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 89.

*souffrons que quelqu'un nous emprisonne ou nous condamne à la ségrégation, nous frappe, nous blesse ou nous tue, nous soumette à des tortures physiques ou psychiques qui diminuent ou annulent notre capacité de penser.*²⁴⁵

Eco explique comment cette sémantique est devenue la base d'une éthique : on se doit de respecter les droits de la co rporéité d'autrui. Parmi lesqu els il y a le droit de parler et de penser. Et il finit par affirmer que : « *La dimension éthique naît quand l'autre entre en scène. Toute loi - morale ou juridique - réclame toujours des rapports interpersonnels, y compris les rapports avec un autre qui impose ladite loi* »²⁴⁶. « [...] *[C'] est l'autre, c'est son regard qui nous définit et nous forme* »²⁴⁷, écrit le philosophe italien. Nous ne pouv ons comprendre qui nous sommes, sans le regard et la réponse de l'autre . Et plus tard, Eco conclut :

*[...] c'est le sens qui a poussé tant de non-croyants à mourir sous la torture sans trahir les amis, d'autres à contracter la peste pour guérir les pestiférés. Et c'est parfois la seule chose qui pousse un philosophe à philosopher, un écrivain à écrire : laissez un message dans une bouteille, pour que, peu ou prou, les choses auxquelles on croyait ou qui nous semblaient bonnes puissent être encore crues ou paraître bonnes à ceux qui viendront.*²⁴⁸

Pour revenir à Montaigne, on peut voir comment, pour ex pliquer la vision d'universalité, il part du verbe *religare* en latin, qui signifie : « [...] *lier, attacher ; le mot exprime le lien qui unit l'homme à la*

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 90-91.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 92.

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 96.

divinité »²⁴⁹. Nous faisons nôtre cette notion d'universalité. Mais dans une analyse contemporaine, cette approche d'un universalisme utopiste resterait limitée et deviendrait suspecte. La notion d'universalisme est créée d'une façon unilatérale pour interpréter les sentiments et les pensées des autres à partir de la philosophie occidentale. Il est difficile de faire la part des choses. Il faut d'abord mettre en contexte le principe de cette croyance. « *Ce n'est qu'à la renaissance que le peintre [...] une fois son propre statut de créateur chèrement acquis, peut pratiquer l'auto-affirmation et l'auto-questionnement, en se peignant à son image [...]* »²⁵⁰. Désormais, le peintre et l'écrivain peuvent se remettre en question.

C'est aussi pourquoi la proposition de Montaigne est mal prise par certains de ses contemporains et Woolf était considérée comme n'appartenant pas à l'orthodoxie universitaire, parce que chacun des deux écrivains cherchait à créer un style, hors du canon. Les deux écrivains étaient conscients que la qualité de leur tentative se déroulait dans le temps ; le fait de vouloir les contraindre signifiait la fossilisation de leur démarche. Ils travaillent dans l'échec, promesse d'un essai nouveau. Dans les deux cas, ce qui devient stimulant, c'est le besoin vital des écrivains de trouver écho chez leur lecteur. C'est dans cette notion d'incomplétude qui cherche son achèvement dans son interlocuteur-lecteur qu'ils développent une véritable communion du point de vue le plus atomique. Cette idée est à l'origine du présent travail. Lire Montaigne et lire Woolf devient, page après page, une invitation à la lecture de soi. On se retrouve dans les idées de l'écrivain anglais, comme Woolf se retrouve chez Montaigne. Un bon livre doit en principe provoquer tous ces mouvements. C'est le principe de *The Common reader* de Woolf et de l'*exegium* de Montaigne.

Chez Montaigne, la nature humaine ne parle pas d'un sentiment océanique, mais de ses propres limites. C'est dans les limites humaines, dans les défauts, dans l'incomplétude d'une vérité jamais atteinte, dans la

²⁴⁹ Daramberg et Saglio, *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, op. cit., p. 831.

²⁵⁰ Daydé, Emmanuel, « Têtes de mort », op. cit., p. 37.

recherche de félicité que Montaigne trouve l'« universalité ». Pour lui, rien n'est acquis, la condition humaine est celle d'ignorance. Une partie de l'être humain est capable de toucher l'autre, même si sa perception du monde est différente. Il y a donc chez Montaigne une redéfinition du concept d'« humanité » vers une perception plus réelle de « l'humain ». Et c'est à partir de cette perspective que change la relation de l'être avec la connaissance ; l'important du savoir réside dans la relation que l'être humain établit avec ses égaux, où la connaissance n'est autre chose que communication et amusement. Tout n'est que vanité, et donc elle ne peut entrer dans une logique de pouvoir ; le savoir est relatif et donc inappropriable ni totalitaire.

Montaigne montre sa liberté, dans son rapport avec la langue. Il comprend que ce n'est pas dans l'appropriation politique d'un sentiment d'appartenance, ni dans l'appropriation de la langue qu'on se rencontre avec l'autre, mais dans le respect de la différence et dans la perception réelle d'autrui. L'écho qui résonne ici se trouve dans l'écriture de *soi* : le seul sujet et que l'on puisse vraiment connaître, c'est *soi-même*. C'est pourquoi Montaigne est intemporel comme Virginia Woolf le sera plus tard. Montaigne écrit :

Les autres forment²⁵¹ l'homme ; je le recite²⁵² et en représente un particulier bien mal formé, et lequel, si j'avoy à façonner de nouveau, je ferois vrayement bien autre qu'il n'est. Meshuy²⁵³ c'est fait. Or les traits de ma peinture ne forvoyent²⁵⁴ point, quoy qu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire perenne.^{255/256}

L'écriture de Montaigne est vivante, elle respire, elle change, elle suit le flux de la vie, et son autoportrait est la trace de ce chemin. Emanuel Daydé décrit l'autoportrait de la façon suivante : « Cette réincarnation de la

²⁵¹ Les autres moralisent, instruisent.

²⁵² Décrit.

²⁵³ Désormais

²⁵⁴ Ne se trompent pas de chemin (ne sont pas inexacts).

²⁵⁵ Éternelle.

²⁵⁶ *Essais, op. cit.*, II, II, p. 804.

toile, cette recherche de la peinture comme chair [...]»²⁵⁷. En ce sens, l'autoportrait de Montaigne serait vivant comme les cellules d'une couche éphytéliale qui se régénère : toujours en mouvement, toujours en transition comme ses idées. Il ne peut pas garder les mêmes idées du début à la fin des *Essais*. Il vieillit avec ses idées : « *J'ay des portraits de ma forme de vingt et cinq et de trente cinq ans ; je les compare avec celui d'asture*²⁵⁸ : combien de fois ce n'est plus moy ! »²⁵⁹. Plus loin, Montaigne écrit :

Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage : non un passage d'age en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidens²⁶⁰ et d'imaginacions²⁶¹ irresoluës²⁶² et, quand il y eschet²⁶³, contraires : soit que je sois autre moy-mesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations. Tant y a que je me contredits bien à l'adventure²⁶⁴, mais la verité, comme disoit Demades, je ne la contredy point. Si mon ame pouvoit prendre pied²⁶⁵, je ne m'essaierois pas²⁶⁶, [...] chaque homme porte la forme entiere de l'humaine condition. »²⁶⁷

Mais il ne veut pas se fixer, il est dans le flux universel ; la sagesse est de comprendre la nature, et d'agir en conséquence.

4.a.1 Écriture autobiographique ?

Après cette analyse de l'autoportrait, on peut dire certainement que l'autoportrait de Michel de Montaigne est tout, sauf une écriture autobiographique. L'écrivain Jean Roudaut affirme à ce propos : « *Écrire*

²⁵⁷ Daydé, « Têtes de mort », *op. cit.*, p.38.

²⁵⁸ À présent.

²⁵⁹ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1102.

²⁶⁰ Événements.

²⁶¹ Pensées.

²⁶² Indécises.

²⁶³ Échoit arrive.

²⁶⁴ Peut-être.

²⁶⁵ Pouvait se fixer.

²⁶⁶ Allusion au titre d' « Essai ».

²⁶⁷ *Essais, op. cit.*, II, II, p. 805.

une autobiographie implique d'avoir une conception claire de la vie et du monde. Et de posséder des principes 'a priori'. Les hommes politiques n'en manquent pas. Ni les militaires. Au contraire Montaigne [est] de façon différente, à la recherche de soi »²⁶⁸. Marcel Conche, dans sa préface aux *Essais*, expose la différence : « Comme Nietzsche sépare les philosophes modernes par leur position face au savoir et à leur façon de penser, Montaigne dit 'il me semble' que les choses sont ainsi. »²⁶⁹

Cette différence se trouve dans le procédé de sa méthode : une construction originale qui a comme noyau sa pensée. Car ce n'est pas un discours détaché de son éthique, c'est son éthique même. La recherche de soi se trouve dans l'exercice de l'écriture et place les *essais de soi* dans un nouveau courant littéraire. Montaigne présente l'écriture de soi, une voie particulière selon le sens du mot *exegium*. Faire un *essai de soi* signifie se peser, se mesurer, se mettre à l'épreuve tout le temps. C'est la méthode du brouillon : il s'agit d'atteindre le geste qui ne consisterait à frôler le visage que par approximation. Cette conduite marquée par le dessein de se peindre, définit l'orientation qui tend vers une philosophie cherchant à suivre le rythme de l'esprit. L'expérience de la mort rédefinit l'ordre de ses idées et le contraint à une pensée en rapport avec l'avenir. Même si le dessein de peindre le soi est antérieur à l'accident qu'il décrit, c'est à partir de là qu'il est prêt à développer une des plus riches réflexions en exposant sa conception de la peinture de soi, tout en laissant voir l'utilité de cette peinture et son originalité.

4.b Échos lévinassiens

Ce travail de recherche concerne les Etudes Féminines et de Genres ; le cadre théorique de cette formation est construit dans la perspective de la différence, que conceptualise la philosophie contemporaine. Il s'agit d'une

²⁶⁸ Roudaut, Jean, « Montaigne, Descartes, paraître et être », Paris, in *Magazine littéraire, Les écritures du Moi*, n° 11, p. 35.

²⁶⁹ Conche, Marcel, « Préface », *Essais, op. cit.*, p. IX.

philosophie de l'altérité qui problématise l'éthique de l'autre, élaborée par des philosophes comme Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas, ou des écrivains comme Maurice Blanchot, Claude Simon ou Michel Butor. Cette philosophie de l'autre est au centre de cette recherche. Ces écritures de la différence proposent une vision plus humaine qu'humaniste dans les questions concernant l'être, le *soi*, le visage. C'est dans ce cadre théorique que cette thèse de recherche s'oriente, pour montrer comment, aussi dans cette perspective, se situe l'avant-garde de la méthode de *l'essai de soi* de Montaigne. C'est à partir de cette relecture du *soi* de Montaigne que se passe la relecture de l'œuvre de Virginia Woolf. C'est pourquoi il est indispensable d'évoquer des correspondances à travers des disciplines et différents moments qui donnent vie à cette formation.

Cette thèse est donc faite des échos qui s'établissent d'un siècle à l'autre, d'une discipline à l'autre. Cette lecture du *soi* est indissociable de la perspective lévinassienne du moi, du *soi* et de l'autre. *Dans son livre Totalité et infini*, Emmanuel Lévinas fait une analyse des éléments qui mènent l'homme à la guerre et à sa totalité destructrice et explique que la tâche de la philosophie n'est pas de chercher la raison à tout prix, mais elle a un but beaucoup plus important de nos jours, celui de la relation de l'être avec l'autre. Il considère que la représentation sémantique de l'être n'est pas l'instance ultime du sens²⁷⁰. Pour que la paix soit, écrit le philosophe : il « *ne suffit peut-être pas de dévoiler toutes choses et de les affirmer et confirmer, à leur place en soi et pour soi dans le vrai où elles paraissent en original [...]* »²⁷¹ Et il explique que la vraie possibilité de la paix trouverait son origine dans le partage et la reconnaissance de l'altérité et de la différence des perceptions de ces vérités, en ayant conscience que le plus important est la considération de l'autre comme complètement autre :

²⁷⁰ *Ibid.*, p. III.

²⁷¹ Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Paris, Biblos essai, Livre de poche, 1961, p. III.

Par-delà l'en soi et le pour **soi**, du dévoilé, voici la nudité humaine, plus extérieure que le dehors du monde - des paysages, des choses et des institutions -, la nudité qui crie son étrangeté au monde, sa solitude, la mort dissimulée dans son être - elle crie, dans l'apparaître, la honte de sa misère cachée, elle crie **la mort dans l'âme** ; la nudité humaine m'interpelle - elle interpelle le moi que je suis - elle m'interpelle de sa faiblesse, sans protection et sans défense, de nudité ; mais elle m'interpelle aussi d'étrange autorité, impérative et désarmée, parole de dieu et verbe dans le visage humain. Visage, déjà langage avant les mots, langage originel du visage humain, dépouillé de la contenance qu'il se donne - ou qu'il supporte - sous les noms propres, les titres et les genres du monde. Langage originel, déjà demande, déjà, comme telle précisément, misère, pour l'en soi de l'être, déjà mendicité, mais déjà aussi impératif qui du mortel, qui du prochain, me fait répondre, malgré ma propre mort, message de la difficile sainteté, du sacrifice ; origine de la valeur et du bien, idée de l'ordre humain dans l'ordre donné à l'humain. Langage de l'inaudible, langage de l'inouï, langage du non-dit. Ecriture !

Ordre qui touche le **moi** dans son individualité d'étant encore enfermé dans le genre auquel il appartient selon l'être, étant encore interchangeable dans la communauté logique de l'extension du genre, mais déjà réveillé à son unicité d'irremplaçable, ordonné à l'unicité, logiquement indiscernable, de monade, à une unicité d'élu, dans la responsabilité irrécusable qui est amour, en dehors de tout concupiscence, mais amour

qui rattache à l'aimé, c'est-à-dire à l' « unique au monde.²⁷²

La notion de nudité de l'autre qui « me » montre ma propre nudité et donc qui me fait grandir de la façon la plus humaine possible, que l'on trouve chez Lévinas, touche par échos la recherche qu'implique l'autoportrait de Michel de Montaigne, parce que loin d'une autobiographie du *Moi*, Montaigne propose dans la notion de l'essai une altérité qui va de soi, parce qu'il s'expose avec le même sens ouvert et parfois douloureux de l'assomption de l'altérité en lui. Dans son portrait, « [il] crie dans l'apparaître la honte de sa misère cachée, [Il] crie la mort dans l'âme ; la nudité humaine [l']interpelle, - [sa nudité] interpelle le moi [qu'il est] - elle l'interpelle de sa faiblesse, sans protection et sans défense ; de nudité ; mais elle l'interpelle aussi d'étrange autorité, impérative et désarmée, parole de dieu et verbe dans le visage humain [...] »²⁷³

L'autoportrait de Michel de Montaigne aurait, dans le sens d'une philosophie levinassienne, quelque chose de cette responsabilité de l'autre, et donc il aurait aussi quelque chose de politique. Une politique qui se veut éthique. Lévinas écrit sur la force du visage : cette nudité « [...] m'interpelle aussi d'étrange autorité, impérative et désarmée, parole de dieu et verbe dans le visage humain ». Et dans *Difficile liberté, essai sur le judaïsme*, il affirme que « [l]a parole du visage est commandement »²⁷⁴. L'autoportrait de Montaigne, trouve comme dans l'éthique levinassienne, un chemin du « renversement de l'hétéronomie vers l'autonomie »²⁷⁵. Pour Lévinas, « là où le sujet se trouve exposé à une hétéronomie

²⁷² *Ibid.*, pp. II- III.

²⁷³ *Ibidem.*

²⁷⁴ Lévinas, Emmanuel, *Difficile liberté, essai sur le judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 382, cité par Petrocino, Silvano, « Lévinas et la loi », in *Colloque Emmanuel Levinas et les territoires de la pensée*, Paris, P.U.F, pp. 491-513, et plus précisément p. 496.

²⁷⁵ Fait de ne pas être autonome, d'obéir à des lois extérieures. cf <http://dictionnaire.mediadico.com>

absolue, il est aussi traumatisme »²⁷⁶. L'autoportrait de Montaigne provoque l'être en changement avec ses marques, ses cicatrices, ses accidents, ses pertes et ses douleurs . Il montre un visage de proximité, celui de l'homme qui s'expose face à soi et qui signifie éthique. Il est exposé de façon traumatique, et avec sincérité : « [l]e face à face devant Dieu, selon Lévinas, est le face à face devant autrui »²⁷⁷ « Cela devient le signe de la nécessité de l'étranger »²⁷⁸. « Être devant la loi signifie aller vers les autres [...] se déplacer vers les hommes »²⁷⁹. L'autoportrait, dans la démarche montaignienne, est écrit face au lecteur comme l'écriture de la loi aurait lieu, comme un déplacement vers les autres ; en ce sens, elle serait la peinture de son autoportrait ; une loi qui devient narration et va vers celui qui l'accueille. L'autoportrait est une exposition en mouvement, un terrain unique où l'extériorité se révèle. Cette révélation n'est jamais réalisée dans sa complétude, parce qu'à la fin, encore une fois, le philosophe s'exclame : « Si mon ame pouvoit prendre pied²⁸⁰, je ne m'essaierois pas²⁸¹, [...] chaque homme porte la forme entiere de l'humaine condition. »²⁸².

Claude Simon écrit : « Entre littérature et peinture il y a un rapport de conduction, un rapport de métonymie, donc un rapport d'analogie »²⁸³. Chez Montaigne, ce rapport d'analogie s'opère dans un continuum, dans l'intégration de la peinture dans l'écriture. Il se trouve dans l'intersection de la peinture et de l'écriture. Là où se font des choses impensables, là où elles sont liées. Si chez Claude Simon, « la relation analogique a lieu quand la peinture est une véritable manière d'écrire »²⁸⁴, chez Montaigne l'écriture et la

²⁷⁶ Lévinas, *Difficile liberté, essai sur le judaïsme*, Cité par Petrocino, Silvano, "Lévinas et la loi", *op.cit.*, p.496.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 503.

²⁷⁸ *Ibidem.*

²⁷⁹ *Ibidem.*

²⁸⁰ Pouvoit se fixer.

²⁸¹ Allusion au titre d' « Essai ».

²⁸² *Essais, op. cit.*, II, II, p. 805.

²⁸³ Simon, Claude, *Orion Aveugle*, Genève, Skira, 1970.

²⁸⁴ *Ibidem.*

peinture sont l'analogie même. Cette « zone amphibologique »²⁸⁵ est aussi celle de l'autoportrait. Elle se trouverait dans ce que Calle-Gruber a appelé dans son séminaire : « une ouverture qui est ouverte, dans une porosité vivante »²⁸⁶. Elle évoque « la modernité picturale, qui signifie changer les règles du jeu »²⁸⁷, instaurée par Claude Simon dans son texte. Montaigne et Simon se rencontrent dans cette modernité picturale.

Montaigne excelle dans l'hospitalité de l'œil, tout en déployant sa technique artistique et son éthique par le mouvement de sa main sur le papier et sur la toile. Montaigne écrit face au « lecteur dressé »²⁸⁸ de Derrida et de Claude Simon. Le spectateur est prêt à suivre, à regarder, à chercher dans l'exposition de Montaigne, ainsi que l'exposition de son être, entre des traits cachés. Nous nous retrouvons face au tableau, notre œil est parti dans le magma ; un magma avec une perspective humaine plus qu'humaniste, dans ce « corps de la renaissance ; une sorte de célébration humaine »²⁸⁹. Chez Montaigne, l'autre, l'étranger deviendrait aussi une nécessité. Effectivement, il y a quelque chose de politique dans l'écriture de l'autoportrait montaignien. Cette politique se joue dans la célébration. Il se joue aussi comme un tour de passe-passe ; une analogie entre l'autoportrait et la notion de loi de Lévinas lorsqu'il écrit : « être devant la loi, c'est aller vers les autres, vers les hommes et donc il y a lieu de déplacement »²⁹⁰.

Parce que : « Si l'on est devant la lettre [dit Lévinas, -la lettre qui se veut autoportrait-], la loi devient narration »²⁹¹. Si l'on est devant l'autoportrait de Montaigne, « l'écriture de la loi »²⁹² devient

²⁸⁵ *Ibidem.*

²⁸⁶ Séminaire *Hospitalité de la Littérature, passage des arts*, septembre 2008, Censier Paris III.

²⁸⁷ *Ibidem.*

²⁸⁸ *Ibidem.*

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ Lévinas, Emmanuel, *Difficile liberté, essai sur le judaïsme*, *op. cit.*, p. 382, cité par Petrocino, Silvano, « Lévinas et la loi », *op. cit.*, pp. 491-513 et 496.

²⁹¹ *Ibidem.*

²⁹² *Ibidem.*

narration. La loi [l'aut oportrait] vient de dehors, habitant celui qui l'acc ueille. L'autoportrait nourrit le lecteur avec les perceptions de l'essai de soi qu'on est en train de lire. L'aut oportrait est comme une expos ition en mouvement qui devient le terrain unique où l'extériorité arrive à se montrer ; donc, il es t révélation. Une révélation qui ne sera jamais une, dans sa totalité (parce qu'il n y a pas de totalité). À propos de sa volonté de peindre son portrait écri t, Montaigne affirme :

Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage : non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidens²⁹³ et d'imaginations²⁹⁴ irresoluës²⁹⁵ et, quand il y eschet²⁹⁶, contraires : soit que je sois autre moy-mesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations. Tant y a que je me contredits bien à l'adventure²⁹⁷, mais la ver ité, comme disoit Demades , je ne la contredy point. Si mon ame pouvoit prendre pied²⁹⁸, je ne m'essaier ois pas²⁹⁹, [...] chaque homme porte la forme entiere de l'humaine condition.³⁰⁰

4.c Un fil d'encre sur le fleuve. Fluidité d'Emerson.

Montaigne a une vision de la vie complètement heraclitienne. Chez lui, le principe selon lequel “on ne se baigne jamais deux fois dans la même fleuve” définit sa réflexion. L'aut oportrait est une manifestation de ces flux qui coulent dans son es prit, dont le mouv ement cherche à gar der la trace en suivant les changements de sa pensée, « de jour en jour, de minute en minute... »³⁰¹

²⁹³ Événements.

²⁹⁴ Pensées.

²⁹⁵ Indécises.

²⁹⁶ Échoit arrive.

²⁹⁷ Peut-être.

²⁹⁸ Pouvoit se fixer.

²⁹⁹ Allusion au titre d' « Essai ».

³⁰⁰ *Essais, op. cit.*, II, II, p. 805.

³⁰¹ *Ibidem.*

À la recherche d'une compréhension du concept de flux dans l'autoportrait de Montaigne, Ralph Waldo Emerson (1803-1882), philosophe et poète américain, a élaboré une réponse deux siècles après, par sa passion pour l'œuvre de Michel de Montaigne. Il l'a même intégrée dans sa propre philosophie et les théories qui ont été construites par la suite – il a ainsi amené l'eau de la méthode de Montaigne à son propre moulin. Cependant, il finira par s'en éloigner (Emerson appartient à l'école transcendentaliste, qui est très influencée par le puritanisme américain). Le travail d'Emerson sur le flux donne à la vision montaignienne, une perspective intéressant notre étude, et elle est cohérente avec sa diversité. « *Je ne peints pas l'estre, je peints le passage* »³⁰², écrit Montaigne. On pourrait dire de Montaigne ce que Florence Stricker³⁰³ dit d'Emerson : « il s'agit plus précisément de dépasser l'inertie, l'appropriation [...] il prône le non-conformisme »³⁰⁴. Même si Montaigne s'éloigne profondément de la vocation magistrale de l'endoctrinement que l'on trouve chez Emerson, il serait en accord avec celui-ci en ce qui concerne le « *besoin de se fonder sur soi plutôt que sur les autres [...] car la mise en œuvre [écrit Stricker] d'une philosophie pratique [voire politique, affirme la chercheuse] requiert une approche poétique du monde...* »³⁰⁵

Pour Emerson, « *le pouvoir réside dans le moment de transition entre le passé et un nouvel état : dans la tombée du flux, dans la précision d'un dard vers son but.* »³⁰⁶ Un tel pouvoir permet à Montaigne de peindre une transition constante entre le présent et le passé et la description du chemin vers un nouveau stade. C'est ce moment dans l'instant, dans l'élan, qui vient d'être inspiré et celui qui va être expiré. La vraie puissance est la maîtrise de soi,

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ Chercheur en histoire à l'université de Paris IX, Dauphine.

³⁰⁴ Stricker, Florence, « *Fluidité d'Emerson* », Paris, *Revue française d'études américaines*, Université Paris IX-Dauphine, n° 93, 2002/3, p. 30.

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ « *Power resides in the moment of transition from a past to a new state : in the shooting of the flu in the darting to an aim* », in *Ibidem.*

selon le principe de Sénèque³⁰⁷. Le pouvoir du mouvement est appelé : « *le branloire perenne* »³⁰⁸. Pour Montaigne, la fluidité apparaît comme un principe d'expansion, antidote au péché de limitation³⁰⁹. Pour lui, c'est le passage ou l'intention d'en faire un registre. Il suit les traits de sa main qui décrit chaque réflexion dans le mouvement. Pour Emerson, les *Essais* sont « *[r]ecomencements, relancés, réalimentations* »³¹⁰. Dans cette logique, ils sont placés « *sous le signe d'une physique de fluctuations, la circulation y est condition de l'avènement du sens, trace des voies par lesquelles les significations communiquent et s'échangent* »³¹¹. « *Il faut accommoder mon histoire à l'heure[...]* »³¹², écrit Montaigne. Emerson fait la description suivante : « *Le monde est un danseur, c'est un rosaire ; c'est un torrent ; c'est un bateau ; une brume ; une toile d'araignée*³¹³ ; *c'est ce que tu deviendras : et la métaphore qui attend, et qui donne à l'imagination un chant plaisant. Plus rapide que la lumière, le monde se transforme lui-même dans la chose que tu es en train de nommer.* »³¹⁴

La fonction du poète est d'assurer la transmission du flux propre à conduire le courant³¹⁵. « *Pour/par le poète le monde réfractaire se fera ductile, flexible* »³¹⁶ et cette capacité de le rendre fluide représente la mesure de sa puissance, de son pouvoir d'expression. « *Tout solide dans l'univers est prêt à devenir fluide dans la*

³⁰⁷ *Essais, op. cit.*, III, XII, p. 1047 (Sénèque, Ep., XC).

³⁰⁸ *Essais, op. cit.*, III, II, p. 85.

³⁰⁹ Stricker, *op. cit.*, p. 30.

³¹⁰ *Ibidem.*

³¹¹ *Ibidem.*

³¹² *Essais, op. cit.*, II, II, p. 805.

³¹³ Il faut garder cette image en tête pour la mention que fait Woolf de Bernard, enfant, dans *Les Vagues*.

³¹⁴ « *...The world is a Dancer ; it is a Rosary ; it is a Torrent ; it is a Boat ; a Mist ; a Spider's Snare ; it is what you will ; and the metaphor will hold, and give the imagination keen pleasure. Swifter than light the world converts itself into that thing you name.* », in Emerson Ralph Waldo, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, 16 vols, Harvard UP, 1960, Vol. VIII, p. 23.

³¹⁵ « *[to be] the conductor of whole river of electricity* », in Emerson Ralph Waldo, in "The Poet", *Essays and Lectures*, New York Library of America, 1963, p. 467.

³¹⁶ Stricker, *op. cit.*, p. 31.

proximité de l'esprit, et le pouvoir du flux c'est la mesure de l'esprit.»³¹⁷ Montaigne témoigne de cette vocation poétique avec la conception de son autoportrait. Il met en scène la poésie et la transformation, la toile et l'encre, et surtout, le flux. Cette « branloire perenne »³¹⁸ représente le mouvement, la vie, la force et le flux : « C'est un contrerolle de divers et muables accidens³¹⁹ et d'imaginations³²⁰ irresoluës³²¹ et, quand il y esch et³²², contraires : soit que je sois autre moy-mesme [...] »³²³. Il inscrit le passage à chaque moment de son travail : « Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. »³²⁴ Pour Emerson, « rien n'est inscrit dans un fluide »³²⁵. Montaigne s'inscrit comme un fluide, et il laisse une empreinte de soi. Il le répète à plusieurs reprises :

[Rien n'est fixé] [...] Finalement, il n'y a aucune constante existence, ny de nostre estre, ny de celui des objects. Et nous, et nostre jugement, et toutes choses mortelles, vont coulant et roulant sans cesse. A insin il ne se peut establir rien de certain de l'un à l'autre, et le jugeant et le jugé estans en continuelle mutation et branle.³²⁶

Emerson écrit : « [il se] laisse parfois aller au fantasme d'une matière sans seuil ni limite, pur espace de propagation sans reste, où les mots ne sauraient s'imprimer : la joie de l'univers c'est qu'on n'arrive pas vers un mur, mais vers un interminable océan.»³²⁷ Montaigne peint le visage de l'être, son propre être, soi-même, et donne une matière, un espace ainsi qu'une infinitude d'esquisses et de toiles pour tracer une ligne dans le fleuve

³¹⁷ « Every solid in the universe is ready to become fluid on the approach of the mind, and the power to flux it is the measure of the mind », in Emerson, Ralph Waldo, « Fate » *Essays and Lectures*, op.cit., p. 964.

³¹⁸ *Essais*, op. cit., II, II, p. 804.

³¹⁹ Événements.

³²⁰ Pensées.

³²¹ Indécises.

³²² Échoit, arrive.

³²³ *Essais*, op. cit., II, IV, p. 385.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Emerson, Ralph Waldo, « Fate » in *Essays and Lectures*, op. cit., p. 964.

³²⁶ *Essais*, op. cit., II, XII, p. 601.

³²⁷ « the joy of the universe is that we have not arrived at a wall but at interminable oceans », in Emerson, « Experience », op.cit., p. 486.

de la vie et suit le mouvement, les changements, et son propre vieillissement sans aucune prétention. Il montre que dans la peinture et dans l'écriture d'un autoportrait, cela est possible.

À ce propos, Emerson écrit : « *il n'y a pas de flux sans reflux, et l'énergie de l'essai, comme celle de la vie, court toujours le risque de la dissipation ou de la rigidification.* »³²⁸ Les *Essais* proposent cette possibilité de la plasticité et du mouvement. Sans chercher à s'imposer aux lecteurs. La fluidité des *Essais* part aussi de l'idée qu'on ne peut changer une société, à peine s'étudier soi-même. Accepter ses propres limites correspond à l'étude de soi : « *Je n'enseigne point, je raconte.* »³²⁹ Emerson « *affiche sa prédilection pour les vastes panoramas, les plans de grand ensemble* »³³⁰. Montaigne, en revanche, travaille les détails concernant sa propre personne et décrit aussi ce qu'il perçoit, en contact avec le monde :

*Si les autres se regardoient attentivement, comme je fay, ils se trouveroient, comme je fay, pleins d'inanité et de fadaise*³³¹. *De m'en deffaire, je ne puis sans me deffaire moy-mesmes. Nous en sommes tous confits, tant les uns que les autres ; mais ceux qui le sentent en ont un peu meilleur compte, encore en scay-je.*³³²

Montaigne arrive à effacer les contours ou les lignes qui sont « *englouties par l'espace* »³³³ : « *[...] je prononce ma sentence par articles descousus, ainsi que de chose qui ne se peut dire à la fois et en bloc.* »³³⁴ Emerson évoque « *la construction de son univers de façon polaire* »³³⁵, où le gros plan et le détail se rejoignent. Montaigne remarque : « *Ce que j'en opine,*

³²⁸ Emerson, "Intellect", *op. cit.*, 1983, p. 426.

³²⁹ *Essais*, *op. cit.*, III, II, p. 806.

³³⁰ Stricker, *op. cit.*, p. 33.

³³¹ Sottise.

³³² *Essais*, *op. cit.*, III, X, p. 1000.

³³³ Stricker, *op. cit.*, p. 4.

³³⁴ *Essais*, *op. cit.*, III, XIII, p. 1076.

³³⁵ « *higher/lower* », « *material/spiritual* », « *fate/freedom* », Stricker, *op. cit.*, p. 34.

c'est aussi pour déclarer la mesure de ma veuë, non la mesure des choses. »³³⁶ Le philosophe français insiste sur l'importance de la représentation :

au vif [des] mouvements de l'ame et la condition de nos meurs »³³⁷, [car à ses yeux], « Nous n'avons aucune communication à l'estre, par ce que toute humaine nature est toujours au milieu entre le naistre et le mourir, ne baillant de soy qu'une obscure apparence et ombre, et une incertaine et debile opinion.³³⁸

Emerson croit aux vertus du passage : « Rien n'est certain, seulement la vie, la transition, l'esprit plein d'énergie »³³⁹. Il croit à la puissance du mouvement, la propension au transitoire, au changement d'état, caractéristiques que l'on retrouve dans l'écriture émersonienne, car l'écriture pour Emerson est d'abord une force d'ébranlement: « Je mets en question toutes les choses. Aucun fait n'est pour moi sacré ; aucun n'est profane; j'expérimente simplement, une recherche sans fin sans passé [...] »³⁴⁰.

Emerson est investi par Montaigne en plusieurs sens, particulièrement par sa perception héraclitéenne du flux. Ils se rencontrent dans la condition transitoire de l'être et le besoin d'écrire en tant que méthode de vie et d'apprentissage, dans le besoin d'écrire la nature humaine et dans sa contradiction.³⁴¹ Ils se retrouvent dans l'idée que la langue est « véhiculaire et transitive »³⁴². L'autoportrait de Montaigne entre dans la logique de ce que Florence Stricker écrit à propos de l'écriture émersonienne : «*L'art des glissements et des renversements*

³³⁶ *Essais, op. cit.*, II, X, p. 410.

³³⁷ *Ibid.*, II, X, p. 411.

³³⁸ *Ibid.*, II, XII, p. 601.

³³⁹ « *Nothing is secure but life, transition, the energizing spirit* », in Emerson, Ralph Waldo, « *Circles* », *op. cit.*, p. 413. (C'est moi qui traduis.)

³⁴⁰ « *I unsettle all things. No facts are to me sacred ; non profane ; I simply experiment, an endless seeker with on Past at my back* » Stricker, Florence, p.6. Emerson, « *Circles* », *op. cit.*, p. 413. (C'est moi qui traduis.)

³⁴¹ Celle qui est présentée par Emerson comme « garante de la 'self-reliance' ».

³⁴² Emerson, « *Circles* », *op. cit.*, p. 413. (t.l.) cité par Stricker, Florence, *op. cit.*, p. 6.

dessine ainsi une nouvelle relation au monde»³⁴³. L'écriture des deux écrivains s'affirme dans sa fonction d'éveil et de dégagement des anciens schémas qui obscurcissent la vision et font écran à l'émerveillement. Quand Montaigne écrit : « [...] *si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essaierois pas* »³⁴⁴, il célèbre la non-fixité et va à l'encontre de l'immuabilité. Dans un sens différent de la signification de l'expression contemporaine : « *prendre pied* », en français ancien la signification en était « se fixer ». L'écrivain ne le veut pas (se fixer). Mais il veut couler avec le flux, il chante, il peint, il s'essaie et finalement, il prend vraiment pied dans le sens colloquial : « [...] *chaque homme porte en soi la forme entière de l'humaine condition.* »³⁴⁵. C'est son fil d'encre sur le flux.

³⁴³ *Ibidem.*, « an original relation to the universe ».

³⁴⁴ *Essais, op. cit.*, II, II, p. 805.

³⁴⁵ *Ibidem.*

V. L'ESSAI DE SOI : ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE D'ÉCRITURE

Chez Montaigne, l'éthique et l'esthétique sont liées. Quand l'auteur écrit son autoportrait, il parle de la « *branloire perenne* »³⁴⁶ et de la condition humaine, mais aussi de soi-même. S'il évoque le latin en tant que langue maternelle, il évoque aussi la différence, sa marginalité, son altérité. Il parle aussi des livres, des hommes sages et des classiques. Quand il parle d'écriture, il pense la peinture, la façon de se construire à travers son texte, parce qu'il est « le sujet de son métier ». Penser la peinture consiste à penser sa mélancolie, parce que le deuil est à l'origine de son travail : le deuil de La Boétie. Il écrit comme s'il brodait un tissu. En décrivant, il parle du deuil, de la mort, de la conscience, comme il tisse des flux. S'il se met à l'écrit, il montre son évolution, en même temps qu'il se développe soi-même. Il développe ses *Essais* et tout est multiplié, tout court en plusieurs sens, comme ses végétations, comme ses grotesques.

5.a L'éthique chez Montaigne

L'éthique est omniprésente, comme méthode et comme matière, tout au long des *Essais*. On peut dire aussi qu'elle est imprégnée des principes humanistes appris des classiques. Sénèque et Plutarque ont marqué son esprit, particulièrement au début. On peut tracer certains principes définis dans les *Essais* au sujet de l'essai de soi. Le processus de l'essai de soi a lieu, comme le propose Montaigne, quand il parle au sujet du sujet ; c'est ce

[...] travail écrit, de longue et honnête haleine, nécessaire à qui veut sérieusement et solidement se rendre compte de soi dans la fixation sans cesse recherchée de sa pensée : 'Car ceux qui se repassent par fantaisie seulement et par langue quelque heure ne s'examinent pas si primement n'y ne se pénètrent comme celui qui en fait son étude, son ouvrage

³⁴⁶ *Essais*, III, II, p. 804.

*et son mestier, qui s'engage à un registre de durée, de toute foy, de toute sa force.*³⁴⁷

Ces principes faisant partie de « la méthode de l'essai de soi » de Michel de Montaigne, apparaissent une fois de plus, à travers les sujets choisis et développés par l'écrivain tout au long des *Essais*. Il réussit à créer la tension nécessaire à la création, en tissant une toile entre un principe et un autre, et en tant qu'il développe des thématiques qui changent rapidement. Il inaugure des réflexions personnelles et simples, comme son analyse sur les mœurs ou la façon de manger des gens, ou les habitudes civiques comme le comportement à table ou la façon de se moucher³⁴⁸, pour parvenir à des analyses plus profondes, les sujets centraux de sa pensée : la philosophie³⁴⁹, l'éducation³⁵⁰, la mort³⁵¹, l'amitié³⁵². Dans chaque chapitre, il revient à sa méthode, comme s'il s'arrêtait face aux miroirs dans une vaste maison. Un arrêt, un soupir, une distance qui donnent la capacité de se séparer de soi pour mettre en œuvre l'observation, l'étude des gestes, des sentiments et des pensées. Comme si l'expérience de proximité avec la mort lui permettait un véritable détachement de soi, et donnait forme à sa méthode.

5.a.1 Le principe de liberté

« *La vraie liberté c'est pouvoir tout sur soi* »³⁵³, écrit Montaigne. Il veut signifier ainsi pouvoir s'essayer, se mettre à l'essai, faire des choses que l'on ne se croit pas capable de faire, celles qui font peur, qui mettent en question, ou qui rendent meilleur, mais aussi celles qui font mal. Car il s'agit de choisir. « *[P]ouvoir tout sur soi* » implique le discernement. Cohérent avec ses maîtres, Montaigne reconnaît cette situation nécessaire à l'homme pour exercer son métier, et développer ses idées. Il garde dans son esprit et dans sa méthode l'idée des hommes libres de la Grèce antique et de la Rome classique. L'un de ces principes n'est autre que la responsabilité qui implique

³⁴⁷ Kushner, Eva (dir.), *La problématique du sujet chez Montaigne, op. cit.*, pp. 27-32.

³⁴⁸ *Essais, op. cit.*, I, XIII, pp. 112-113.

³⁴⁹ *Ibid.*, I, XX, p. 81.

³⁵⁰ *Ibid.*, I, XXVI, pp. 145-177.

³⁵¹ *Ibid.*, I, XX, pp. 81-96.

³⁵² *Ibid.*, I, XXVIII, pp. 183-195.

³⁵³ *Ibid.*, III, XII, p. 1046.

de jouir de cette liberté. Certains principes des classiques sont oubliés au XVI^e siècle, par exemple la solidarité, l'égalité ou la maîtrise de soi. Ils sont en revanche très présents dans les écrits de Montaigne. Pour les Romains de la période d'or de l'Empire, l'homme libre a une responsabilité envers ses semblables, envers tout son entourage, y compris les esclaves. Tout en étant aristocrate, il reconnaît que les paysans, les ouvriers et les maîtres d'office connaissent davantage la sagesse et le savoir-vivre que les érudits. Pour Montaigne, le noble a une responsabilité face aux moins privilégiés. Ces hommes ont une obligation face à leur liberté. Montaigne exerce cette liberté dans ses écrits, ainsi que dans sa façon de vivre. Et il passe sa vie à se former et à ne dépendre de la volonté de personne, ni même du roi ou de la noblesse et à avoir une opinion propre en restant libre, même vis-à-vis des idées des Romains, si admirées par le philosophe, comme celles de Cicéron, et en en prenant le meilleur, laissant de côté ce qui ne lui plaît pas. Quand il utilise ses idées propres, pour les mêler à celles des classiques, il tend un piège aux critiques qui veulent le juger gratuitement, sans savoir qu'ils critiquent Platon ou Sénèque. Les *Essais* sont un manifeste de liberté tant dans la façon avec laquelle ils ont été écrits - une forme « *décousue* » - que dans les idées qu'il prône. À la manière de Sénèque, Montaigne cherche sa force dans la connaissance de soi. Comme le philosophe romain, il sait que « *la vraie liberté c'est pouvoir toute chose sur soy* »³⁵⁴ Il finit par comprendre que la seule façon d'être libre réside dans l'acceptation de ce que la nature détermine :

En ceste université³⁵⁵, je me laisse ignoramment et negligemment manier à la loy generale du monde. Je la sçauray assez quand je la sent iray. Ma science ne luy sçauroit faire changer de route ; elle ne se diversifiera³⁵⁶ pas pour moi. C'est folie de l'esperer, et plus grand folie de s'en mettre en peine, puis qu'elle est necessairement semblable, publique et commune³⁵⁷.

³⁵⁴ *Ibid.*, III, XII, p. 1046 (Sénèque, Exp., XC).

³⁵⁵ Universalité.

³⁵⁶ Modifiera.

³⁵⁷ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1073.

L'auteur accepte la vie et ses sentiers, le philosophe enlève la bride de sa curiosité : tout le concerne. Il va au-delà des limites, et sa liberté intellectuelle le mène à étudier ce qu'il aime mais aussi ce qui le fait fuir. Il est un observateur né et n'hésite pas à reconnaître que depuis son enfance, il a été dressé à « *mirer [sa] vie dans celle d'autrui [...] J'étudie tout : ce qu'il me faut fuir, ce qu'il me faut suivre* »^{358/359}.

Dans sa vie et ses choix, Montaigne est un homme libre. Quand il choisit de voyager, il ne se prive pas de partir des mois, de se mettre à dos d'âne et de subir les inconvenients du voyage qui, à son époque, sont multiples. Il a la capacité de s'adapter à toute situation, mais surtout d'apprendre et de comprendre les coutumes, de les observer et de réfléchir sur leurs origines. Il enrichit ses connaissances grâce aux gens d'ailleurs, à leur culture et leurs façons de penser. Ses *Essais* sont la manifestation de sa liberté. Savoir qu'il ne sait pas l'encourage à se donner la tâche de commencer, d'exercer son droit une première fois, dans un premier essai, et en cas d'échec, de recommencer. Exercer ce « *pouvoir sur soi* », semble évident tout en sachant qu'à chaque occasion, ce sera différent, parce que l'individu n'est jamais le même, tout comme l'eau qui coule n'est jamais la même.

5.a.2 Le principe héraclitéen.

« À ceux qui descendent dans les mêmes fleuves surviennent toujours d'autres et d'autres eaux. »³⁶⁰

Héraclite, philosophe de la Grèce ancienne, est né à Ephèse, vers 576 A.C. Il est le père de « la métaphysique en devenir », laquelle porte son nom. Ses principes reposent sur les idées suivantes :

³⁵⁸ Imiter.

³⁵⁹ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1076.

³⁶⁰ Fragment 12, Arius Didyme dans Eusèbe de Césarée, Préparation évangélique, XV, 20, 2.

- Ceux qui pensent que le cosmos est parfaitement identique à lui-même se trompent (en opposition à Parménide).
- Le monde est en perpétuel changement, en perpétuel devenir.
- Le monde est mu par des contradictions incessantes, il est le produit de l'opposition entre le positif et le négatif.
- Puisque tout est changement dans le monde, on peut affirmer que "l'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve".
- Et l'aspect mouvant de toute chose empêche que l'on puisse distinguer clairement le vrai du faux.³⁶¹

Héraclite évoque, le premier, le souci de soi en disant : « *Je me suis cherché moi-même* »³⁶². Bien avant Platon, il a mis en pratique le principe du : « *Connais-toi toi-même* », car « *il faut s'étudier soi-même et tout apprendre par soi-même* »³⁶³. Il est considéré comme un philosophe mélancolique à cause de sa déception concernant les hommes. Il critique les « prétentions » des sages de son époque. C'est à cause de cette perception des sages qu'il appelle : « *jeux d'enfant [ses] pensées [...]* »³⁶⁴. Sa pensée influence Montaigne, au cœur de ses réflexions. Il est en train de proposer un nouveau jeu que Montaigne reprend à son compte.

À la fin des *Essais*, Montaigne prend une position semblable à celle de Héraclite quand il finit par affirmer que « *l'homme n'est que vanité* »³⁶⁵ et qu'il propose la méthode de la diversion contre les maux dont l'homme est assailli. Il soutient que la meilleure méthode face à la vie consiste à penser le moins possible. Comme Marcel Conche l'explique : « *C'est parce que l'homme n'est que vanité qu'il est si aisé de le divertir et que toutes ses méditations et ses préparations restent sans fruit.* »³⁶⁶ Une sorte d'amertume mène Héraclite à considérer que jouer avec les enfants est plus productif et enrichissant que se mettre à

³⁶¹ Martin, Jean-Clet, 100 mots pour 100 philosophes de Héraclite à Derrida, 2003.

³⁶² Voilquin, Jean, *Les penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier-Flammarion n° 31, p. 79.

³⁶³ Diogène Laërte IX, 5 in Encyclopaedia Universalis, vols. 20, vol.3, G-H, Paris, 2008, pp. 12-14.

³⁶⁴ Selon Théophraste, in D.L., VI, 6., in Martin, Jean-Clet, *100 mots pour 100 philosophes d'Héraclite à Derrida*, Paris, 2003.

³⁶⁵ *Essais, op. cit.*, III, IV, p. 830.

³⁶⁶ Conche, Marcel, *Essais*, introduction au chapitre IV du livre III, "De la Diversion", p. 830.

réfléchir sur la destinée des hommes. Si l'homme n'est que vanité et les hommes ne font que prétendre, si les réflexions des philosophes ne sont que « des jeux d'enfant », pourquoi se préparer aux choses que la vie nous présente ? Sachant que les deux philosophes continuent à se poser des questions à rebours, et à essayer de se connaître pour avoir une meilleure vie, l'essai reste une méthode dont la légèreté se maintient ancrée dans des idées philosophiques originales. Finalement ce sont notre ignorance et « le constant changement des choses » qui nous mettent face à l'évidence : la seule certitude c'est la possibilité de l'essai.

Marcel Conche, dans son commentaire du chapitre L du livre premier des *Essais*, démontre que dans ce chapitre, Montaigne utilise le mot essai pour la première fois, dans le sens d'*exegium* et cite le nom d'Héraclite également pour la première fois, avant de le reprendre au sein du livre : l'idée de ne jamais se baigner dans les mêmes eaux du fleuve et celle du changement perpétuel, sont à l'origine de toutes les possibilités que l'essai offre comme méthode. Montaigne fait référence à Héraclite et montre sa préférence pour sa pensée plutôt que pour son état d'esprit.

5.a.3 La condition humaine est celle de l'ignorance

Montaigne pense que ne rien savoir est inhérent à l'être humain. Il est héritier de Socrate, Héraclite, Sénèque et Plutarque. Lui-même se présente comme un être en devenir, incomplet, qui ne peut contrôler ni le destin ni la vie ni la nature. Nous ne savons rien, nous ne sommes pas sensés connaître le parcours de la lune, ni ce qui va se passer demain, nous ne savons pas ce que les autres pensent, ni ce qu'ils vont devenir, nous ne savons pas ce que nous-mêmes allons devenir ! Nous pouvons nous inquiéter de notre ignorance ou simplement l'observer, tout en sachant qu'on ne saura jamais grand chose. Montaigne choisit cette sagesse :

En ceste université³⁶⁷, je me laisse ignoramment et negligemment manier à la loy generale du monde. Je la sçauray assez quand je la sent iray. Ma science

³⁶⁷ Universalité.

*ne luy sçauroit faire changer de route ; elle ne se diversifiera³⁶⁸ pas pour moi.
C'est folie de l'esperer, et plus grand folie de s'en mettre en peine, puis
qu'elle est necessairement semblable, publique et commune.³⁶⁹*

C'est l'expérience de vie qui fournit l'information et donne des éléments à l'intuition. Il n'existe pas de philosophie ni de méthode pour combler cette ignorance. Essayer de se mettre dans un moule ou créer des recettes de vie ne changera pas la réalité qui reste immuable, ou plutôt, en mouvement infini.

C'est par mon experience que j'accuse l'humaine ignorance, qui est, à mon avis, le plus seur party de l'escole du monde. Ceux qui ne la veulent conclurre en eux par un si vain exemple que le mien ou que le leur, qu'ils la recognoissent par Socrates, le³⁷⁰ maistre des maistres. Car le philosophe Antisthenes à ses disciples : Allons, disoit-il, vous et moy ouyr Socrates ; là je seray disciple avec vous³⁷¹.

La méthode que Montaigne propose s'inscrit dans la tradition de l'école socratique, il ne veut rien apprendre à l'autre : « *Les autres forment l'homme ; je le recite* »³⁷². Il veut consigner son propre cheminement comme un projet en construction, en changement perpétuel, partager la possibilité d'être disciple avec son lecteur. Il considère l'ignorance comme la meilleure école du monde, parce que le fait de ne pas savoir nous mène vers l'autre, vers le monde. Savoir que rien n'est jamais résolu, mène l'homme, curieux par nature, à chercher par nécessité vitale : « *Les inquisitions et contemplations philosophiques ne servent que d'aliment à nostre curiosité* »³⁷³.

Montaigne désacralise la notion de savoir, en montrant que l'ignorance est à la fois cheminement et boussole ; l'ignorance est le noyau de sa

³⁶⁸ Modifiera.

³⁶⁹ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1073.

³⁷⁰ L'édition de 1588 donne ici : « Le plus sage qui fut oncques, au tesmoignage des dieux et des hommes ».

³⁷¹ *Essais, op. cit.*, III, XIII, pp. 1075-1076.

³⁷² *Essais, op. cit.*, III, II, p. 804.

³⁷³ *Ibidem*.

méthode, on essaie parce qu'on ne sait pas. Plus on apprend, plus on comprend qu'on ne pourra jamais tout savoir. C'est le principe de son *exegium*, cette pesée qui représente la seule connaissance possible. Montaigne fait la preuve que les grands savants ne sont pas arrogants. À travers sa méthode, il expose une réflexion sur les moyens, mais il ne cherche jamais à établir une connaissance définitive. Dans cette logique, il cherche à se protéger des acquis, des institutions, des influences ou pouvoirs extérieurs. Il veut se former et continuer à réfléchir. Il choisit la marginalité et non le pouvoir, il est ravi de ne rien savoir, pour n'avoir à rendre de comptes à personne. Essayer signifie donner le temps, mais rester ambitieux dans la réflexion et l'écriture. Il ne veut être maître de personne. Ses écrits sont « *decoûçus* » comme des végétations qui rappellent ses grotesques. Ils sont construits de façon à entretenir le prétentieux, et à charmer l'apprenti. En France, Montaigne est une institution de même que Woolf en Angleterre. Curieusement c'est sa marginalité qui lui a donné cette place. Le principe de son essai est d'aller vers l'avenir ici et maintenant. Sa méthode consiste à travailler sur *soi* tout en renonçant à *soi*, en un « décentrement de *soi* » fondé sur la construction d'un chemin, l'*odos* grec, que l'on trouve dans le mot méthode:

Méthode (n.f.) *odos* (*odos*), « chemin, voie, moyen »
 approche, art, chemin, classification, code,
 combinaison, démarche, discipline, dispositif,
 éclectisme, errements, façon, formule, habitude,
 itinéraire, ligne de conduite, logique, manière,
 manière d'aborder, marche, marche à suivre, mode,
 moyen, ordonnancement, ordre, organisation, plan,
 pratique, procédé, procédure, raison, raisonnement,
 recette, règle, ressource, rubrique, secret,
 stratégie, système, tactique, taxinomie, technique,
 théorie, truc, voie³⁷⁴.

³⁷⁴ *Encyclopedia Universalis*, dirigé par Antoine Chantoin vols. 20, vol.11, G-H, Paris, 2008, pp. 668-670.

La méthode de Montaigne commence par embrasser son ignorance.

5.a.4 La langue comme véhicule³⁷⁵ d'une éthique de vie

La relation de Montaigne avec la langue est celle d'un individu avec son foyer. Il y est à l'aise, il en connaît tous les recoins, les cachots, les passages secrets, les clés, l'endroit où le soleil brille avec la meilleure lumière et aussi là où se trouve la fenêtre la plus transparente. Il sait reconnaître là où il y a le moins de courants, dans quelle cheminée s'allume le mieux le feu. Il habite dans la langue, il s'y abrite, la construit et la déconstruit à sa guise, la décore à sa volonté. Elle est en fait un vrai foyer, avec une caractéristique contradictoire, celle de l'oxymoron. Le foyer du langage de Montaigne n'est pas fixe ; il est en constant mouvement. Il bouge et donne en même temps le sens et la direction à sa pensée : un foyer liquide. L'auteur y développe sa pensée et son rapport à l'écriture. La langue est semblable à un hôte qui n'arrête pas de faire bouger les choses, ce qui ne l'empêche pas de jouer avec les murs, les meubles, les invités et ses propres enfants, qui habitent cette maison glissante du langage. Montaigne écrit : « *Je m'esgare, mais plutôt par licence que par mesgarde. Mes fantasmes se suivent, mais par fois c'est de loing, et se regardent, mais d'une veüe oblique* »³⁷⁶. Il montre sa maîtrise. Il est plutôt l'hôte de sa maison et son architecture et non « le maître ». Pour se permettre certaines tournures dans une langue, dans un texte, la connaissance de toutes les dimensions et les profondeurs de cette demeure est nécessaire. Il peut se permettre d'y bouger à volonté, car il connaît la langue et les livres qu'elle remplit et il joue donc avec ce qu'il emprunte aux autres écrivains :

*J'ay passé les yeux sur tel dialogue de Platon mi party d'une fantastique bigarrure, le devant à l'amour, tout le bas à la rethorique. Il ne creignent point ces nuances*³⁷⁷, et ont une merveilleuse grace à se laisser ainsi rouler au

³⁷⁵ Le choix du mot « véhicule » se justifie plus tard dans les images que Woolf utilise pour décrire l'opérativité de l'androgynie, dans un taxi qui véhicule les concepts « *man womanly ou woman-manly* » que Woolf propose pour un véritable espace de création. Je suis consciente que mon choix peut sembler contraire à la démarche libre et naturelle de *l'essai de soi*. Mais dans le contexte de Woolf, ils se rejoignent comme l'espace public en mouvement.

³⁷⁶ *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 994.

³⁷⁷ Changements.

vent, ou à le sembler. Les noms de mes chapitres n'en embrassent pas toujours la matière ; souvent ils la denotent seulement par quelque marque³⁷⁸, comme ces autres titres : l'Andrie, l'Eunuque³⁷⁹, ou ces autres noms : Sylla, Cicero, Torquatus. J'ayme l'alleure poetique, à sauts et à gambades.³⁸⁰

Sa relation avec l'écriture est cohérente avec sa philosophie. Le flux, « [les] sauts et [les] gambades », deviennent une perception presque liquide, héraclitienne, mais en même temps contraire à Héraclite, car Montaigne préfère rire que pleurer. Il se trouve à l'abri dans son foyer de mots, et il peut se permettre de jouer avec la langue, donc avec les idées. Cela est visible même dans la façon dont il construit les chapitres de son livre.

Pour Montaigne, la langue est un jeu dont il connaît bien toutes les règles. Comme cela a été déjà exposé, sa méthode est tout sauf systématique. Sa capacité à manier la langue le fait voyager de sujet en sujet comme les poètes le font. Ces hommes sont habités par la poésie, même dans leur façon d'être au monde. Montaigne joue le jeu « *legere, volage* »³⁸¹ de la poésie, il se laisse entraîner là où les mots le mènent. Dans cette hantise de la parole qui lui est si naturelle et prolifique, Montaigne laisse le flux de son esprit parler en toute liberté en faisant de l'essai poésie. Cette poésie, en effet, est semblable à celle qui constituait « *la vieille théologie* »³⁸², celle qui était en fait « *l'originel langage des Dieux* »³⁸³. Montaigne se laisse conduire par la langue, tout comme un ami qui le mènerait aux meilleurs endroits en ville, parce que l'essence du langage réside dans l'amitié et l'hospitalité. La langue est, comme cela a déjà été dit, foyer, et la langue de Montaigne semble un foyer de grandes portes et fenêtres lumineuses, parce qu'il accueille tout le sens venu d'ailleurs.

³⁷⁸ Par exemple le chapitre « Des Coches », III, IV.

³⁷⁹ *L'Adrienne, L'Eunuque*, deux pièces de Térence.

³⁸⁰ *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 994.

³⁸¹ *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 994.

³⁸² *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 995..

³⁸³ *Ibidem*.

Il fait écho à ce que Lévinas dit sur le langage : « *L'essence du langage est amitié et hospitalité* »³⁸⁴. Jacques Derrida explique dans *Le Monolinguis me de l'autre* ce qu'Emmanuel Lévinas affirme du français, à savoir que l'histoire du français serait semblable à l'histoire du grec en tant que langue de la philosophie : « *La langue de la filiation grecque est capable d'accueillir tout le sens venu d'ailleurs, fût-ce d'une révélation hébraïque [...]* »³⁸⁵. On peut dire la même chose du travail de Montaigne, à partir du latin : il accueille tout le sens venu d'ailleurs, des classiques, comme de ses contemporains, mais aussi dans sa façon d'intégrer de façon hospitalière et amicale les textes de ceux qu'il cite, toujours en jouant, comme Héraclite avec les enfants, dans la constance du passage, dans les sauts, les gambades, les textes « *desçousus* » et les marges. Pour lui comme pour Platon, l'écriture « *est une art [...]* *legere, volage, demoniacle*³⁸⁶ »³⁸⁷.

Dans ce foyer hospitalier et en mouvement, Montaigne donne au lecteur un rôle très important dans son jeu, car :

C'est l'indiligent lecteur qui pert mon subject, non pas moy ; il s'en trouvera tousjours en un coing quelque mot qui ne laisse pas d'estre bastant ³⁸⁸, *quoy qu'il soit serré*³⁸⁹. *Je vois au change* ³⁹⁰ *indiscrettement et tumultuairement* ³⁹¹. *Mon stile et mon esprit vont vagabondant de mesmes* ³⁹². *Il faut avoir un peu de folie qui ne veut avoir plus de sottise [...]* ³⁹³

Montaigne prône une liberté dans l'expression, qu'il tient de son amour de la langue. Mais son amour n'est pas possessif, c'est un amour du partage, de l'hospitalité, de l'échange. Il a besoin d'aller vers l'autre pour comprendre

³⁸⁴ Lévinas, Emmanuel, *Éthique et infini*, Fayard, 1982, p. 15, cité par Derrida in *Le Monolinguis me de l'autre*, op. cit., p. 45.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ Divin.

³⁸⁷ *Essais*, op. cit., III, IX, p. 994.

³⁸⁸ Suffisant.

³⁸⁹ Qui tient peu de place.

³⁹⁰ Je recherche la variété.

³⁹¹ Sans mesure et désordre.

³⁹² L'un comme l'autre.

³⁹³ *Essais*, op. cit., III, IX, p. 994.

mieux son être, pour découvrir la signification que les poètes d'autres cultures donnent à ses mots, parce qu'il sait qu'une fois libérés, les mots ne lui appartiennent pas et les idées non plus. Il n'a pas peur de partager des notes personnelles parce qu'il adresse ses mots à un lecteur qui vient d'ailleurs, dans le temps, dans l'espace, dans la langue. Il a lui-même été un lecteur - venu d'ailleurs - des anciens sages de la philosophie qui l'ont précédé.

Montaigne fait entrer le lecteur dans son foyer en mouvement, depuis la genèse des *Essais*. Son interlocuteur est conscient d'être le témoin de la folie créatrice de l'auteur, la même que celle de Platon : « [le poète] [...] assis sur le trepied des Muses, verse de furie tout ce qui luy vient en la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, sans le ruminer et poiser³⁹⁴, et luy eschappe des choses de diverse couleur, de contraire substance et d'un cours rompu. »³⁹⁵

[Par rapport à la langue] [...] il n'y a jamais d'appropriation ou de réappropriation absolue, [écrit Jacques Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre*], [...] Il n'a rien en propre. Parce que le maître ne possède pas en propre, *naturellement*, ce qu'il appelle pourtant sa langue ; parce que, quoi qu'il veuille ou fasse, il ne peut entretenir avec elle des rapports de propriété ou d'identité naturels, nationaux, congénitaux, ontologiques ; parce qu'il ne peut accréditer et dire cette appropriation [...] ³⁹⁶. [C'est pour cette raison que le foyer de Montaigne est en mouvement, parce que] À chaque instant de l'écriture ou de la lecture, à chaque moment de l'expérience poétique [...] la décision doit s'enlever sur un fond d'indécidable. ³⁹⁷

³⁹⁴ Peser.

³⁹⁵ *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 995.

³⁹⁶ *Le Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine, op. cit.*, p. 46.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 119.

Chaque fois qu'une personne prononce un mot, c'est une promesse. Cette promesse n'est pas soumise à un acte volontaire. Il s'agit d'une « langue à venir », qui cherche des destinataires et une raison auprès du lecteur-récepteur : où « *la langue est à l'autre, venue de l'autre, la venue de l'autre* ». ³⁹⁸ La langue est une promesse de l'autre ; au lecteur :

J'escris mon livre à ³⁹⁹ peu d'hommes et à peu d'années. Si ç'eust esté une matiere de durée, il l'eust fallu commettre⁴⁰⁰ à un langage plus ferme ⁴⁰¹. [...] Il escoute tous les jours de nos mains et depuis que je vis s'est alteré de moitié. Nous disons qu' il est à cette heure parfait. Autant en dict du sien chaque siecle. Je n'ay garde de l'en tenir là tant qu'il fu ira et se difformera comme il faict. C'est aux bons et utiles escripts de le clouer à eux, et ira son credit selon la fortune de nostre estat⁴⁰². Pourtant ne crains-je point ⁴⁰³ d'y inserer plusieurs articles privez, qui i consomment leur usage entre les hommes qui vivent aujourd'huy, et qui touchent la particuliere science d'aucuns, qui y verront plus avant que de la commune intelligence. ⁴⁰⁴

Cette conscience de transcendance de son œuvre entre dans la logique véhiculaire. Selon Montaigne, le nombre de ses lecteurs se limite à quelques hommes qui le liront de son vivant et connaîtront ses écrits et ses idées. Il prévoit cinquante ans de vie pour son ouvrage, mais il sait que la transcendance est possible.

Cette notion de dépassement de soi-même à travers le lecteur le console. Madame de Gournay est la première à occuper cette place du tiers-lecteur, après la disparition de La Boétie. Cette perspective donne à la méthode des *Essais* tout son sens, et les rend complètement atemporels. Cette prédisposition à la mobilité, sa capacité de muter d'un siècle à un autre,

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 127. Ce qui est en caractères romains dans ma citation est en italiques dans le texte original.

³⁹⁹ Pour.

⁴⁰⁰ Confier.

⁴⁰¹ Le latin.

⁴⁰² Montaigne veut dire que si la France prospère, la langue française sera en crédit.

⁴⁰³ Pour ce motif (il suffit en effet pour ces sujets d'une langue de peu de durée) je ne crains point ...

⁴⁰⁴ *Essais, op. cit.*, III, XII, p. 982.

d'un lecteur à l'autre, donnent aux *Essais* une dimension sacrée, en tant que « [...] promesse de l'autre »⁴⁰⁵. La méthode de l'essai envisage surtout la possibilité de trouver dans un tiers récepteur, une telle résonance que, quand cela arrive, comme cela a été le cas de Woolf, l'essai donne à l'esprit affamé du récepteur, des éléments et des forces pour définir sa propre méthode et faire de son propre essai un domaine pour inventer sa propre écriture, sa propre pensée, avec la même ouverture vers l'altérité que lui.

5.b La Culture de soi

Michel Foucault, dans son livre *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi* établit un parcours historique dans la Grèce classique et la Rome ancienne de ce qu'il appelle « la culture de soi »⁴⁰⁶. Il fait un sommaire des idées, des institutions et des pensées qui nourrissent et construisent ce souci de soi, jusqu'à devenir une culture. Le texte est construit autour des principes moraux hérités de l'Occident. L'auteur développe aussi, dans les premiers chapitres du livre, une série de concepts qui permettent d'éclaircir la notion du « souci de soi » qui est à l'origine de l'essai de soi.

Foucault montre comment ces moralités définissent le rapport à soi :

*une caractérisation de la substance éthique à partir de la finitude, de la chute et du mal ; un mode d'assujettissement dans la forme de l'obéissance à la loi générale qui est en même temps volonté d'un dieu personnel ; un type de travail sur soi qui implique déchiffrement de l'âme et herméneutique purificatrice des désirs : un mode d'accomplissement éthique qui tend au renoncement à soi.*⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 127.

⁴⁰⁶ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984, chapitre II, « La culture de soi », pp. 54-94.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 317.

À travers ce parcours des civilisations classiques, Foucault montre comment les changements historiques – comme le déclin de l'aristocratie grecque, l'apparition d'une nouvelle classe sociale, les fonctionnaires publics, et les politiques, déterminent l'apparition de nouveaux codes éthiques qui donnent lieu à « *la croissance, dans le monde hellénistique et après le romain, d'un 'individualisme'* »⁴⁰⁸ qui accorderait de plus en plus de place aux aspects « privés » de l'existence, aux valeurs de la conduite personnelle et à l'intérêt que l'individu porte à soi-même. « *L'apparition du souci de soi dans l'éthique hellénistique, apparaît certes à cause de ces changements, mais il est important, [dit Foucault], d'analyser cette idée et de montrer qu'il y a eu d'autres raisons de fond* »⁴⁰⁹. Il explique en parlant de l'individu de l'époque classique :

L'attitude individualiste, caractérisée par la valeur absolue qu'on a attribué à l'indépendance et qui lui est accordée par rapport au groupe auquel il appartient ou aux institutions dont il relève ; la valorisation de la vie privée, c'est-à-dire l'importance reconnue aux relations familiales, aux formes de l'activité domestique et au domaine des intérêts patrimoniaux ; enfin l'intensité des rapports à soi, c'est-à-dire des formes dans lesquelles on est appelé à se prendre soi-même pour objet de connaissance et domaine d'action, afin de se transformer, de se corriger, de se purifier, de faire son salut [...] Ainsi peut-il arriver que l'individualisme appelle l'intensification des valeurs de la vie privée ; ou encore que l'importance accordée aux rapports à soi soit

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰⁹ *Ibidem.*

associée à l'exaltation de la singularité individuelle.⁴¹⁰

Foucault définit cette culture comme « l'art de l'existence'- la téchné toubiou⁴¹¹ sous ses différentes formes [et elle] s'y trouve dominée par le principe qu'il faut 'prendre soin de soi-même' »⁴¹².

Le philosophe fait appel à un « aphorisme lacédémonien »⁴¹³ qui affirme que la raison « pour laquelle les soins de la terre avaient été confiés aux hilotes, a fait que les citoyens de Sparte voulaient 's'occuper d'eux-mêmes' »⁴¹⁴, ce qui signifie que les dieux avaient choisi les Spartes précisément parce que leur souci de soi était une garantie de préservation de tout ce qu'ils gardaient. La protection de la terre était très ancrée dans leurs croyances. L'auteur fait allusion à l'Apologie de Socrate, quand ce dernier se trouve face à ses juges et que le sage explique : « Le dieu l'a mandaté pour rappeler aux hommes qu'il leur faut se soucier, non de leurs richesses, non de leur honneur, mais d'eux-mêmes »⁴¹⁵. Foucault montre comment le 'souci de soi' prend une telle ampleur qu'il a fini par déborder le cadre qui le contient au début, jusqu'à se détacher comme concept des significations philosophiques d'origine, et comment l'on acquiert de façon progressive une nouvelle dimension qui aboutit à une « véritable culture de soi ». « Par ce mot, [explique Foucault] il faut entendre que le principe du souci de soi acquiert une portée plus générale, celle du précepte de la responsabilité de soi, cette responsabilité qui est présente dans plusieurs doctrines »⁴¹⁶ qui ont succédé à la culture

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 320.

⁴¹¹ Foucault emploie ce terme pour désigner la façon dont les Grecs exerçaient un travail de réflexion sur soi.

⁴¹² *Ibid.*, p. 61.

⁴¹³ Foucault, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi, op. cit.*, p. 63.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.61. (Plutarque, *Apophthegmata laconica*, p. 217a).

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

grecque classique. Par rapport à ce développement, il remarque que l'époque impériale peut être considérée comme le sommet d'une courbe, particulièrement les deux premiers siècles ; une sorte d'âge d'or dans la culture de soi. En ce qui concerne les points fondamentaux de ce développement, Foucault remarque qu' « *autour du soin de soi-même, toute une activité de parole et d'écriture s'est développée, où sont liés le travail de soi sur soi et la communication avec autrui.* »⁴¹⁷ On trouve ici un des points les plus importants de cette activité consacrée à soi-même : « *elle constitue, non pas un exercice de solitude, mais une véritable pratique sociale.* »⁴¹⁸

La responsabilité de l'autre naît en même temps que le souci de soi. Les deux sont, depuis la constitution de cette « culture de soi », comme des jumeaux qui travaillent ensemble, qui veillent à la façon des personnages des métaphores d'Épictète. Ce dernier « *suggère qu'on exerce sur soi les fonctions d'un vérificateur de monnaie*⁴¹⁹, d'un argyronome, d'un de ces changeurs d'argent qui n'accepte aucune pièce sans s'être assuré de ce qu'elle vaut [...] Voyez quand il s'agit de monnaie [...] nous avons inventé un art ; et que de procédés mettent en œuvre l'argyronome pour faire l'épreuve de la monnaie ! La vue, le toucher, l'odorat, finalement l'ouïe ; il jette à terre le denier et remarque le son qu'il rend ; il ne se contente pas de le faire sonner une seule fois, mais il s'applique à différentes reprises à se faire oreille de musicien. »⁴²⁰

La logique de cette métaphore est aussi harmonieuse que celle de Montaigne avec son portrait. Elle est d'une telle proximité, qu'elle nous

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁴¹⁸ *Ibidem.*

⁴¹⁹ Épictète, *Entretiens*, III, 12, 15, cité par Foucault in Foucault, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi, op. cit.*, p. 91.

⁴²⁰ *Ibidem.*

permet de croire que les deux ont la même origine. Rappelons que la notion d'*exegium* est à l'origine des *Essais* de Montaigne et qu'elle a la vocation de l'argyronome, qui est celle de savoir peser la monnaie avec ses sens, la faire passer par la vue, le toucher, l'odorat, l'ouïe. Ce parallélisme existe dans le champ des autres arts : entre la musique et la peinture, entre le pesé et la vérification de soi. Montaigne travaille dans une continuité qui traverse les siècles, il reprend la pensée des anciens et propose sa propre métaphore, l'étude de son sujet en tant que vigilance de soi. Il joue la métaphore avec soi-même en devenant narrateur et sujet, peseur et pesée. Comme l'argyronome : « *Il ne se contente pas de le faire sonner, une seule fois, mais il s'applique à différentes reprises à se faire oreille de musicien* »⁴²¹. À se faire une main, un regard de peintre.

Par rapport à l'objectif commun des pratiques de soi, Foucault explique qu'elles sont liées aux principes platoniciens, même si elles recouvrent des différences au fur et à mesure qu'elles relèvent des diverses écoles dans le temps. Il faut « *garder à l'esprit que la fin principale qu'elles proposent est la recherche de soi-même, dans le rapport de soi à soi et que cette conversion implique un déplacement du regard* »⁴²². Ce déplacement ne doit pas se disperser dans des « *curiosités oiseuses* » (banalités, l'ingérence dans la vie des autres). Néanmoins il doit continuer dans ce chemin pour « *découvrir les secrets de la nature les plus éloignés de l'existence humaine et de ce qui importe pour elle [...] Il s'agit d'une trajectoire, grâce à laquelle, échappant à toutes les dépendances et tous les asservissements, on finit par se rejoindre soi-même, comme un havre à l'abri de tempêtes [...]* »⁴²³ et la seule façon de construire cet abri consiste à devenir soi-même cet abri, en pratiquant une « *éthique de la maîtrise* ». « *La Fortune ne possède pas les longs bras que lui*

⁴²¹ *Ibidem.*

⁴²² *Ibid.*, p. 89.

⁴²³ *Ibid.*, p. 90.

attribue l'opinion ; elle n'a de prise sur personne, excepté sur ceux qui s'attachent à elle [...] »⁴²⁴, dit Sénèque. Foucault décrit comment le passé nous appartient en tant que seul espace où l'on peut faire appel à la mémoire, projeter nos souvenirs devant nos yeux et « avoir un rapport avec ce passé que rien de l'extérieur ne pourrait troubler. [...] C'est la seule partie de notre vie qui soit sacrée et inviolable [...] »⁴²⁵ elle est déjà un fait accompli, rien ne peut la changer. Cette révision du passé sert à s'exercer dans la conversion vers soi, de telle sorte que nous échappions à nos préoccupations.

[...] l'expérience de soi qui se forme dans cette possession n'est pas simplement celle d'une force maîtrisée, ou d'une souveraineté exercée sur une puissance prête à se révolter ; c'est celle d'un plaisir qu'on prend à soi-même. Celui qui est parvenu à avoir finalement accès à lui-même est, pour soi, un objet de plaisir. Non seulement on se contente de ce qu'on est et on accepte de s'y borner, mais on « se plaît » à soi-même.⁴²⁶

Ramsay Mac Mullen, historien de la Rome classique, est cité par Foucault pour expliquer que dans la société romaine les deux colonnes de l'organisation sociale ont été modifiées, suite aux changements suivant d'abord la publicité de l'existence et en même temps la 'verticalité' des classes sociales. Ces changements ont provoqué à leur tour des mouvements essentiels, écrit Foucault, en modifiant les rapports entre le statut, les charges, les pouvoirs et les devoirs. Dès le début de l'époque impériale, on peut constater la recherche d'une « accentuation de tout ce qui permet à l'individu de fixer son identité du côté de son statut et des éléments qui le manifestent de

⁴²⁴ Sénèque, *De la brièveté de la vie*, II, 4; *De la tranquillité de l'âme*, XI, 2 : *Lettres à Lucius* 62, 1, 75, 18, cité par Foucault, in Foucault, *Histoire de la Sexualité III*, op. cit., p. 91.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 91.

la façon la plus visible : l'attitude corporelle, le vêtement et l'habitat, des gestes de générosité et de magnificence, des conduites de dépenses etc »⁴²⁷.

Ce sont des comportements par lesquels on s'affirme par une supériorité manifestée sur les autres. Mac Mullen montre combien ils sont fréquents dans l'aristocratie romaine et jusqu'à quel point, à l'extrême opposé, l'on trouve une attitude qui consiste, au contraire, à fixer ce que l'on est, dans un pur rapport à *soi*.

Il s'agit alors de se constituer et de se reconnaître en tant que sujet de ses propres actions, non pas à travers un système de signes marquant son pouvoir sur les autres, mais à travers une relation aussi indépendante que possible du statut et de ses formes extérieures, car elle s'accomplit dans la souveraineté que l'on exerce sur soi-même. [...] Les deux attitudes ont souvent été perçues et décrites en stricte opposition l'une avec l'autre [...].⁴²⁸

Le retour à *soi* est présenté à partir de la période hellénistique et romaine comme une alternative à l'activité civique et aux responsabilités politiques. La culture de *soi* prône l'existence d'un équilibre des pratiques qui lui permet de fixer les conditions de la vie politique et sociale de façon cohérente et équilibrée. « *L'idée c'est de former le nouveau [...] Romain*⁴²⁹ [l'auteur évoque le Romain au début de l'Empire, celui avec qui Montaigne s'est identifié] *à l'art de se suffire à lui-même sans perdre sa sérénité »⁴³⁰. C'est donc dans les conditions de l'exercice de ses responsabilités impériales qu'apparaît une sorte de métier public qui cherche à rester sérieux et qui demande beaucoup de travail : « *Toute une**

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁴²⁸ *Ibid.*, pp. 117-118.

⁴²⁹ Ici, il parle du Romain au début de l'Empire.

⁴³⁰ *Ibidem*.

élaboration de soi par soi est nécessaire pour ces tâches qui seront accomplies d'autant mieux qu'on ne s'identifie pas de façon ostentatoire aux marques du pouvoir »⁴³¹.

Chez Montaigne, les caractéristiques de l'homme aristocrate, fonctionnaire d'honneur et penseur libre, sont considérées parfois simultanément. Mais face à l'opposition qu'il trace entre la vie publique et la liberté, l'auteur choisit la liberté que lui dicte son éthique. Montaigne se sent Romain et non Français. Il appartient à la culture de la période d'or romaine quand le travail de fonctionnaire n'était pas ennemi d'une évolution personnelle, et qu'il avait une forte charge morale, toujours dans le sens de ce souci de soi. On a cependant besoin de se détacher des charges politiques pour « *se mettre à la disposition de soi-même* »⁴³², comme le conseille Sénèque à Lucilius dans une de ses lettres. Montaigne suit ce conseil tout en sachant que :

« la manière dont on devait se constituer comme sujet moral dans l'ensemble des activités sociales, civiques et politiques [...] concernait la détermination de celles de ces activités qui étaient obligatoires ou facultatives, naturelles ou conventionnelles, permanentes ou provisoires, inconditionnelles ou recommandées, seulement dans certaines conditions ; elle concernait aussi les règles qu'il fallait mettre en œuvre quand on les exerçait, et la façon dont il convenait de se gouverner soi-même pour pouvoir prendre sa place parmi les autres, faire valoir la part légitime d'autorité, en général se situer dans le jeu

⁴³¹ *Ibid.*, pp. 124-125.

⁴³² Sénèque, Lettres à Lucilius, 22,1-12. *op. cit.*, p.128, cité par Foucault, in *Histoire de la Sexualité III, Le souci de soi*, *op. cit.*, p. 91.

*complexe et mobile des relations de commandement et de subordination.*⁴³³

Inévitable écho, cette conscience trouve sa correspondance dans l'attitude de Montaigne, qui a su jouer avec ces deux idées. Il choisit finalement celle de la retraite, vers une morale de repli, sans rompre définitivement avec l'activité publique. Selon Foucault, il s'agissait d' « élaborer une éthique qui permette de se constituer soi-même comme sujet moral par rapport à ces activités sociales, civiques et politiques, dans les différentes formes qu'elles pouvaient prendre et à quelque distance qu'on s'en tienne [...] [Foucault conclut que c'est] [à] travers ces changements que dans la pratique matrimoniale ou dans le jeu politique, on peut voir comment ont été transformées les conditions dans lesquelles s'affirmait l'éthique traditionnelle de la maîtrise de soi-même, celle qu'on exerce dans le cadre de la maisonnée, celle enfin dans le champ d'une société agnostique. [...] [Et donc] [l]'importance accordée au problème de 'soi-même', le développement de la culture de soi au cours de la période hellénistique et l'apogée qu'elle a connu au début de l'Empire manifestent cet effort de réélaboration d'une éthique de la maîtrise de soi. »⁴³⁴

Montaigne est un Romain du siècle d'or de l'Empire, le siècle d'or du développement de la culture de soi. Comme Virginia Woolf, Montaigne cherche une pensée conforme à ses propres convictions, ses croyances et ses idéaux, en opposition aux systèmes politiques et sociaux qui, vides de substance, s'accrochent à des images et des symboles de pouvoir qui sont en train de mener ces systèmes à leur perte. On ne peut changer les sociétés, nous ne pouvons que travailler sur soi. La seule façon pour eux de faire advenir la réalité rêvée réside dans l'écriture : ils écrivent leur souci de soi, en

⁴³³ *Ibid.*, pp. 129-130.

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 130-131.

« s'essayant ». Ils écrivent leurs principes depuis eux-mêmes, et ces procédés différents deviennent dans chaque cas une méthode d'écriture riche et originale.

5.b.1 *Soi et pas moi, entre sauts et gambades* : Montaigne, Heidegger, Derrida

Pour expliquer le choix entre *soi* et *moi* dans le contexte de l'essai, il faut déménager « à sauts et gambades »⁴³⁵ vers la philosophie contemporaine et avoir recours à Heidegger. Dans son séminaire, *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage*⁴³⁶, le philosophe explique d'abord que ce qui différencie l'homme du reste des animaux, c'est « le langage »⁴³⁷, comme les Grecs l'ont affirmé. L'homme est donc « l'être du langage »⁴³⁸, et cette notion d'homme devrait être facile à comprendre à partir du simple fait d'« être homme ». Il reconnaît que, contrairement à cela, cette définition d'« homme », au lieu d'être éclaircissante, devient obscure et énigmatique, parce que « nous disons inversement que l'être de l'homme se détermine en prenant en considération l'être et l'essence du langage. »⁴³⁹ Donc elle « devient intenable »⁴⁴⁰ en tant qu'explication, affirme le philosophe. Elle devient un cercle, une spirale sans fin.

Une spirale qui est processus de pensée, de questionnement, par laquelle on a le choix d'entrer dans le cercle en se posant des questions ou de rester en surface sans se demander : qui sommes-nous ? que voulons-nous ? et où allons-nous ? La philosophie en ce sens reconnaît la nécessité de se mouiller :

⁴³⁵ *Essais, op. cit.*, II, IX, p. 994.

⁴³⁶ Heidegger, Martin, *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage* [1934], Paris, Gallimard, 2008.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁴³⁸ *Ibidem.*

⁴³⁹ *Ibidem.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 41.

[Mais] si nous n'éluons pas ce cercle dans lequel nous tournons [...], plutôt si nous prenons au sérieux ce cercle comme un état de choses caractéristique, nous arriverons à la longue à un courant d'air tout à fait spécial qui se forme autour du cercle. Ce tournoiement se change petit à petit en tourbillon. Ce tourbillon nous attire lentement dans un abîme, mais seulement si justement, nous ne nous dérobons pas dès le départ à ce mouvement en cercle [...] Nous avons encore le choix [...] ⁴⁴¹

Nous avons donc toujours le choix, même si cela « trouble le sommeil »⁴⁴²; nous pouvons commencer par reconnaître qu'effectivement « [l]'homme est savoir [...] et il ne sait pas qu'il est lui-même... »⁴⁴³ L'homme sait qu'il ne sait pas qui il est, et dans cette constante, il y a « une constatation d'étrangeté »⁴⁴⁴ ; l'homme est étranger à lui-même, il ne se connaît pas, il n'a pas « la moindre idée »⁴⁴⁵ de ce qu'il est. L'homme a le choix de laisser cette idée en veille ou d'essayer de se poser des questions, et ces deux options font partie de la liberté inhérente à son humanité et à la possibilité de l'essai.

Pour Heidegger, ni le langage ni la grammaire ne sont des outils de second rang ; pour lui, la question de l'homme porte sur l'essence du langage. Le savoir a une raison d'être, celle de « préparer les nouvelles générations qui viennent à devenir une génération véritablement sachante »⁴⁴⁶ à ce savoir, il l'appelle la Logique, et il ajoute qu'elle n'a pas besoin de la science. Le savoir se situe avant la science, « et en même temps par-delà. »⁴⁴⁷ Il nous prépare à comprendre que la vraie connaissance serait, comme Montaigne l'affirme,

⁴⁴¹ *Ibidem.*

⁴⁴² *Ibidem.*

⁴⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁴⁷ *Ibidem.*

celle qui nous mène à devenir de meilleures personnes : « *Le guain de nostre estude, c'est en estre devenu meilleur et plus sage.* »⁴⁴⁸, et qu'elle ne se trouve pas à l'extérieur de nous-mêmes. Ainsi Heidegger considère que « [l]a logique à venir est au service de cette préparation qui nous rend prêts pour un savoir authentique. »⁴⁴⁹ En suivant les principes des philosophes classiques, Heidegger explique avec clarté en quoi consiste le processus de « *l'essence du langage* » ; processus qui à mon avis articule aussi celui de *l'essai de soi* chez Montaigne. Heidegger expose donc « *le triple questionnement préalable* » qu'implique cette « *essence du langage* »⁴⁵⁰ :

1) « *elle questionne vers l'avant, ouvre un domaine de questionnement* »⁴⁵¹,

C'est-à-dire, dans le parcours du temps et du changement de l'être, en choisissant une question à la fois. Pour Heidegger et pour Montaigne, l'être est au centre du sujet⁴⁵². Ce questionnement « vers l'avant » correspondrait, selon moi, au principe héraclitéen du changement continu, qui est le ressourcement du sujet en même temps qu'origine et outil d'étude : toujours « *le soi* » à étudier.

2) « *en questionnant, elle fait ressortir la détermination de l'essence.* »⁴⁵³

C'est à travers le langage et son utilisation, le parler, et dans le cas de Montaigne son autoportrait fait de mots, qu'il arrive à montrer non seulement qu'il est le sujet de son autoportrait mais qu'il est la matière même avec laquelle il peint ; il fait son livre de *soi*. Il n'y a rien au monde que l'on connaît mieux que *soi-même*, c'est la seule chose que l'on peut vraiment étudier.

⁴⁴⁸ *Essais, op. cit.*, I, XXVI, p. 152.

⁴⁴⁹ Heidegger, *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage, op. cit.*, p. 45.

⁴⁵⁰ *Ibidem.*

⁴⁵¹ *Ibidem.*

⁴⁵² « *Je suis moy mesme la matiere de mon livre* » in *Essais, op. cit.*, "Au lecteur".

⁴⁵³ Heidegger, *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage, op. cit.*, p. 45.

3) « elle précède toujours déjà les questions concrètes et les détermine conjointement. »⁴⁵⁴

Ou "*Sola sapientia in se tota conversa est*"⁴⁵⁵. Ce qui veut dire en paraphrasant Gertrude Stein: « *Le soi c'est le soi c'est le soi...* »⁴⁵⁶, parce que « le soi » n'est jamais seulement je, mais tu, elle, il, vous, nous... À partir de ce triple questionnement, Heidegger affirme que « le parler » advient entre les hommes, un parler qui « *est insatisfaisant [...] tant que nous ne savons pas comment est ce parler, et où il est.* »⁴⁵⁷ Cette « présence de l'autre », cette « altérité » qui donne du sens à dire « je », se trouve contenue dans l'expression « soi ». Parce que la question de l'essence, « *qui est un sens insigne, qui surgit là où le caractère étrange nous surprend...* »⁴⁵⁸ réside dans la possibilité de l'étrangeté, c'est-à-dire l'existence de l'autre qui nous est étranger, que l'on peut « être ». « En questionnant nous laissons ce qui est étrange dans ce qui surprend venir sur nous, de telle sorte que nous y soyons engloutis. Nous nous livrons à l'étrange. »⁴⁵⁹ « *Se livrer à l'étrange* », qui signifie libération, ouverture, « hospitalité », est une constante chez Montaigne, dans la construction de ses *Essais*. « Se livrer » est alors à entendre comme liberté, mais aussi en tant qu'exposition ; s'exposer en deux sens :

Le premier correspond au peintre qui fait son autoportrait, comme l'écrivain l'explique : « *Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, [...] car c'est moy que je ests. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïfve [...]* »^{460/461} Une naïveté qui a un air de « nudité » à la façon de Derrida. Cette

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ « Il n'y a que la sagesse qui soit tout entière enfermée en elle-même » (Cic., *De fin.*, III, VII.) in *Essais*, *op. cit.*

⁴⁵⁶ Allusion au poème de Gertrude Stein : "*A rose is a rose is a rose*". Stein, Gertrude, *Geography and Plays, Sacred Emily*, E.U. (1922), Univ. of Wisconsin Press, 1993, pp. 178-188.

⁴⁵⁷ *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage*, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁴⁶⁰ Manière d'être naturelle.

⁴⁶¹ *Essais*, *op. cit.*, « Au lecteur », p. 3.

nudité constitue en *soi* un travail de recherche pour la compréhension de cette ignorance de *soi*. L'autre sens se rapporte au contact avec l'étranger comme nourriture de sa propre étrangeté, comme l'explique Montaigne : « ⁴⁶² *cette cause, le commerce des hommes y est merveilleusement propre, et la visite des pays estrangers, [...] pour en rapporter principalement les humeurs de ces nations et leurs façons [...]* »⁴⁶³

Montaigne part du principe de « l'ignorance et l'imperfection comme conditions humaines ».⁴⁶⁴ « L'autre » nous définit et nous permet d'être, de devenir, d'avancer dans le temps. L'autre comme quelqu'un séparé de moi-même et l'autre comme reflet de ma propre ignorance ; altérité, étrangeté qui vient d'ailleurs. L'autre, en tant qu'étrange, est ouverture à toute possibilité de découverte, de savoir, même sur *soi-même*. Heidegger situe « l'autre » et la question de l'homme, non comme la chose à connaître, mais comme la personne, le « qui », qui est en face de *soi* :

*Lorsque cependant, dans le domaine qui est le nôtre, nous rencontrons en face de nous un homme comme ayant une certaine étrangeté, comment notre question se porte-t-elle au-devant de lui ? Nous ne posons pas la question indéterminée de savoir ce qu'il est, mais bien celle de savoir qui il est [...] La question d'essence est une question préalable. La vraie question préalable appropriée n'est pas ici celle du quoi, mais celle du qui ...*⁴⁶⁵

Le philosophe explique que la pleine essence de l'homme « *s'éclaire sous ses premiers dehors* »⁴⁶⁶. L'homme existe dans le regard de cet « autre » qui est comme lui « quelqu'un », mais extérieur à lui :

⁴⁶² Pour.

⁴⁶³ *Essais, op. cit.*, I, XXVI, p. 153.

⁴⁶⁴ Cité dans cette thèse, *op. cit.*, partie I. chap. 4.1.c.

⁴⁶⁵ Heidegger, *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage, op. cit.*, p. 49.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

[...] À la question [qui ?], celui qui est interrogé répond « je » ou bien, s'il en a plusieurs, « nous ». Ou bien on répond avec un nom propre. La question préalable se dit donc toujours : « Qui es-tu ? » « Qui êtes-vous ? » - « Qui sommes nous ? »

Le nous, le vous, le tu, le je, voilà ce qui est questionné. Les hommes nous sont donc donnés d'avance au départ comme nous et vous et je et tu. À la question de savoir comment il faut déterminer le nous et le vous et le je et le tu, nous pourrions répondre qu'ils sont, à la différence des plantes, des bêtes, des pierres, etc., des **personnes** et des groupes de personnes. Mais que devons-nous entendre par le terme de « personne » ? [...] La question du qui atteint son but dans le domaine de cette sorte d'étant qui à chaque fois est un soi.⁴⁶⁷

Heidegger montre donc que « soi » ne serait, ni comme expression de la langue ni comme expression grammaticale, un outil secondaire qui permettrait de faire des rapprochements ou des conclusions factices. Il s'agit en fait d'un concept philosophique qui est au centre de la question et de la pensée, de l'esprit : « l'homme est un soi »⁴⁶⁸. Mais qu'est-ce que veut dire : « être un soi » ? Pour commencer, il pose la question : « qu'est que c'est le «soi» ? Dans cette logique tourbillonnante de la pensée »⁴⁶⁹, « le soi » se présente d'abord comme « le pressentiment d'un certain sens »⁴⁷⁰, une conjonction de plusieurs mêmes : « nous-mêmes, toi-même, moi-même... »⁴⁷¹ Heidegger joue avec l'étrangeté comme « stupéfaction »⁴⁷² de « ce

⁴⁶⁷ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁴⁶⁸ *Ibidem.*

⁴⁶⁹ *the flights of the mind* wolffiens peut-être ?

⁴⁷⁰ Heidegger, *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage*, *op. cit.*, p. 49-50.

⁴⁷¹ *Ibidem.*

⁴⁷² *Ibid.*, p. 41.

qui est méconnu »⁴⁷³ et nous surprend, mais sans jamais occulter le double sens du mot « étranger », parce que c'est cette étrangeté qui donne du sens à la question. C'est l'altérité de l'étranger qui est « autre que moi », qui donne du sens au « soi ». Parce que « [l]a réponse 'l'homme est un soi' se dévoile à nous comme question, qui prend sa direction sur nous-mêmes »⁴⁷⁴.

Quand Montaigne écrit « *Je suis homme, rien de ce qui est humain ne m'est étranger* »⁴⁷⁵, il cite Térence, il est Terence, donc il est « lui » mais il est aussi « je » ; il est passé, mais il est aussi futur et présent. Il développe l'essence du « soi » dans cette conception de l'homme dont l'étrangeté est précisément le trait d'union entre les hommes, comme Heidegger l'explique :

Chacun d'entre nous est lui-même, et en tant que tel il est un moi-même et il s'avère donc que nous-mêmes en tant que rassemblement pour ainsi dire, en tant que multitude de 'je' séparés, nous avons ramené le soi au je. Chacun d'entre nous est un soi parce qu'il est un je. L'essence du soi se fonde dans l'essence du je, l'ipséité dans l'egoïté. Sans doute chacun d'entre nous est-il un moi-même, mais il est formellement tout autant un toi-même non seulement dans l'autre tu, qui lui adresse la parole, mais aussi du fait qu'il lui adresse la parole, lui-même [...].⁴⁷⁶

Tant pour Montaigne que pour Woolf, l'adresse à quoi se rapporte la parole est ailleurs, à l'extérieur ; même lorsqu'ils sont eux-mêmes la matière de leurs écrits, l'adresse n'est pas fixe. Montaigne écrit : « *J'écris mon livre à* ⁴⁷⁷ *peu*

⁴⁷³ *Ibidem.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁷⁵ "*Homo sum, humani a me nihil alienum puto*". (Térence, *Heautontimorumenos*, I.I).

⁴⁷⁶ Heidegger, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁷⁷ Pour.

*d'hommes et à peu d'années [...] »⁴⁷⁸ Il faut le dire : dans *Les Essais* en tant qu'hommage à La Boétie⁴⁷⁹, il y a toujours cette conscience de s'écrire soi pour s'adresser au lecteur, ce lecteur omniprésent qu'il accuse parfois d'incompréhension : « *C'est l'indigent lecteur qui pert mon subject [...]* »⁴⁸⁰, mais il est toujours là. Cette adresse ouverte est nettement perceptible dans le message au lecteur, cet « autre » situé au cœur de son texte. Montaigne, au début des *Essais*, l'affirme : « *C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. [et dans la même lettre sans adresse] [...] Je veus q u'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire[...] Mes defauts s' y liro nt au vif, et ma forme naïfve* »⁴⁸¹ [...] *Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matière de mon livre [...]* »⁴⁸²*

Cette « lettre sans direction » au lecteur(s) est un espace privilégié où la manifestation de ce soi heideggérien peut trouver un magnifique écho dans le temps. Ainsi, lorsque Montaigne écrit : « *Je suis homme, rien de ce qui est humain ne m'est étranger* »⁴⁸³, il veut dire : « je » ne suis pas « je » tout seul, « je » n'existe plus dans ces *Essais*, parce que tout ce que « j'écris de moi » est un soi ; c'est l'« humaine nature » par laquelle l'étranger fait de l'autre une partie de soi, et de soi une partie de « l'autre ». C'est grâce à cette conscience d'étrangeté, d'incomplétude et de partage, que Montaigne a pu concevoir un tel projet.

Selon la même logique, Virginia Woolf développe la « lettre sans adresse » en ayant une intuition semblable à celle de Heidegger quand il dit que : « *Le soi n'est pas une détermination distinctive du je [et que] c'est là l'erreur de fond de la pensée moderne* »⁴⁸⁴.

⁴⁷⁸ *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 982.

⁴⁷⁹ On développera cette idée dans la IIème partie.

⁴⁸⁰ *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 982.

⁴⁸¹ Manière d'être naturelle.

⁴⁸² *Essais, op.cit.* "Au lecteur", p. 3.

⁴⁸³ "Homo sum, humani a me nihil alienum puto". (Térence, *Heautontimorumenos*, I.I).

⁴⁸⁴ Heidegger, *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage, op. cit.*, p. 53.

Le *soi* serait donc l'espace dans lequel tous ces autres que « nous sommes » nous retrouvons pour renoncer un instant au « je ». Cette « I »⁴⁸⁵ en anglais présentée par Woolf comme prédétermination identitaire permettrait à l'homme de se situer dans une position de pouvoir au sein de laquelle l'autre pourrait ne pas exister.

« L'ennemi n'est pas ailleurs », explique Woolf dans *Trois Guinées* :

[...] à l'étranger, le monstre a surgi plus ouvertement encore à la surface. Là-bas, impossible de l'ignorer [écrit Woolf en parlant de la deuxième guerre]. Il élargit son horizon, il interfère à présent avec votre liberté, il vous dicte votre façon de vivre, il établit des distinctions non seulement entre les sexes, mais entre les races [...] Maintenant on vous exclut [...] ⁴⁸⁶,

répond Woolf à l'homme qui lui a écrit pour demander son soutien à la cause de cet « *establishment* » qui l'a toujours exclue en tant que femme.

L'ennemi serait cette « I », cette « barre droite, sombre, une ombre [...] »⁴⁸⁷ dont Woolf parle dans *Une chambre à soi* : « Je me suis mise à regarder de tous côtés pour tâcher d'avoir un aperçu du paysage caché par cette 'I' », affirme Woolf qui poursuit :

Je commençai à être fatiguée de cette 'I' [...] honnête et logique, aussi dure qu'une noix et polie par des siècles d'enseignement et de bonne alimentation. [...] Mais pourquoi en avais-je assez ?

⁴⁸⁵ La lettre "I" (qui prend alors une majuscule) correspond au pronom personnel "je" en anglais (N.d.T). *Une chambre à soi*, Paris, Editions 10/18, traduit de l'anglais par Clara Malraux, 1992, pp. 150-151.

⁴⁸⁶ *Trois Guinées*, Paris, Bibliothèque 10/18, 1977, traduit de l'anglais par Viviane Forrester, p. 171.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁷ Regard, *La Force du Féminin*, pp. 114-115.

*En partie à cause de la prédominance de la lettre « I » et de l'aridité que, comme le hêtre géant, elle provoque là où s'étend son ombre. Rien n'y poussera [...] Il semblerait qu'il y eût quelque obstacle, quelque barrage dans l'esprit [...] qui tarissait la source de son énergie créatrice et la renfermait dans d'étroites limites.*⁴⁸⁸

« *Le soi se fait énigmatique d'une nouvelle manière.* »⁴⁸⁹ écrit Heidegger . Montaigne propose un autoportrait fait de mots dont l'évolution incessante et l'humanité soient gravées, là où, contemplant son imperfection, nous pouvons contempler celle de tous les hommes. Woolf de son côté considère que c'est à l'art et à la littérature en particulier qu'il appartient de produire le miracle de « la fusion ». Cette fusion a lieu dans « l'œil du cyclone », dans le centre du « tourbillon » heideggerien. « *Cette beauté existe, mais partagée, dispersée, et il incombe au poète de la redonner à lire, de la confier de nouveau au visible ou dicible [...]* »⁴⁹⁰. « **Je** », conclut Woolf, « *n'habite donc pas à un domicile fixe mais dans un taxi magique un cab londonien [...] mon adresse est poétique* »⁴⁹¹, une adresse dont l'hospitalité réside dans le « manque d'adresse », dans une différence dont la hiérarchie est absente, et dont la dynamique « est » tout simplement.

Le **soi** serait « *l'outsider* »⁴⁹² woolfien, « *l'étrangère éternelle* »⁴⁹³, « *la société des marginaux* »⁴⁹⁴, le point de départ où « [...] pénétrer plus avant dans [...] l'essence de l'homme... »⁴⁹⁵ Woolf souhaite envoyer cette lettre vers « *une adresse*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, pp. 150-151.

⁴⁸⁹ *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage, op. cit.*, p. 51.

⁴⁹⁰ *Trois Guinées, op. cit.*, p. 109.

⁴⁹¹ *Ibidem*, cité par Regard, *La force du féminin, op. cit.*, pp. 114-115.

⁴⁹² *Trois Guinées, op. cit.*, p. 109.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁹⁵ Heidegger, *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage, op. cit.*, p. 53.

où s'opère [...] le miracle de la fusion »⁴⁹⁶, où « la beauté des combinaisons »⁴⁹⁷ s'opère et que seul l'art peut proposer : un « je » qui n'habite pas à un domicile fixe, mais dans un taxi magique, un cab londonien (ou dans un train des rythmes androgynes⁴⁹⁸), comme le souligne Frédéric Regard dans son analyse de *Trois Guinées* : « C'est à l'aide de tels véhicules, « je » vous l'ai déjà dit, que l'on pourra « coopérer » [dans ce « soi »] nommé ailleurs « l'ordre rythmique » de l'androgynie »⁴⁹⁹.

5.b.2 Le soi dans la langue, un foyer hospitalier

Pour Jacques Derrida, la langue est ce foyer en mouvement. Dans *Le Monolinguisme de l'autre*⁵⁰⁰, il parle d'« anamnèse⁵⁰¹ autobiographique »⁵⁰². Ce rappel volontaire du souvenir dans la construction autobiographique, explique le philosophe, « présume l'identification. Non pas l'identité, justement. Une identité n'est jamais donnée, reçue ou atteinte, non, seul s'endure le processus interminable, indéfiniment phantasmatique, de l'identification. Quelle que soit l'histoire d'un retour à soi ou *chez soi*, dans 'la case' du *chez soi* (*chez*, c'est la *casa*), quoi qu'il en soit d'une odyssée ou d'un *Bildungsroman*, de quelque façon que s'affabule une constitution du *soi*, de l'*autos*, de l'*ipse*, on se *figure* toujours que celui ou celle qui écrit doit

⁴⁹⁶ *La force du féminin, op. cit.*, p. 113.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ Le «train de rythmes androgynes» est une métaphore qui est au centre du sous-titre: «La prosodie du train, une métaphore d'eau : *Les Vagues* », qui est développée dans la deuxième partie de cette thèse.

⁴⁹⁹ *La force du féminin, op. cit.*, p. 114..

⁵⁰⁰ Derrida, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine, op. cit.*

⁵⁰¹ **Anamnèse**: Issue des mots grecs *ána* (remontée) et *mnémè* (souvenir), l'anamnèse signifie rappel du souvenir. Pour Platon, elle est la restauration d'idées contemplées, avant l'incarnation, par l'âme humaine dans le ciel des idées et dont le souvenir serait resté inconscient sans l'opération de la «réminiscence». Aristote refuse cette conception de la *theôria* et fait de l'anamnèse la faculté, propre à l'homme, de rappeler volontairement un souvenir d'origine empirique et de le localiser dans le temps. In *Encyclopedia Universalis*, vols. 20, vol.1,G-H, Paris, 2008, pp. 15-17.

⁵⁰² Derrida, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine, op. cit.*, p. 53.

*savoir déjà dire je [...] »*⁵⁰³. Pour Derrida, ce retour chez *soi* n'est jamais un vrai retour ; en ce sens, pour Michel de Montaigne, cette langue (qui n'est jamais retour) serait le latin, qu'il considère comme sa langue maternelle. Ce foyer donne la possibilité à l'écrivain de construire ses *Essais* en glissant entre esthétique et éthique et de pouvoir parler de chacun d'eux de façon séparée, même si dans *Les Essais*, esthétique et éthique se superposent en une seule et même chose. Elles construisent le discours du philosophe à travers la mémoire et l'écriture, pour donner lieu au récit, dans le cas de Montaigne un récit philosophique, un autoportrait fait de mots.

Montaigne instaure une ipsité⁵⁰⁴ dans le travail sur un *soi* ouvert, dans lequel il n'existe pas d'appropriation, ni d'unité de langage ou d'expression. Le *soi* est l'essence de sa méthode et de l'autoportrait, car il ne cherche pas à montrer la connaissance d'un *moi* concret, « il s'essaie » tout simplement. Derrida parle de la « *modalité identificatrice* »⁵⁰⁵, laquelle cherche par principe à être « *assurée* »⁵⁰⁶, mais dans l'essai de *soi*, elle ne l'est pas. Le jeu avec le latin permet à Montaigne de ne pas avoir d'enracinement dans une seule langue. Derrida fait référence à la non-appropriation de la langue, qui a lieu par l'usage de la particule *on*. Le même *on* que dans les livres de grammaire peut être pensé comme une « *particule dépourvue de genre, de personne, de titre* »⁵⁰⁷. Ce *on* est apparenté à *soi*. Le *on* et le *soi* sont des entités par lesquelles la question de l'unité n'a plus de sens, parce qu'elles ne donnent pas lieu à la *formation* « *des pôles de projection imaginaire d' [aucune] culture sociale.* »⁵⁰⁸ Le « *soi* », l'essai de *soi* habitent dans « *l'ailleurs et le renvoi* »⁵⁰⁹. Derrida donne à supposer que ces pôles de projection ne peuvent jamais être ensemble.

⁵⁰³ *Le Monolinguisme de l'autre, op. cit.*, p. 53.

⁵⁰⁴ **Ipsité**, Nom féminin singulier (philosophie), caractère fondamental de l'être, conscient d'être lui-même. Cf. Clet, Jean-Martin, *100 mots pour 100 philosophes, de Héraclite à Derrida*, op. cit.

⁵⁰⁵ *Le Monolinguisme de l'autre, op. cit.*, p.53.

⁵⁰⁶ *Ibidem.*

⁵⁰⁷ Dubois, Jean, *Nom et pronom*, IIIème tome, Larousse, Paris, 1965, p. 38.

⁵⁰⁸ *Le Monolinguisme de l'autre, op. cit.*, p. 53.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 54.

L'essai de soi entre dans la logique derridienne d' « une ipseité pre-egologique »⁵¹⁰. Il entre dans cette « situation introuvable renvoyant toujours ailleurs, à autre chose, à une autre langue, à l'autre en général. »⁵¹¹ *L'essai de soi* serait aussi « une expérience qui n'est pas monolingue, ni bilingue, ni plurilingue »⁵¹². Il « n'a pas de *je* pensable », il est dans la possibilité « d'une langue innombrable... »⁵¹³

Le terme *soi* est complexe dans la grammaire française. En anglais, la neutralité de *soi* n'est pas si vaste qu'en français où il subsiste une neutralité liée à la logique de la « non-appropriation d'une culture »⁵¹⁴. *Soi, je et moi* n'ont pas de « statuts identificatoires »⁵¹⁵, selon Derrida :

*Il faut déjà savoir dans quelle langue je se dit, je me dis. On pense aussi bien au je pense, qu'au je grammatical ou linguistique, au moi ou au nous dans leur statut identificatoire, tel que le sculptent des figures culturelles, symboliques, socio-culturelles. De tous les points de vue, qui ne sont pas seulement grammaticaux, logiques, philosophiques, on sait bien que le je de l'anamnèse dite autobiographique, le je-me du je me rappelle se produit et se profère différemment selon les langues.*⁵¹⁶

Il se peut que le *soi* reste, dans toutes les langues, dépourvu de démarcation. Il est toujours un espace de la différence par rapport à sa propre neutralité. Chez Montaigne, il ne s'agit pas d'un travail autobiographique .

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁵¹¹ *Ibidem.*

⁵¹² *Ibidem.*

⁵¹³ *Ibidem.*

⁵¹⁴ *Ibidem.*

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

Selon Jean Roudaut, pour écrire une autobiographie, « il faut avoir une conception [préétablie] de la vie et du monde. Et posséder des principes a priori. Au contraire de ça, Montaigne est à la recherche de soi-même »⁵¹⁷. On pourrait dire que : c'est dans le *soi* qu'il est possible « d'orienter l'écriture »⁵¹⁸ vers l'abstrait et loin de l'appropriation de la langue, mais cette appropriation « est déjà impossible »⁵¹⁹. C'est dans le *soi* que le *soi* peut être défendu.

L'inscription de *soi* est « orientée dans le soi-même »⁵²⁰ ; le *soi* comme particule, ainsi que le *on*, « est grief et procédure d'appel en soi. »⁵²¹ Ce *soi*, cet essai de *soi* deviennent philosophie, méthode, abstraction du *moi*, décentration, invitation à autrui et espace de rencontre. Il le restera en tant que particule neutre : la pâte in-appropriable par un autoportrait montaignien:

Combien souvent et sottement à l'avanture ay-je estandu mon livre à parler de soy ? Sottement ; quand ce ne seroit que pour cette raison qu'il me devoit souvenir de ce que je dy des autres qui en font de mesmes : que ces œillades si frequentes à leur ouvrage tesmoignent que le cœur leur frissonne de son amour, et les rudoyements mesmes desdaigneus, desquoy ils le battent, que ce ne sont que mignardises et affecter des d'une faveur maternelle, suivant Aristote, à qui⁵²² et se priser et se mespriser naissent souvent de pareil air d'arrogance. Car mon excuse, que je doy avoir en cela plus de liberté que les

⁵¹⁷ Roudaut, Jean, article: « Montaigne, Descartes, Paraître et être », in *Magazine Littéraire*, mars-avril 2007, *Les écritures du Moi*, p. 34.

⁵¹⁸ *Le Monolinguisme de l'autre, op. cit.*, p. 54.

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ Comme observatrice d'une langue autre, je me plie par étrangeté et par différence à une langue qui n'est pas la mienne, de telle sorte qu'elle devienne la langue de la transition. Je suis obligée de penser double, ou triple, pour trouver dans cette langue de l'autre, qu'est pour moi le français. Le français est altérité pour moi, femme étrangère, et Derrida est son greffier. Pour nous qui venons d'ailleurs, travailler la langue en une autre langue fait du français la langue du grief, celle qui est "quasiment originnaire". Ainsi la langue de l'autre continue à être griffe et donc deuil, sens, mais surtout elle est passage.

⁵²² Pour qui.

autres, d'autant qu'à poinct nommé⁵²³ j'escry de moy et de mes escrits comme de mes autres actions, que mon theme se re nverse en soy, j'essay de moy et de mes escrits comme de mes autres actions, que mon theme se revnerse en soy, je ne sçay si chacun la prendra".⁵²⁴

Montaigne analyse sa démarche en se posant la question : suis-je en train de centrer mon travail sur moi, tout comme les autres auteurs le font et dont je critique la manière ? Lui-même apporte une réponse en se rapprochant d'Aristote. Son projet d'écriture de *soi* est le reflet d'un autre en lui et utilise un registre qui incult l'altérité de tous les pronoms personnels (je, tu, il, nous, vous, ils...) en une seule personne et en un seul geste de la pensée. C'est-à-dire qu'« il s'essaie » comme Woolf propose au jeune poète de le faire : « Pourquoi n'ouvrait-il pas de nouveau les yeux pour regarder par la fenêtre et nous parler des autres hommes ? »⁵²⁵ C'est en ce sens que la question de l'écriture autobiographique reste ouverte. Selon les réflexions de Derrida, il serait plus adéquat de l'appeler anamnèse, parce qu'il ne s'agit, surtout pas!, de centrer le récit sur le *moi*.

5.b.3 L'essai de *soi*, flux holistiques

Au fur et à mesure, Montaigne prend conscience de l'originalité de sa démarche, née à partir d'un trou noir. La mort de Étienne de La Boétie provoque la naissance d'un livre qui suit son objectif : devenir un essai et inviter le lecteur à "s'essayer" sa vie durant. Montaigne découvre son projet dans les *Essais* et il s'en explique :

C'est le seul livre au monde de son espece, d'un dessein farouche et extravagant. Il n'y a rien aussi en cette besoingne digne d'estre remerqué que cette bizarerie : car à un subject si vain et si vile le meilleur ouvrier du monde n'eust sçeu donner façon qui merite qu'on en face conte⁵²⁶.

⁵²³ Parce que précisément.

⁵²⁴ *Essais, op.cit.*, III, XIII, p. 1069.

⁵²⁵ *L'art du roman, op. cit.*, p. 173.

⁵²⁶ *Essais, op. cit.*, II, VIII, p. 385.

C'est une nouvelle méthode qu' enregistre l'être en de venir dans le flux de sa construction, en mettant en scène le *soi* et tout ce qui le concerne : le mouvement de sa pensée, de ses réflexions. Virginia Woolf le décrira plus tard comme : *the flights of the mind*⁵²⁷. Il s'agit d'une logique et d'une technique de l'autoportrait pour développer ses idées. Pour Montaigne, la perception du monde, les sentiments et l'évolution d'un être humain sont imparfaits et en constant changement. Comme il le dit dans sa présentation au lecteur, il est lui-même la matière de son livre. C'est lui qu'il peint ; il est la pâte de son œuvre, une matière en évolution. Il ne vise que lui, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une critique à autrui adressée ou le récit de la vie de quelque'un d'autre. Le seul sujet à soumettre à sa méthode, c'est lui-même : « *Je vis du jour à la journée ; et, parlant en reverence*⁵²⁸, *ne vis que pour moy : mes desseins se terminent là*⁵²⁹. »⁵³⁰. Il ne cherche ni à provoquer, ni à se mêler de la vie des autres, et il garde pour *soi* ses opinions et ses plaisirs : « *Cette opinion et usance commune de regarder ailleurs qu' à nous a bien pourveu à nostre affaire. C'est un objet plein de mescontentement ; nous n'y voyons que misere et vanité. Pour ne nous desconforter*⁵³¹, *nature a rejetté bien à propos l'action de nostre veüe au dehors.* »⁵³² Le respect de la vie privée se joindrait plus tard au principe d'auto-détermination des peuples, présent en filigrane dans les mécanismes et l'éthique de sa méthode. Il s'agit d'un essai de *soi*, et non pas du jugement des autres. Montaigne est conscient de l'immense travail de réflexion et de construction dans sa propre vie. Il perçoit la nature humaine en mouvement et dans la recherche de *soi-même*: « *Nous allons en avant à vau l'eau, mais de rebrousser vers nous nostre course c'est un mouvement penible : la mer se brouille et s'empesche ainsi quand elle est repoussée à soy.* »⁵³³ Cette perception marine rappelle celle des textes de Virginia Woolf trois siècles plus tard, son interlocuteur le plus averti. Elle aussi comprend que l'être humain est fait de

⁵²⁷ *The Early Journals, A Passionate Apprentice, 1897- 1909*, Haecourt Brace Jovanovich, 1991, p. 393. La deuxième partie comportera un sous-chapitre sur cette notion.

⁵²⁸ Ne vous déplaie, sauf votre respect.

⁵²⁹ Ne visent pas au-delà.

⁵³⁰ *Essais, op. cit.*, III, III, p. 829.

⁵³¹ Décourager.

⁵³² *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 1000.

⁵³³ *Ibidem.*

vagues, lui conférant le même sens que donne Montaigne à cet effet marin de l'esprit humain, ses contradictions, son aller-retour, et elle joue avec cette idée pour faire circuler ses personnages grâce à la nature similaire de l'humain et du marin. Elle a su se glisser entre les *Essais* et est devenue la tierce personne, celle qui a repris le gant que Montaigne laisse comme invitation ouverte à ce lui qui voudrait s'amuser comme lui, en "s'essayant". À ce sujet, il écrit : "*Si quelqu'un me dict que c'est avillir les muses de s'en servir seulement de jouet et de passe-temps, il ne sçait pas, comme moy, combien vaut le plaisir, le jeu et le passetemps*"⁵³⁴. La philosophie est un art, un art de vivre, et comme telle, elle doit être plaisante et non rigide. Du moment que la philosophie devient rigide, elle perd sa raison d'être.

Montaigne développe *Les Essais* selon un ordre assez particulier. Il les traite de « *descousus* »⁵³⁵, car il n'aime pas les tissages invisibles et parfaits ; il aime la trace évidente. Marcel Conche montre à la fin de la publication qu'il préfère, qu'au contraire des déclarations répétées de Montaigne, la structure des *Essais*, en ce qui concerne les deux premiers livres, est parfaitement cartésienne, selon l'ordre et la méthode universitaires : « *C'est jusqu'au dernier livre, que Montaigne s'est mis à insérer des marges tout au long des deux livres, ainsi que des commentaires qui ont été intégrés dans la dernière édition (1580), par Madame de Gournay.* »⁵³⁶ Cette possibilité pourrait représenter l'une des évolutions dans l'œuvre de Michel de Montaigne : il veut que son œuvre soit un vrai autoportrait et qu'elle puisse montrer le passage du temps en lui, son imperfection. Il cherche à construire un livre sur son humanité, à développer une œuvre construite avec sa nature comme matière. Ses écrits sont « *des morceaux descousus* »⁵³⁷. Son procédé, qu'il propose comme possibilité créatrice, définit l'essai. Il cherche à faire un livre qui lui ressemble, un autoportrait qui l'expose tel qu'il est, avec ses idées parfois désordonnées, « *à sauts et à gambades* »⁵³⁸, passant d'un

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 829.

⁵³⁵ *Essais, op. cit.*, III, XII, p. 1076.

⁵³⁶ Conche, « Supplément », in *Les Essais, op. cit.*, pp. 1337-1365.

⁵³⁷ *Essais, op. cit.*, III, XII, p. 1076.

⁵³⁸ *Ibid.*, III, XII, p. 994.

sujet à un autre, à travers des sentiers étroits. En créant des associations libres et très personnelles, des lignes bigarrées et des tournures comme des végétations stylisées, Montaigne n'est pas Montaigne parce qu'il décide soudain de changer la forme de son discours ou parce que quelqu'un d'autre aurait intégré ses commentaires *a posteriori*, comme une licence *post mortem*. Conche évoque un parallélisme de la pensée de Montaigne avec d'autres philosophes, « [c]ar ce n'est pas seulement la forme et la manière, mais le contenu même de leurs philosophies qui, dans ses traits essentiels, semble caduc. Le vrai avantage de Montaigne est qu'il a touché juste. Ce qu'il dit de l'homme est exactement ce que l'homme peut dire de lui-même : que la condition humaine est condition d'ignorance [...]. »⁵³⁹ Son esthétique est complètement insérée dans sa philosophie, l'écriture est le reflet d'un esprit humain ; c'est pourquoi elle est imparfaite, pleine de tournures et de changements, fluide et libre, autant que l'écrivain l'est. Le jeu des marges et des grotesques, les sautes d'humeur, une ironie fine et rapide, s'insèrent dans ses écrits et fondent sa méthode.

⁵³⁹ *Ibid.*, Conche, «Préface», p. XII.

VI. L'ESTHÉTIQUE CHEZ MONTAIGNE

En fait, *Les Essais* de Michel de Montaigne sont un jeu d'abîmes par excellence. Car il s'agit d'un flux conçu pour partir dans tous les sens, sans jamais s'arrêter. Partir d'un centre vide pour construire une écriture de soi. Montaigne conçoit la rencontre entre La Boétie et lui-même avec la sensation d'une marginalité qui les relie au Cannibale⁵⁴⁰. Cette démarche est représentée à travers les jeux des végétations et des grotesques qui entourent l'œuvre. Les marges de ses pages sont remplies des commentaires qui ressemblent à des végétations. De la même façon, nous pouvons percevoir sur les poutres de sa bibliothèque⁵⁴¹, une sorte de coupe céleste, semblable à une cartographie marine. Il est question d'une conception esthétique qui se dévoile et devient plus vaste, plus riche à chaque lecture. Cette conception esthétique est l'essai de soi.

Montaigne s'expose librement, sans chercher à s'embellir: *“Ce ne sont mes gestes que j'écris, c'est moy, c'est mon essence”*⁵⁴², écrit-il. Il ne s'arrête pas seulement au physique, c'est un portrait qui enregistre les mouvements de son esprit: *“Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire [...] Mes defauts s'y liron t au vif, et ma forme naïfve”*⁵⁴³ [...] *Ainsi, lecteur, je suis moy - mesmes la matiere de mon livre [...]”*⁵⁴⁴. L'écrivain ressent le besoin de suivre l'envie du peintre. Il installe son peintre dans sa bibliothèque, et il lui demande de faire *« [...] un tableau élaboré de toute sa suffisance*⁵⁴⁵ ; *et, le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grace qu'en la variété et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crottesques et corps monstrueux, rappez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuité ?*

⁵⁴⁰ *Ibid.*, I, XXXI, p. 202.

⁵⁴¹ Où il fait graver des réflexions des anciens classiques.

⁵⁴² *Ibid.*, II, VI, p. 379.

⁵⁴³ Manière d'être naturelle.

⁵⁴⁴ *Essais, op. cit.*, « Au lecteur », p.3.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, I, XXVIII, p. 183.

Desinit in piscem mulier formosa superne »⁵⁴⁶.

Ce choix n'est pas fortuit, ce n'est pas seulement parce que ces grotesques, ces figures pre-raphaelites, peints autour des fresques, étaient à la mode dans la décoration des maisons à son époque ; il choisit ce cadre, parce qu'ils vont dans le même sens que son écriture. Il cherche à fixer le moment du commencement d'une façon symbolique, par une inscription sur le mur de sa bibliothèque :

*L'an du Christ 1571, âgé de trente-huit ans, la veille des calendes de mars, anniversaire de sa naissance, Michel de Montaigne, las depuis longtemps déjà de sa servitude du Parlement et des charges publiques, en pleines forces encore se retira dans le sein des doctes vierges, où, en repos et sécurité, il passera les jours qu'il lui restent à vivre. Puis se le des tin lui permettre de parfaire cette habitation des douces retraites de ses ancêtres qu'il a consacrées à sa liberté, à sa tranquillité, à ses loisirs*⁵⁴⁷.

Pour réaliser une œuvre picturale, il met l'œuvre de La Boétie au cœur de son projet et l'honore. Il situe *La Servitude Volontaire* au centre de son travail. Cette œuvre a été à l'origine de l'amitié entre Montaigne et La Boétie. Écrire cet essai de soi autour de cette œuvre (même si ensuite il s'est vu contraint de l'enlever du centre des *Essais*), donne à Montaigne un élan qu'il n'imaginait pas au début de son entreprise. Il crée une esthétique héraclitienne qui cherche le mouvement de l'esprit et des idées d'un homme en changement constant. Il désire, comme le penseur latin Terence, « *représenter au vif les mouvements de l'âme et la condition de nos mœurs [...]* »⁵⁴⁸. C'est une préoccupation constante dans son discours. Il vise les propres mouvements de son esprit, le seul métier qu'il connaisse vraiment. La scène du peintre est en constant mouvement : la main sur la toile, sa peinture glisse sur la superficie du mur, sa main revient de la palette à la toile, de la toile à la palette, la peinture coule. Cette image rappelle les fleuves d'Héraclite: « *Nous*

⁵⁴⁶ « *C'est le corps d'une belle femme, que finit une queue de poisson* » (Hor., *Art poétique*, 4.) in *Ibidem*. Ce qui est écrit en caractères romains est en italiques dans le texte original.

⁵⁴⁷ Butor, Michel, *Les Essais sur les Essais*, op. cit., p. 24.

⁵⁴⁸ *Essais*, op. cit., II, X, p. 411.

n'avons aucune communication à l'estre, par ce que toute humaine nature est toujours au milieu entre le naistre et le mourir, ne baillant de soy qu'une obscure apparence et ombre, et une incertaine et debile opinion. Et si, de fortune, vous fichez vostre pensée à vouloir prendre son estre ⁵⁴⁹, *ce sera ne plus ne moins que qui voudroit empoigner l'eau : car tant plus il serrera et pressera ce qui de sa nature coule par tout, tant plus il perdra ce qu'il vouloit tenir et empoigner.*" ⁵⁵⁰ Le philosophe contemporain Emmanuel Levinas peut alors être convoqué quand il écrit sur l'insaisissabilité du visage. Levinas critique la conception cartésienne de l'être en expliquant que Descartes applique cette notion d'être à Dieu comme à la créature: [La notion d'être] [...], « *aurait dû servir de fondement à une philosophie pluraliste où la pluralité de l'être ne s'évanouirait pas dans l'unité du nombre, ni ne s'intégrerait en une totalité. La totalité et l'embrassement de l'être ou ontologie - ne détiennent pas le secret dernier de l'être. [...] immanquablement l'Autre me fait face - hostile, ami, mon maître, mon élève - à travers mon idée de l'Infini. La réflexion, certes, peut prendre conscience [du] face à face [...] [La où] la réflexion n'est pas un hasard dans la vie de la conscience [et] [...] [e]lle implique une mise en question de soi, une attitude critique qui se produit elle-même en face de l'Autre [...] ».*⁵⁵¹ La philosophie d'Emmanuel Lévinas aurait-elle, par cette non-fixité du visage, d'une certaine façon, un précédent à travers l'autoportrait de Montaigne ?

Levinas centre son analyse sur l'insaisissabilité du visage à partir d'une notion semblable aux principes d'Héraclite. Il les applique dans le sens d'une éthique de la pluralité, dans laquelle l'individu n'est plus une unité, mais il est encore moins intégré dans une totalité. Montaigne a une intuition semblable : on ne peut avoir de soi « *qu'une obscure apparence et ombre* »⁵⁵², et il en va de

⁵⁴⁹ Conserver son essence.

⁵⁵⁰ *Essais, op. cit.*, II, XII, p. 601.

⁵⁵¹ Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, éd. Biblio, Le livre de poche, 2006, pp. 79-80.

⁵⁵² *Essais, op.cit.*, II, XIII, p.1077.

même en ce qui concerne les autres. Dans cette conscience de l'insaisissabilité de soi et de l'autre, Montaigne définit son essai comme l'exercice « sans règle »⁵⁵³, fait « à tasons »⁵⁵⁴. Telle est la nature humaine : cette altérité en soi est constituée « par articles descousus »⁵⁵⁵ que l'écrivain arrive à peine à saisir.

Montaigne cherche à donner une forme à son œuvre, étayée par sa perception de la connaissance et de l'éthique. Il écrit, dès lors, sur les hommes sages, avec le but suivant : « Les sçavans partent⁵⁵⁶ et denotent leurs fantasies⁵⁵⁷ plus specifiquement, et par le menu. Moy, qui n'y voy qu'autant que l'usage m'en informe, sans règle, presante generalement⁵⁵⁸ les miennes, et à tasons. Comme en cecy : je prononce ma sentence par articles descousus, ainsi que de chose qui ne se peut dire à la fois et en bloc. »⁵⁵⁹ Ces articles « descousus » suivent le chemin des envolées de l'esprit humain. Pourquoi une œuvre écrite par un homme imparfait devrait-elle être parfaite ? Pourquoi devrait-il y avoir une suite directe entre un « a » et un « b », si la pensée humaine est « descousue » ? Chaque commentaire en marge emprunte une tournure singulière, reflétant la conscience humaine. Il est donc impossible de séparer dans les *Essais* l'éthique de l'esthétique. Les morceaux même décousus reviennent sur les sujets d'autres fois, de manière incomplète, comme source de la conscience de l'*exegium* : la pesée des gestes, des actes, l'imperception humaine, la différence : « Jamais deux hommes ne jugerent pareillement de mesme chose, et est impossible de voir deux opinions semblables exactement, non seulement en divers hommes, mais en mesme homme à diverses heures. »⁵⁶⁰. Ce qui peut être résumé par la phrase suivante : « Sola sapientia in se tota conversa est »⁵⁶¹

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 1076.

⁵⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁵⁶ Partagent, analysent.

⁵⁵⁷ Leurs idées.

⁵⁵⁸ En gros.

⁵⁵⁹ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1076.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 1067.

⁵⁶¹ « Il n'y a que la sagesse qui soit tout entière enfermée en elle-même. » (Cic., *De fin.*, III, VII.).

Quand Cicéron dit : « *Il n'y a que la sagesse qui soit tout entière enfermée en elle-même* », il montre combien il est hors de la portée des hommes d'aspirer à une telle perfection. Dans l'art, la possibilité se manifeste de façon intermittente, mais pas chez l'artiste, et pas davantage dans son travail. Cette perfection a pu être trouvée à certains moments ponctuels, dans certains oeuvres, et elle est toujours éphémère. Montaigne qui ne se considère ni sage ni artiste écrit : « *Je laisse aux artistes, et ne sçay s'ils en viennent à bout en chose si meslée, si menue et fortuite, de renger en bandes cette infinie diversité de visages* ⁵⁶², *et à rrester*⁵⁶³ *notre incons tance et la mettre par ordre*⁵⁶⁴. »⁵⁶⁵ Lui qui ne se voit pas comme artiste continue à faire pousser ses végétations complexes dont la perfection dans son œuvre repose sur la promesse qu'implique la conscience de l'imperfection. Du point de vue esthétique, *Les Essais* sont similaires à des morceaux de peau brodés de façon rudimentaire : « *Je n'ayme point de tissure où les liaisons et les cout ures paroissent, tout ainsi qu'en un beau corps, il ne faut qu'on y puisse compter les os et les ve ines.* »⁵⁶⁶ Virginia Woolf adhère plus tard à cette idée. Pour elle aussi, l'écriture de *soi* reflète l'humanité et la complexité de l'écrivain dans son quotidien ; c'est à partir d'une conception semblable qu'elle élabore la structure des *Vagues*.

⁵⁶² D'aspects, de formes.

⁵⁶³ Fixer.

⁵⁶⁴ L'ordonner.

⁵⁶⁵ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1076.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, I, XXVI, p. 172.

VII. LE « SOI » : GRAMMAIRE, LANGUES

7.a Un cadre théorique : La Grammatologie.

Pour compléter l'analyse du terme *soi*, utilisé en français, en anglais (la langue de Woolf) et en espagnol⁵⁶⁷, il est indispensable de donner à notre recherche un cadre philosophique, celui que propose Jacques Derrida dans son analyse de la langue. Du point de vue méthodologique, notre travail sur Virginia Woolf s'inspire des idées de Jacques Derrida et de son rapport à l'écriture. Le philosophe est connu particulièrement pour sa déconstruction du langage, dont un des livres-clés est : *De la Grammatologie*⁵⁶⁸. Pour Derrida, *La Grammatologie* est un examen de la relation entre le discours parlé et le discours écrit. À ses yeux, il s'agit d'un exercice permettant de savoir de quelle façon la parole et l'écriture se développent en tant que formes du langage. L'auteur observe que l'écriture est considérée généralement comme dérivant de la parole. Cette perception est très présente dans un grand nombre de théories, de recherches philosophiques et linguistiques. Derrida pense que la perception de l'écriture comme expression du langage a pour conséquence l'idée que la parole est plus proche de la vérité du *logos* quant à la représentation et au sens. Selon lui, le développement du langage se situe entre la parole et l'écriture.

Le *logos*, ce terme grec pour définir la parole, la pensée, la loi ou la raison, est le principe central du langage et de la philosophie⁵⁶⁹, selon lequel la parole, et non pas l'écrit, est à l'origine du langage. *La Grammatologie*, la science de l'écriture de Jacques Derrida, donne une vision plus équilibrée. La théorie logocentrique considère que la parole est le signifiant originel du sens ; l'écrit donc est un résultat, une dérivation du parler. Le monde de l'écrit serait, dans cette logique, une représentation du monde du parler. Le logocentrisme soutient que le langage a pour origine le processus de la pensée qui entraîne comme résultat la parole, laquelle donne lieu à l'écriture.

⁵⁶⁷ L'analyse du terme *soi* en espagnol fait partie des annexes de cette thèse en considérant la possibilité de donner suite à cette recherche dans ma langue maternelle à mon retour au Mexique.

⁵⁶⁸ Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, 1967.

⁵⁶⁹ Powel, Jim, *Derrida for beginners*, New York, Writers and Readers Publishing, 1997, p. 33.

Le logocentrisme est soutenu par la théorie qu'un signifiant linguistique tient son sens d'une idée signifiée ou d'un concept. Il affirme l'extériorité du signifiant par rapport au signifié. Écrire est perçu comme extérieur au parler, et parler comme extérieur à penser. Si écrire est seulement une représentation du parler, écrire est un signifiant du signifié. Selon la théorie du logocentrisme, l'écriture devient une forme dérivée du langage qui prend son sens dans la parole, celle-ci située au centre du langage. L'écrit est marginalisé⁵⁷⁰.

Un signifiant peut être simultanément intérieur ou extérieur aux autres signifiants, selon sa relation avec le signifié. Le logocentrisme affirme que la parole a une qualité d'intériorité, et l'écrit une qualité d'extériorité. Derrida considère que le jeu de la différence entre parler et écrire est le jeu de la différence entre intériorité et extériorité. L'écriture ne peut être comprise complètement, si elle continue à être perçue comme une simple représentation externe de la parole. Le logocentrisme devient inadéquat si l'on veut comprendre complètement l'importance de l'écriture. Le jeu de la différence entre l'intériorité et l'extériorité montre que l'écriture est extérieure et intérieure au parler et que le parler est aussi extérieur et intérieur à l'écriture. Cela signifie aussi que l'intériorité et l'extériorité disparaissent et deviennent des concepts inadéquats pour décrire la parole et l'écriture. Selon la théorie logocentrique, parler peut être une sorte de présence car l'émetteur est simultanément présent avec le récepteur. Écrire en revanche peut être une sorte d'absence, parce que l'écrivain ne s'adresse pas au lecteur dans un espace partagé. L'écriture est perçue par la théorie logocentrique comme un substitut de la présence de l'écrivain et du lecteur. Si le lecteur et l'écrivain étaient présents de façon simultanée, l'écrivain pourrait communiquer directement avec le lecteur au moyen de sa parole, sans avoir besoin de l'écriture. Donc le logocentrisme considère l'écriture comme un substitut de la parole et une sorte d'essai pour restaurer sa présence.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 23.

Selon Derrida, le logocentrisme est « la métaphysique de la présence », motivée par le désir d'un « *signifié transcendantal* »⁵⁷¹. Allant au-delà de tous les signifiants, car il est supposé transcender tous les signes. Un signifié transcendantal est aussi un concept signifié ou une pensée capable de transcender tout signifiant individuel, impliqué par toutes les définitions du sens. Le signifié transcendantal peut être déconstruit grâce à un examen de la supposition qui sous-tend la « métaphysique de la présence ». Ainsi, si la présence est considérée comme l'essence du signifié, donc comme la proximité du signifiant au signifié, cela implique qu'elle reflète la présence du signifié. Si la présence est conçue comme l'essence du signifié, le signifiant pourrait être à peine capable de refléter la présence du signifié. Cette réciprocité entre la proximité et la distance est aussi celle entre la présence et l'absence, entre l'intériorité et l'extériorité.

La « différance » est le terme que Jacques Derrida utilise pour décrire l'origine de la présence et de l'absence. C'est un mot indéfini qui ne peut pas être expliqué par la « métaphysique de la présence ». Il a deux connotations, celle de différencier, et celle de différer. La différence doit renvoyer non seulement à un état ou une qualité d'être différencié, mais aussi à l'état ou la qualité d'être différent. La « différance » peut être la condition pour la différence. L'auteur explique la « différance » « *comme la possibilité d'opposer la présence et l'absence* »⁵⁷². C'est aussi l'axe, l'articulation entre l'écrit et la parole, ainsi qu'entre l'intégration d'un sens et l'extérieur d'une représentation. Le terme « arc-écriture » est forgé par Derrida pour décrire une forme du langage qui ne peut être conceptualisée dans la « métaphysique de la présence ». « Arc-écriture » est une forme originale, non-dérivée du langage oral. Elle ne peut être limitée par la différence entre le parler et l'écriture. C'est aussi la condition pour le jeu de la « différance » entre les formes écrites et non écrites du langage. Le concept d'« arc-écriture » s'oppose à celui d'écriture, lequel propose la « métaphysique de la présence ».

⁵⁷¹ Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 49.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 143.

Jacques Derrida critique la théorie de Ferdinand de Saussure et celle de Claude Lévi-Strauss. Il considère qu'elles consolident le logocentrisme. Derrida critique Saussure pour son affirmation sur l'existence de l'écriture et la représentation du parler. Selon la linguistique saussurienne, l'articulation du langage parlé dépend d'un mécanisme appelé « axe » par lequel les idées sont reliées aux sons-images et au langage lui-même. L'écrit dépend du mécanisme dans lequel les mots écrits sont connectés par les mots parlés. Il critique la théorie du langage de Saussure parce qu'elle incite au logocentrisme et au phonocentrisme. Il affirme que « *l'écriture peut être phonétique ou non-phonétique. L'écriture non-phonétique est picturale, idéographique ou symbolique. Ayant une structure multidimensionnelle qui peut ne pas être subordonnée à la temporalité et aux sons [...]* »⁵⁷³. L'écriture comme réalisation linéaire de vocalisation peut être conceptualisée comme le déploiement d'une sorte de présence. La théorie du langage de Saussure peut être en accord avec la « métaphysique de la présence ». Saussure enseigne que le langage parlé est le processus par lequel les idées sont conçues avec des sons-images. Derrida, lui, explique qu'un seul signifié phonétique et ces valeurs ont des variations. Pour lui, Saussure ne prend pas en considération les différences entre les signifiés phonétiques. La théorie de Saussure est inadéquate pour décrire le jeu de différences entre le discours parlé et l'écrit. La Grammatologie déconstruit la théorie de la relation entre la langue parlée et l'écrit que présente Saussure et invite à explorer le vrai pouvoir symbolique de l'écriture. Derrida affirme que le logocentrisme peut promouvoir l'ethnocentrisme qui encourage la transmission de mythes en relation avec l'origine du langage et provoque des malentendus quant au rapport entre le parlé et l'écrit. Il faut reconnaître que l'écriture peut, dans certains cas, devenir une forme de domination culturelle et sociale par ceux qui l'utilisent pour dominer ceux qui ne l'utilisent pas.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 46.

Derrida fait un commentaire approfondi de l' *Essai sur l'Origine e de s Langues*, de Rousseau⁵⁷⁴, avec l'intention de revisiter sa théorie par rapport à l'écriture, commentaire dans lequel il affirme que celle-ci est le supplément du discours parlé. Derrida réfute cette affirmation et explique que la fonction de l'écriture n'est pas d'être un substitut de la parole, mais qu'elle n'est pas non plus un simple effort pour récupérer un espace perdu ou une présence absente. Écrire n'est pas une sorte d'absence, avec la quelle on se ré-approprie la présence des autres formes du langage afin de restaurer celle-là.

Selon Rousseau, écrire peut devenir un « supplément dangereux » s'il est mal utilisé comme substitut du parler. À ses yeux, l'écriture pourrait pervertir le sens du langage oral. La substitution de l'écriture par le parler implique aussi le fait que le parler est plus proche de la nature originare du langage que l'écriture. Pour Rousseau, l'écriture peut corrompre cette nature. En revanche, selon Derrida, l'écritur e donne du sens à la parole et donne aussi une sorte de présence. L'écritur e vue comme un supplément du parler serait une simple addition extérieure à celui-ci. Cet argument suggère une perte de présence dans le parler, parce qu'il doit être complété par l'écriture. À travers l'absence du parler, l'écrit e peut revêtir un sens au moment de récupérer n'importe quelle présence manquante. L'écriture n'est plus perçue comme une simple absence et le parler cesse d'être une simple présence. Le parler doit avoir lieu à travers l'écriture, et l'écriture à travers le parler. Cette dernière peut avoir lieu avant ou après le parler. Écrire peut être, dans certains cas, exprimé comme une passion, comme un besoin qui existe avant le langage parlé. Ceci de passion ou de besoin s'articule à travers le chant, les cris, les gestes, la parole et l'écrit. L'argument qu'écrire peut être tant phonétique que non phonétique est alors avancé.

La compréhension du sujet de *soi* convoque l'analyse du philosophe Jacques Derrida dans sa *Grammatologie*, qui se révèle très fructueuse pour les diverses langues dans ce cas : français et anglais apportent une vision claire et un espace de réflexion riche, dans la direction que l'auteur de *la*

⁵⁷⁴ *Ibidem*. Derrida cite l'*Essai sur l'origine des Langues*, de Rousseau, œuvre posthume, 1857.

théorie de la déconstruction propose. Ceci nous amène à une nouvelle lecture des textes de Virginia Woolf, d'après la méthode de « l'essai de soi ». Certaines connexions et concordances s'imposent, surtout si l'on considère le temps et le développement des idées qui, dans la notion de soi, deviennent très proches. En langue française, le soi représente un espace neutre, permettant de construire de nouvelles possibilités, *dans le passage entre les genres, quand le soi est considéré comme une « forme neutralisée en genre et parfois en personne. »*⁵⁷⁵

7.b Le soi en français

La recherche d'une compréhension plus vaste du sujet de soi mène vers une analyse de la langue et de la grammaire. Selon la grammaire française, soi est un pronom possessif réfléchi. Il sert de substitut à la troisième personne. Jean Dubois écrit à ce propos : « *Soi joue le rôle de variante complémentaire d'on dans quelques-unes des distributions de lui (opposé à eux) ; c'est une forme neutralisée en genre et parfois en personne [...] Comme soi renvoie au segment le plus proche, il peut servir de suppléance lorsqu'une ambiguïté se présente* »^{576/577}.

Ex : Il pense à lui. Il ne pense qu'à soi.⁵⁷⁸

Dans la grammaire, soi est perçu comme une sorte de capsule, un espace neutre en constant mouvement, capable de s'associer avec le segment le plus proche, mais aussi de rester neutre face aux éléments du genre et de la personne.

Soi n'est pas un personnage principal, c'est cette particularité qui lui permet une mobilité, un rapport secondaire mais effectif avec le verbe, le sujet et les autres pronoms : « *Lui peut se référer à un segment*

⁵⁷⁵ *Ibidem.*

⁵⁷⁶ Dubois, Jean, *Nom et pronom*, tome III, Larousse, Paris, 1965, p. 39.

⁵⁷⁷ Dans cet ouvrage, Dubois explique sa neutralité.

⁵⁷⁸ Dubois, *op. cit.*, p. 38.

situé dans une phrase précédente, au contraire de soi, qui, d'autre part, se trouve toujours en postposition du syntagme verbal.»⁵⁷⁹

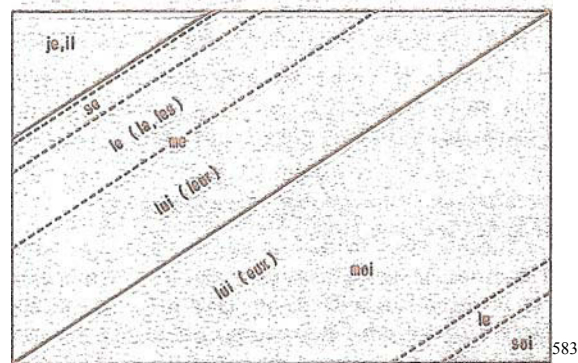
“Ex : Il a pris avec *soi* tous les papiers de la voiture”.

« *Soi* peut être la variante combinatoire de *se* ; en ce cas, il laisse apparaître une différence de fonction »⁵⁸⁰

« Ex : C'est à *soi* qu'il nuit.

C'est *soi-même* qu'il finit par ennuyer .⁵⁸¹

Le grammairien analyse la forme *soi qui* peut être « remplacée par *lui* dans la langue commune, en dehors de quelques phrases stéréotypées »⁵⁸² et il présente un schéma très intéressant comparant les systèmes de distribution de je : me et moi et de il : le , lui , se , soi :



L'auteur explique : « Les limites de je /me / moi sont indiquées en noir ; les limites des pronoms il(s)/ se/ lui/ soi sont indiqués en pointillé. Le *se* retrouve sur la zone de me (il/ le/ me voit) et sur la zone de moi (regarde-

⁵⁷⁹ Ibid., p. 40.

⁵⁸⁰ Ibidem.

⁵⁸¹ Ibidem..

⁵⁸² Ibid., p. 137.

⁵⁸³ Ibidem.

moi/regarde-le). Elle s'opposerait aux zones de je et de moi »⁵⁸⁴.

Il présente ce cadre pour expliquer le rôle de substitution des pronoms. *Soi* se trouve, du coup, loin du reste et en même temps, la ligne pointillée marque la 'non – délimitation' de *soi* à un seul pronom. Cette ligne pointillée montre qu'il est mobile, glissant et son statut-non-défini lui permet de garder une place ambivalente et échangeable.

Le petit coin dans le cadre permet au *soi* une ouverture vers des espaces non définis, ceux qu'il partage avec *on*, comme suppression de la référence personnelle et comme substitut :

Tout système de formes, exploité sémantiquement selon une certaine donnée de l'expérience, suppose pour exister la négation du système : ainsi la double opposition antériorité / non-antériorité et postériorité / non-postériorité, dans les modalités verbales, implique l'existence de la marque zéro, qui traduit l'absence de l'opposition. En français, l'opposition il aimait / il aimera suppose il aime (en langue parlée : [eme] / [emra] / [em]). On constate que la forme aime sera utilisée pour traduire la suppression de l'opposition des signifiés, ce qui implique à la fois l'atemporel et le moment même de la communication. Il ne s'agit donc pas d'un temps particulier, qui se situerait quelque part sur une ligne imaginaire ⁵⁸⁵.

Le *soi* ici devient politique, d'une certaine façon. Il entre dans la logique derridienne de la langue. Sa seule appartenance au système sémantique suppose la négation du même système. Si compact qu'il *soit*, le *soi* porte en

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p.140. Les termes en caractères sont en italiques dans le texte original.

⁵⁸⁵ *Ibidem*. Les termes en caractères romains sont en italiques dans le texte original.

soi la double opposition dans le temps, dans le verbe, et donc « l'existence de la marque zéro »⁵⁸⁶, à partir de laquelle il se situe dans le discours, comme un espace de résistance et un vide qui permet la réflexion. Dubois ajoute : « Les référents personnels (je, tu, il, nous, vous etc.), qui traduisent les rapports existant entre les interlocuteurs, supposent la négation du système, c'est-à-dire un segment qui soit exploité comme la suppression de la 'personne' »⁵⁸⁷. Ce que le grammairien appelle « la suppression de la personne » peut être considéré comme la construction d'un espace de liberté dans lequel la personne peut simplement se mettre en question, en accord avec le « syncrétisme » que proposent les autres grammairiens. L'auteur affirme : « Ce pronom qui ne porte aucune marque spécifique de personne se définit alors comme susceptible de se substituer à tous les autres pronoms personnels [...] : le pronom on, qui remplit ces fonctions, est donc un substitut de la même classe que { je, tu, il }. Rangé arbitrairement parmi les indéfinis, en raison de la fonction que nous venons de dégager, on doit être intégré aux 'pronoms personnels' »⁵⁸⁸. Son caractère arbitraire lui permet donc de jouer le rôle du zéro. Cet espace que Dubois présente comme la contradiction de la règle et qui lui donne le caractère de centre « \emptyset » est lié à l'idée de Mireille Calle-Gruber qui considère que l'espace de création part d'une vacuité, d'un œil du cyclone, celui qui permet toutes les possibilités.

On ainsi que soi ne comportent pas de marques de genre et de nombre ; on peut en effet se substituer à *il* ou *ils* ou à *elle* ; on se réfère donc à un syntagme masculin ou féminin, singulier ou pluriel. Cependant, il ne se substitue qu'aux seuls mots de la classe des animés qui connaissent justement l'opposition de genre. Il s'apparante en ce cas à un segment quelconque avec lequel il peut commuter dans certaines positions, ou à

⁵⁸⁶ *Ibidem.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 112. Les termes en caractères romains sont en italique dans le texte original.

personne, avec lequel il commutera dans les phrases négatives. On constate que *personne* et *quelqu'un* sont des substituts d' animés, opposés à rien et à quelque chose, substituts d' inanimés. On pourrait dire qu'entre ces inanimés se trouve « *la chambre à soi* », l'espace pour l'écriture. *Soi* et *on* apportent l'impersonnalité à cet espace, sans direction spécifique, la possibilité d'un *essai de soi*, partagé avec le lecteur. Dubois analyse la variante combinatoire de *On: Soi* et explique : « *soi serait donc un segment qui joue par rapport à on et ça* »⁵⁸⁹. Il compare son emploi à celui de *lui* par rapport à *il* dans certains schémas de phrase :

“Ex : On pense d'abord à *soi*. Il pense d'abord à lui.”⁵⁹⁰

L'auteur écrit : « *La phrase on pense d'abord à lui ne peut pas se substituer à la première des deux phrases : lui se référerait non au segment on , mais à soi comme le syntagme nominal antérieur. La limitation des distributions de soi s'explique en relation aux distributions d'on étant elles-mêmes limitées* »⁵⁹¹. Dans le cadre de l'auteur, *soi* correspond au pronom de la langue française qui a le moins de distributions. La corrélation entre *on* et *soi* est importante par rapport à sa neutralité, et à l'absence des possibilités qu'offrent ses fonctions. Le symbolique concerne la forme de « \emptyset » avec une valeur mathématique que le grammairien évoque, celle de « zéro » :

La fonction d'on, est de se référer d'abord à tout ce qui n'est pas je, tu, nous, vous c'est-à-dire qui ne s'identifie pas avec les interlocuteurs pris séparément ou en groupe :

⁵⁸⁹ *Ibidem.*

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 113. Les termes en caractères romains sont en italiques dans le texte original.

Ex : Les gens sont méchants ; ON raconte sur moi les pires histoires.

ON dit que tu pars bientôt.

ON a téléphoné pour toi ».

Puisqu'on se présente comme la négation du système, il pourra éventuellement se substituer aux personnes du premier groupe (je/ tu / nous / vous) ; le rendement de cet emploi est peu élevé dans la langue écrite, mais il est considérable dans la langue parlée :

Ex : On a de très bonnes nouvelles de Georges (= nous avons).⁵⁹²

Ces fonctions, *on* et *soi*, font penser au tournoiement dont parle Martin Heidegger dans *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage*, quand il explique l'interrelation qui existe entre l'être humain et l'être du langage ; celle-ci forme un cercle qui tourne et nous attire lentement dans un abîme, l'abîme qui donne lieu à la réflexion philosophique. On peut voir que la valeur « zéro » d'*on* l'exclut des marques de genre ou de personne ; cette possibilité fait de la particule en question cet « *abîme tourbillonnant* » dont les pronoms *je, tu, nous, vous* font partie sans prendre la place d'*on*. Cette caractéristique permet à la particule en question d'être un élément du tourbillon comme un espace spécifique de la réflexion. Pourvu que, comme Dubois l'explique dans son analyse ;

[...] on reste moins fréquent que je, tu, nous, vous ; il est donc le cas marqué de ces pronoms ; s'il n'apporte aucune indication sur la personne, il y a cependant une quantité d'information plus importante, qui vient de sa fréquence moins grande ; aussi, le plus souvent, a-t-il une valeur affective péjorative, ironique, etc., qui est

⁵⁹² *Ibidem.*

*d'autant plus accentuée que les substitutions sont plus rares. En revanche, plus la substitution est fréquente dans la langue parlée et moins cette valeur est susceptible d'apparaître.*⁵⁹³

Le caractère de marginalité de ces deux pronoms, *on* et *soi*, permet la substitution et même la contradiction dans le système grammatical. Même s'il s'emploie plutôt à l'oral, le registre de *soi* revêt une dimension philosophique en dévoilant une grande quantité d'informations. Son importance réside donc dans la fréquence délimitée et la valeur affective.

Dans l'analyse de la troisième personne : *il, elle, lui, le, leur* etc., Dubois expose une certaine neutralité quant au genre dans ces pronoms et il remarque comment dans le langage parlé, l'opposition de genre exclut l'opposition de nombre et réciproquement. Contrairement à la langue écrite, la distribution dans le jeu d'opposition est plus évidente. Curieusement, c'est en « lui » qu'on trouve un nombre majeur d'oppositions de genre :

[...] Dans la langue parlée, l'opposition de genre se réalise entre le groupe des unités [le], [Σl], [lɥi], [ø], [loer], et le groupe [Σl], [la] ; chacun des deux groupes couvre la totalité des distributions de l'autre, mais les distributions de [Σl] correspondent à celles de [il] + [ø] et quelques-unes de [lui] infixé (ou conjoint). L'opposition de nombre ne joue pas entre les deux, et cela d'après la règle énoncée plus haut. En revanche à l'intérieur du groupe non marqué en genre, on oppose le singulier [le] au pluriel [lΣ] ; la forme [lɥi] s'oppose tantôt à la forme plurielle [ø] tantôt à la forme [loer]. La forme [lΣ] se réfère à des syntagmes nominaux masculins ou féminins. En examinant le rapport existant entre les divers

⁵⁹³ *Ibid.*, pp. 116-117. Les caractères romains sont en italiques dans le texte d'origine.

groupes ainsi constitués, on peut constater que l'opposition de genre apparaît hiérarchiquement la plus forte quand il s'agit des pronoms dits sujets [il] / [Σl] ou des pronoms disjoints [lui] / [Σl], mais que l'opposition de nombre est la plus forte quand il s'agit des pronoms infixés [le] / [lΣ], [lui] / [loer].⁵⁹⁴

Cette série de substitutions laisse ouvert le jeu d'oppositions face au système déterminé, particulièrement entre le féminin et le masculin. L'auteur montre comment la distribution masculin/féminin opère entre les divers groupes, et de quelle façon l'opposition de genre obéit à une hiérarchie, en laissant une place plus importante à l'opposition de nombre (le, elle, lui, leur).

7.b.1 Le *soi* français et *self* ou *one's own* en anglais

Si la *Grammatologie* est le point de départ de cette recherche, par rapport au *self*, l'analyse du philosophe américain Alex Scott, « Un problème dans la signification du langage: l'ambiguïté inhérente en référence au oneself »⁵⁹⁵, est très pertinente.

Oneself est un pronom réflexif utilisé comme un objet pour renvoyer le sujet comme s'il s'agissait d'un verbe, par exemple: « *One can always imagine oneself as someone else* »⁵⁹⁶. Le sujet renvoyé par le pronom réflexif oneself est un *soi* avec conscience. Le *self* qui renvoie à oneself est capable d'être conscient de soi-même, un objet de contemplation pour le *soi* conscient.

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁹⁵ «Un problème dans la signification du langage : l'ambiguïté inhérente en référence au oneself». Cf Scott, Alex : "A Problem in the Meaning of Language: The Ambiguity Inherent in Reference to Oneself", <http://www.angelfire.com/md2/timewarp/oneself.html>, 2002.

⁵⁹⁶ (On peut toujours s'imaginer *soi* comme quelqu'un d'autre).

Oneself est un *self* qui doit être toujours défini. Le non défini ou pas défini dans sa totalité est un *self* qui reste hypothétique et vague. Le *self*, pas complètement défini, est aussi un *self* possible. Ce *self* possible peut être proposé comme un *self* actuel ou réel. Le *self* possible peut être temporaire ou permanent. Il doit être perçu avec l'intention de déterminer quelle est sa correspondance avec l'actuel *self* et il peut ainsi devenir l'actuel *self*. Le *self* possible est aussi un *self* proposé. Il propose à *self* (*soi-même*) à *itself* (*soi-même*). *Oneself* peut être un *self* proposé au *self* comme étant *itself*. Le *self* renvoie à un *oneself* et peut être projeté vers le *self* comme une réalité externe ou interne. La phrase « *One sees oneself* » implique une relation entre un sujet et un objet. Quand le sujet se voit *soi-même* comme l'objet auquel il se réfère de façon réflexive, le sujet observe un *self* qu'il perçoit comme correspondant avec *itself*. Le sujet observe aussi un *self* qui correspond à un *self* actuel et réel, à moins que le *self* nie toute sa réalité. *Oneself* est à la fois *one self* (un *self* individuel) et *one's self* (un *self* qui appartient à *one's self*). Quand le pronom *oneself* renvoie à *one self*, il peut faire référence à la qualité numérique et/ou à la composition du pronom. *Oneself* renvoie à la qualité de nombre s'il s'agit d'un *self* individuel, en opposition à une quantité supérieure à *one self*. *Oneself* renvoie à la composition s'il s'agit d'un *self* qui est unité et pas pluralité.

Ex : *a self which is one and not many.*

Un *self* individuel peut avoir une intériorité unifiée ou non-unifiée. En ces termes, le *self* attaché à *oneself* peut être celui qui découvre sa propre unicité (*oneness*), ou qui est conscient de sa propre singularité et individualité. L'unicité découverte par le *self* peut être une qualité en nombre ou composition. L'unicité en tant qu'identité numérique peut avoir un sens de singularité, particularité, individualité ou différence face aux autres. *Oneness*, comme identité de composition, peut l'être dans un sens d'intériorité unifiée, d'universalité, de *sameness* (égalité) ou de similarité. *Oneself* dans le sens de *one's self* ou *one's own self* peut intégrer un état d'appartenance au *self*, ou supposer une possession du *self*. *Oneself* peut-être un *self* extérieur qui

appartient à un *self* intérieur. *One* est un pronom indéfini, qui renvoie à *anyone*, par exemple, le sujet dans la phrase : « *One seldom sees oneself as one truly is* » (*On aperçoit rarement le soi, tel qu'il est vraiment*). Il pourrait s'agir de n'importe qui. Dans ce sens, *oneself* peut faire référence à un *self* qui pourrait être le *self* de n'importe qui. Si *oneself* détermine un *self* autre que le *one's own self*, *one* n'est pas le véritable sujet de cette affirmation.

En un autre sens, le pronom *oneself* peut être utilisé dans une forme plus personnalisée et individualisée, en référence à *self*. Toutefois, *one* est un pronom qui renvoie à *anyone* ; *one* peut être aussi un individu en particulier ou *oneself* appartenir au *self* individuel. *Oneself* est un *self* parmi les autres formes de *self* : un *self* individuel ou un *self* plus universalisé, généralisé qui représente les autres *selves* (*pluriel de self*) de l'être humain. Si le *self* qui renvoie à *oneself* est un *self* universel, il a la qualité d'anonyme, d'indéfini, et donc il s'agit d'un *everyone's self* (un *soi* qui appartient à tout le monde). *Everyone's self* (le *soi* de tous) inclut *oneself*, relégué à être un *soi* sans nom s'il est considéré en tant que *everyone's self*⁵⁹⁷. Un *self* individuel peut devenir un *self* universel. Le pronom *oneself* renvoie à un *self* individuel, devenu un universel, mais peut aussi faire référence à un *self* universel devenu un *self* individuel. L'usage du pronom *oneself* qui signifie *everyone's self* conduit le *self* individuel vers une totalité de *selves* (*soi* au pluriel) dans une réalité qui comprend tout. L'utilisation du pronom *oneself* suppose que le *self* soit défini. Si le *self* ne peut être défini, l'ambiguïté représentée par le pronom *oneself* ne peut pas être résolue. L'utilisation du pronom *oneself* pour faire référence à un *self* non défini dans sa totalité a besoin d'une méthode de définition ou d'interprétation de *self*. Le *self* en rapport avec *oneself* peut être : *yourself*, *myself*, *himself*, *ourselves*, et *themselves*. *Oneself* serait : *yourself*, ou *my self*, ou *himself*, ou *herself*. *Oneself* c'est *ourselves*, et tous les autres *selves*. Ce

⁵⁹⁷ Scott, Alex, « A Problem in the Meaning of Language: The Ambiguity Inherent in Reference to Oneself », <http://www.angelfire.com/md2/timewarp/oneself.html>, 2002, p. 2.

pronom établit une unité entre *myself* et *yourself*, entre *himself* et *herself*, entre *ourselves* et *themselves*. Si *you* est renvoyé à *oneself*, *we* fait partie de l'unité.

Soi peut-être développé de la façon suivante : *self* correspond à un *self* actuel. Le pronom *oneself* peut faire référence à un idéal ou à un *self* actuel tout en déterminant la manière dont le *self* idéal correspond à un *self* actuel. Si le pronom *oneself* renvoie à un *self* idéal qui est finalement le *self itself*, le *self* peut alors être en même temps actuel et idéal.⁵⁹⁸

TABLE COMPARATIVE : SOI / SELF / SÍ, UNO, PROPIO

P.R.	FORME NEUTRE ON	GENRE/PERSONNE	PAR RAPPORT AU VERBE	VARIANTE COMBINATOIRE	SIGNIFIÉS	PRONOMS PERSONNELS	VALEUR	MÊME
Soi	Variante complémentaire d' <i>on</i>	Forme neutralisée de forme et de personne. Sert de souplement quand une ambiguïté se présente.	Toujours en opposition de syntagme verbal	<i>se</i> . Se substitue à <i>on</i> et à <i>ça</i>	Suppression de signifiés.	Susceptible de substituer tous les autres pronoms personnels, comme <i>on</i> .	la forme de « ø » Marque zero.	Renforcement : Même : sing. Mêmes: plur.
Self	N'existe pas l' <i>on</i>	Forme neutralisée, seulement à la première personne. Quand le sujet et l'objet sont le même.	« «	<i>self</i> . <i>selves</i> .	Il ne peut pas y avoir de sens sans les signifiés		l'indéfini unus (numéral comme en anglais one)	Renforcement des pronoms Self = même Comme l'objet d'une préposition qui fait référence au sujet. Ces pronoms ont la même forme que les pronoms nominaux emphatiques .

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 3.

7.c De Montaigne à Woolf, Brush Craig

Dans les *Essais*, le *soi* représente le premier et le dernier maillon de la réflexion de Montaigne ; pour le philosophe, le vrai sens de la philosophie est de donner du sens et des réponses à notre vie, celle que nous vivons⁵⁹⁹. En ce sens, l'écrivain annonce ses intentions dès le début :

C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ay eu nulle consideration de ton service, ny de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ay voué à la commodité particuliere de mes parens et amis : à ce que⁶⁰⁰ m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes condtions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entiere et plus vifve, la connoissance qu'ils ont eu de moy. Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me presanterois en une marche étudiée. Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire [...] Mes defauts s'y liron t au vif, et ma forme naïfve⁶⁰¹ [...] Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre [...]⁶⁰²

Dans son livre, *From the Perspective of the Self, Montaigne's self-portrait*⁶⁰³, Craig Brush fait une analyse de cette présentation de Montaigne. En ce qui concerne les principes recherchés dans *Les Essais*, Brush écrit :

La première chose qu'une vision critique commune essaie d'éviter, c'est d'entrer dans des discussions sur l'auteur, en particulier tout ce qui a un rapport avec ses intentions ou, comment sa biographie a influencé son texte. La deuxième chose qu'un critique omet le plus possible c'est le rôle du lecteur dans l'expérience littéraire et comment le lecteur peut interpréter le passage, comment le passage peut chercher à influencer le lecteur ou à installer un rapport avec lui. Le troisième aspect de la critique littéraire qui peut être

⁵⁹⁹ *Essais, op. cit.*, I, XXVI, p. 160.

⁶⁰⁰ Afin que.

⁶⁰¹ Manière d'être naturelle.

⁶⁰² *Essais, op.cit.*, I, I, *Au lecteur*.

⁶⁰³ (L'autoportrait de Montaigne, une analyse à partir de la perspective du self) Brush, Craig B. « From the Perspective of the Self, Montaigne's self-portrait », New York, Fordham University Press, 1994.

*négligé dans une telle approche, est l'étude historique du texte, celle qu'on fait afin de comprendre sa signification, en ses propres temps. À mon avis, tous ces aspects - l'auteur, le lecteur, le contexte historique - méritent d'être considérés dans l'étude des Essais ; Montaigne a clairement conçu son travail comme une communication entre un individu déterminé : l'auteur comme un homme littéraire, avec ses lecteurs, eux-mêmes des hommes littéraires aussi, par l'intermédiaire d'un texte censé être, au moins en théorie, le moins littéraire possible.*⁶⁰⁴

Les trois points signalés par Brush forment la partie centrale de la conception de Virginia Woolf sur la littérature, son point de départ et sa position face au système post-victorien. Ces trois champs sont : l'importance de la biographie de l'auteur dans son œuvre, le rôle du lecteur dans l'aboutissement de l'œuvre et le contexte historique. Ce sont les points névralgiques dans l'écriture de Montaigne et dans celle de Woolf. Ils forment le fil à suivre dans l'hypothèse selon laquelle l'œuvre de Woolf serait une vraie caisse de résonance de l'essai de soi de Montaigne. Brush explique comment Montaigne réussit à s'appropriier l'essai, en décryptant les connotations littéraires et en s'évadant vers d'autres domaines. Il remplit tout de la couleur de l'essai et offre son livre sous un titre qui, selon Craig Brush, désigne sa modestie et sa condition de débutant. Quand Brush parle du lecteur de Montaigne, il pourrait décrire la relation de Virginia Woolf avec le philosophe :

Donc, piqué par l'originalité du titre, notre lecteur précoce peut tourner la page pour regarder s'il peut déterminer quelle sorte de livre a-t-il entre ses mains. À la place de la classique dédicace

⁶⁰⁴“The first thing such a current critical view eschews is any discussions of the author, especially what his intentions may have been or how his biography that have influenced the text. The second thing such criticism omits as much as possible is the role of the reader in the literary experience, how the reader may interpret the passage, how the passage may seek to influence the reader or set up a relationship with him. A third aspect of literary creation that may be neglected in such an approach is the study of the historical background of the text in order to understand its meaning, in its own times. In my opinion all these aspects –the author, the reader, the historical context – deserve to be considered on the study of the Essays; for Montaigne clearly conceived his work as the communication of a special individual, the author, as a literate man, to his readers, themselves literate, via a text meant, in theory at least, to be as little literary as possible”. in Brush, Craig, *op. cit.*, pp. 2-3.

d'un puissant protecteur, il trouvera une courte consigne : 'Au lecteur'.⁶⁰⁵

En ce qui concerne l'importance de la biographie dans l'œuvre de Montaigne, Brush considère que l'auteur souhaite dire que son livre transpire l'honnêteté. Brush écrit que les critiques littéraires en général considèrent contraire au canon littéraire, le fait de faire attention aux caractéristiques personnelles de l'auteur, ou d'essayer de donner une dimension humaine à une œuvre littéraire. Dire qu'un texte est « honnête », par exemple, ou parler d'un livre « de bonne foi » n'a tout bonnement pas de sens. Selon Brush, les critiques en question éviteraient les discussions et les spéculations sur les intentions de l'auteur quant à son écriture ou concernant la façon dont la biographie influence son œuvre. Brush observe que Montaigne crée une vraie communication avec le lecteur. Il évoque le lecteur commun, que l'on trouve également dans les œuvres de Woolf (*The Common Reader*). L'espace du lecteur chez Montaigne est complexe. Le premier lecteur, cet « interlocuteur à jamais », est son ami Étienne de La Boétie. Le fait d'avoir écrit après sa mort cette longue lettre (d'amour⁶⁰⁶), les *Essais*, laisse un espace pour n'importe quel lecteur, lui permettant de devenir le premier interlocuteur. De cette façon, Montaigne intègre le lecteur à travers le flux de son autoportrait. Chaque lecteur qui le veut, peut l'entendre, et faire partie de ce flux particulier : *« J'écris mon livre à peu d'hommes et à peu d'années. »⁶⁰⁷*

Brush écrit au sujet de l'autoportrait : *« [Il] est possible et même légitime de voir dans la Préface de Montaigne un essai de jongler avec certains problèmes : (to grapple with some genuine problems) »⁶⁰⁸*. Il essaie d'expliquer le besoin du philosophe de laisser son empreinte en mouvement dans son œuvre. Brush utilise le mot

⁶⁰⁵ "So, piqued by the unusual title, our early reader might turn the page to see if he could determine what sort of book he held in his hands. Instead of the usual dedication to a powerful patron, he would find a short one-page address" "To the Reader.", in Brush, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰⁶ Ici je fais référence à ce que dirait plus tard Nigel Nicholson d'*Orlando* : « La plus longue lettre d'amour jamais écrite ».

⁶⁰⁷ *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 982.

⁶⁰⁸ "...But it is equally possible and legitimate to see Montaigne's preface as his attempt to grapple with some genuine problems", in Brush, *op. cit.*, p. 6.

« *grapple* » qui veut dire griffer/s' arranger. Ce choix est à remarquer. Dans le *Simon and Shuster's dictionary*, le mot *grapple*⁶⁰⁹ est expliqué comme une lutte, un corps à corps, une étreinte mutuelle, le fait de s'agripper, de prendre quelque chose. L'*Oxford Dictionary* donne une définition semblable⁶¹⁰. Dans les deux définitions, la connotation se réfère au mot français griffer. Selon Brush, le cœur du sujet chez Montaigne est son intention de créer son autoportrait. Sa préface met en évidence une griffe qui cherche à laisser son empreinte sur l'écriture de l'essai fait avec sa main, sa plume et destiné à un lecteur ouvert. Avec « *à peine une poignée de mots* »⁶¹¹, Montaigne arrive à une vraie découverte. Selon Brush, la lecture des *Essais* provoque chez le lecteur la possibilité de se laisser griffer par l'originalité de l'œuvre.

Brush considère que pour Montaigne, offrir son autoportrait est un geste d'amitié entre personnes qui se connaissent ou qui souhaitent connaître leur vie, telle l'œuvre de Saint-Exupéry, qui écrit sur le fait de « s'approprier ». Pour Brush, « *l'idée d'avoir écrit son livre pour le partager avec sa famille, de laquelle il parle si peu (à l'exception du père), a plutôt un rapport avec l'esprit que le livre incarne.* »⁶¹² L'empreinte que laisse Montaigne évoque inévitablement certains concepts de Derrida, en particulier *la griffe* et ensuite *l'hospitalité*, la même que l'on trouve aussi chez Woolf. Dans *Le Monolinguisme de l'autre*, Jacques Derrida écrit sur la langue officielle, celle qui se croit monolingue, monolithe infracturable, et donc imposable, lourde et indestructible : « *Une langue n'existe pas. Présentement. Ni la langue. Ni l'idiome ni le dialecte. C'est d'ailleurs*

⁶⁰⁹ Simon and Shusters's Dictionary, English / Spanish, Spanish/ English, New Cork, E.U., Simon and Shuster's Company, p. 315.

⁶¹⁰ *grapple* /'phɒn_kæp_greɪpl/ verb.

1 ~ (with sb/sth) to take a firm hold of sb/sth and struggle with them: [v] Passers-by grappled with the man after the attack. * [vn] They managed to grapple him to the ground.

2 ~ (with sth) to try hard to find a solution to a problem: [v] The new government has yet to grapple with the problem of air pollution. * [v to inf] I was grappling to find an answer to his question.

⁶¹¹ Brush, *op. cit.*, p. 6.

⁶¹² « *For Montaigne, offering a portrait of oneself is a friendly gesture, appropriate between people who know each other or wish to get acquainted. The assertion that he was writing for friend and relatives (which he makes only in this chapter and in his preface) was never literally true. At the same time it is not far from conveying the spirit incarnate in the book.* », in Brush, *op.cit.*, p. 8.

pourquoi on ne saurait jamais compter ces choses et pourquoi on ne saurait jamais qu'une langue, ce monolinguisme ne fait pas un avec lui-même. Bien sûr, pour le linguiste classique, chaque langue est un système dont l'unité se reconstitue toujours. »⁶¹³ Selon Derrida, c'est l'unicité monolithique qui rend fracturable l'infracturable. Sa supposée perfection inaltérable devient une invitation sonore à la déconstruire, elle contient en soi le germe de sa propre fracture :

*[...] Cette unité ne se compare à aucune autre. Elle est accessible à la greffe la plus radicale, aux déformations, aux transformations, à l'expropriation, à une certaine a-nomie, à l'anomalie, à la dérégulation. Si bien que le geste est toujours multiple - je l'appelle ici encore écriture, même s'il peut rester purement vocal, musical : rythmique ou prosodique - qui tente d'affecter la monolague.*⁶¹⁴

Il s'agit d'une greffe qui devient empreinte, une défense qui commence dans l'inaltérable, pour être altération, une greffe avec le son d'une langue, la sonorité d'un tam-tam. Des percussions frappent à répétition sur une peau sonore, une toile qui parle. La réitération, la répétition rythmique de l'essai sont celles du geste scriptural sur un mur qui devient fresque, un autoportrait qui comme griffe, marque la peau. Un autoportrait qui est don de soi, qui a la conscience de son anomalie, de sa différence. Cette multiplicité de gestes signifie une griffe, donc un essai : *« Il rêve d'y laisser des marques qui rappellent cette tout autre langue, ce degré zéro moins-un de la mémoire en somme. »*⁶¹⁵ Aucune description ne pourrait mieux définir l'autoportrait de Montaigne que celle que donne Derrida à la griffe ; à la greffe :

⁶¹³ *Le monolinguisme de l'autre, op. cit.*, p. 126.

⁶¹⁴ *Ibid.*, pp. 124-125.

⁶¹⁵ *Ibidem.*

*Ce geste est pluriel en soi, divisé et surdéterminé. Il peut toujours se laisser interpréter comme un mouvement d'amour ou d'agression envers le corps ainsi exposé de toute langue donnée. Il fait en vérité les deux, il se plie et s'emploie et s'enchaîne auprès de la langue donnée [...] Mais ce salut, car c'est un salut adressé à la mortalité de l'autre et un désir de salvation infinie, c'est aussi coup de griffe et de greffe. Il caresse avec les ongles, parfois des ongles d'emprunt.*⁶¹⁶

Dans les *Essais* de Montaigne, la vie de l'auteur a une remarquable présence. Il est inévitable de faire un aller-retour entre l'écrivain et son lecteur, ainsi que de comprendre l'hommage à son ami mort et son ouverture vers autrui. Tout cela prend vie dans sa peinture, dans sa griffe écrite à ce propos : *« Plus on écrit, plus on serait hantés du sentiment que, d'une certaine façon, notre essence, ce qu'on est en train d'aprivoiser, reste insaisissable, toujours au delà de notre expression*⁶¹⁷. *Les peintres se limitent à une ressemblance étatique et extérieure, les fous trouvent leurs propres chemins pour intégrer la personnalité dans une représentation picturale*»⁶¹⁸.

Pour Virginia Woolf, cette multiplicité de gestes, la possibilité d'imprégner l'œuvre de son être, son physique et son esprit, les mouvements de la main, ainsi que les vols de son esprit deviennent des constantes de sa perception, ainsi que de sa compréhension de la philosophie de Montaigne. Elle effleure son « soi intérieur »⁶¹⁹ dans son travail d'écrire

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁶¹⁷ "The more we write or say, the more we are likely to be haunted by the feeling that somehow the essence of ourselves, what we are seeking to capture, remains elusive, always beyond our expression", in Brush, *op.cit.*, p.8.

⁶¹⁸ "Painters, limited to a static and external likeness, nuts find ways to embody character in a pictorial representation. It should be easier to convey personality though the use of words.", in *Ibidem*.

⁶¹⁹ "l'internal self", in Brush, *op. cit.*, p. 8.

PARTIE II

I. LE MENTOR LITTÉRAIRE

« On ne peut pas douter un instant qu'il était tout entier dans son livre »⁶²⁰, affirme Virginia Woolf en parlant de Michel de Montaigne dans un essai qui porte le nom de son mentor. Son affirmation est pleine de passion, d'admiration et imprégnée de sa pensée. Elle sait de quoi elle parle, je ne suis pas en train de dire qu'elle avait une volonté spécifique d'insérer Montaigne dans sa recherche créatrice. C'est plus fort et plus profond que cela ! En lisant Woolf, tant ses journaux que ses récits et ses essais, c'est l'esprit du philosophe français qui se fait sentir. Non comme une appropriation assimilable ou une sorte de reproduction de son oeuvre. La rencontre de Woolf avec Montaigne est d'abord : découverte, surprise, empathie, j'allais dire identification, mais si l'on considère que l'identification est une aliénation, je dois donc dire « capacité d'aller vers l'autre » et de se reconnaître en lui, de se sentir confirmé ; en communication avec l'auteur. C'est le même phénomène qui a lieu chez le lecteur au moment de découvrir cette présence, cette imprégnation, cette « *prégnance* »⁶²¹ de l'oeuvre de Woolf par celle de Montaigne. Une imprégnation de la pensée d'un écrivain par l'autre, mais toujours dans la logique de cette liberté à laquelle le mentor invite, à chaque geste, son lecteur.

Au moment de commencer à concevoir, à peine, les premières esquisses des *Vagues*, quand elles n'étaient pas même encore *Les Ephémères*, la compréhension approfondie du travail de Montaigne faisait déjà partie de l'esprit de l'écrivain anglais : « *Mais cette façon de parler de soi en suivant ses propres caprices, en donnant à l'ensemble du croquis le poids, la couleur et la circonférence de l'âme dans sa confusion, sa variété, son imperfection, un tel art n'appartient qu'à un seul homme : Montaigne.* »⁶²²

⁶²⁰ *Le Commun des lecteurs*, Paris, L'Arche, traduit de l'anglais par Céline Candiard, 2004, p. 78.

⁶²¹ Je fais ici référence au texte de Jacques Derrida, « *Prégnance sur quatre lavis de Colette Deblé* », in *La Revue Littéraire*, n° 142, Paris, juin 2006.

⁶²² *Le Commun des Lecteurs*, *op.cit.*, p. 77.

Dans *Les Vagues*, Woolf entreprend le plus ambitieux de ses essais, cette fois-ci dans le sens des expériences ou expérimentations littéraires et personnelles. Elle intègre dans le mouvement des vagues les portraits de six personnages en flux, comme des vagues qui se succèdent en formant un seul récit. Chaque étape de leur vie est représentée jusqu'à leur mort. Six portraits sont tracés dans leur monologue interne à travers les réflexions des personnages (*the flights of the mind*⁶²³) qui exposent leur complexité. Ils se construisent (ou se détruisent si l'on parle du personnage de Rhoda). La connaissance de Woolf de la peinture n'est pas étrangère à ce processus, comme elle ne l'a pas été chez Montaigne. Woolf écrit six portraits dans lesquels chaque personnage est un "essai de soi" pour l'écrivain. Ainsi que pour chacun des personnages : ils sont ses propres "essais de soi".

La méthode de Montaigne entre en scène des deux côtés de la page (une page où lecteur et auteur se touchent). Le lecteur (devenu chercheur) se laisse entraîner dans ce jeu marin, quand il se rend compte qu'il est déjà dans *l'essai de soi*. Il essaie de trouver ses propres réponses à travers cette lecture. Se peser, faire des tentatives, exercer, c'est le pari du roman.

⁶²³ *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1991, p. 393.

II. Montaigne chez Woolf, une hospitalité à part entière

En 1915 Toby Stephen offre les *Essais* de Michel de Montaigne à sa sœur Virginia et lui donne, sans le savoir, l'un des outils les plus importants pour son écriture. Virginia Woolf retrouve auprès du philosophe français une éthique et une esthétique qu'elle intègre dans sa propre réflexion. Elle va jusqu'à reconnaître en Montaigne son mentor littéraire. L'influence du philosophe est présente dans trente-trois des essais de Woolf. Pour elle, Montaigne légitime, d'une certaine façon, sa pensée. Dans son essai sur Montaigne, Woolf reconnaît l'importance du philosophe pour elle comme pour la littérature et elle se pose la question : « *Après tout, combien d'écrivains, dans toute la littérature ont réussi à se peindre de la plume?* »⁶²⁴ Cette question marque ses expériences et sa recherche esthétique durant toute sa vie. Montaigne imprègne sa façon de concevoir le roman, sa pensée dans ses propres essais, sa critique littéraire. Selon elle, Montaigne définit cette construction :

Cette façon de parler de soi en suivant ses propres caprices, en donnant à l'ensemble du croquis le poids, la couleur et la circonférence de l'âme dans sa confusion, sa variété, son imperfection, un tel art n'appartient qu'à un seul homme : Montaigne. ⁶²⁵

Woolf plonge dans l'héritage esthétique de Montaigne. Elle aime son honnêteté, sa recherche dans l'écriture. Elle sent les résonances de ses perceptions, de la conscience que le philosophe imprime dans ses écrits par rapport au passage du temps et l'évolution que souffrent ses réflexions. Elle est touchée par la richesse de son éthique et la noblesse de ses propos, l'humanité de son esthétique. Le travail de Montaigne a une forme humaine,

⁶²⁴ “*After all, in the whole of literature, how many people have succeeded in drawing themselves with a pen?*”, in *The Common Reader*, op.cit., p. 58. (C'est moi qui traduis). *Le Commun des lecteurs*, op.cit., p. 77.

⁶²⁵ « *this talking of oneself, following one's vagaries, giving the whole map, weight, colour and circumference of the soul in its confusion its variety, its imperfection, this art belonged to one only man : to Montaigne.* », in *Ibid.*, p. 58. (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p. 77.

naturelle, fluide, qui porte les sensations et les sentiments. La complexité des deux écritains exige une évolution dans la forme, qui se doit d'être imperceptible. La rigueur dans la forme selon eux, c'est le flux libre qui suit la pensée humaine. Cette humanité a une incidence sur la forme et le fond de leur écriture, ce qui permet aux deux auteurs de toucher le lecteur d'une telle façon.

En partant du principe platonicien « Connais-toi toi-même », Montaigne fait des brouillons de soi, une tentative de se découvrir et de se connaître. Woolf perçoit la vie qui coule transparente au fur et à mesure, dans les végétations des *Essais*. Elle se baigne entre les vagues de Montaigne : « *C'est la vie qui émerge de plus en plus clairement à mesure que ces essais approchent non pas de leur terme mais de leur interruption en pleine course.* »⁶²⁶ C'est surtout son humanité qui la séduit, la contradiction de son écriture, l'originalité de ses initiatives : « [...] nous avons entendu le pouls même de l'âme, son rythme, battre jour après jour, année après année, à travers un voile qui, le temps passant, devient de plus en plus fin, jusqu'à en être presque transparent. »⁶²⁷ Elle se demande si ce désir extraordinaire peut être communiqué aux autres, tout comme elle partage les doutes et les passions de Montaigne. Elle se demande aussi si la beauté de ce monde offre une explication au mystère.⁶²⁸ Face à cette question, y aurait-il une réponse définitive ?, se demande l'écrivain. À cette question, il n'y a aucune réponse, écrit Woolf. Seulement la question de son mentor : « *Que sçais-je ?* »⁶²⁹

Peut-être est-ce une éthique originale construite à partir de ses réflexions quotidiennes et donc en communication avec son soi intime. Elle

⁶²⁶ « *It is life that emerges more and more clearly as these essays reach no t their end, but, their suspension in full career. It is life.* ». in *Ibid.*, p. 66. (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p. 86.

⁶²⁷ « *In these extraordinary volumes of short and broken, long and lerned, logical and contradictory statmenets, we habe heard the very pulse and rhythm of the soul, beatign day after day, year after year, though a veil which, as time goes on, fines it self almost to transparency* », in *Ibid.*, p. 67. (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.88.

⁶²⁸ *Is the beauty of this world enough, or is there, elsewhere, some explanation of the mystery ?* *Ibid.*, p. 68 (C'est moi qui traduis). in *Ibid.*, p. 88.

⁶²⁹ *Essais, op. cit.*, II, XII, *Apologie de Raimond Sebond*, p. 272.

découvre dans le travail du philosophe la promesse d'une écriture ouverte et libre. L'essai de *soi* a lieu dans le flux naturel de sa pensée. L'exercice d'écrire tout ce que l'auteur veut faire pousser, mais aussi tout ce qu'elle veut oublier, tel est le défi. Woolf voit de façon très claire ce que l'autoportrait de Montaigne propose : l'écriture de *soi* est un art complexe en constant changement. Elle écrit à ce propos :

*Nous nous prêtons tous à cette activité étrange et agréable qu'on appelle la pensée, mais lorsqu'il s'agit de dire, même à celui qui est en face de soi, ce que l'on pense, il y a bien peu de choses qu'on soit capable d'exprimer. La vision vous sort de l'esprit ou s'échappe par la fenêtre avant qu'on ait pu lui mettre du sel sur la queue, ou elle avait éclairé quelques instants d'une lueur errante. Dans un discours, les mots trouvent leur prolongement dans le visage, la voix et l'accent, qui donnent du caractère à leur faiblesse. Mais la plume est un instrument rigide ; elle peut dire très peu de choses ; elle a toutes sortes d'habitudes et de conventions bien à elle. Elle est tyrannique aussi : elle passe son temps à changer des hommes ordinaires en prophètes, et par transformer le cours naturel et trébuchant du discours humain en la marche solennelle et majestueuse des plumes en train d'écrire.*⁶³⁰

Virginia Woolf trouve chez Montaigne les fondements de son écriture. Il devient sa destination, l'axe qui l'empêche de sombrer. Elle adhère à sa

⁶³⁰ "We all indulge in the strange, pleasant process called thinking, but when it comes to saying, even to same one opposite, what we think, then how little we are able to convey! The phantom is through the mind and out of the window before we can lay salt on its tail, or slowly sinking and returning to the profound darkness which it has lit up momentarily with a wandering light. Face, voice, and accent eke out our words and impress their feebleness with character in speech. But the pen is a rigid instrument; it can say very little; it has all kinds of habits and ceremonies of its own. It is dictatorial too: it is always marking ordinary men into prophets, and changing the natural stumbling trip of human speech into the solemn and stately march of pens." in *The Common Reader*, op.cit., p. 59. *Le Commun des lecteurs*, op.cit., p.78.

devise : « *La plus grande chose du monde, c'est de se savoir estre à soy.* »⁶³¹

Pour Montaigne, la pire condition de l'homme est la perte de conscience et du contrôle de *soi*, comme il le décrit dans le passage consacré à son accident de cheval⁶³² et dans celui de l'ivrognerie⁶³³. Le chercheur américain Craig Brush écrit à ce propos : « *Il est possible que Michel de Montaigne soit le premier écrivain qui se soit basé solidement sur la construction de la vie privée en cohérence avec le soi intérieur. Il a osé écrire de façon ouverte ce qui lui venait à l'esprit d'un coup.* »⁶³⁴

Selon Craig B. Brush, il existe un paradoxe : Montaigne n'a pas forgé de mot pour définir le *self*. À son avis, le mot le plus proche en anglais est *my essence* ou *my general being*⁶³⁵. Citant Littré⁶³⁶, il fait allusion au terme du français moderne⁶³⁷, *le moi* connu vers 1583. Terme qui a mis un siècle pour pouvoir être assimilé dans le langage courant. À ses yeux, ce temps d'assimilation du mot « moi » aurait contribué à l'engendrement des différentes acceptions. Brush ne remarque pas la quantité de fois qu'est utilisé le mot *soi*, dans les *Essais*. Montaigne laisse l'ambiguïté quant à ce mot. Cette lacune peut suggérer un sujet inépuisable dans les études philosophiques ; Woolf comprend parfaitement *l'essai de soi*, pas seulement à travers ses essais, mais aussi dans l'esthétique de son œuvre :

Un jour à Bar-le-Duc, Montaigne vit un autoportrait que le roi René de Sicile avait peint, et il demanda : « Pourquoi n'est-il pas loisible de même à chacun de se peindre de la plume, comme il se

⁶³¹ *Ibid.*, I, XXXIX, p. 242.

⁶³² *Ibid.*, II, VI, pp. 373-380.

⁶³³ *Ibid.*, II, II, p. 322.

⁶³⁴ Brush, Craig, *From the Perspective of the Self, Montaigne's self-portrait*, Fordham University Press, New York, 1994, p. 215.

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ Émile Littré et son dictionnaire fondateur. Né en 1801, Émile Littré, soucieux de s'investir dans la vie politique avec un esprit républicain, féru de culture grecque, passionné par les mots, entreprend dans les années 1840 la conception d'un dictionnaire « qui embrasse et combine l'usage présent de la langue et son usage passé ». C'est ainsi que naît le « Grand » Littré, père de tous les dictionnaires modernes, qui sera le point de départ incontesté du travail de Pierre Larousse puis de Paul Robert.

⁶³⁷ *modern french term.*

peignait d'un crayon » (*Essais, II, XVII, p.7.*) On pourrait répondre spontanément : « Non seulement cela est loisible, mais rien n'est plus facile. Les autres peuvent bien nous échapper, nos propres traits en revanche sont presque trop familiers. Commençons donc. » Mais alors, quand nous nous attelons à la tâche, la plume nous tombe des mains ; car nous touchons à quelque chose de profond, de mystérieux et d'une écrasante difficulté.⁶³⁸

Woolf est imprégnée de cette nécessité créatrice de se mettre à l'essai, de se peser, de se mesurer et de s'écrire, de se peindre dans les envols de son esprit. Ce sont des traits de pinceaux qui parlent d'elle, la construisent, la mettent en question et la déconstruisent. Virginia Stephen (ensuite Woolf) développe depuis son enfance un rapport avec le monde qui passe toujours par l'écriture. Fille d'un père cultivé, elle a accès à une énorme bibliothèque qui l'aide à construire son esprit critique. Le fait d'appartenir à une famille cultivée marque le pouls de sa formation. Postérieurement, ses relations avec les collègues de Thoby Stephen, son frère aîné, contribuent à nourrir sa curiosité. À l'âge adulte, ils fondent le *Bloomsbury Group*, qui prend le nom de la rue où les Stephen habitaient après la mort du père et avant la Seconde Guerre Mondiale. Virginia Woolf perpétue son univers cultivé, en se mariant avec Leonard Woolf, membre du groupe, son compagnon des « envols », le meilleur et le plus récalcitrant de ses critiques, le plus fidèle, le plus attentif et considéré des époux, le plus tyrannique par rapport à sa santé. Il est sa stabilité ainsi que le gardien de sa prison.

Woolf rend publique son activité littéraire avec la publication de ses essais dans *The Guardian* et autres magazines de langue anglaise. Il s'agit

⁶³⁸ “Once at Bar-le-Duc Montaigne saw a portrait which René, King of Sicily, had painted of himself, and asked, ‘Why is it not, in like manner, lawful for every one to draw himself with a pen, as he did with a crayon?’⁶³⁸ Off-hand one might reply, Not only is lawful, but nothing could be easier. Other people may evade us, but our own features are almost too familiar. Let us begin. And then, when we attempt the task, the pen falls from our fingers; it is a matter of profound mysterious and overwhelming difficulty.”, in *The Common Reader, op.cit.*, p. 58 (C'est moi qui traduis). *Le Commun des lecteurs, op.cit.*, p. 77.

d'essais qui revendiquent clairement un caractère non-professionnel. Le système académique post-victorien, patriarcal et masculin, s'érige comme un géant de fer qui écrase les manifestations intellectuelles n'entrant pas dans la norme universitaire. Dans les essais et certains de ses romans, Woolf illustre la situation des femmes ; elle tient un registre de celle-ci, comme le fait de ne pas pouvoir s'approcher du terrain de l'université. Les femmes n'ont pas le droit à l'époque de mettre un pied sur le gazon qui décore les jardins universitaires⁶³⁹. Cela est considéré comme une transgression, raconte-t-elle dans *A Room of one's own*. Sans la possibilité d'accéder à des bibliothèques universitaires, Woolf continuera sa formation, toute sa vie, de façon *extra-muros* et réussira se construire dans le sens de sa passion et à être nourrie grâce à son entourage et à sa curiosité insatiable. Le poids de cette structure patriarcale l'asphyxie.

Laura María Lojo montre dans son essai *Virginia Woolf and Michel de Montaigne : Ethic and Aesthetics of the Literary essay*⁶⁴⁰, l'état d'esprit et le poids de la structure universitaire et de ses membres, qui se placent en opposition avec les écrits de Woolf, quand elle veut exprimer son opinion sur des sujets littéraires. Tout essai dans ce sens est disqualifié. Pour les spécialistes, il s'agit d'un discours construit hors la « *structure linéaire, progressive du système de pensée universitaire* »⁶⁴¹. Quand Woolf découvre les *Essais* de Montaigne, elle perçoit en lui un espace de résistance, une tradition critique alternative dans laquelle elle se sent comme chez elle. Elle partage le plaisir qu'éprouve le philosophe pour la digression et la liberté face à l'ordre imposé. Lojo, en citant Juliet Dusinberre, écrit : « *Montaigne était conscient d'un fait, quelque chose que les contemporains de Virginia Woolf avaient oublié, que la progression logique et linéaire,*

⁶³⁹ *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1997, p.17.

⁶⁴⁰ Lojo Rodriguez, María Laura, *Virginia Woolf and Michel de Montaigne : Ethic and Aesthetics of the Literary essay*, Barcelona, Universidad de Santiago de Compostela, (C'est moi qui traduis.)

⁶⁴¹ Dusinberre, Juliet, *Virginia Woolf's Renaissance : Woman Reader or Common Reader ?*, London, Macmillan, 1997, (C'est moi qui traduis.), in Lojo Rodriguez, *op. cit.*, pp. 1-15.

est une construction artificielle créée par l'éducation masculine. »⁶⁴²

Woolf adopte l'éthique et l'esthétique du philosophe dans l'élaboration de son écriture et son travail critique. Toutes les deux deviennent son cheval de bataille. La contemporanéité de la pensée de Montaigne permet à l'écrivain anglais de créer un espace littéraire consolidé par les idées atemporelles et libératrices d'une pensée dont les caractéristiques et principes lui confèrent un statut d'avant-garde, même aujourd'hui. Selon Marcel Conche, la raison de cette force s'explique de la façon suivante :

Si Montaigne ne vieillit pas, est-ce parce que, ayant pris la précaution de dire « c'est moy que je peins » - ce n'est que moi -, il est irréfutable ? Nullement. Car, si Descartes, Leibniz ou Kant - ces « théologues », comme dit Nietzsche - avaient pris la précaution de ne pas dire « les choses sont ainsi », mais seulement, « il me semble que les choses sont ainsi », cela ne les rendrait pas plus actuels. Car ce n'est pas seulement la forme et la manière, mais le contenu même de leurs philosophies qui, dans ses traits essentiels, semble caduc. Le vrai avantage de Montaigne est qu'il a touché juste. Ce qu'il dit de l'homme est exactement ce que l'homme peut dire de lui-même : que la condition humaine est condition d'ignorance [...]»⁶⁴³

Woolf se sent légitimée, comme auteur et comme critique, dans l'art du portrait de Michel de Montaigne parce qu'elle ressent la force, l'originalité et la cohérence de Montaigne. Le philosophe expose dans son chapitre « Sur les livres » la manière dont il retrouve chez les anciens la confirmation de ses idées. Il n'adhère à aucune école, mais il se reconnaît en eux. Il se peint avec

⁶⁴² *Ibidem.*

⁶⁴³ Conche, Marcel, Préface, (Montaigne, Michel) *Essais, op. cit.*, Livre I, p. XII.

leurs couleurs, leurs traits, leurs idées. Woolf développe une relation avec les livres, ainsi qu'avec les auteurs, qu'elle considère comme ses amis. Elle considère la relation entre le lecteur et l'écrivain comme profondément intime ; pour elle-même, la présence des critiques peut être dérangeante. La lecture est une responsabilité face à soi-même et face aux autres.

1.a Le Lecteur

Il y a une notion d'intimité dans sa relation avec le lecteur que Woolf explicite dans ses réflexions élaborées à partir des *Essais*. Woolf aussi a une profonde vocation de lectrice. Elle s'engage avec ses lectures et ses auteurs. En Montaigne, elle trouve la confirmation du sentiment d'intimité qu'elle éprouve dans la lecture de grands écrivains. Tous deux suivent les mêmes parcours par rapport à certains sujets de réflexion : leur sentiment de marginalité, la richesse que celle-ci implique, la conscience de l'imperfection de l'homme, la condition humaine de l'ignorance, l'essai de soi, l'exercice de se peser soi-même, l'esthétique des flux, le plaisir de la lecture et, pour finir, la relation auteur-lecteur. C'est le besoin de suivre « *les vols de l'esprit* »⁶⁴⁴ comme une démarche autant philosophique qu'esthétique qui définit la profondeur de sa pensée. Son véhicule est la relation intime avec le langage. Ses réflexions se développent entre les lectures et les dialogues personnels, entre Woolf lectrice et Montaigne écrivain. La relation avec le lecteur est forte, comme un lien de sang. C'est à ce genre de famille que se réfère Montaigne quand il écrit : « *C'est icy un livre de bonne foy, lecteur [...]* Je l'ay voué à la commodité particuliere de mes parens et amis : à ce que⁶⁴⁵ m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils puissent retrouver [...] »⁶⁴⁶. Les deux écrivains sont étroitement liés, pas seulement parce que Woolf adopte Montaigne en tant que *mentor littéraire*, mais aussi parce que l'esthétique des *Essais* est omniprésente dans l'écriture de Woolf, elle est introduite avec la

⁶⁴⁴ *Passionate Apprentice, op. cit.*, p. 393.

⁶⁴⁵ Afin que.

⁶⁴⁶ *Essais, op. cit.*, I, I, p. 3.

même cohérence, la même conviction et la même démarche que Montaigne le fait dans son autoportrait.

Fidèle à son mentor, Woolf se met à l'essai elle-même, elle joue avec ses propres végétations et ses propres pinceaux. À la manière du philosophe, l'écrivain reconnaît comment les livres la construisent. Elle reconnaît dans la participation du lecteur un aboutissement du texte qui surgit de son incomplétude, ainsi que de celle de l'auteur. Le texte est construit par le bagage de l'écrivain et complété par celui du lecteur, ses appréciations, ses concepts, sa connaissance. L'œuvre n'est jamais finie, jamais consommée, elle reste un essai, une tentative à la recherche de réponses, des questions, qu'apporte le lecteur. Pour Woolf comme pour Montaigne, les livres forment le lecteur. Pour Woolf, le rôle du lecteur est aussi important que celui de l'écrivain. La vocation de lecteur doit être prise au sérieux, en premier lieu parce qu'il s'agit d'un acte de liberté. Quand l'écrivain se demande, « *Comment lire un livre ?* »⁶⁴⁷, le premier avis qu'elle se permet de donner, c'est de n'accepter de conseils de personne. La lecture est une question si personnelle que le choix doit revenir au lecteur. Woolf propose même différentes mesures pour protéger cette liberté. Du moment que le lecteur choisit son livre, il peut avoir plusieurs sortes de rencontres. Le plus important est de se permettre de découvrir la présence humaine qu'offre le livre: « *Ne donnez pas d'ordres à votre auteur; essayez de devenir lui.* »⁶⁴⁸ Elle propose de ne pas se laisser emporter par les classements de genres et de livres dans la bibliothèque. Il faut les séparer et prendre ce que chaque livre est capable de nous donner : ouvrir l'esprit de la façon la plus libre possible, et laisser les signes et les prémonitions de la plus imperceptible subtilité nous mener vers une présence humaine avec laquelle on communique. Pour que la rencontre entre le lecteur et l'auteur ait lieu, il est indispensable de sortir des limites établies entre les genres, entre la poésie et la biographie, entre la fiction et l'histoire. Il faut se laisser aller dans le flux de l'esprit qui nous guide ; devenir, pendant la lecture, l'auteur même.

⁶⁴⁷ Il s'agit du titre de l'essai *How should one read a book?*, op. cit., volume II, p.258., (C'est moi qui traduis). *Le Commun des lecteurs*, op.cit., p.150.

⁶⁴⁸ « *Do not dictate to your author, try to become him* », in *The Common Reader*, op. cit., p. 260., (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p. 151.

La passion du lecteur fait l'écrivain, pense Woolf. Elle a appris de son mentor l'importance de la communication de soi à l'autre. Elle sait qu'il n'y a pas d'art si ces principes ne sont pas mis à l'œuvre. Peut-être, écrit Woolf : « *Le moyen le plus rapide de comprendre ce que sont les matériaux du romancier c'est [...] non pas de lire mais d'écrire ; de faire votre propre expérience des dangers et des difficultés des mots.* »⁶⁴⁹ Quand le lecteur reconstruit avec ses mots ce qu'il vient de lire, il rencontre la multiplicité des conflits : « *Certains doivent être atténués, d'autres accentués ; ce qui va probablement vous faire perdre toute prise sur l'émotion elle-même* ». ⁶⁵⁰ Après cette expérience, le lecteur peut retourner vers les pages d'un grand romancier et apprécier sa maîtrise. Il s'aperçoit alors que d'un écrivain à l'autre, les détails, les contenus, les expériences et les sensations changent, non seulement de personne ou de nom, mais il s'agit d'un changement radical du monde ⁶⁵¹ : « *Nos rapports ne sont plus avec les hommes mais avec la nature et la destinée. Mais si différents que soient ces mondes chacun est cohérent en soi-même.* » ⁶⁵².

Pour Woolf, ainsi que pour Montaigne, l'écriture est un geste qui doit suivre le flux naturel et humain. Quand l'écrivain arrive à transmettre ses mots, la magie de la communion opère dans sa relation avec le lecteur. Il se produit l'aboutissement de son œuvre. Woolf montre à travers ses essais dans *The Second Reader* l'importance du facteur humain de l'écrivain, c'est-à-dire pas seulement dans l'histoire, mais aussi dans la façon dont elle est racontée ; la subjectivité de l'auteur est l'élément indispensable pour qu'il arrive à toucher le lecteur. La pensée de Montaigne se manifeste à travers la même perception de l'écriture. Pour Woolf : « *Lire un roman est un*

⁶⁴⁹« *Perhaps the quickest way to understand the elements of what a novelist is doing is not to read, but to write; to make your own experiment with the dangers and difficulties of words* ». *Ibid.*, p. 259, (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, pp. 151-152.

⁶⁵⁰« *Some must be subdued; others emphasised ; in the process you will lose, probably, all grasp upon the emotion itself.* » *Ibid.*, p. 260, (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p. 152.

⁶⁵¹ *Ibidem.*

⁶⁵²« *Our relations, are not towards people, but towards Nature et destiny. Yet different as these worlds are, each is consistent with itself* » *Ibid.*, p. 260, *L'art du Roman, op. cit.*, p. 152.

*art difficile et complexe. Il vous faut être capable non seulement d'une grande finesse de perception mais encore d'une grande hardiesse d'imagination si vous voulez mettre à profit tout ce que le romancier - le grand artiste - vous apporte.»*⁶⁵³.

Dans son essai intitulé *Montaigne*, Woolf met en évidence la réflexion faite par le philosophe au sujet de l'autoportrait : « *Pourquoy n'es t-il loisible de pourtraict qui avoit luy-mesmes fait de soy. Pourquoy n' est il mesme à chacun de se peindre de la plume, comme il se paint d'un creyon ?* »⁶⁵⁴

Woolf pressent dans son essai sur Montaigne une des scènes fondatrices du travail du philosophe ainsi que de son propre travail littéraire. Montaigne est en face de l'autoportrait fait par le roi René de Sicile. Il se demande pourquoi ne serait-il pas possible que chaque personne ait le choix de se peindre, mais dès le début il met l'accent sur l'outil de cette peinture, se peindre avec sa plume, comme le roi de Sicile l'a fait avec son pinceau. En fait, réfléchit Montaigne – rien ne serait plus facile – rien de plus familier à nos sens que nos propres traits, ceux des autres peuvent nous échapper mais pas les nôtres. Mais au moment de se mettre au travail, la tâche se révèle extraordinairement complexe, parce que nous touchons quelque chose d'insaisissable. Woolf communique avec son maître dans la lucidité face à la complexité de la tâche, mais aussi dans le besoin profond de l'accomplir. Elle sait que même effleurer cette essence de l'être est impossible. Et c'est là où tous deux s'aperçoivent de l'incomplétude du travail de l'écrivain, une incomplétude inhérente à l'essence humaine. L'écrivain peut sentir le phantasme d'une idée traverser la pièce, écrit Woolf, il sent le besoin de l'exprimer, il perçoit sa force, sa magnificence d'idée, toute la complexité qui

⁶⁵³ *To read a novel is a difficult and complex art, You must to be capable not only of great fineness of perception, but of great boldness of imagination if you are going to make use of all that the novelist – the great artist – gives you.* », in *Ibid.*, p. 260., (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p. 153.

⁶⁵⁴ *Essais, op. cit.*, p. 992. Woolf écrit en effet: “*Why is not, in like manner, lawful for every one to draw himself with a pen, as he did with a crayon? Off-hand one might reply, Not only is it lawful, but nothing could be easier. Other people may evade us, but our own features are almost too familiar. Let us begin. And then, when we attempt the task, the pen falls from our fingers: it is a matter of profound, mysterious, and overwhelming difficulty*”, in *Ibid.*, p 58.

dévoile cette essence, cette impulsion qui mène l'auteur à vouloir la décrire, mais au moment d'essayer de la prendre, elle s'échappe. L'artiste arriverait à peine à faire une esquisse, à tracer certains traits. C'est pourquoi le principe de l'essai devient essentiel. Parce qu'en fait, l'écrivain sait que toute recherche, toute aspiration à une certaine connaissance, ou création, ne sera jamais atteinte, mais seulement effleurée, touchée, une incomplète et imparfaite caresse. C'est à cause de cela que les deux écrivains considèrent absurde, incongru et profondément prétentieux de la part des critiques et savants, de croire que le fait de vouloir tout savoir, tout contrôler, serait possible. La connaissance ne peut pas être acquise, la seule chose à laquelle nous pouvons aspirer c'est à l'essai.

1.b L'écrivain

Comme il a été déjà énoncé antérieurement, Woolf propose l'exercice de l'essai tant pour le rôle de l'écrivain que pour le rôle du lecteur. Pour Woolf, l'écrivain est exposé « à des dangers et aux difficultés des mots »⁶⁵⁵ que le lecteur ne soupçonne pas ; c'est pourquoi elle invite le lecteur à se mettre à l'essai de l'écriture, pour vraiment pouvoir lire et comprendre. L'écriture est un processus personnel et subjectif, il devient à chaque fois le propre essai de soi. Woolf a conscience que le rôle du lecteur est au centre de sa démarche d'écriture. Ses livres sont des expérimentations qui l'invitent à se mettre à l'épreuve, à se mettre à l'essai sur le plan humain. Le lecteur devient chercheur, il est mis face à un défi de taille, grâce à la multidimensionnalité de la construction du roman. Comme Jean-Luc Nancy l'écrit au sujet du corps et de l'écriture : « je ne sais pas d'écriture qui ne touche pas [...] »⁶⁵⁶. [...] *Écrire est la pensée adressée, envoyée au corps, c'est-à-dire à ce qui l'écarte, à ce qui l'étrange*⁶⁵⁷. La relation entre l'écrivain et son lecteur a lieu dans le toucher de la lecture : ils se touchent, ils se renouvellent infiniment leur espacement, ils s'écartent, ils s'adressent l'un (à) l'autre. Tant

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, éditions Métailié, 2000, p. 13.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

pour Woolf que pour Montaigne, et de la même façon que pour Nancy, le geste de l'écriture a lieu entre l'écrivain et le lecteur, de tact à tact. L'écrivain, néanmoins, se démarque des autres, selon Woolf, dans son besoin vital d'observer, d'étudier les personnes. Pour elle, « [...] les romanciers diffèrent du reste du monde en ce qu'ils ne cessent pas de s'intéresser au personnage humain alors même qu'ils en ont assez appris sur lui pour les besoins pratiques [...] »⁶⁵⁸ Dans le texte original, en anglais, elle parle du besoin de l'écrivain de « peser le caractère des autres ». Ce lui-ci constitue le noyau du métier d'écrivain. L'écrivain doit exercer le métier de « vérificateur de monnaie » en sachant prendre le poids de l'âme ; Virginia Woolf se rapproche ainsi de Montaigne. On trouve dans cette perception centrale de la pensée de Woolf la mesure de *l'exegium* : « Je [...] trouve admirable à représenter au vif les mouvements de l'âme et la condition de nos meurs »⁶⁵⁹, écrit Montaigne.

On s'aperçoit, au fur à mesure qu'on tisse ce tissu woolfien-montaignien, que cette notion est omniprésente. Woolf amène même ses personnages à se peser eux-mêmes. Cette observation des gestes, des réactions, des comportements est une méthode d'écriture. L'écrivain a l'habitude de mettre sur la balance tout ce qui remplit sa perception et sa conscience ; il est capable d'enregistrer même des gestes et des situations qu'il croit ne pas avoir aperçus. Il a l'habitude d'observer le plus infime des mouvements, s'il a un rapport avec la perception de ceux qui captent son attention. Par rapport aux autres êtres humains, l'écrivain a l'œil des marchands de métaux de l'époque byzantine, ceux qui savaient mesurer le poids de l'or et de l'argent, en un coup d'œil. Une vocation qui occupe toute la vie de l'écrivain. Il s'analyse soi, il est son premier objet d'étude, il connaît ses propres réactions et apprend à se prendre avec les mains dans la pâte, quand il est en train de réagir d'une manière ou d'une autre. Freud a écrit que : « les poètes et romanciers sont dans la connaissance

⁶⁵⁸ Woolf, Virginia, *L'art du Roman, Mr. Bennet and Mrs. Brown*, traduit et préfacé par Rose Celli, éd. du Seuil, 1963, p. 45.

⁶⁵⁹ *Essais, op. cit.*, II, X, p. 411.

de l'âme, nos maîtres à nous, hommes vulgaires, car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science. »⁶⁶⁰ C'est grâce à cette qualité de l'écrivain que ce dernier devient capable de se peser et de peser l'autre avec une telle acuité. Dans le cas de Woolf comme des écrivains qui ont cette sensibilité à fleur de peau, cette capacité a un prix : le prix de la fragilité dans laquelle leur hypersensibilité face au monde les place. Jusqu'à, dans certains moments, arriver à perdre le repère des frontières entre la réalité et son acuité. Parfois cette intensité du plaisir de l'essai mène le poète à remplir les poches de sa robe de pierres pour se laisser couler entre les flux, au centre d'une rivière.

Pour Woolf, le besoin d'écrire ce qu'elle perçoit des autres, d'imprimer l'infinie diversité des registres de l'esprit humain, et de construire son œuvre par rapport à cette richesse, définit la génération d'écrivains dont elle forme partie, avec des partenaires comme James Joyce ou T.S. Eliot. Elle parle de la vocation d'un nouveau roman qui serait centré sur cette recherche d'apprentissage du personnage avant de vouloir « *prêcher des doctrines, chanter des chansons ou célébrer les gloires de l'Empire [...]* »⁶⁶¹ Le roman de l'avenir devrait chercher, selon Woolf, à ressembler au poème, en ce sens qu'il doit exprimer les grands problèmes de la destinée humaine, parce qu'ils sont humains ; parce que, obsédé d'appivoiser le personnage, l'écrivain parle de lui et de sa complexité, de ses rêves, ainsi que de ses conflits, de ses idéaux exprimés dans l'imperfection et la beauté de l'être.

1.c Des Livres

Comme Montaigne, Woolf est une dévoratrice de livres depuis son enfance. Sa pensée a été autant construite en tant que lectrice qu'en tant

⁶⁶⁰ Freud, Sigmund, *Délice et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, traduit par M. Bonaparte Paris, Gallimard, 1979.

⁶⁶¹ *L'art du Roman*, « Mr Benet and Mrs Brown », *op. cit.*, p. 50.

qu'écrivain. Tout comme son mentor, elle se sent confirmée ou interpellée par la pensée des auteurs qu'elle lit. Montaigne reconnaît comment ses idées sont construites des idées des autres :

Je ne fay point de doute qu'il ne m'advienne souvent de parler de choses qui sont mieux traictées chez les maistr es du mestier, et plus ver itablement. C'est icy purement l'essay de mes facultez naturelles et nullement des acquises ; et qui me surprendra d'ignorance, il ne ferai rien contre moy, car à peine respondroy-je à autruy de mes discours⁶⁶², qui ne m'en responds point à moy ; y n'en su is satis faict. [...] Ce son t icy mes fantasies, pa r lesque lles je ne tasche point à donner à connoistre les choses mais moy[...] ⁶⁶³

Le philosophe étudie la pensée des auteurs qui nourrissent sa propre réflexion. Dans le même sens, les *Essais* de Montaigne nourrissent l'œuvre de Woolf ; elle a trouvé dans l'écritu re de Montaigne une légitimation, un contexte nouveau et paradoxalement marqué par son antiquité, et en communion avec sa propre perception des choses.

Les *Essais* de Michel de Montaigne sont une œuvre si complète et si vaste, si complexe comme le portrait d'un être humain, comme Montaigne lui-même, que le lecteur s'attache à lui parfois jusqu'à l'addiction. Tel est l'effet de son autoportrait. Avoir son oeuvre comme livre de chevet, comme dans le cas de Woolf, c'est avoir Montaigne assis à côté de soi à tout moment, prêt à initier une autre fois des conversations interminables et passionnantes sur toutes les choses qui le concernent. Sa force coule de ses idées. Woolf écrit au sujet de l'analyse des grandes œuvres de la littérature universelle que lorsqu'on lit un roman comme *Guerre et Paix*, ce sont les personnages qui restent dans notre mémoire. En eux, dans leur humanité complexe et imparfaite, on arrive à lire les sujets les plus transcendants de la vie. La dimension poétique a lieu quand l'auteur parvient à saisir « des lambeaux »⁶⁶⁴ de sa complexité et fait participer le lecteur à l'universalité de

⁶⁶² Opinions.

⁶⁶³ *Essais, op. cit.*, II, X, p. 407.

⁶⁶⁴ *Le Commun des lecteurs, op. cit.*, p.77.

ces sentiments. Ce sont les personnages et non les scènes et leur description qui touchent le lecteur. Montaigne part de ce fait pour écrire ses *Essais*. S'ils sont si touchants, si vastes et si complexes, c'est parce que Montaigne arrive à formuler des idées à partir de l'observation du personnage qu'il connaît le mieux : lui-même. Dans la même logique, Woolf propose : le personnage « [...] apparaît et dit de la façon la plus séduisante : 'Attrape moi si tu peux'. Conduits par ce feu follet, ils pataugent de volume en volume, passent les plus belles années de leur vie à cette poursuite. »⁶⁶⁵

C'est exactement ce que Montaigne fait dans ses *Essais*, mais étant philosophe, il a compris que le seul sujet qu'il pourrait jamais connaître, « *essayer de saisir* », c'est lui-même. Comme Marcel Conche l'explique dans son analyse des *Essais*, son atemporalité, sa modernité consistent précisément à dire « *c'est moi que je peins, - ce n'est que moi -* »⁶⁶⁶. Montaigne a compris qu'il ne pourrait pas attraper et cerner son phantasme, son personnage ; Woolf écrit : « [...] chacun dans cette salle est juge de la nature des gens. Il serait en effet impossible de vivre un an sans catastrophe si l'on ne pratiquait pas, avec plus ou moins de succès, l'art de déchiffrer les caractères [...] mais les romanciers diffèrent du reste du monde en ce qu'ils ne cessent pas de s'intéresser au personnage humain alors même qu'ils en ont assez à propos de lui pour les besoins pratiques. Ils vont plus loin, ils sentent qu'il y a un intérêt permanent dans le personnage lui-même. »⁶⁶⁷ L'étude du personnage devient pour le romancier une poursuite absorbante ; donner du poids et du volume à un personnage devient une obsession. Montaigne explique cette propension à l'observation de la façon suivante :

⁶⁶⁵ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁶⁶⁶ Conche, *op. cit.*, p. XII.

⁶⁶⁷ *L'art du roman, op. cit.*, pp. 44-45 .

Pour m'estre, dès mon enfance, dressé à mirer ma vie dans celle d'autrui, j'ay acquis une complexion studieuse en cela, et, quand j'y pense, je laisse échapper au tour de moy peu de choses qui y servent : contenance, humeurs, discours⁶⁶⁸. J'estudie tout : ce qu'il me faut fuir, ce qu'il me faut suivre. ⁶⁶⁹. Ainsin à mes amys je descouvre, par leurs productions ⁶⁷⁰, leurs inclinations internes ; non pour engager cette infinie variété d'actions, si diverses et si descoupees⁶⁷¹, à certains genres⁶⁷² et chapitres, et distribuer distinctement mes partages et division en classes et regions cogneuës[...].⁶⁷³

Son observation d'autrui a la même importance pour lui que l'observation de ses propres gestes, c'est grâce à sa curiosité quant à ses propres réactions et pensées qu'il arrive à cerner les autres. La poursuite de sa propre compréhension devient, comme dans le processus de l'autoportrait, la même sorte d'obsession. Il est un « chasseur de soi », comme le serait un romancier vis-à-vis des personnages. La force des *Essais* a pour origine la conscience d'être en train d'effectuer une recherche, une tentative d'attraper le plus possible d'esquisses ; des lambeaux, des cheveux de son personnage à soi qu'est l'être. C'est un déchiffrement des particules de la vie humaine, ses propres particules !

Regardons au-dedans de la vie [...] Examinons un moment un esprit ordinaire, au cours d'un jour ordinaire. L'esprit reçoit des myriades d'impressions banales, fantastiques, évanescences, ou gravées avec l'acuité de l'acier. De toutes parts elles arrivent - une pluie sans fin d'innombrables atomes ; et tandis qu'ils tombent, s'incarnent dans la vie de lundi ou de mardi, et à chaque jour ces accents se marquent de façon différente [...] [L'écrivain libre] les transcrirait comme ça, sans conventions ou

⁶⁶⁸ Propos.

⁶⁶⁹ Imiter.

⁶⁷⁰ Manifestation extérieures.

⁶⁷¹ Décousues, variées.

⁶⁷² Non pour les ramener à des catégories déterminées.

⁶⁷³ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1076.

genres. Il n'y aurait ni intrigue ni comédie, ni tragédie, ni histoire d'amour, ni catastrophe au sens convenu des mots, et peut-être pas un seul bouton cousu comme le tailleur de Bond Street [...] »⁶⁷⁴, « des articles descousus »⁶⁷⁵, dirait Montaigne.

Woolf suggère que le roman de l'avenir n'est pas un livre, au sens où on l'entend : « il serait fait de carnets de notes, et le temps comme un bon maître d'école, les ouvrira, montrera les tâches, les gribouillages, les ratures et les déchirera en deux ; mais il ne les jettera pas au panier [...] ». »⁶⁷⁶ Pour Woolf, cette poétique narrative n'est pas une position superficielle ou temporelle. Elle croit à cette démarche comme ligne conductrice d'une narration alternative à celle de son époque, où la complexité du personnage comme véhicule des idées et des sentiments repose sur la capacité de l'auteur à déchiffrer le caractère des personnages humains. Cette capacité commence par l'observation et le déchiffrement de son propre caractère, que Montaigne expose, c'est le seul que l'on puisse vraiment connaître. Ici réside l'importance d'une pratique continue de cette acuité humaine. De plus, comme Montaigne le montre dans son œuvre, la pratique de l'essai de soi occupe la vie entière et reste toujours inachevée.

Woolf part de cette capacité de déchiffrement du sujet humain pour proposer la construction des personnages de ses romans. Mais elle vise aussi la multiplicité explosive du moment woolfien. Une multiplicité touchée aussi par *l'essai de soi* de Montaigne. La dérivation infinie des végétations dont Michel Butor nous parle dans *Les essais sur Les Essais*⁶⁷⁷ a un rapport avec la liberté de l'écrivain de jouer avec « le contenu de ses carnets »⁶⁷⁸. La liberté de revenir sur ce qui est déjà écrit, d'écrire dans les marges des notes

⁶⁷⁴ *L'art du Roman, op. cit.*, p. 15.

⁶⁷⁵ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1076.

⁶⁷⁶ *Ibidem.*

⁶⁷⁷ Butor, Michel, *Essais sur les essais, op. cit.*

⁶⁷⁸ Référence aux carnets de notes auxquels Bernard, le personnage des *Vagues*, fait allusion.

étendues, si longues qu'il faut utiliser des pages entières pour pouvoir tout y mettre.

Avec une telle conscience de l'importance de ces marges et de ce chaos créateur, que Butor intégre dans la réflexion de ses carnets, un chapitre entier a développé l'importance qu'a pour l'essai, le fait d'avoir une structure bigarrée, « *decousue* »⁶⁷⁹, où l'on puisse voir même les coutures. La liberté de l'écriture, à la poursuite des flux changeants de l'esprit, est au centre de l'idée que Woolf se fait, quand elle parle de l'homme libre, de l'écrivain sans bornes, auquel elle fait référence dans *L'art du roman*. Je reviens sur son affirmation :

*Si l'écrivain était un homme libre et pas un esclave, s'il pouvait écrire, s'il pouvait fonder son ouvrage sur son propre sentiment et non pas sur la convention, il n'y aurait ni intrigue, ni comédie, ni tragédie, ni histoire d'amour ni catastrophe au sens convenu de ces mots, et peut-être pas un seul bouton cousu comme le tailleur de Bond Street [...].*⁶⁸⁰

Le tailleur de Bond Street pourrait porter en soi le visage de Montaigne, avec ses chemises sans boutons et son exercice libre de la couture. C'est du philosophe français qu'il s'agit quand elle parle de cet homme libre, qui inclut tous ces éléments de la littérature dans son œuvre sans en privilégier aucun. Cet homme libre se différencie des savants parce qu'il ne se sert pas du système cartésien, ni d'« une table de métiers » ou « d'un menu ».⁶⁸¹ Montaigne écrit :

⁶⁷⁹ *Essais*, op. cit., III, XIII, p. 1076.

⁶⁸⁰ *L'art du Roman*, op. cit., p. 44.

⁶⁸¹ *Essais*, op. cit., III, XIII, p. 1076.

Moy, qui n'y voy qu'autant que l'usage m'en informe, sans règle, pressante généralement⁶⁸² les miennes, et à tastons. Comme en cecy : je prononce ma sentence par articles descousus, ainsi que de chose qui ne se peut dire à la fois et en bloc. La relation et la conformité ne se trouvent point en telles ames que les nostres, basses et communes. La sagesse est un bastiment solide et entier, dont chaque piece tient son rang et porte sa marque⁶⁸³.

C'est la même posture que celle de Woolf quand elle parle du roman de l'avenir, pour elle ce nouveau roman : « C'est de carnets de notes du présent que sont faits les chefs-d'œuvre de l'avenir [...]. le Temps, comme un bon maître d'école les ouvrira, montrera les taches, les gribouillages, les ratures et les déchirera en deux ; mais il ne les jettera pas au panier : il les gardera parce que d'autres écoliers les trouveront très utiles. C'est des carnets de notes du présent que sont faits les chefs-d'œuvre de l'avenir »⁶⁸⁴. Woolf considère aussi que la littérature doit être un espace de liberté, pas seulement dans la construction du récit, mais dans la séparation du texte d'un genre déterminé ou défini⁶⁸⁵.

Par rapport à la création artistique, Montaigne affirme : « Je laisse aux artistes, et ne sçay s'ils en viennent à bout en chose si meslée, si menue et fortuite, de

⁶⁸² En gros.

⁶⁸³ *Essais, op.cit.*, III,XIII, p.1076.

⁶⁸⁴ *L'art du Romain, op.cit.*, p.41.

⁶⁸⁵ Quand Woolf parle de l'écrivain qu'agit en homme libre et pas en esclave, la mention de l'esclave invite à une digression sur la passion de Montaigne pour le monde Romain. Dans le contexte historique de l'empire, auquel Montaigne s'identifiait, les notions d'"homme libre" et d'"esclave" définissaient l'homme face au monde. La vie, la loi, la propriété, la relation avec autrui étaient des concepts destinés uniquement aux hommes libres ; sans donner une connotation morale, je pense que l'absence si tangible et même juridique de liberté pour l'esclave donne à des hommes comme le "Montaigne romain", une appréciation particulière, une conscience déterminante de la valeur de leur propre liberté ; c'est grâce à une telle conscience qu'il défend la liberté comme valeur universelle. Ce que je veux dire c'est que la force de sa différence et de sa liberté prend une dimension particulière dans le contexte historique en question. Il la valorise et fait valoir son statut d'"homme libre" dans le domaine de l'écriture, comme l'aurait fait un esclave qui a gagné sa liberté, ou comme un patrice qui la cherit. Il est le seul responsable de ses actes, de ses réflexions, de ses choix. Il exerce sa liberté comme un droit précieux et inaliénable. Et il la défend dans chaque cellule de son être, comme un citoyen romain le ferait, comme un privilège qu'on exerce avec fierté et que l'on est pas prêt à perdre. Le terrain de défense de cette liberté chez Montaigne s'incarne dans les *Essais*. Et c'est cette même force que Woolf prend de la philosophie de son mentor pour construire sa propre réflexion sur l'éthique et l'esthétique en tant que femme écrivain.

*renger en bandes cette infinie diversité de visages*⁶⁸⁶, *et arrester*⁶⁸⁷ *notre inconstance et la mettre par ordre.*”⁶⁸⁸ [...] *je trouve mal-aysé de la designer proprement par quelque qualité principale, tant elles sont doubles et bigarrées à divers lustres*⁶⁸⁹ ⁶⁹⁰

Montaigne ne se situe pas lui-même, ni son œuvre « dans les conventions de l'art »⁶⁹¹, il se sépare des savants comme des artistes à partir de cette différence. Il n'est pas d'accord, tout comme Woolf, sur le fait que les savants cherchent à mettre la connaissance (pour Woolf les textes) dans des bibliothèques classées par spécialités ou par genres. Pour Montaigne : “*Sola sapientia in se tota conversa est*”⁶⁹². Montaigne, en tant que penseur, ne se laisse pas étiqueter par les conventions ainsi que par les sujets qu'il développe ; il considère que classer revient à limiter la connaissance ; c'est ne pas reconnaître les tournures et la complexité des actions ainsi que celle des personnes. Il se trouve “*mal-aysé de designer proprement pour quelque qualité principale*” des choses qui sont par nature “*doubles et bigarrées, à divers lustres.*”⁶⁹³

La pensée (les chemins que ses envols prennent) doit être un espace de totale liberté; en ce sens Woolf mène la méthode montaignienne vers des nouveaux sentiers, dans le domaine littéraire. Montaigne écrit qu'il “*laisse aux artistes et ne sçay s'ils en viennent à bout en chose si meslée, si menue et fortuite, de renger en bandes cette infinie diversité de visages*”⁶⁹⁴ [(d'aspects, de formes)]⁶⁹⁵. Il laisse aux artistes la réponse. Woolf répond à son mentor que l'écriture, en étant un art, démontre l'impossibilité de ranger les idées, ainsi que les textes et les genres dans des catégories prédéterminées. Pour Woolf, la littérature doit s'exercer en toute liberté, elle est consciente de la nécessité et du besoin des spécialistes d'étiqueter tout, comme Montaigne l'écrit : “*Ils divisent ces*

⁶⁸⁶ D'aspects, de formes.

⁶⁸⁷ Fixer.

⁶⁸⁸ L'ordonner.

⁶⁸⁹ Points de vue.

⁶⁹⁰ *Essais, op. cit.*, III, XIII, pp. 1076-1077.

⁶⁹¹ *Ibidem.*

⁶⁹² “Il n'y a que la sagesse qui soit tout entière enfermée en elle-même.» (Cic., *De fin.*, III, VII.) in *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1076.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 1077.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 1076.

⁶⁹⁵ *Ibidem.*

conventions par quelque qualité principale”⁶⁹⁶ sans faire attention à la diversité, et Woolf précise :

*Il est assez simple de dire que, puisque les livres sont de genres divers -roman, biographie, poésie - nous devrions les classer et prendre à chaque genre ce qu'il est juste que chacun d'eux nous donne. Mais peu de gens demandent aux livres ce que les livres peuvent nous donner. Le plus communément nous abordons les livres avec un esprit confus et divisé, demandant au roman d'être vrai, à la poésie d'être fausse, à la biographie d'être flatteuse, à l'histoire de renforcer nos propres préjugés. Si nous pouvions bannir, quand nous lisons, toutes ces idées préconçues, ce serait un admirable commencement.*⁶⁹⁷

Non seulement les artistes n'arrivent pas à ranger tout dans des cases, mais ils ne le veulent pas ! En fait, ce sont les premiers à savoir que rien n'est susceptible d'être rangé ou délimité. L'artiste est le premier à savoir qu'il est impossible de saisir les sujets, les personnages ou les histoires, il peut seulement les effleurer. Cette conviction est à la base de la poétique de Woolf. L'écrivain sait que « *la diversité de visages* » est insaisissable par l'inconstance de son essence ; par ses bifurcations. Woolf traduit « l'essai de soi » de Montaigne par l'écriture dans sa propre narration, dans la construction de ses textes littéraires et même dans ses personnages ; elle propose que le roman de l'avenir ne soit pas rangé ou limité dans l'un ou l'autre genre, ce roman qui se trouve déjà à portée de sa plume. Pour l'écrivain anglais : « *la frontière entre poésie moderne et*

⁶⁹⁶ *Ibidem.*

⁶⁹⁷ « *It is simple enough to say that since books have classes - fiction biography, poetry - we should separate them and take from each what it is right that each should give us. Yet few people ask from books which blurred and divided minds, asking of fiction that it shall be true, of poetry that it shall be false, of biography that it shall be flattering, of history that it shall enforce our own prejudice. If we could banish all such preconceptions when we read, that would be an admirable beginning.* », *The Second Reader*, « *How should one read a book ?* » *op.cit.*, p.259., *L'art du roman, Comment lire un livre ?*, *op. cit.*, p. 151.

*roman moderne doit perdre sa rigidité, le roman devrait être, pas un poème en prose, mais il serait comme le poème, une œuvre d'art »*⁶⁹⁸.

Fidèle à la logique de l'essai, Woolf écrit ses romans toujours comme des exercices, comme des reflets de sa propre pensée. *Les Vagues* sont certainement "l'essai" le plus réussi, en rendant possible, dans l'écriture, ce besoin de sortir de la rigidité de la prose, de dissoudre les frontières, d'appliquer "les sentences par articles descousus"⁶⁹⁹, en suivant les rythmes de l'esprit sans les contraintes des conventions externes. *Les Vagues* transcrivent magistralement la philosophie et l'esthétique nourries par Montaigne en fondant le projet d'une nouvelle littérature qui a fait des *Vagues* le chef d'oeuvre qu'elles sont, au même titre que *l'Ulysse* de Joyce. L'interprétation de la philosophie de Montaigne dans la création littéraire et dans la proposition du "roman de l'avenir" est une conversation entre lecteur et écrivain ; dans le temps, sans limites, qui continue dans la lecture de Woolf, celle qui inévitablement nous mène vers Montaigne dans un délicieux "tourbillon" heideggerien. Montaigne légitime les réflexions de Woolf, comme Plutarque ou Sénèque celles de Montaigne. Il devient une grosse vague dans son travail créatif. Dans la même logique des flux, il fait partie de sa matière. Il est l'eau qui forme Bernard, comme Suzanne, comme Rhoda, comme Virginia.

Thoby Stephen donne à sa sœur *Les Essais* de Montaigne en 1915. Le travail et la réflexion de l'écrivain a eu le temps de s'imprégner de la philosophie du Français, pour donner naissance à sa propre méthode. Ce n'est qu'en 1928 et 1929 qu'on verra apparaître la consolidation d'une esthétique nourrie et fortifiée par les principes de l'essai de soi montaignien dans la narration de Woolf. En 1928 a lieu la publication d'*Orlando*, et en 1929 elle commence à penser *Les Vagues*, avec le titre provisoire de *Les Ephémères*. Woolf a eu 13 ans, non seulement pour construire « sa tranchée

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

⁶⁹⁹ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1076.

de pensée », mais surtout pour mettre en place cette esthétique woolfienne conçue précisément dans la conscience du caractère éphémère de l'essai.

II. QUAND LIRE VIRGINIA WOOLF C'EST DÉCOUVRIR UN ESSAI DE SOI

Des essais qui ont montré la force avec laquelle la philosophie de Michel de Montaigne a marqué l'originalité et le génie de Woolf, la complexité de son œuvre, la cohérence de sa recherche, la richesse de son esprit et de son exercice scriptural, ont dévoilé qu'il n'y a pas une façon linéaire de l'aborder. Son œuvre est trop riche, trop complexe. Comme Montaigne, Woolf travaille avec l'esthétique et l'éthique comme matériel aux issues de la même argile. C'est pourquoi il est impossible de définir son analyse en partant des principes proposés (ceux de l'essai de soi) ; il faut plutôt aller à la rencontre des principes dans chacune de ses pages, de ses idées, des effets qu'elle crée en suivant sa pensée et ses émotions. Dans la tentative de colorer les fils de l'eau avec différentes encres, pour les suivre au long de ses flux, il y a un des principes qui a été particulièrement difficile à identifier, c'est celui du principe de liberté. Il faut se rappeler que, dans la première partie, le principe de liberté dans « l'essai de soi » est défini par la notion présentée dans la phrase suivante : « La vraie liberté serait pouvoir toute chose sur soi »⁷⁰⁰. Cette difficulté ne se présente pas, parce que Woolf a été privée d'une telle possibilité ; au contraire, le principe de liberté est le vrai flux de création de l'écrivain, il est l'eau, il est les vagues, il est l'espace et la matière. On peut dire ce que l'on veut sur l'incapacité de Woolf d'être libre dans le monde réel ; dans la quotidienneté on peut parler de toutes les contraintes qui face à la société et à ses rapports avec les autres l'ont empêchée d'être libre, mais tel est le paradoxe extraordinaire : Woolf réussissait à toucher la liberté dans le seul espace où quelqu'un peut vraiment être libre, à savoir l'écriture.

Pour définir le sujet d'une thèse, il y a des contraintes qui obligent le chercheur à construire son analyse avec une linéarité qui est absente dans l'œuvre de Woolf. Comme Woolf elle-même l'a écrit dans son essai sur Montaigne⁷⁰¹, la plume est un outil limité qui nous empêche de suivre l'élan de

⁷⁰⁰ *Essais, op. cit.*, III, XII, p. 1047.

⁷⁰¹ *Le Commun des lecteurs*, « Montaigne », *op. cit.*, pp. 77-88.

notre esprit⁷⁰² et rend l'écriture, inévitablement, « coincée » comparativement aux vrais envols de l'esprit.

2. a *Les Vagues* dans les Journaux de Woolf

Dans l'analyse du processus d'écriture du roman *Les Vagues*, enregistré dans les journaux de Woolf, la liberté se trouve inscrite dans tous les autres principes, particulièrement dans le principe héraclitéen. Cette sorte de mélange est inévitable parce qu'il s'agit d'une esthétique qui ne pourrait pas en être une, si elle n'est pas d'abord la liberté. Au fur à mesure on peut constater que la même chose arrive pour les autres principes définis dans l'essai. Cette mixité a lieu aussi pour les sujets qui structurent notre tentative d'analyse. C'est ainsi que certains sujets réapparaissent dans les différents sous-titres de façon réitérée (flux, soi, genre, écrire, écrivain, corps, l'autre, le féminin etc). Je demande au lecteur de l'indulgence, il ne s'agit, surtout pas, de légèreté, mais de l'imperfection de ma démarche et surtout du respect que je dois à ces flux croisés et recroisés dans la force des eaux woolfiennes. La structure des *Vagues* est toujours définie de façon holistique et c'est cette caractéristique qui la rend si proche du lecteur.

Pour les six autres principes définis (« *changement continu* », « *imperfection de l'homme* », « *souci de soi* », « *connaissance de soi* », « *souci de l'autre* » et « *langue comme véhicule d'une éthique* »), il arrive la même chose, selon les mêmes causes. Il s'agit de l'eau et de vagues et c'est le principe même de cette œuvre. Mon pari est donc de présenter *Les Vagues*, basé sur les réflexions que Woolf mène dans ses Journaux à propos de ce roman. Dans cette suite d'idées, le croisement de ces deux œuvres, journaux et roman, a donné une structuration du plan de la thèse basé sur les sujets décisifs dans la pensée de Woolf. Chaque sujet développé sera accompagné par les principes de *l'essai de soi* en tant que sujets perçus dans *Les Vagues*.

⁷⁰² *Le Commun des lecteurs, op. cit.*, p. 78.

2.b Écriture autobiographique

Un des cadeaux les plus extraordinaires que Virginia Woolf nous a légués est le registre de son propre esprit à travers ses journaux. Le journal est pour Woolf un exercice quotidien du style, une confrontation avec l'instant, son propre instant. Ses journaux sont *l'essai de soi* comme exercice de recherche, un essai d'écriture. Ils montrent de façon transparente comment dans l'esprit de l'écrivain, les mouvements d'idées, de sentiments, de perceptions, d'expériences, ont une incidence définitive dans le cheminement de son écriture. *L'essai de soi* est aussi présent dans ses idées et la façon de les exprimer. Les journaux sont une vraie radiographie du rythme incessant de son esprit. On voit, parfois de façon claire et évidente, parfois de façon plus subtile, la manière dont l'écriture de Woolf prend par assauts son être en le transformant. On peut constater à travers les jours et les mois la gestation des idées, exprimées en phrases qui deviennent des livres. On peut suivre le processus de ses phrases de façon très juste dans chacun de ses écrits. On voit comment chacun de ses romans est construit à côté des autres écrits, on peut sentir comment l'eau qui a formé ses vagues se mélange avec celle de la vague qui coule à côté, celle qui la suit, celle qui viendrait après et celle qui est partie déjà en laissant des traces dans la vague suivante, un morceau de *soi* pour la nourrir. Cette dynamique est applicable à toute la construction de son esprit, ainsi qu'à ses livres.

2.c La gestation du roman *Les Vagues*

Le 30 septembre 1926, Woolf note dans son journal :

Comme c'est étrange ; que suis-je ?⁷⁰³ etc. Mais même lorsque j'écris, je ne parviens pas à saisir les choses. Tout ce que je peux faire est de noter ce

⁷⁰³ Écrit dans le livre avec cette structure.

*curieux état d'esprit. Est ce déjà une impulsion vers un autre livre ?*⁷⁰⁴

La naissance d'un livre a quelque chose d'instinctif. Elle l'effleure et tout commence. Et ici tout commence par la question de soi : « *Comme c'est étrange ; que suis-je ?* »⁷⁰⁵ Le processus de construction de ses récits est radiographié ainsi à partir d'une question philosophique qu'elle ne veut pas conceptualiser parce que ce n'est pas son but, elle prend le chemin de l'écrivain, elle décide de : « *noter ce curieux état d'esprit* ». Le parcours suivi par son mentor n'est pas loin de ce procédé ; « *noter ce curieux état d'esprit* » revient à s'écrire avec la simple tentative d'enregistrer sa particularité. Dans ses réflexions, on peut voir comment d'une part sa capacité critique et d'autre part l'instinct, le flair, la mènent vers le développement de ses sujets centraux, ceux qui l'obsèdent, (des sujets qui font des livres comme *Les Vagues* des œuvres de la littérature universelle), ceux qui lui restent en tête jusqu'à devenir récit.

Dans cette thèse, je me suis centrée sur la période de construction des *Vagues* et d'*Orlando*, entre les années 1923 et 1931 où on peut reconnaître tout le processus de construction, comme une sorte de formation embryonnaire de deux œuvres jusqu'à leur publication et même les dernières réflexions faites par l'auteur à partir des commentaires des critiques. Il y a donc une interposition de deux romans simultanément dans le calendrier de Woolf et l'existence des journaux est un troisième processus d'écriture qui a ce rôle de témoignage, en étant toujours une « *exercice* ». L'écriture d'un journal implique ce travail de longue haleine, ce « *essayer de saisir l'instant* »⁷⁰⁶ qui devient l'outil le plus puissant dans la littérature woolfienne. L'écrivain se force à évoluer à un tel niveau en ce sens, qui parfois est au prix de son épuisement et de la maladie.

⁷⁰⁴ *Journal d'un écrivain*, Bibliothèque 10/18, (*A Writers diary*, 1953) 1984, p.167 (Journaux, Leonard Woolf note : Peut-être *Les Vagues* ou *Les Ephémères* (octobre 1929)).

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

⁷⁰⁶ *Le Commun des lecteurs*, op. cit., p. 77.

Le 30 août 1923, Woolf parle dans son journal du roman qu'elle est en train de lire⁷⁰⁷ et réfléchit sur son propre travail en cours :

*C'est que, vous voyez, je pense furieusement à 'Lectures et écritures' : Je n'ai pas le temps d'exposer mes plans. J'ai pourtant beaucoup à dire au sujet des Heures et de ma découverte ; comment je creuse de belles grottes derrière mes personnages. Je crois que cela donne exactement ce que je désire : humanité, humour, profondeur. Mon idée est de faire communiquer ces grottes entre elles et que chacune apparaisse au grand jour au moment nécessaire. [...]*⁷⁰⁸

Ceci est à mon avis, le premier tour du tourbillon qui donnerait vie au roman *Les Vagues*. Sa recherche est allée toujours dans le sens des flux, de cette rivière héraclitienne, de ces heures qui se tressent comme des grottes entre sa pensée et ses personnages. Même le titre a subi cette évolution, car avant *Les Vagues*, c'étaient *Les Ephémères*, et avant *Les Ephémères* c'étaient *Les Heures*.

2.d Les heures

Le lundi 26 mai 1924, Woolf écrit : « *Mais ma pensée est tout occupée par Les Heures. Je jure maintenant que je vais m'y atteler pendant quatre mois : juin, juillet, août et septembre, et ce sera fait, et je le laisserai de côté trois mois pour terminer mes essais.* »⁷⁰⁹ Ses *Heures* lui ont pris beaucoup plus de dix-huit mois⁷¹⁰ et elles ont pris la place centrale de son œuvre. Elles seront une constante dans l'œuvre de l'écrivain anglais et prendront le statut de personnages et de structure dans le roman. Elle veut

⁷⁰⁷ Woolf parle du roman *L'histoire de vieilles femmes* d'Arnold Bennet.

⁷⁰⁸ *Journal d'un écrivain, op. cit.*, p.105.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 263.

enregistrer cette conscience du temps qui s'écoule si lentement, parfois si douloureusement, remplie de pensées, d'émotions, de mots qui coulent par milliers dans l'esprit. Woolf considère que les poètes réussissent leur but par la simplification, « *laissant pratiquement tout au-dehors* »⁷¹¹ ; en voulant aller dans le sens contraire à cette démarche, elle affirme : « *Moi je veux tout y mettre et cependant saturer [...] Cela doit inclure l'absurde, les faits, le sordide, mais traités en transparence.* »⁷¹²

En restant poétique, Woolf trouve les contours des traits de ses personnages, comme un tableau impressionniste, avec des minutes qui marquent leurs vies à la place de petites touches de pinceau. La scène à laquelle Rhoda se prépare mentalement pour arriver là où les autres seront, est ressentie dans sa force grâce à cette perception intense du temps :

[...] L'instant ne prépare pas à l'instant qui suit.[...] je ne puis pas fondre le moment présent avec le moment à venir. Pour moi, tous les moments sont tragiques, tous sont solidaires : et si je succombe sous le heurt de cet instant, vous vous jetterez sur moi [...] Je n'ai pas de but. Je ne réussis pas à enfiler les unes aux autres les minutes et les heures, à les dissoudre par un procédé tout simple jusqu'à ce qu'ils forment cette masse une et indivisible que vous appelez la vie. ⁷¹³

Woolf explique dans son journal que Rhoda, Jinny ainsi que Bernard, seraient une partie de ses multiples facettes, mais dans cette conception du temps, aucun des personnages n'est de façon absolue Virginia. Quand elle parle de l'homme comme d' « *un animal humain incapable de se tenir*

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 223.

⁷¹² *Ibidem.*

⁷¹³ *Les Vagues, op. cit.*, p. 131.

avec dignité dans une cérémonie »⁷¹⁴, elle pense à elle-même. Il est inévitable de se distraire avec la moindre chose : « une grimace de l'évêque [...] son nez luisant »⁷¹⁵ Woolf est fascinée par la richesse des instants, quand ils sont marqués par le passage des idées dans notre esprit. L'instant est un paradoxe pour l'écrivain qui rend aussi difficile sa relation avec le temps. D'un côté Woolf subit son passage, elle reflète cette souffrance quand elle écrit à travers Rhoda : « [...] L'instant ne prépare pas à l'instant qui suit »⁷¹⁶. Elle parle de cette perception du temps qui touche les êtres humains en général. Rien en l'instant ne nous prépare, ni ne nous protège. Pour Rhoda, l'instant est son bourreau et étonnamment, l'instant est son seul continent, son unique structure. L'instant lui permet de ne pas se dissoudre dans cette masse indivisible que la vie est pour elle. Le Temps est donc un miracle et un obstacle. Parfois, le rythme des minutes suscite l'extase et parfois, cet écoulement continu, ce « ne pas pouvoir revenir » au même endroit peut être une malédiction.

Dans le sens de la création, les heures sont pour l'écrivain le moteur et le chemin de son esprit. Elle suit en ce sens la vision de son mentor, quand il écrit : « Nous allons en avant à vau l'eau, mais de rebrousser vers nous notre course c'est un mouvement pénible : la mer se braille et s'empêche ainsi quand elle est repoussée à soi ».⁷¹⁷ Woolf célèbre cette « mer brouillée » et « nager à contre-courant » : « Le mouvement et le changement sont l'essence de notre être ; la rigidité c'est la mort ; la soumission c'est la mort : disons ce qui nous passe par la tête, répétons-nous, contredisons-nous [...] car rien d'autre ne compte que la vie ; et, bien sûr, l'ordre. »⁷¹⁸ Les flux sont dans l'écriture woolfienne, ainsi que dans celle de son mentor, le centre et le noyau, grâce au caractère passager de l'eau. Gaston Bachelard dans son livre *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière* écrit :

⁷¹⁴ *Ibidem.*

⁷¹⁵ *Journal, op. cit.*, p. 197.

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ *Essais, op. cit.*, III, X, p. 1000.

⁷¹⁸ *Le Commun des lecteurs, op. cit.*, pp. 82-83.

« L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule. »⁷¹⁹ S'il y a un écrivain « voué à l'eau », c'est Virginia Woolf, pas seulement par le choix de sa façon de mourir, ni par la présence de l'élément liquide uni à la mort comme à la vie, mais parce que tant dans ses essais, que dans ses nouvelles et, bien sûr, particulièrement *Les Vagues*, l'eau est l'élément qui démarque son mouvement. Virginia Woolf appartiendrait à ces écrivains pour lesquels Bouc hard affirme : « l'eau est aussi une sorte de destin »⁷²⁰.

Ceci nous ramène à la première partie dans laquelle le mouvement du travail de Montaigne passe par le tamis du poète nord-américain Emerson. L'Américain comprend la perception aquatique du passage du temps dans les *Essais*, quand Montaigne écrit : « *Il faut accommoder mon histoire à l'heure.* »⁷²¹ Emerson explique : « *Le monde est un danseur, c'est un rosaire ; c'est un torrent ; c'est un bateau ; une brume ; une toile d'araignée* »⁷²² ; c'est ce que tu deviendras et la métaphore qui attend, et qui donne à l'imagination un chant plaisant. Plus rapide que la lumière, le monde se transforme lui-même dans la chose que tu es en train de nommer. »⁷²³ « *Accommoder mon histoire à l'heure* »⁷²⁴, écrit Montaigne, accommoder le rythme, les pensées, les émotions ; ce qui intéresse Woolf c'est

[...] la liberté, la hardiesse avec laquelle mon imagination a saisi, utilisé ou rejeté toutes les images et tous les symboles que j'avais préparé [...]

⁷¹⁹ Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Biblio, 1942, p.13.

⁷²⁰ *Ibidem.*

⁷²¹ *Essais, op. cit.*, II, II, p. 805.

⁷²² Il faut garder cette image en tête pour la mention que fait Woolf de Bernard enfant, dans *Les Vagues*.

⁷²³ « *...The world is a Dancer; it is a Rosary; it is a Torrent; it is a Boat; a Mist; a Spider's Snare; it is what you will; and the metaphor will hold, and give the imagination keen pleasure. Swifter than light the world converts itself in to that thing you name.* », in Emerson, Ralph Waldo, *The Journals and Miscellaneous Notebooks*, 16 vols. E.U., Harvard UP, 1960, t. VIII, p. 23.

⁷²⁴ *Essais, op. cit.*, II, II, p. 805.

*non pas en fragments groupés et cohérents [...] mais simplement comme des images[...] J'espère avoir retenu ainsi le chant de la mer et des oiseaux[...].*⁷²⁵

2.d.1 Les éphémères

À ce stade du processus dans ses journaux, « *les heures* » deviennent une réflexion sur « *l'éphémère* », ce n'est plus le temps qui est au centre du rythme woolfien, mais la brièveté de son passage, et Woolf se réfère à cet « *éphémère* » des heures au pluriel, comme si elle effectuait une transmutation du mot « *heures* » pour sa caractéristique principale. De cette sorte, les *éphémères* deviennent des sujets et prennent le caractère de mesures des temps séparées, presque des personnages fantomatiques qui hantent l'écrivain. « *Les éphémères* » sont si présents dans son travail, qu'ils affectent directement le repos de l'écrivain. Il faut dire que même la conviction d'un auteur souffre, comme c'est le cas de Woolf, de cet effet dévastateur de l'éphémère.⁷²⁶ Ils se dévoilent déjà comme possibles clivages du livre, de ses chapitres du livre délimités par des scènes de la journée, ainsi que des sons représentatifs de chaque heure. Pour commencer ce sera l'aube qui devient enfance : « *Ce sera l'enfance mais ce ne doit pas être mon enfance* »⁷²⁷. Une enfance où « *les bateaux sur la pièce d'eau* » sont la représentation de sa vision enfantine ; où « *le monde irréel doit envelopper tout ceci comme des vagues fantastiques* »⁷²⁸.

La scène de Rhoda avec ses pétales et son bol, est bâtie sur cette image d'enfance « *qui n'est pas la sienne* » et qui est toujours marine : « *Tous mes vaisseaux sont blancs dit Rhoda [...] Je veux des pétales blancs qui flottent quand je penche le bassin. J'ai maintenant une flotte qui vogue de rive en*

⁷²⁵ *Journal, op. cit.*, p. 267.

⁷²⁶ Cette constatation permet au thésard de ne pas perdre l'espoir d'un jour finir par faire quelque chose de valable.

⁷²⁷ *Journal, op. cit.*, p. 229.

⁷²⁸ *Ibidem.*

rive. »⁷²⁹ Ces « vagues fantastiques » qu'enveloppe la réalité, provoquent chez l'auteur (ainsi que chez son lecteur) une sensation revivifiante qui tisse « la 'vraie' vie »⁷³⁰ avec « le néant » qui hante Woolf ; dans le même cours des flux, ils courent ensemble, ils se confondent, ils provoquent les vibrations de l'âme à l'unisson. Auteur, lecteur, personnages du roman et concepts du temps s'entremêlent pour résonner comme des vagues sur la falaise. C'est cette force qui nourrit Woolf et la maintient en vie, c'est la lumière qui devient colorée au contact de ses pensées, quand « l'éphémère » devient récit et explore en intuitions et tissages de la création comme elle l'exprime en écrivant : « *Tout reverdit et se vivifie en moi quand je commence à penser aux Éphémères.* »⁷³¹

2.d.2 *The Flights of the mind*

L'obsession de Woolf par rapport au temps est toujours accompagnée de ce qui se passe dans l'esprit comme processus mental. La construction de ses personnages est la recherche de « cette allure si vagabonde »⁷³², comme forme de récit ; « les grottes derrière ses personnages »⁷³³ sont ces « profondeurs opaques »⁷³⁴ si difficiles à saisir à cause de sa complexité, à cause de ses « replis internes »⁷³⁵. La richesse des personnages de Woolf part de ces « plis »⁷³⁶ complexes, ce sont ces plis qui donnent cette humanité, cette capacité de jouer avec « l'humour », cette « profondeur »⁷³⁷ qu'elle multiplie par six :

⁷²⁹ *Les Vagues*, op. cit., p. 27.

⁷³⁰ *Ibidem.*

⁷³¹ *Journal*, op. cit., p. 230.

⁷³² *Essais*, op. cit., II, VI, p. 38.

⁷³³ *Journal*, op. cit., p. 105.

⁷³⁴ *Ibidem.*

⁷³⁵ *Ibidem.*

⁷³⁶ *Ibidem.*

⁷³⁷ *Ibidem.*

Et nous qui marchons six de front, avec au fond de nous-mêmes cette petite lumière incertaine que nous appelons le sentiment et la pensée, que pouvons-nous faire pour nous opposer au flux des choses ? Sur quoi de permanent s'appuyer ? Nos vies s'écoulent aussi [...] ⁷³⁸

C'est sont ces flux (manifestés en tant qu'heures, en tant qu'éphémères, en tant qu'instant de vie, en tant que connexions entre les uns et les autres ; ces grottes qu'elle construit entre ses personnages) qui deviennent les *flights of the mind* ⁷³⁹ comme les eaux du tourbillon.

Dans *Passionate Apprentice* ⁷⁴⁰, Woolf développe cette perception qui serait à l'origine de ce qu'elle appelle dans son journal « My own style »⁷⁴¹:

J'attends une différente sorte de beauté, j' arrive à saisir une symétrie en signifiant différentes sortes de désaccords, en montrant toutes les traces du passage de l' esprit à travers le monde et en terminant dans la fin, une sorte de trou fait de fragments en vibration: pour moi il s'agit du processus naturel ; les envols de l'esprit ⁷⁴²

L'intellectuelle que fut Woolf choisit de se retirer des occupations communes, pour pouvoir suivre ce qu'elle appelle les « *envols de l'esprit* » ; sa description dans le journal de sa jeunesse a la même « *allure vagabonde* »⁷⁴³ que la démarche de son mentor. Dans *Les Vagues*, ils marquent l'harmonie impeccable et trépidante du roman. Woolf développe page après page un tissu avec quelque chose de cette « symétrie », à

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 223.

⁷³⁹ *Passionate Apprentice*, *op. cit.*, p.393.

⁷⁴⁰ *Moments of being, Passionate Apprentice*, London, Harvest Book, p. 393.

⁷⁴¹ *Letters*, *op. cit.*, p. 357.

⁷⁴² (*C'est moi qui traduis*) « I attain a different kind of beauty, achieve a symmetry by mean of infinite discords, showing all the traces of the minds passage through the world & achieve in the end, some kind of whole made of shivering fragments: to me this seems the natural process ; the flight of the mind. ». *Passionate Apprendice*, *op. cit.*, p. 393.

⁷⁴³ *Essais*, *op. cit.*, I, XXVI, p. 173.

partir des « *infinis désaccords* »⁷⁴⁴. Ses envois arrivent à des « *profondeurs et des replis* », à ses innombrables « *essais* » à suivre chaque « *élan* » de son « *humaine nature* ». *Les Vagues* sont naissance et mort, et sont faites des silences et de temps fragmentés, comme ceux que tout être humain expérimente à chaque heure de sa vie. C'est dans cette communion de fonctionnement que Woolf écrit : « *Un écrivain n'est jamais seul. Il y a toujours le public avec lui, sinon sur la même banquette du moins dans le compartiment voisin...* »⁷⁴⁵ Dans « *ce compartiment d'à côté* », il y a aussi ses lectures, et avec elles ceux qui ont écrit. Et finalement, il y a les « *grottes* » « *creusées* » entre les individus. Woolf n'est pas seule, elle ne prétend pas l'être : les interminables lectures, les salles des musées, les concerts, les échanges avec ces autres à travers le temps, confirment sa vision du monde, à savoir que l'on n'est jamais seul.

La perception des envois de l'esprit qui s'effleurent ou des « *allures vagabondes* » qui s'atteignent dans un « *whole made of shivering fragments* » continue à être actuelle dans la pensée des philosophes contemporains et dans leur analyse du *soi*. Un espace pour s'effleurer là où a lieu la transmutation qui opère dans « l'œil du cyclone », dans « le tourbillon » heideggérien, dans « *le branlé universel* » de Montaigne :

*Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'AEgypte [...] La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. [...] chaque homme porte la forme entiere de l'humaine condition.*⁷⁴⁶

Ce trou qui est tout, où toutes les émotions et les idées créatives peuvent s'effleurer, est à l'origine du mouvement qui évite la rigidité, l'ennui, la paralysie et la mort du monde. Il est générateur de force créative, mais c'est aussi la fracture par laquelle s'infiltrer le néant. Il faut qu'il continue à

⁷⁴⁴ *Ibid.*, « infinite discords ».

⁷⁴⁵ *L'art du roman*, « Mr Bennet et Mrs Brown », *op. cit.*, p. 61.

⁷⁴⁶ *Essais*, *op. cit.*, III, II, p. 805.

tourbillonner, et, comme Heidegger l'écrit, on a le choix de ne pas entrer en lui ou celle de plonger, mais il est là ; nous l'avons en nous et en plusieurs sens il est partie de notre condition, et il est enivrant de se laisser attraper par sa force.

2.d.3 Le train, métaphore de flux

Dans le travail de Woolf, il y a un autre flux qui a la même force que la métaphore des vagues ou des heures, mais qui est construit avec les mêmes limitations et contraintes qu'aurait la plume au moment de vouloir saisir les mots⁷⁴⁷. Il s'agit d'une machine, conçue par l'homme comme la plume, qui a la capacité de générer son propre mouvement et qui peut, comme les vagues, porter en soi des sujets pleins de pensées, des cargaisons qui seront développées et des individus qui échangeront et suivront le même chemin pendant des instants qui deviendront des heures. Je ne crois pas que le choix de Woolf de mettre cette image du train dans *Les Vagues* soit anodin, je crois que le train fonctionne parfaitement comme métaphore pour faire l'analyse d'une œuvre dont la ligne rouge est le mouvement, le *continuum*. Avec une œuvre, d'une telle richesse, il faut reconnaître que l'analyse littéraire, même si elle veut rester dans le compromis du « faire littérature », devient trop carrée, lente, difficile à manier et complexe. De la même façon que la plume pour l'écrivain⁷⁴⁸, je trouve que la technique d'analyse littéraire marche sur les rails de l'œuvre avec les mêmes pesanteur et contraintes qu'un train, mais aussi avec toutes les possibilités que le fait de monter sur les vagues implique, mais de façon plus encadrée (sans doute plus imparfaite, comme l'être humain). Je crois que Woolf choisit le train comme une métaphore dont l'humanité oblige le lecteur à aller pas à pas, pour observer minutieusement les flux, assise dans son cabinet face aux autres⁷⁴⁹. C'est pourquoi je me suis permise d'inclure entre les flux de l'analyse des *Vagues* cette image du train, en l'annonçant comme ma façon, limitée et contrainte, d'analyser les personnages dans *Les Vagues*, analyse qui impliquerait la structure du roman.

⁷⁴⁷ *Le Commun des lecteurs*, op. cit., p. 77.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

⁷⁴⁹ *Le Commun des lecteurs*, « Mr Benet and Mrs Brown », op. cit., pp. 40-65.

2.d.4 Registre des flux, « Le Moment woolfien »

Woolf réfléchit à la possibilité de raconter une journée de sa vie comme un exercice d'écriture. Ce qu'elle sent au moment de la vivre ; elle essaie de saisir le moment et de l'enregistrer. Par exemple, la visite que les Woolf ont effectuée aux Hardy un week-end devient le prétexte parfait pour se mettre à composer une nouvelle scène afin d'essayer de saisir l'instant ; elle écrit dans son journal sur cette femme, Mrs Hardy, à propos de laquelle elle observe qu'[elle est] « *apathique, regardant ailleurs, dans le vague [...]* »⁷⁵⁰. C'est le temps qui prend place dans l'esprit de l'écrivain, la vacuité de cette « *vague* » (*vaguely*), l'état d'esprit du personnage, dont la coïncidence dans la traduction du français (*vaguely* / *vague*), ne fait que confirmer les métaphores qui feront le récit plus tard. C'est ce que Woolf observe dans une journée quelconque de l'été de 1926 : un temps marqué par une vacuité, qui contrairement à la croyance commune, est remplie de pensées et qui devient, à ce moment-là, matière de son écriture, presque son personnage principal.

Cette observation d'une « *femme qui écrit derrière la fenêtre* » serait présente dans *Les Vagues* quand Bernard observe lors de sa promenade habituelle : « *Plus bas, à travers des gouffres de feuillages, on voyait les jardiniers balayer la pelouse avec de grands balais. Une dame était assise à sa table à écrire. Transpercé, immobilisé [...]* »⁷⁵¹ Il peut s'agir de Mrs Hardy mais il est bien possible que la femme que Bernard remarque derrière la fenêtre soit Mrs Woolf elle-même. Bernard serait lui-même le support de la conception de Woolf. Woolf a besoin de saisir l'exercice d'écriture qui devient personnage et dans ce processus, il devient roman. Il entre aussi dans la logique de ces

⁷⁵⁰ "As I am not going to milk my brains for a week. I shall have her write the first pages of the greatest book in the world. This is what the book would be that was made entirely solely & with integrity of one's thoughts. Suppose one could catch them before they became « works of art » ? Catch them hot & sudden as they rise on the mind – walking up Asheham hill for instance. Of course one cannot; for the process of language is slow & eluding. One must stop to find a word, there is the form or the sentence, soliciting one to fill it.", in *The Diary*, Hogarth Press, volume III, Penguin Books, 1980, p. 102.

⁷⁵¹ *Les Vagues*, op. cit., pp. 234-235.

vagues contenantes et cont enues ; en même temps, il est le temps qui s'arrête et l'être qui arrête le temps, il est l'écrivain :

Bernard est toujours en retard. Il s'est trop attardé pour partir avec eux : ses incorrigibles accès de rêvasserie l'en empêchent. Tout en se lavant les mains, il s'arrête pour se dire : 'Une mouche est prise dans cette toile d'araignée ? Vais-je la délivrer ? Vais-je la laisser manger ?' Il flotte au gré de perplexités innombrables, et c'est ce qui l'empêche d'aller avec eux jouer au cricket. ⁷⁵²

C'est cela le moment woolfien, ce moment dont le temps conventionnel s'arrête, et il commence à courir un autre temps. Cette démarche du personnage exaspère ses amis et lui fait perdre les moments des autres, parfois un jeu de cricket, parfois un train. Cette relation avec le temps, ce décalage délicieux qui met l'écrivain hors la montre du monde, le contraint de s'abstraire du monde pour des choses « vraiment importantes » comme le destin d'une mouche dans une toile d'araignée : tel est le travail de l'observateur et Woolf est très méticuleuse avec cet office.

Woolf continue son exercice de chasseresse de l'instant dans le journal: « Je me suis mise à la composer, c'est-à-dire à insister sur Mrs Hardy [...] et je sentais que bientôt tout s'ordonnerait autour de ce thème principal. Mais la réalité est toute différente [...] » ⁷⁵³ Cette relation avec la réalité prend une partie importante de ce travail d'observation et d'écriture, parce qu'elle est soumise à sa perception du rythme, des sensations et du flux qui suit sa pensée. La vraie liberté de l'écrivain consiste à se laisser emporter par ce rythme qui construirait son récit.

⁷⁵² *Ibid.*, p.55.

⁷⁵³ *Journal, op. cit.*, p. 125.

2.e Le sens de la réalité

Dans *Les Vagues*, le personnage de Bernard se confronte à la réalité et il la boude, en nommant les individus réels « *les ennemis* ». Ils sont des ennemis pour lui, en tant qu'ils peuvent couper le flux du moment créatif. Dans la maison des Hardy, Mme Hardy aurait pu avoir changé de position ou aurait pu s'être levée de son siège pour aller dans la cuisine, peu importe. Le problème pour Woolf et pour Bernard apparaît quand tous les deux s'aperçoivent qu'ils ne peuvent rien contre le changement que la dame qu'ils ont face à eux provoque dans son exercice du récit. Bernard les appelle ces : « *forces contre lesquelles nous combattons. Se laisser aller passivement est contraire à la nature même de notre pensée. 'Certes c'est la loi de l'univers, se dit-on, mais moi, j'ai ma loi personnelle.'* »⁷⁵⁴

Tant l'écrivain que son personnage sont conscients de l'impossibilité de guider les flux de la pensée, tout comme il est impossible de contrôler les personnes dans le monde réel pour suivre l'élan du récit que tous les deux sont en train de créer. Les flux créatifs deviennent muets, si libres et si arbitraires, tout comme la suite des événements dans la réalité si l'on prend en compte la volonté de Woolf et de son personnage Bernard, mais les flux ne sont pas compatibles ou domptables. C'est pourquoi Bernard perçoit la réalité comme « *si l'on s'était réveillé dans la lande de Stonehenge, avec autour de soi un grand cercle de dolmens et de menhirs.* »⁷⁵⁵ Dans le sens de la création, les autres deviennent opposants à une possible sensation omnipotente de l'auteur. Mais il n'en reste pas là, l'importance de cette métaphore prend sens par la suite :

Puis, un pigeon ramier s'est envolé à travers les branches. Et comme j'étais amoureux pour la première fois de ma vie, j'ai mis sur pied une phrase, un poème à propos d'un pigeon ramier. Une seule phrase,

⁷⁵⁴ *Les Vagues, op. cit.*, pp. 234-235.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 235.

*car une trouée venait de se faire dans mon esprit, une de ces soudaines ouvertures par lesquelles on voit l'univers. Puis, il y a eu de nouvelles piles de tartines, de nouvelles mouches [...]*⁷⁵⁶

C'est la réalité qui rend possible l'ouverture de ce trou de lucidité ou de création, et Woolf le sait. Même si, parfois, il est tentant de se laisser engloutir par cette force, par ce flux. Ce sont les autres qui nous donnent des repères, c'est cette réalité que Bernard ose appeler « *l'ennemie* », à vrai dire, sa vraie et unique alliée pour pouvoir continuer. Woolf la décrit de façon très lucide : « [...] *C'est ce que j'appelle la « réalité ». Et, parfois je me dis que c'est la chose qui m'est la plus nécessaire et que je ne cesse de chercher.* »⁷⁵⁷

La réalité permet à l'écrivain de reconnaître les traces du flux, là où elle est déjà passée. L'écrivain et la réalité sont la matière d'un récit qui fait fondre les frontières entre la réalité et la fantaisie jusqu'à les confondre, une fois que le processus d'écriture les a transformées. Woolf joue avec cette conscience :

*Mais qui sait, une fois qu'on s'est mis à écrire ? Comme il est difficile de ne pas transformer en 'réalité' ceci ou cela, alors qu'elle n'est qu'une chose. Il se peut toutefois que ce soit un don tout personnel et c'est peut-être ce qui me distingue des autres personnes.*⁷⁵⁸

Un don qu'elle exerce comme fil conducteur de son écriture et qui construit entre les frontières, pas seulement comme processus créatif, mais aussi comme rapport avec son entourage. Contraire à la norme, Woolf est obligée de lutter dans son quotidien, à chaque moment, pour ne pas transformer son imagination en réalité. En elle, ce jeu de transformation est naturel et fertile (

⁷⁵⁶ *Ibidem.*

⁷⁵⁷ *Journal, op. cit., p. 257.*

⁷⁵⁸ *Ibidem.*

parfois assassin). C'est son génie mais aussi sa plaie : cette arme à double tranchant marque toujours la direction et le tempo du mouvement woolfien.

2.f Art et flux

Son propre art remplit l'écrivain de cette sensation enivrante des vagues, où se tenir debout sur la crête est la seule maîtrise possible. Woolf vit et écrit pour l'apparition de cette « *trouée [qui] venait de se faire dans [son] esprit* »⁷⁵⁹ à partir de laquelle elle peut voir tout l'univers et son écriture prend force et matière. Elle sait que la force de cette vacuité génératrice est trop complexe et elle risque d'être engloutie de façon permanente. C'est aussi pour cela que l'écrivain a besoin des autres pour ne pas se perdre, elle rend donc hommage une autre fois à la valeur des autres pour rendre la vie possible. Particulièrement dans ses vagues dont l'écriture est ce mouvement sans fin. Elle cherche à creuser des grottes entre ses personnages, de la même façon qu'elle sent que les êtres humains dans la réalité sont connectés. L'importance de l'autre, dans la perception du monde et dans la formation des personnages, dans le contenu des *Vagues*, est d'une telle importance pour l'auteur qu'il faut lui consacrer un sous-chapitre entier. Pour le moment, mon intérêt ici est de montrer comment les flux au niveau temporel, mental, émotionnel et spatial, forment la matière de l'écriture woolfienne dans *Les Vagues*.

Le 13 juin 1927, Woolf écrit sur son nouveau projet : « *Lentement les idées ont recommencé à s'infiltrer, et puis soudain, j'ai entonné une rhapsodie [...] et j'ai déroulé mon projet des Ephémères...* ». ⁷⁶⁰ Tout mouvement est le commencement d'un autre mouvement, chez Woolf la musique est un mouvement particulièrement puissant. Pas seulement comme image, mais comme pulsion d'énergie dans l'acte créateur. Elle l'exprime ainsi : « *j'ai entonné une rhapsodie [...] et j'ai déroulé mon projet des Ephémères* ». Il n'y a rien de tel que la musique pour donner suite à une pensée, pour la laisser se

⁷⁵⁹ *Ibidem.*

⁷⁶⁰ *Ibidem.*

dérouler dans le flux de notes ; l'instant de la note qui reste s'efface progressivement pour laisser la place à la note suivante. Une rhapsodie qui donne force et caractère à son propre projet en mouvement. Dans le même journal, plus tard, Woolf décrira la façon selon laquelle la musique lui donne le tempo pour le passage de la fin des *Vagues*.

2.f.1 La musique comme flux

Elle raconte le 22 décembre 1930 comment, tandis qu'elle écoutait un quatuor de Beethoven, elle développe le discours final de Bernard, là où « *tous ces passages interposés termineront en une seule note : 'Ô solitude'* »⁷⁶¹.

Elle présente cette solitude comme le sujet central des *Vagues*, qui pour l'écrivain est l'espace de la création, le principe de tout récit, la distance nécessaire à l'artiste pour mettre en branle son œuvre. Mais plus particulièrement, *La chambre à soi* représente l'écran, voire le silence, la dimension où l'écrivain (et le musicien) s'arrête pour entendre et poursuivre l'élan de son esprit ; elle est aussi la note finale où le rideau tombe, pour attendre l'« encore » ; dans le sens qu'Horace laisse entendre dans son *Épître I* : « *Mors ultima linea rerum est* ». Il y a donc toujours un « encore », c'est le silence qui donne gravité à la pièce, et Woolf le rejouera tant que sa vie et sa perception de la réalité le lui permettent. L'écrivain fait une boucle au silence et elle recommence. Et donc elle « *intégrerait toutes les scènes [...] sans interruption* »⁷⁶², comme une puissante rhapsodie.

C'est en ce sens que Woolf écrit à son amie la musicienne Ethel Smyth : « *ma difficulté consiste dans le fait que j'écris à la recherche d'un rythme et non pas d'un plan [...] [même] si le sens du rythme est plus naturel en moi que la narration, il est complètement opposé à la tradition de la fiction et je suis à la recherche constante d'une*

⁷⁶¹ *Ibidem.*

⁷⁶² *Ibidem.*

corde à lancer au lecteur ». ⁷⁶³ Sa difficulté est son don et son ouïe la guide. Le rythme devient un continent de flux, où les possibilités du récit sont infinies. C'est en fait la richesse et la difficulté au moment d'analyser *Les Vagues* ; les « vibrations de son âme » contiennent des pensées complexes, une philosophie de vie et une nouvelle façon d'écrire. C'est cette complexité qui empêche de décortiquer en thématiques le texte ; c'est presque comme vouloir interpréter ce que le compositeur a voulu transmettre à travers sa musique. Sur le même plan musical, on trouve une scène de Rhoda, à l'âge adulte, dans laquelle elle décrit un concert perçu de façon assez particulière :

Tout à coup, l'énorme dame [...] prend une aspiration, assume une expression passionnée, dilate la poitrine, et s'avancant comme pour cueillir une pomme, elle lance au moment précis la flèche de sa voix au cœur de la note : « Ahhhh... ! »

« Une hache a fendu l'arbre jusqu'au cœur ; le cœur est tiède ; un son frémit dans l'écorce : « Ahhhh !... » [...] Elle pousse ce cri, puis recommence. Mais ce n'est qu'un cri. Et qu'est-ce qu'un cri ? [...]

Puisque la foudre a frappé l'arbre, puisque la grande branche en fleur est tombée [...] La débordante douceur de cette découverte ruisselle sur les parois de mon âme et libère en moi le sens de la compréhension. « Ne cherche plus, me dis-je. Tu as atteint le but. » Le rectangle a été posé sur le carré, et la spirale par-dessus le rectangle. Nous avons été traînés le long des galets jusqu'à la mer. ⁷⁶⁴

⁷⁶³ « my difficulty is that I am writing to a rhythm and not to a plot [...] [that] 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 the reader », in *The Letters of Virginia Woolf*, « A reflection of the other person » Vol. 4 : 1929-21, London, Hogarth Press, 1978, p. 204.

⁷⁶⁴ *Les Vagues*, op. cit., pp. 161-162.

La musique retentit dans l'âme du personnage comme elle le fait dans son auteur, elle libère l'esprit de l'écrivain pour suivre l'élan créatif. Un seul moment de compréhension, un second pour atteindre le but, pour ensuite constater qu'il est insaisissable. La pièce finit et ensuite advient l'*encore*, en laissant une sensation d'avoir « été traînés le long de la plage »⁷⁶⁵, en une spirale qui revient vers sa marée. Cette perception de l'écriture fait penser à ce que Vassily Kandinsky a écrit sur la relation entre musique et peinture :

*La couleur est donc un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme. La couleur est la touche ; l'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses. L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration.*⁷⁶⁶

2.f.2 Musique et peinture : des flux parallèles

L'image très particulière qu'utilise Rhoda pour décrire un concert correspond à ce moment où la musique la transporte au *summum* de sa perception, là où le but est atteint et le héros mort (Perceval) revient entre les notes pour lui faire sentir la force de la création humaine⁷⁶⁷. Sa description des carrés, des cercles et des spirales, parle du besoin de l'artiste de saisir le sentiment que cela lui est possible à un certain moment. Chaque forme géométrique est saisie par Woolf comme les notes d'une symphonie. Woolf est fascinée par la possibilité des peintres, ainsi que des musiciens, de convertir en art les flux de leur pensée grâce aux différentes méthodes auxquelles ces arts ont recours : « *Les peintres vivent leur vie de travail méthodique ; ils posent des touches de couleur l'une à côté de l'autre. Ils ne traînent pas comme les*

⁷⁶⁵ *Ibidem.*

⁷⁶⁶ Kandinsky, Vassily, *Spirituel dans l'art*, Paris, éd. Noël, 1912, p. 112.

⁷⁶⁷ *Les Vagues*, *op. cit.*, pp. 161-162.

poètes une existence de bouc émissaire : ils sont pas enchaînés au rocher. D'où leur silence, leur sublimité. »⁷⁶⁸ C'est Bernard qui parle avec les mots de Woolf : tous les deux considèrent que la tâche du peintre doit toujours passer par la connaissance de la technique. L'importance de la méthode dans la peinture repose sur le fait que la seule façon de réussir consiste à tenir le registre des envois de l'esprit du peintre. L'écrivain est contraint à réaliser son art avec la liberté de l'élan et les contraintes et limitations au moment de vouloir nommer ; nommer avec des mots écrits, de plus, par cette plume qui est « un instrument rigide »⁷⁶⁹.

L'écrivain doit savoir négocier tout le temps : « Il faut écrire classique ; il faut respecter l'art. [...] Car si on laisse courir l'esprit à sa guise, il devient égoïste, personnel [...] lui donner libre cours, peut-être faut-il commencer par être chaotique, mais cacher cet aspect de soi-même au public. »^{770/771}.

2.f.3 Une structure faite de flux

Woolf connaît les effets de se laisser attraper par cet « esprit qui court à sa guise »⁷⁷², il faut pouvoir laisser s'écouler l'esprit en suivant la trace d'une méthode. La vision de l'art de Woolf semble paradoxale : elle demande la liberté, la transgression des frontières entre les genres, la lettre sans adresse, l'individu sans nom, etc., et en même temps, elle sait qu'il faut une méthode, et celle qu'elle choisit est aussi paradoxale que sa littérature. Montaigne parle de « morceaux décousus », de développer ses idées « entre sauts et gambades », mais il a une méthode, il respecte un certain plan, celui de suivre son art, « la connaissance de soi ». (Pour des spécialistes comme

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁷⁶⁹ *Le Commun des lecteurs, op. cit.*, p. 78.

⁷⁷⁰ *Journal, op. cit.*, p. 118.

⁷⁷¹ C'est le Moi qui fait de l'élan créatif une spirale autour du nombril de tout artiste. (Pourquoi le mot nombril commence-t-il lui-même par le nom ? Peut-être est-ce une représentation des conséquences possibles de l'obsession du moi).

⁷⁷² *Journal, op. cit.*, p. 118.

Marcel Conche, même dans la construction des deux premiers livres des *Essais*, il y avait un plan). Montaigne a tout compris, pourquoi ne pas suivre son esprit, comme le font les peintres ? : « *Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage [...] de jour en jour, de minute en minute. [...]. C'est un contrerolle de divers et muables accidens* ⁷⁷³ *et d'imaginations* ⁷⁷⁴ *irreso luës*⁷⁷⁵ [...] *Si mon âme pouvoit prendre pied*⁷⁷⁶, *je ne m'essaierois pas* »⁷⁷⁷. Mais plutôt que de suivre la trace d'un pinceau sur la toile, il faudrait suivre la trace de ces *flights of the mind* ⁷⁷⁸ **avec des mots** : « *Non seulement cela est loisible, mais rien n'est plus facile. Les autres peuvent nous échapper, nos propres traits en revanche sont presque trop familiers.* »⁷⁷⁹

Il est intéressant d'observer le rapport particulier de Woolf avec la peinture. Il ne vient pas seulement du fait que sa sœur Vanessa Bell (avant Stephen) était peintre. On perçoit sa compréhension de cet art dans le personnage de Lily Briscoe dans *La promenade au Phare* ⁷⁸⁰. Cette relation si forte ne vient pas non plus du simple fait que, parmi ses amis les plus proches, se trouvent les peintres anglais les plus reconnus de sa génération. Elle a même écrit la biographie de Roger Fry ⁷⁸¹, car elle partage sa passion pour l'image et les différences et similitudes du processus créatif font partie de ses réflexions. Ils partagent une certaine vision de l'élan créatif, particulièrement en ce qui concerne les rythmes. Fry écrit en ce sens : « *Nous savons si peu du rythme de l'esprit humain* »⁷⁸² **Ce sont, dit Woolf, des mots qui** « *Nous rappellent du danger d'essayer de deviner le secret qui se cache derrière son influence*

⁷⁷³ Événements.

⁷⁷⁴ Pensées.

⁷⁷⁵ Indécises.

⁷⁷⁶ Pouvait se fixer.

⁷⁷⁷ *Essais*, op. cit., III, II, p. 805.

⁷⁷⁸ *Passionate Apprentice*, op. cit., p. 393.

⁷⁷⁹ *Le Commun des Lecteurs*, op. cit., p.77.

⁷⁸⁰ *To the Lighthouse*, The Hogarth Press, 1992, London, Penguin Books, 1992.

⁷⁸¹ *Roger Fry: A Biography*, London, The Hogarth Press, 1991.

⁷⁸² "We know too little of the rhythms of man's spiritual life" (*C'est moi qui traduit.*) . Rosembaum, Standford, Patrick, *The Bloomsbury group*, London, Croom Helm, 1975, p. 140.

comme être humain »⁷⁸³ Ils partagent cette perception de l'art qui est présente à chaque fois qu'on découvre une véritable œuvre d'art. Ils partagent la notion du mentor de Woolf : « *Entre les arts libéraux, commençons par l'art qui nous fait libres* »⁷⁸⁴.

Cette prémisse, à mon avis, est celle qu'ont suivie les plus grands artistes de toutes les époques, ceux qui cherchent dans leur travail la transcendance, chacun à leur manière. La passion de Woolf pour la peinture aurait cela comme origine et je me risque à intégrer dans cet univers des influences et des partages qui nourrissent la proximité de Woolf avec la peinture : la façon dont elle découvre que son mentor joue entre écriture et peinture, en tant que processus et méthode de son propre art.

2.g L'art de Montaigne

Montaigne écrit : « *Les fantasies de la musique sont conduites par l'art, les miennes par sort*⁷⁸⁵ ». Cette phrase laisse penser que Montaigne avait une idée particulière des arts, comme s'il voyait dans la technique du musicien, une contrainte qui limite l'artiste au moment de faire son art. Mais Woolf considère que l'art suit le même chemin de liberté que celui que Montaigne observe pour soi, si l'on considère la traduction du mot « *sort* », signifiant en français ancien « hasard ». Pour Woolf, « hasard » qui rend l'œuvre du maître si riche et si libre, est le même que suivent les artistes, musiciens, peintres, écrivains... au moment de créer. En réalité, cette différence de perceptions n'en est pas vraiment une. Woolf parle de l'art sur lequel Montaigne travaille : « *[...] c'est un art ; et la matière même sur laquelle il travaille est variable, complexe et infiniment mystérieuse, puisque c'est la nature humaine.* »⁷⁸⁶

⁷⁸³ "remind us of the perils of trying to guess the secret that lay behind that "his influence as a human being.", (*C'est moi qui traduis.*), in *Ibidem*.

⁷⁸⁴ *Essais, op. cit.*, I, 26, p. 159.

⁷⁸⁵ Par Hasard.

⁷⁸⁶ *Les Commun des lecteurs, op. cit.*, p. 84.

Une fois c et « art » de mentor travaillé s ur « la nature humaine » intégré à la perspective de l'art de l' écrivain anglais, les flux de Montaigne donnent liberté et con firment l'entreprise woolfienne dans l'inscription d'une nouvelle expérience littéraire. Celle qui a donné au roman *Les Vagues* toute la consistance et la fluidité qui lui ont per mis de l'ap peler : « *Mon premier travail dans mon propre style* »⁷⁸⁷.

Ce « style » propre à Woolf, si im prégné de la lecture de Montaigne, est déjà présent dans ses travaux précéde nts, comme c'est le cas dans l'a réflexion qu'elle fait à propos de la présence du personnage de Septimus Warren, dans le roman *Mrs Dalloway* : « *Les critiques diront que c'est décousu, parce que les scènes de la folie ne se raccordent pas directement aux scènes Dalloway* »⁷⁸⁸. La métaphore des tissus « *décousus* » comme des idées dépourvues de lien ou d'un c ontexte prédéterminé, vient aussi du mentor : « *[...] je prononce m a sentence par articles descousus* »⁷⁸⁹. Cette vision des choses a marqué, après Montaigne, une nouv elle approche de la pensée hum aine, à par tir de l'essai comme genre. Il montre qu'il n'e st pas nécessaire d'a voir une hétérogénéité dans le dis cours, pour pouvoir exprimer le s envols de l'esprit. En fait, il veut que tous les changements et contradictions qui opèrent dans son esprit soient visibles, qu'ils restent gravés dans son travail d'a utoportrait. L'esprit humain est une entité vivante, un flux en m ouvement éternel, duquel il veut garder registre. La difficulté de ces mouvements de l'esprit consiste à essayer de les rendre perceptibles à l'œil humain, comme l'écrit Woolf dans son essai sur le mentor : « *La vision vous sort de l'esprit ou s'échappe par la fenêtre avant qu'on ait pu lui mettre du sel sur la queue [...]* »⁷⁹⁰. La façon dont l'esprit crée s'effectue en s uivant « *Un rythme, et non pas un plan* »⁷⁹¹. La méthode de l'artiste est déjà

⁷⁸⁷ (C'est moi qui traduis. « *My first work i n my own style* »), *Letters, o p. cit.*, p. 357, *Diary, op cit.*, vol. 4, p. 53.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁸⁹ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1076.

⁷⁹⁰ *Le Commun des lecteurs, op. cit.*, p. 78.

⁷⁹¹ (C'est moi qui traduis.) « *a rhythm not a plot* », in *Letters, op. cit.*, p. 204.

intégrée en lui pour lui permettre de poursuivre ces envols et garder au moins un morceau de cette essence.

2.g.1 Les Flux de l'art

C'est ainsi que des créateurs comme Woolf, Montaigne ou Kandinsky suivent ces flux entremêlés et inséparables entre musique, peinture et écriture. Ils sont transportés dans cette émotion, en mettant l'âme humaine en vibration. Kandinsky a écrit que : « *La musique est l'art qui utilise ses moyens [...] pour exprimer la vie spirituelle de l'artiste et créer une vie propre de sons musicaux.* »⁷⁹² De la même façon, l'écriture pour Woolf consiste en la répétition d'un exercice dont la pensée est le moyen de transport qui se base sur l'émotion en exprimant, comme cheminement de création, « *la vie spirituelle* »⁷⁹³ de l'artiste. Elle a besoin au moment de l'écriture de cette « *vie propre de sons musicaux* »⁷⁹⁴ ; des moments où elle fait de son imagination la réalité. « *Si l'art est basé sur la pensée [se demande Woolf dans son journal], quel est le processus de transmutation ?* »⁷⁹⁵ La transmutation comme transformation de l'énergie, à travers la pensée, est la force qui maintient la tension nécessaire pour que l'acte créatif soit possible. C'est cette synergie commune à Woolf, à Montaigne, à Kandinsky..., qui permet à l'artiste de se maintenir sur « la crête » de son exercice.

⁷⁹² Kandinsky, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁹³ *Ibidem.*

⁷⁹⁴ *Ibidem.*

⁷⁹⁵ "What I thought was this : if art is based on thought, what is the transmuting process ? I was telling myself the story of our visit to the Hardys. & I began to compose it: that is to say to dwell on Mrs Hardy leaning on the table. Looking out, apathetically vaguely ; & so would soon bring everything into harmony with that as the dominant theme. But the actual event was different.", in ? p. 102. *Journal op. cit.*, p. 157.

2 g.2 Le tourbillon de la Création

Le jeudi 30 septembre 1926, elle note vouloir faire « quelques remarques sur le versant mystique de son inquiétude [...] ». ⁷⁹⁶. Woolf affirme « ne pas croire à cela » ⁷⁹⁷, (bien que l'on ne sache ce que cela signifie), mais sa perception de l'art fait partie de cette entité spatio-temporelle : « quelque chose dans l'univers » ⁷⁹⁸ qui maintient une cohésion entre toutes les choses. Le versant mystique reste donc compris dans les flux qui donnent substance et rythme à sa recherche esthétique : « [...] Avec quelle image pourrais-je rendre ma pensée » ⁷⁹⁹.

Telle est sa recherche dans *Les Vagues*. Elle arrive à peindre des images magnifiques, toujours avec cette notion de « creuser des grottes entre ses personnages ». Son « versant mystique » est lié à la notion « des autres », ses grottes sont des connexions avec ces autres, mais aussi avec tout ce qui existe autour d'elle. Ces grottes qui nous connectent tous, comme il se passe entre les personnages du roman, sont faites de ce même matériau des émotions que l'on ressent face à une œuvre d'art. L'exercice d'écriture de Woolf consiste à creuser jusqu'à les saisir, même si c'est impossible : « C'est cela, quelque soit le nom qu'on lui donne, qui demeure effrayant et stimulant [...] ce qui m'intéresse, c'est que dans tous mes sentiments et mes pensées, je ne me suis jamais heurtée à cela auparavant. » ⁸⁰⁰ Les images, Woolf les trouve ; des scènes et des scènes où la complexité de la perception de l'écrivain fait des personnages du roman d'exception des tissus d'humanité. Les émotions les plus complexes et variées sont exprimées dans le parcours de sa construction, c'est pourquoi Woolf frôle « à fleur de peau » le lecteur, c'est pourquoi sa lecture est si sidérante. Parce que, même sans l'avoir saisi, nous (Woolf en tant qu'écrivain, et ses lecteurs en lisant) vivons

⁷⁹⁶ *Journal, op. cit.*, p. 167.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁹⁸ *Ibidem.*

⁷⁹⁹ *Ibidem.*

⁸⁰⁰ *Ibidem.*

son essai et percevons ce contact, comme elle l'affirme : « *Ce n'est pas avec soi-même, mais avec quelque chose dans l'univers.* »⁸⁰¹ L'énormité de cette perception déboussole par sa force l'écrivain tout au long de sa vie, même quand elle est enfant, comme elle l'exprime dans son journal : « *Il m'est arrivé une fois de ne pouvoir franchir une flaque* »⁸⁰². Parce que sa perception des flux, de ce chaos en pleine effervescence est même physique. « *La vie est [...] une affaire des plus bizarres : elle contient l'essence même de la réalité. [...] Mais lors que j'écris, je ne parviens pas à saisir les choses. Tout ce que je peux faire c'est de noter ce curieux état d'esprit.* »⁸⁰³

« *La vie contient en soi l'essence même de la réalité* »⁸⁰⁴. Et les images qui parlent de vagues au long du roman deviennent des images parfaites qui contiennent à chaque phrase cette essence. À chaque lecture, à chaque essai d'analyse d'un fragment des *Vagues* selon la grille de l'analyse littéraire, ces scènes, décrites par le flux de la pensée de chaque personnage, explosent en signification, en musique, en peinture, en humanité, et il faut essayer de nager contre ce débordement pour pouvoir tenir une table des matières. Pour pouvoir parler de cette écriture dans le moule prédéfini d'une thèse, il n'y a pas assez de vie, ni assez de temps pour faire quelque chose de digne avec ce morceau d'univers « imparfaitement parfait ». Il s'agit d'essayer, cette fois-ci, de la suivre en ce sens : « *Tout ce que je peux faire c'est de noter ce curieux état d'esprit.* »⁸⁰⁵

⁸⁰¹ *Ibid.*, p.167.

⁸⁰² *Ibidem.*

⁸⁰³ *Ibidem.*

⁸⁰⁴ *Ibidem.*

⁸⁰⁵ *Ibidem.*

2.g.3 Le rythme des flux humains

Revenons aux scènes de vagues dans le roman : le rythme de la musique est toujours présent, les vagues sonnent, la musique aussi. Bernard décrit les spirales de son âme :

*Ces chants, et les spirales de l'onde, et le murmure presque imperceptible de la brise nous entraînent doucement. De petits morceaux de notre être s'effritent. Tenez : quelque chose d'important vient de tomber. Je perds tout contrôle sur moi-même.*⁸⁰⁶

« Les chants », la musique, « les spirales » sont faits de la même matière que celle qui se transforme dans ces « petits morceaux de notre être »⁸⁰⁷. C'est pourquoi un esprit si aigu comme celui de Woolf « perd la boussole » depuis qu'elle était petite, au moment de sentir la force de cet univers en soi, au moment de vouloir le suivre.⁸⁰⁸ Cette énergie nous transforme, elle nous apprend qu'on ne peut faire autre chose que d'humbles essais, comme des diapasons dénivelés. Cette perception de l'universalité que Woolf exprime, se caractérise par la même complexité, le même état d'esprit que l'on trouve dans la vision de Montaigne selon la démarche de son essai :

*C'est une épineuse entreprise, et plus qu'il ne semble, de suivre une allure si vagabonde que celle de notre esprit ; de pénétrer les profondeurs opaques de ses replis intimes ; de choisir et arrêter⁸⁰⁹ tant de menus airs de ses agitations. Et est un amusement nouveau et extraordinaire, qui nous retire des occupations communes du monde, ouy, et des plus recommandées.*⁸¹⁰

⁸⁰⁶ *Les Vagues, op. cit.*, p. 228.

⁸⁰⁷ *Ibidem.*

⁸⁰⁸ Cela évoque le « talisman » que Pascal Quignard traite dans son livre *Requiem* (Quignard, Pascal, Galilée, 2006), ce talisman qui n'appartient à personne, cette répétition du rituel qui n'est pas religieux – mais personnel. Ce fond de l'arrière-fond provoque une sorte de retournement dans l'aller-retour. Là où rien n'est assimilable, rien ne reste tel qu'il est.

⁸⁰⁹ Fixer.

⁸¹⁰ *Essais*, II, VI, *op. cit.*, p. 378.

C'est en ce sens aussi que Montaigne affirme que « *il porte en soi l'humaine nature* »⁸¹¹ ; c'est par cette conscience de l'esprit volatile et riche, et sa conviction de se retrouver dans les mêmes agitations et les mêmes replis que les autres. Sa différence consiste à avoir le courage de plonger en eux, de les suivre, d'arriver à cet espace, là où Kandinsky montre que « *les esprits vibrent* »⁸¹² de la même manière au moment d'entrer dans « *l'état de rupture* »⁸¹³ qui donne lieu à la transmutation.

Dans le cas de Woolf, elle a lieu dans la conception intuitive du travail littéraire qui pour l'écrivain aurait « *un versant mystique* »⁸¹⁴ dans l'espace de rencontre avec l'autre, dans la création qui part de cette métamorphose qui a lieu dans ce que Heidegger définit comme le *soi*⁸¹⁵. « *L'humaine condition* »⁸¹⁶, à laquelle Montaigne fait allusion, est pour l'artiste la fibre, le fil conducteur par lequel se transmettent les vibrations que son œuvre déploie.

C'est le son des vagues comme musique de fond du roman qui marque le diapason du roman. En fait, Woolf se pose cette question peut-être comme une proposition rhétorique : « *Ne sera-t-il pas possible qu'on entende les vagues tout au long du livre ?* »⁸¹⁷, mais aussi comme une poursuite esthétique qui a fini par donner son titre au roman.

Le samedi 2 novembre 1929, Woolf écrit dans son journal :

Je suis dans un état bizarre, consciente d'une rupture. Je tiens une chose intéressante, mais il me manque une table assez solide où la poser. Cela me pourrait venir comme un éclair en relisant... Je ne

⁸¹¹ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1077.

⁸¹² Kandinsky, *op. cit.*, p. 112.

⁸¹³ *Journal, op. cit.*, p. 238.

⁸¹⁴ *Journal op. cit.*, p. 167.

⁸¹⁵ Heidegger, *op. cit.*, p. 153.

⁸¹⁶ *Essais, op. cit.*, p. 805.

⁸¹⁷ *Journal, op. cit.*, p. 230.

*sais quelle solution... Je suis convaincue d'avoir raison de chercher l'emplacement où je pourrais situer mes personnages, face au temps et à la mer. Mais seigneur, quelle difficulté de creuser là, en soi-même, avec conviction ! Hier je tenais la conviction. Aujourd'hui, je ne l'ai plus.*⁸¹⁸

« *Je suis dans un état bizarre* », écrit Woolf ; pour pouvoir arriver à son but, elle a dû expérimenter une rupture. Comme si ces fluctuations avaient besoin d'un changement de conscience pour pouvoir entrer dans les formes qui relient sa pensée, sans avoir clairement un but déterminé. Même ainsi, Woolf sait qu'elle s'approche, elle effleure les vibrations, mais la subtilité de sa matière exige de la poser sur des soubassements solides, pour pouvoir nommer les idées, pour pouvoir leur faire toucher terre, même s'il s'agit d'un paysage face à la mer. La difficulté majeure de cet essai esthétique réside alors dans la personnalisation du travail d'exploration, son « *essai de soi* », selon des coordonnées de navigation afin de peindre ses personnages en gardant le rythme de ses fluctuations, en répondant au changement de sa conscience, en fait, en essayant de les suivre pas à pas pour les mettre à l'encre, sur le papier : selon une écriture logique. Elle connaît et exerce la méthode de son mentor, dans le même besoin de suivre ce « *travail écrit, de longue et honnête haleine, nécessaire à qui veut sérieusement et solidement se rendre compte de soi dans la fixation sans cesse recherchée de sa pensée.* »⁸¹⁹.

2.g.4 L'autoportrait comme méthode d'écriture

Woolf emploie sur le travail de son mentor les mots suivants : « *Mais cette façon de parler de soi en suivant ses propres caprices, en donnant à l'ensemble du croquis le poids, la couleur et la circonférence de l'âme dans sa confusion, sa variété, son imperfection, un tel art n'appartient*

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 238.

⁸¹⁹ *Essais, op. cit.*, II, XVIII, p. 665.

qu'à un homme : Montaigne. »⁸²⁰ On peut affirmer avec la même conviction que personne comme Woolf n'a réussi à mettre cette méthode montaignienne au service de la littérature, en tant que recherche esthétique d'un récit⁸²¹. Parce que la construction de ses personnages, ainsi que les scènes choisies sont faites de la même matière que son introspection personnelle. Elle sait que dans cette construction volatile de l'esprit, c'est seulement avec une vraie et très honnête introspection de *soi* qu'elle pourra composer des personnages cohérents avec la complexité et la profondeur de son propre défi. Chacun des personnages de Woolf, ainsi que sa démarche esthétique, sont imbibés des éléments qu'elle convoque de l'œuvre de son mentor : « *le poids* », « *la couleur et la circonférence* », et particulièrement dans sa « *confusion, sa variété, sa contradiction et son imperfection* »⁸²². Woolf ramène l'élaboration philosophique de son mentor à *soi*, et elle effectue ensuite une transmutation littéraire sans précédent. Elle prend ces éléments, et leur rend matière d'écriture. Mais elle ne choisit pas seulement de rendre humains ses personnages en misant sur ces caractéristiques, pour donner forme et force à chaque personnage, elle prend le gant que Montaigne a laissé tomber quatre siècles auparavant, et elle joue la carte d'un « *autoportrait en changement continu* » pour le transmuter dans le récit et construire un livre aussi ambitieux et complexe que celui du portrait montaignien. Elle prône une nouvelle littérature : celle-ci est en train de naître autour d'elle, mais sa proposition va au-delà de ce qui a été écrit jusque-là. Elle part de son imperfection d'être humain, en suivant le flux de son esprit, en se mettant à l'essai dans le plus profond de sa complexité, de ses interstices, en naviguant sur un bateau appelé « *essai de soi* », à la recherche de la connaissance de *soi*, à travers un langage comme véhicule d'une éthique de vie. Woolf décide de devenir un de ces écrivains si peu nombreux qui « *ont réussi à se peindre de la plume* »⁸²³, comme elle l'affirme à propos de Montaigne. Elle écrit un récit dans lequel le défi consiste à mettre dans une narration

⁸²⁰ *Le Commun des lecteurs, op. cit.*, p. 77.

⁸²¹ *Ibidem.*

⁸²² *Ibidem.*

⁸²³ *Ibid.*, p. 77.

détachée de soi, le parcours dans lequel elle reconnaît que Montaigne excelle : « Parler de soi en disant la vérité, se livrer, se rendre accessible... »⁸²⁴

Quand Woolf fait son aveu sur l'écriture du plus grand livre du monde, elle explique clairement que « [c]'est ce que serait un livre entièrement et uniquement composé avec l'aveu sincère de ses propres pensées. »⁸²⁵ Comme on peut le constater, cette réflexion sur ce livre, qui en train de naître, va dans le même sens que son analyse sur le travail d'écriture de Montaigne. Woolf se propose « [d'] écrire un récit dont on puisse saisir les pensées avant qu'elles deviennent œuvres d'art. Les attraper au vol telles qu'elles vous viennent à l'esprit [...] »⁸²⁶. Comme son mentor, l'écrivain anglais sait qu'il s'agit d'un simple essai dont la concrétisation complète est inaccessible parce que, ainsi que son mentor, Woolf reconnaît que cette entreprise « [...] n'est pas possible car le cours du langage est lent et vous égare. Il faut s'arrêter pour trouver un mot. Et puis il y a le cadre de la phrase qui demande à être rempli. »⁸²⁷ Mais comme son mentor, elle décide de continuer son essai jusqu'aux dernières conséquences.

Woolf arrive donc à faire que chacun des personnages, ainsi que son récit (et donc elle-même) soient cohérents avec l'affirmation de son mentor : « Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire [...] Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve [...] »⁸²⁸. Sa propre recherche de soi est son but comme son mentor le propose dans sa lettre au lecteur : « Ainsi, lecteur, je suis moy-mêmes la matière de mon livre [...] »⁸²⁹. À ce sujet, l'écrivain anglais établit une nuance en ayant reconnu dans une note d'auteur :

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁸²⁵ *Journal*, *op. cit.*, p. 157.

⁸²⁶ *Le Commun des lecteurs*, *op. cit.*, p. 77.

⁸²⁷ *Ibidem.*

⁸²⁸ *Essais*, *op. cit.*, « Au lecteur », p. 4.

⁸²⁹ *Ibidem.*

*Jamais je n'ai appliqué mon esprit aussi étroitement à un livre. Et la preuve c'est que je suis presque incapable de lire ou d'écrire autre chose. Tout ce que je puis faire, c'est me laisser aller [...] J'ai le sentiment d'être parvenue, contre vents et marée, à exprimer certains choses comme je le désirais.*⁸³⁰

À la fin de l'écriture des *Vagues*, Woolf est épuisée ; émotionnellement et physiquement, quelques semaines après l'apparition des *Vagues* dans les librairies, Woolf souffre d'une légère dépression. C'est pourquoi elle peut à peine lire ou parler. En écrivant les derniers mots du roman, l'écrivain décrit une sensation : entendre en une sorte d'échos sa propre voix. Woolf était intriguée par la ligne presque invisible entre sa propre voix et les autres voix qu'elle a pu imaginer.⁸³¹ Sa perception des personnages qui ont grandi ensemble et qui sont tous connectés comme les vagues d'une même marée n'a aucun rapport avec sa maladie. Pour preuve, la lettre qu'elle écrit dans cette période :

[...] Les six personnages étaient supposés n'être qu'un seul. Je deviens vieille moi-même - j'aurai cinquante ans l'année prochaine ; et je parviens à ressentir de plus en plus combine il est difficile de se récolter soi-même en une seule Virginia ; bien que la Virginia singulière dans le corps de laquelle je vis pour le moment, soit violemment susceptible de toutes sortes de sentiments distincts. Même là j'ai voulu donner le sens de continuité, contrairement à ce que la plupart de personnes disent, non vous avez donné le sens des flux et des passages et que rien d'autre importe. N'empêche, je ressens que les choses importent immensément. Quelle est la signification, le ciel sait, ce que je peut

⁸³⁰ *Journal. op. cit.*, p. 263.

⁸³¹ Caramagno, Thomas, *The Flight of the mind, Virginia Woolf's, Art and Manic-Depressive*, California E.U., University Press of California, p. 273.

*deviner, mais il y a une signification que je ressens de façon écrasante.*⁸³²

Tout a une signification pour elle, ses personnages ont des facettes de sa propre personnalité ; plus elle le grandit et plus elle est certaine que l'on est jamais qu'une seule personne. Mais cette façon d'exprimer la sensation que cette signification du tout provoque en elle le montre une fois de plus que le fait de reconnaître la multiplicité des *soi* que chaque individu peut avoir, (savoir que tout est important et qu'on fait partie de ce tout avec les autres), a fait des *Vagues*, non pas un roman triste, comme certains de ses critiques l'ont affirmé, mais un roman de communion avec les autres. Même à la fin, quand il semble qu'il n'y ait rien à faire, Bernard renaît, parce que rien ne passe. Ils (Woolf et Bernard) exécutent un autre *Encore* ! :

Et en moi aussi, la marée monte. La vague se gonfle, elle se recourbe. Une fois de plus, je sens renaître en moi un nouveau désir ; sous moi quelque chose se redresse comme le cheval fier que son cavalier éperonne et retient tour à tour.[...]

Les vagues se brisent sur le rivage.⁸³³

⁸³² (C'est moi qui traduis.) "The six characters were supposed to be one. I'm getting old myself – I shall be fifty next year; and I come to feel more and more how difficult it is to collect oneself on to one Virginia ; even though the special Virginia in whose body I live for the moment is violently susceptible to all sorts of separate feelings. Therefore I wanted to give the sense of continuity, instead of which most people say, no you've given the sense of flowing and passing away and that nothing matters. Yet I feel things matter quite immensely. What the significance is, heaven knows I can't guess; but there is significance – that I feel overwhelmingly ". *The Letters of Virginia Woolf vol. 4*, E. Nigel Nicolson and Jonne Trautmann, New York, Harcourt Brace Jovanich, 1985, p. 397.

⁸³³ *Les Vagues, op. cit.*, p. 286. La phrase en caractères romains est en italiques dans le texte original.

III. LE SOI CHEZ WOOLF

Plus qu'une réitération de la première partie, ce chapitre est sa justification. Situer le registre du *soi* dans la perspective de Woolf est primordial pour le but de cette recherche. Pour la compréhension de sa perception et la façon dont elle la développe, particulièrement dans *Les Vagues*. Ce chapitre continue à évoluer dans l'aller-retour entre *le Journal* de l'écrivain et *Les Vagues*, toujours en empruntant les outils développés à partir des *Essais* de Montaigne et les différents essais dans lesquels Woolf développe une théorie littéraire cohérente, qui intègre ces principes, et qui donc est particulièrement adéquate comme cadre théorique pour l'étude de son œuvre propre.

Le *soi* est la pièce centrale dans *Les Vagues*, en l'écrivant Woolf parvient à gagner son pari : « *Parler de soi en disant la vérité, se livrer, se rendre accessible...* »⁸³⁴ Dans les journaux, il est même indispensable que le *moi* soit visible, mais dans *Les Vagues*, il se déplace vers le *soi* avec l'effet créé par Woolf en l'entremêlant avec d'autres sujets.

« *Je vais gravir les marches du musée et me soumettre à l'influence d'esprits libérés comme le mien de l'engrenage des choses* »⁸³⁵, dit Bernard dans sa jeunesse d'adulte. Le *soi* s'entremêle avec les sujets et l'héritage des autres, cette « *influence d'esprits libérés* » ; le personnage de Bernard est conscient d'emprunter les idées des autres, de les porter en *soi*. Bernard connaîtrait donc une influence bénéfique avec ses auteurs, qu'il atteindrait en toute liberté. La visite au British Muséum, avec sa grande bibliothèque, a représenté pour Woolf une sorte de visite rituelle au temple où les plus grands esprits se rejoignent, entre les bibliothèques et les tables de travail. C'est à ce moment-là que sa perception devient « mystique » ; cette sorte de communion avec autrui se trouve dans chacun des monologues du roman. Même Louis, le personnage le plus solitaire, le reconnaît quand il dit:

⁸³⁴ *Ibid.*, p.78.

⁸³⁵ *Les Vagues*, *op. cit.*, p. 154.

*Je ne suis pas un être sans attaches, un être éphémère. Ma vie n'est pas semblable aux jeux qui se jouent un moment à la surface d'un diamant.[...] Ma destinée a consisté à me souvenir, à essayer de rejoindre, de tordre en un seul câble tous ces fils minces, les fils épais, les fils brisés, les fils résistants de la longue histoire humaine, de nos sorts tumultueux et divers.*⁸³⁶

Il n'est pas « un être sans attaches »⁸³⁷, il est l'héritier de ces esprits libérés ainsi que Bernard le ressent au moment de monter l'escalier du musée. Louis le perçoit comme une sorte de fardeau, une obligation qu'il porte, une destinée qui consiste à relier ses ancêtres avec ses descendants. Il serait obligé de prendre place entre les espaces vides des fils coupés, pour donner suite au passage du courant. Aucun des personnages n'est jamais seul, même quand la sensation de solitude leur est pesante, ainsi que Neville, dans la scène d'adolescence, le ressent lors que les six compères montent dans le train :

*[...] Des remous nous séparent les uns des autres. Mon sens du Moi, mon mépris, disparaît presque. Je me laisse emporter, submerger, projeter vers le ciel. Je pose le pied sur le quai, tenant bien ferme tout ce que je possède au monde : une valise.*⁸³⁸

Le plus misanthrope des personnages reconnaît à plusieurs moments dans le livre son besoin d'autrui, mais ici particulièrement, il se laisse emporter par le besoin d'être « nous », et le péril de cette séparation le rend vulnérable, presque humble, et toutes ses défenses tombent. Il a besoin des autres ; c'est son patrimoine, il compte avec ces individus qui font partie de lui : autrement dit, il n'a qu'une valise.

Woolf joue à chaque fois avec cette tournure littéraire, qui prend effet de sa propre perception de la réalité. Celle-ci libère l'écrivain d'une identification contraignante à l'un ou l'autre de ses personnages et, en même

⁸³⁶ *Les Vagues, op. cit.*, p. 199.

⁸³⁷ *Ibidem.*

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 77.

temps, elle permet ce déplacement d'effet marin qui décide entre le récit du personnage vers les pensées et les sujets qui le hantent. L'écrivain enregistre ce déplacement en suivant sa propre évolution, l'évolution de sa pensée vers une connaissance plus approfondie de soi. C'est ainsi que Woolf esquisse ces six multiplicités dans le roman :

[...] *J'ai fini par ressentir de plus en plus la difficulté qu'implique se récolter soi-même en une seule Virginia ; même la Virginia particulière, dans le corps de qui j'habite actuellement, est susceptible de façon violente de toute sorte de sentiments séparés*⁸³⁹.

Woolf explique les deux penchants à partir desquels elle se ressourc pour ébaucher ses personnages : celui déjà mentionné de la multiplicité de soi que chaque individu peut engendrer. Ce penchant, elle le partage avec Montaigne lorsqu'il dit : « *Jamais deux hommes ne jugerent pareillement de mesme chose, et est impossible de voir deux opinions semblables exactement, non seulement en divers hommes, mais en mesme homme à diverses heures.* »⁸⁴⁰ Et celui de la reconnaissance de l'autre : ces autres qui l'entourent, ceux qui enrichissent sa vision du monde et qui la sauvent de l'égotisme auquel le travail d'écrivain peut mener. Ces deux sources sont finalement connectées et forment un tout qui ne cherche pas à être identifié ou défini. À cause de cette profusion de soi, le repérage du sujet est compliqué dans *Les Vagues*, parce qu'il ne s'agit pas de définir à quel moment du roman le moi prend place (il faut revenir à la première partie où est développée la question du Moi qui est mise en question par Woolf elle-même, quand elle écrit : « *Je [...] n'habite donc pas à un domicile fixe [...] mon adresse est poétique [...]* »⁸⁴¹ ; le Moi détourne donc l'« *adresse poétique* », l'emmenant à une

⁸³⁹ «I come to feel more and more how difficult it is to collect oneself on to one Virginia ; even though the special Virginia in whose body I live for the moment is violently susceptible to all sorts of separate feelings . », in *Letters of Virginia Woolf* , vol. 4, E. Nigel Nicolson and Jonne Trautmann (éd.), New York, Harcourt Brace Jovanich, 1985, p. 397.

⁸⁴⁰ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1067.

⁸⁴¹ Regard, Frédéric, *La Force du Féminin sur trois essais de Virginia Woolf, op. cit.*, pp. 114-115.

totalité absolue et donc à la guerre)⁸⁴². Pour remettre en contexte les subtilités entre le *moi* et le *soi*, il faut reprendre aussi les réflexions que fait Heidegger sur le « *soi* », qui sont aussi citées dans la première partie de cette thèse :

La question préalable se dit donc toujours : Qui es-tu ? Qui êtes-vous ? – Qui sommes nous ? [...] Le nous, le vous, le tu, le je, voilà ce qui est questionné. Les noms nous sont donc donnés d'avance au départ comme nous et vous et je et tu. À la question de savoir comment il faut déterminer le nous et le vous et le je et le tu, nous pourrions répondre qu'ils sont, à la différence des plantes, des bêtes, des pierres, etc., des personnes et des groupes de personnes. Mais que devons-nous entendre par le terme de 'personne' ? [...] La question du qui atteint son but dans le domaine d'étant qui à chaque fois est un *soi*.⁸⁴³

Le *soi* se présente d'abord comme ⁸⁴⁴ « le pressentiment d'un certain sens [...] [une conjonction de plusieurs « mêmes » :] nous-mêmes, toi-même, moi-même [...] »⁸⁴⁵.

Woolf partage cette perception holistique de l'identité, et elle la développe de façon très prolifique, dans les scènes et les monologues connectés des personnages. Le *soi* pour Woolf part de cette perplexité qui a toujours accompagné l'écrivain depuis la notion des *flights of the mind*⁸⁴⁶, comme on peut le constater quand elle dit par les mots de Bernard :

⁸⁴² Plus tard dans ce même chapitre, le sujet du *Moi* sera traité dans « *Le moi ; le non-moi* » en essayant d'exposer la vision poétique et politique de l'auteur à propos du *Moi*.

⁸⁴³ Heidegger, *op. cit.*, p.49.

⁸⁴⁴ C'est moi qui explique.

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

⁸⁴⁶ *Passionate Apprentice, op. cit.*, p.396.

*L'abondance spontanée et inattendue de mes propos m'enchante aussi. Je suis étonné moi-même, tout en me servant de mots pour dévoiler les choses [...] Plus je parle, et plus les images me bouillonnent dans la cervelle.*⁸⁴⁷

Le même bouillonnement donne lieu à la profusion de caractères qu'une seule personne peut engendrer en une seule seconde. Parce que ni Woolf ni Montaigne ne parlent seulement du changement que souffre leur propre pensée au moment de réfléchir, de vivre, d'évoluer, mais aussi des diverses façons d'être, de réagir et de se configurer dans des situations diverses et face aux différentes personnes et circonstances. C'est pourquoi cette perplexité en sa profusion est si émouvante et honnête.

Dans son journal elle écrit : « *Comme c'est étrange ; que suis-je ?* »^{848/849} L'étrangeté d'être je se trouve même dans la façon de formuler la question. Elle ne dit pas : « Oh que je suis étrange ! » ou « C'est étrange que je sois ! » mais « *Comme c'est étrange ; que suis-je ?* »⁸⁵⁰ Tout d'abord, la question évoque directement la phrase de son mentor prise de l'Apologie de Raymond de Sebond : « *que sais je ?* »⁸⁵¹, qu'en fait Woolf cite à la fin de son essai sur Montaigne. Cette phrase qui fait allusion à la complète ignorance que l'individu a des affaires du monde (« *Je ne sais rien* ») serait la réponse de Socrate. Dans la réflexion de Woolf, cela devient : « Je ne sais pas qui suis-je », quand je prends conscience d'être ; je m'aperçois que je ne sais pas ce que cela veut dire. Je sens, j'écoute, j'entends, je vois, je touche et je me laisse aller à mes perceptions et à mes réflexions pour essayer de les saisir. Mais c'est tout ce que je peux faire. Et finalement l'« *etc.* » est un beau brouillage presque œcuménique parce qu'en contexte avec ce « *que suis-je ?* »,

⁸⁴⁷ *Les Vagues*, op. cit., pp. 88-89.

⁸⁴⁸ *Journal*, op. cit., p. 167.

⁸⁴⁹ « La logique comme question en quête de la pleine essence du langage » aurait pu être son livre de chevet à côté des *Essais* sans les contraintes d'époques.

⁸⁵⁰ *Ibidem*.

⁸⁵¹ (Essais, II, XII, « Apologie de Raymond Sebond »), in *Le Commun des lecteurs*, op. cit., p.88.

l' « etc. » explose dans tous les sens, tous les sujets, tous les soi. Je suis donc Bernard, Rhoda, Suzanne, Jinny, Louis, Neville, Percival ; je suis Nessa, Thoby, Adrian, Julia, Leslie, je suis Mireille, Michel, Virginia, Sofiane, Arafat, Sirka etc. Je suis nous, vous, ils, elles, toi, soi. Dans *Les Vagues*, presque à la fin du roman, Bernard dit :

[...] Car nous n'avons pas qu'une seule vie, et j'ignore parfois si je suis homme ou femme, si je suis Bernard ou Neville, Louis ou Suzanne, Jinny ou Rhoda, si étranges sont nos contacts les uns avec les autres.⁸⁵²

Quand Bernard dit : « j'ignore si je suis homme ou femme »⁸⁵³, cela renvoie à la phrase que Montaigne utilise quand il explique ses fresques, quand il parle de ces personnages hybrides, la femme avec queue-de-poisson etc. et à la pensée d'Empédocle quand il dit : « Car j'ai déjà été autrefois garçon et fille, buisson et poisson cheminant à la surface de l'eau »⁸⁵⁴. C'est cette profusion de vies que partage l'Anglaise avec son mentor, qui permet à l'écrivain de donner une couleur, un rythme et un caractère bien définis à chaque personnage, et en même temps, c'est cela qui permet l'effet des courants entremêlés des personnages. Par ce que l'écrivain a été eux tous et tout cela. Cette multiplicité est connaturelle à l'homme, les artistes sont ceux qui peuvent les apercevoir et en faire des histoires nouvelles. C'est pourquoi le lecteur peut sentir que c'est Woolf qui parle par la bouche de Bernard. Elle a la capacité de reconnaître dans cette « humaine nature »⁸⁵⁵ qui est la sienne, de quelle façon chaque autre qui l'entoure a laissé des traces en elle. Elle sait percevoir et développer toutes ces voix avec lesquelles l'être courant⁸⁵⁶ partage la quotidienneté. À la seule différence que Woolf a su les entendre et a su les convertir en histoires. C'est aussi cette humanité qui l'accompagne, ce soi plein d'espoir qui, comme « tourbillon » générateur, se découvre

⁸⁵² *Les Vagues*, op. cit., p. 272.

⁸⁵³ *Ibidem*.

⁸⁵⁴ Empédocle, *Anthologie Grecque*, tome I, (C'est moi qui traduit). par Friedrich Jacobs, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1863, p. 337.

⁸⁵⁵ *Essais*, op. cit., II, XIII p. 1077.

⁸⁵⁶ Le Commun des lecteurs.

source et fil conducteur de toute son expérimentation. Woolf, comme son mentor, se met sur la table de dissection et dissèque son être selon la lumière de ces multiplicités et lors du développement de chaque personnage, elle répète comme un mantra les mots de son mentor : « *Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire [...] Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïfve*⁸⁵⁷ [...] *Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre [...]* »⁸⁵⁸.

Dans la « Lettre à un jeune poète »⁸⁵⁹, Woolf choisit au hasard trois auteurs anglais, pour expliquer à son interlocuteur sa vision du *moi*. Le seul trait d'union entre ces poètes est leur sujet d'écriture : « eux-mêmes ». « *Le moi [conclut Woolf] n'offre pas d'obstacle ; le moi entre dans la danse ; le moi se prête au rythme ; il est apparemment plus facile d'écrire un poème sur soi-même que sur un autre objet* »⁸⁶⁰. Mais quand elle parle du *moi*, c'est celui qui est capable d'être *nous*, parce qu'il est en mouvement, il entre dans le rythme.

Woolf fait référence à la poésie qui :

*[...] ouvre la fenêtre et nous parle des autres hommes [...]. Trouvez [conseille l'écrivain au jeune poète,] les vrais liens entre ce moi que vous connaissez et le monde extérieur [...] Tout ce qu'il vous faut [...] c'est vous mettre à la fenêtre et laisser votre sens du rythme battre, hardiment et librement jusqu'à ce qu'une chose se fonde dans une autre, [...] appelez tout votre courage, exercez toute votre vigilance [...] Puis laissez votre sens du rythme s'insinuer, circuler parmi les hommes et les femmes [...] jusqu'à ce qu'il les ait liés en un tout harmonieux.*⁸⁶¹

⁸⁵⁷ Manière d'être naturelle.

⁸⁵⁸ *Essais, op. cit.*, « Au lecteur », p. 4.

⁸⁵⁹ *L'art du roman*, « Lettre au jeune poète », Paris, Le Seuil [1925], 1963.

⁸⁶⁰ *L'art du roman, op. cit.*, pp. 171-172.

⁸⁶¹ *Ibid.*, pp. 173-174.

Une éthique convertie en style, mais aussi en recherche et en littérature. Si l'on observe le passage de la « Lettre au jeune poète », comme dans tous les textes de Woolf, selon qu'il s'agisse d'un récit, de ses journaux, ou d'un essai, les principes de *l'essai de soi* se présentent comme les pièces d'un puzzle dessiné de façon multidimensionnelle. C'est pourquoi sa lecture est toujours exaltante. Dans le rythme qu'elle propose au jeune poète, elle l'invite à faire usage de cette liberté qui donne lieu au flux de l'écriture. Une liberté qu'il peut trouver seulement dans le développement du souci de *soi*, d'un *soi* qui doit être ouvert comme le tourbillon heideggérien. Le poète (l'écrivain) ne doit pas s'enfermer en lui-même, comme le font la majorité des poètes contemporains, selon Woolf. La seule façon d'écrire de la vraie poésie, c'est en allant vers l'autre. En ce sens, on peut parler d'« universalité », parce que c'est par les sentiments que tout être humain fait son expérience, par les émotions qui nous touchent tous. Mais pour cela il faut renoncer à considérer son propre nombril, le poète doit s'interpréter en tant qu'appartenant à une communauté d'hommes qui ressentent, qui rient et qui souffrent de choses semblables. Woolf fait de ce procédé son éthique, elle cherche l'esthétique dans ce tourbillon de principes, à travers son seul et unique outil pour y arriver : le langage. Ceci est sa perception de la poésie, mais aussi celle de la littérature en général. Parler de *soi*, c'est, comme son mentor l'explique, « parler du seul sujet que l'on connaît vraiment ».⁸⁶² Woolf explique au jeune poète que cette façon de procéder est celle des classiques, ceux qui épuisaient leurs sources dans toute la gamme des émotions humaines, même le rire. C'est à cela qu'elle fait référence quand elle parle d'un « tout harmonieux »⁸⁶³. C'est un tort de vouloir se centrer sur un sujet rigide et fermé comme l'arbre fossilisé qui fait image du 'I' (anglais) dans l'imaginaire de l'écrivain. Et si l'on suit ses essais, cette invitation à renoncer à la fossilisation du 'I'⁸⁶⁴ est applicable tant pour l'écriture qu'aux affaires humaines.

⁸⁶² *Essais, op.cit.*, p. 557.

⁸⁶³ *L'art du roman, op. cit.*, p. 174.

⁸⁶⁴ L'« I » du moi anglais serait-elle à l'origine de toutes les maladies psychologiques et sociales de nos jours ? C'est trop irresponsable d'affirmer une chose pareille, mais au moins elle a été, et Woolf en témoigne, à l'origine de sa maladie quand elle s'est laissée attraper ; et elle serait aussi à l'origine des totalitarismes qui ont donné lieu à la guerre qu'elle a vécue.

Dans son journal, Woolf réfléchit sur le processus qui structure *Les Vagues* le 30 décembre 1930 : « Cela manque sans doute d'unité, mais je crois tout de même que c'est assez bon. (Je me parle à moi-même des Vagues au coin du feu) »⁸⁶⁵. Elle se parle à soi-même en parlant d'unité ; elle exige pour le tout du roman les mêmes principes qu'elle s'impose dans sa perception de la littérature. Les mêmes principes qu'elle observe pour la compréhension de l'être humain. La construction des scènes recherche l'unité du roman, la profusion des sujets et des émotions, et parallèlement la précision parfaite du fonctionnement du corps humain : « je ne veux pas de ce gaspillage que sont les interruptions, je veux éviter les chapitres.[...] afin que le sang coule, d'un bout à un autre du torrent. »⁸⁶⁶ Peut-être parce que ceci est pensé plus comme un organisme vivant que comme une construction structurale. Ce n'est pas un manque de liberté, mais une façon d'assumer la responsabilité que cette liberté implique. Son récit doit être aussi humain qu'un corps sain, mais il doit l'être, par la chaleur, l'élan et l'humanité qui arrivent à lui faire « monter sa température »⁸⁶⁷ pendant qu'elle constate la beauté de ce torrent accompli, « sans une goutte versée »⁸⁶⁸. La perfection chez Woolf se trouve enfin dans la conscience de sa propre imperfection.

3.a Le Moi / Le non-moi

3.a.1 Le Moi

Lacan explique dans l'introduction de son ouvrage *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*⁸⁶⁹, que c'est Socrate

⁸⁶⁵ *Journal, op. cit.*, p. 258.

⁸⁶⁶ *Ibidem.*

⁸⁶⁷ *Ibidem.*

⁸⁶⁸ *Ibidem.*

⁸⁶⁹ Lacan, Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, éd. Le Seuil, 1974.

qui inaugure la notion de subjectivité humaine ⁸⁷⁰ : un «*nouvel être dans le monde* »⁸⁷¹ que le psychanalyste appelle «*subjectivité* »⁸⁷². Après Socrate, beaucoup de choses ont eu lieu en ce qui concerne la «*subjectivité humaine* », tout d'abord la notion du *moi* est «*venue au jour* »⁸⁷³. Lacan explique qu'une fois qu'une notion est née, elle s'intègre à la perception comme si elle avait toujours existé. Il fait allusion au langage et donne une explication semblable à celle de Heidegger, pour développer la notion du *moi* à partir de l'analyse du langage .

*Nous nous imaginons qu'il y a un moment où on a dû commencer sur cette terre à parler [...] De la même façon, nous ne pouvons plus ne pas penser avec ce registre du moi que nous avons acquis au cours de l'histoire, quand bien même nous avons affaire aux traces de la spéculation de l'homme sur lui-même.*⁸⁷⁴

Il considère que même si la notion du moi n'était pas comme nous la connaissons, Socrate et ses contemporains devaient avoir «*comme nous, une notion implicite de cette fonction centrale, que le moi devait exercer chez eux une fonction analogue à celle qu'il occupe dans nos réflexions théoriques, mais aussi bien dans l'appréhension spontanée que nous avons de nos pensées, de nos tendances, de nos désirs [...]* »⁸⁷⁵

Descartes a exposé dans le Discours de la méthode les lois et les procès de la claire raison. Son «*Je pense, donc je suis* » est fondamental pour la compréhension de la notion moderne de la subjectivité. Une subjectivité qui pour le psychanalyste ne reste pas dans une simple dimension du *moi*, quand

⁸⁷⁰ Elle est liée à certaines exigences de cohérence, de savoir préalable à tout progrès ultérieur de la science comme expérimentale et une sorte d'autonomie que la science a reprise avec le registre expérimental.

⁸⁷¹ Lacan, Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, op.cit.*, pp. 13-14.

⁸⁷² Lacan, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁷⁴ *Ibidem.*

⁸⁷⁵ *Ibidem.*

il s'agit de constater que la « conscience n'est pas si transparente à elle-même que cela. Parce que, [explique le psychanalyste] l'appréhension d'un objet par la conscience ne lui livre pas du même coup ses propriétés. Il en va de même pour le 'je' »⁸⁷⁶.

C'est à partir de cette notion que les philosophes auraient développé des considérations différentes et multiples, qui donnent forme et contenu à une « notion formelle du moi »⁸⁷⁷ et même à une théorie critique du moi. Cette notion à travers les époques a provoqué de multiples suspicions, soit à partir de l'idée qu'il s'agit d'un simple mirage, soit à partir de l'idée que cette construction d'une identité pré-définie ne permet pas à l'entité appelée moi de sortir d'une série de conditions préalables (qui n'ont pas de rapport avec celles à la base de la philosophie). Pour les anthropologues, comme Lévi-Strauss, ces conditions préalables ont une connotation uniquement culturelle, et donc la définition du moi faite par les intellectuels européens serait le résultat d'une conception européenne, masculine et chrétienne, mais cette notion n'engagerait pas d'autres cultures. Éco parle dans *En quoi croire ?*⁸⁷⁸ des « notions communes » à tous les êtres humains, à partir desquelles l'éthique peut rester un dénominateur commun, mais la notion du moi, même entre chercheurs d'une même culture, reste une notion controversée. Le moi demeurerait toujours au centre, même s'il ne s'agissait pas de la notion d'un moi aussi claire que celle que Montaigne développe dans *Les Essais* ; en effet, ces écrits montrent comment le XVI^e siècle a été transcendantal pour la définition du concept. L'histoire du concept laisse penser que Montaigne a donné naissance, pas seulement à l'essai comme genre littéraire, mais il a donné une compréhension plus claire du concept et il a effectué un long travail de récupération de la notion socratique, en donnant corps et contexte à la notion moderne du moi.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁷⁷ *Ibidem.*

⁸⁷⁸ Éco, *op.cit.*, p. 96.

La notion du *moi* en tant que « subjectivité humaine », (telle qu'elle a été conçue par Socrate), a été quasiment abandonnée pendant de longues périodes de l'histoire. Et pour Lacan, ce n'est qu'au début du XX^{ème} siècle que cette espèce d'« abandon », comme une chance offerte à Freud, a permis au psychanalyste de récupérer le *moi* à partir de la tradition grecque (en tant qu'élaboration de la pensée) et de l'emmener vers un *moi* nommé « *L'inconscient* », si subversif que Lacan l'appelle : « révolution copernicienne »⁸⁷⁹ : « *L'inconscient* » échapperait au « cercle de certitudes qui aujourd'hui représentent le moi »⁸⁸⁰. Le psychanalyste explique que c'est « hors de ce champ qu'il existe quelque chose qui a tous les droits à s'exprimer par 'je' »⁸⁸¹. Pour Lacan, ce déplacement du *moi* vers l'expression du *je* est « le plus méconnu pour le champ du moi et qui vient dans l'analyse à se formuler comme étant à proprement parler le 'je' »⁸⁸². Durant le développement de la théorie psychanalytique, le processus de formation du langage nécessaire à la pratique, il y a eu une oscillation entre les termes *moi*, « inconscient » et « pensée », explique Lacan. Freud a dû s'excuser constamment pour les contradictions qui partaient de « certains progrès de l'élaboration philosophique qui formulait à cette époque l'équivalence 'moi = conscience' »⁸⁸³. Mais à la fin de sa vie, Freud finit par reconnaître que « la conscience est insituable et que tout s'organise dans la dialectique où le je est distinct du moi. »⁸⁸⁴ Si l'on peut en tirer une conclusion, à travers le temps, c'est que « le sujet ne se confond pas avec l'individu »⁸⁸⁵. Et la subjectivité a lieu dans le mouvement entre le *moi* et l'*autre*. Lacan fait appel à la métaphore de Rimbaud dans toute sa signification pour illustrer ce déplacement : « *Je est un autre.* »⁸⁸⁶

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁸⁰ Lacan, *op. cit.*, p.16.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p.17.

⁸⁸² *Ibidem.*

⁸⁸³ *Ibidem.*

⁸⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁸⁶ Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 250.

Une fois de plus, la poésie fournit la réponse, avant même que la question soit formulée. Si l'on revient au principe socratique du plaisir, « la recherche du bien », il conviendrait de se demander si ce bien se limite au plaisir immédiat comme c'est le cas des animaux ou s'il s'agit de la recherche d'un bien d'ordre supérieur. Lacan cite « la théorie de l'amour-propre » de La Rochefoucauld, et celle du « bien être » de Saint Thomas ; plus loin, il mentionne le principe développé par Guillaume de Saint-Amour selon lequel l'amour devrait être quelque chose d'autre que la recherche de l'amour propre. Cette perception éthique apparaît dans le travail des moralistes dont Montaigne fait partie et reste dans la tradition de la philosophie moderne. « L'éthique de l'autre » a pour ancêtres ces penseurs qui d'une façon ou d'une autre se sont posé la question du *moi*, jusqu'à donner divers sens aux questions d'aujourd'hui.

Le *moi* a été nécessaire comme point de départ pour l'élaboration de la pensée humaine. Le *moi* continue enfin à faire partie du tourbillon d'une pensée éthique, il continuerait à être en partie solitude, parce qu'il a besoin de cette solitude qui le rend individualité pour être processus. C'est-à-dire que l'être humain, l'être *nous*, doit rester toujours quelque part *moi*. Le *soi* aurait passé par toutes ces multiplicités, il serait revenu chez *soi* transformé en *moi* et, à la fin de l'histoire, il reprendrait la question de l'existence, parce que pour penser la transcendance propre, l'être humain a besoin de le faire à partir d'une position égoïque et personnelle qui a lieu dans le *moi*.

Woolf réfléchit sur ceci, par le biais des pensées de Bernard :

Mais comment décrire un monde d'où le Moi est absent ? Les mots manquent. Du bleu, du rouge, même ces noms de couleur détournent l'attention, épaississent l'atmosphère au lieu de se laisser

*traverser. Comment décrire quoi que ce soit, comment expliquer quoi que ce soit à l'aide des mots ?*⁸⁸⁷

Un monde sans *moi* est impossible à percevoir, à peine à imaginer, parce que pour que les couleurs et la lumière, l'eau et le mouvement, et le temps, soient perçus, une entité qui les perçoit est nécessaire de même qu'un langage qui les nomme. « *La véritable position du moi dans le temps, [écrit Levinas] consiste à interrompre en le scandant par le commencement [...] Le bonheur de la jouissance affirme le Moi chez soi* »⁸⁸⁸, un chez *soi* que seul le *moi* est capable de donner et qui se constitue comme « *une demeure [...] une habitation* »⁸⁸⁹ qui appartiennent à « *l'égoïsme du moi* »⁸⁹⁰. Le *moi* serait donc une sorte de montre qui permet au *soi* d'être scandé, mais il ne faut pas le voir comme le temps en *soi-même*.⁸⁹¹

Dans son journal, Woolf écrit sur le commencement de la deuxième partie des *Vagues*, le 2 novembre 1929 :

*Je ne sais quelle solution ... Je suis convaincue d'avoir raison de chercher l'emplacement où je pourrais situer mes personnages, face au temps et à la mer. Mais Seigneur, quelle difficulté de creuser là, en soi-même avec conviction ! Hier je tenais la conviction. Aujourd'hui, je ne l'ai plus*⁸⁹².

Le *moi* est donc ce foyer qui permettrait au *soi* de se protéger de l'horreur du néant⁸⁹³. Il serait le lieu où se situe l'écrivain pour pouvoir définir l'emplacement de ses personnages. Mais il s'agit d'un emplacement marié

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 277.

⁸⁸⁸ Levinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

⁸⁹¹ Et je me demande, si le *moi* est la montre, si *les autres* peuvent être *les heures*. Je fais allusion au premier projet de titre du roman *Les Vagues*, in *Journal*, *op. cit.*, p. 157.

⁸⁹² *Journal*, *op. cit.*, p. 238.

⁸⁹³ Levinas, *op. cit.*, pp. 152-153.

dont la constante est encore une fois le mouvement « face au temps et à la mer ». Woolf découvre que c'est en creusant en *soi* « avec conviction », en se mettant elle-même sous la lumière du microscope pour décrire ses propres altérités, pour les mélanger avec les autres, dans le rythme des flux, qu'elle trouve les grottes qui la connectent avec les autres et que la force de son esprit coule grâce aux chemins tracés déjà par autrui.

Le danger du *moi* comme « centre » de la pensée philosophique serait celui de justifier la destruction de l'extériorité et de l'altérité, tant du point de vue de l'espace public que dans le plus profond de l'inconscient humain. Centrer la perception du monde sur la notion du *moi* serait, comme l'explique Emmanuel Levinas, fixer l'être dans un concept de totalité, en contraignant les individus à devenir « *des porteurs de force qui les commandent à leur insu* »⁸⁹⁴. Tant pour Levinas que pour Montaigne et Woolf, la responsabilité de l'autre, sa perception en tant qu'autre différent de soi-même, la responsabilité de voir le monde comme un espace de partage plutôt que d'appropriation, sont des notions qui doivent faire partie d'une conception du *moi*, plurielle et respectueuse de la différence. Pour Montaigne, « [...] *ce n'est par vray discours, mais par une fierté folle et opiniâtreté, que nous nous préférons aux autres animaux et nous sequestrons de leur condition et société* »⁸⁹⁵. Pour Levinas, nous sommes responsables de l'autre en tant qu'autre, et c'est l'autre qui nous met en face de notre propre humanité. Pour Woolf, le recentrement du *moi* comme axe de l'univers est à l'origine des guerres, de celle qu'elle est en train de vivre en 1945 et de toutes les guerres, ainsi que des racismes, des discriminations et des fascismes les plus cruels. Pour les trois écrivains, c'est le « totalitarisme » que permet une notion aussi égocentrique que le *moi* et qu'il faut donc mettre en question et essayer de changer. Ils savent que le salut de l'espèce humaine réside dans la réflexion sur ce que Guillaume de Saint-Amour a développé, à savoir que : « *l'amour devrait être autre chose que la recherche du bien propre.* »⁸⁹⁶

⁸⁹⁴ *Totalité et infini, essai sur l'extériorité, op. cit.*, p. 6.

⁸⁹⁵ *Essais, op. cit.*, II, XII, p. 486.

⁸⁹⁶ Lacan, *op. cit.*, p. 20.

3.a.2 Le « I » chez Woolf

Dans *Trois Guinées*, Woolf explique les dangers du *moi* en politique, elle développe le besoin d'être avant tout *nous* pour ne pas arriver à la destruction. Dans *Les Vagues*, elle met en scène comment cet endurcissement du 'I' politique a les mêmes conséquences qu'à l'intérieur de l'individu, pour la santé et la capacité d'être heureux de l'être humain. De même, la capacité à faire tomber les murs d'un *moi* renfermé en *soi-même*, l'effort soutenu pour arrêter de voir le visage propre chez ceux qui nous entourent, dans le changement d'une perspective du visage, participent de cette volonté de toucher l'autre.

« L'ennemi n'est pas ailleurs », explique Woolf dans *Trois Guinées* :

*[...] à l'étranger, le monstre a surgi plus ouvertement encore à la surface. Là-bas, impossible de l'ignorer. [...] Il interfère à présent avec votre liberté, il vous dicte votre façon de vivre, il établit non seulement des distinctions de sexes, mais entre les races [...] Maintenant on vous exclut [...]*⁸⁹⁷,

répond Woolf à l'homme qui lui a écrit pour lui demander son soutien à la cause de cet « establishment » qui l'a toujours exclu en tant que femme.

L'ennemi serait cet 'I', cette « *barre droite, sombre, une ombre [...]* »⁸⁹⁸ dont Woolf parle dans *Une chambre à soi* : « *Je me suis mis à regarder de tous côtés pour tâcher d'avoir un*

⁸⁹⁷ *Trois Guinées*, op. cit., p. 109.

⁸⁹⁸ *Ibidem*.

⁸⁹⁸ Regard, Frédéric, *La Force du Féminin sur trois essais de Virginia Woolf*, op. cit., pp. 114-115.

aperçu du paysage caché par cette 'I' »⁸⁹⁹, affirme Woolf, qui y revient notamment à la fin d'*Une chambre à soi* :

*Je commençai à être fatigué de cette 'I' honnête et logique, aussi dure qu'une noix et polie par des siècles d'enseignement et de bonne alimentation. [...] Mais pourquoi en avais-je assez ? En partie à cause de la prédominance de la lettre 'I' et de l'aridité que, comme le hêtre géant, elle provoque là où s'étend son ombre. Rien n'y poussera [...] Il semblerait qu'il y ait quelque obstacle, quelque barrage dans l'esprit [...] qui tarissait la source de son énergie créatrice et la renfermait dans d'étroites limites.*⁹⁰⁰

Woolf considère que c'est à l'art et à la littérature en particulier, qu'il appartient de produire le miracle de « la fusion ». Cette fusion a lieu dans « l'œil du cyclone », dans le centre du « tourbillon » heideggerien. « Cette beauté existe [écrit Woolf], mais partagée, dispersée, et il incombe au poète de la redonner à lire, de la confier de nouveau au visible ou dicible »⁹⁰¹. « Je », conclut Woolf, « n'habite donc pas à un domicile fixe [...] mon adresse est poétique »⁹⁰², une adresse dont l'hostilité réside dans le « manque d'adresse », dans une différence dont la hiérarchie est absente, et dont la dynamique « est » tout simplement.

Le *soi* serait « l'outsider »⁹⁰³ woolfien, « l'étrangère éternelle »⁹⁰⁴, « la société des marginaux »⁹⁰⁵. Le point de départ

⁸⁹⁹ *Une chambre à soi*, op. cit., p. 48.

⁹⁰⁰ *Une chambre à soi*, op. cit., p. 151.

⁹⁰¹ *Trois Guinées*, op. cit., p. 143.

⁹⁰² *La force du féminin*, op. cit., pp. 114-115.

⁹⁰³ *Trois Guinées*, op. cit., p. 109.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 177.

où « [...] pénétrer plus avant dans [...] l'essence de l'homme... »⁹⁰⁶.

Woolf veut envoyer cette lettre vers « une adresse où s'opère [...] le miracle de la fusion »⁹⁰⁷, où « la beauté des combinaisons »⁹⁰⁸ s'opère et que seul l'art peut proposer ; un « Je » qui n'habite pas à un domicile fixe, mais dans un taxi magique, un cab londonien (ou dans un train de rythmes androgynes⁹⁰⁹, comme le souligne Frédéric Regard par rapport à *Trois Guinées*.) « C'est à l'aide de tels véhicules [...] que l'on pourra « coopérer » dans ce « soi »⁹¹⁰ nommé ailleurs [...] »⁹¹¹.

Si l'autre « n'est pas », le moi ne serait même pas un écho. C'est ainsi que Bernard le perçoit quand il a fait le tour du sujet, et il apprend qu'il est obligé de jongler avec un tourbillon qui lui donne la création et qui en même temps l'engloutit :

*Seulement, parce qu'il y a en moi quelque chose qui vient du dehors et non pas du dedans, je serai finalement oublié : quand je me tairai, vous ne vous souviendrez pas de moi, sauf comme l'écho d'une voix [...]*⁹¹²

Il sait, comme Woolf s'en est aperçu à la fin de sa vie que, sans le regard attentif des autres, sans son public, sans les amis avec qui partager les idées et ses défis, isolé à cause de la Guerre et de sa maladie, rien de ce qu'il a ne lui appartient vraiment. Elle qui est une femme offerte à son public, dont le

⁹⁰⁶ Heidegger, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁰⁷ *La force du féminin*, *op. cit.*, p. 113.

⁹⁰⁸ *Ibidem*.

⁹⁰⁹ Le « train de rythmes androgynes » est une métaphore intéressante, pour essayer de suivre l'esthétique woolfienne, à partir de l'image de la plume, un outil rigide face aux idées, que Woolf expose dans l'essai sur Montaigne. L'analyse d'un texte littéraire, face à l'œuvre, souffre de cette même rigidité.

⁹¹⁰ Regard parle du « je » dans le texte en question.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 114.

⁹¹² *Les Vagues*, *op. cit.*, p. 135.

regard et les applaudissements sont la nourriture, a dû crier alors que les mitrailleuses accablaient Londres : « Suzanne, Suzanne écoutez-moi [!] »⁹¹³. Sans réponse. Le roman *Les Vagues* est une véritable mise en abyme dans la philosophie de vie de Woolf et sa lucidité quant à la perception de la nature humaine lui permet de toucher les sujets avec une profondeur accablante. En tant que mise en abyme, le rôle du visage, dans le récit woolfien, reflète une richesse semblable à celle du concept développé par Levinas, même s'il est présenté comme le reflet d'une carence à certains moments du roman.

3.a.3 Visage

Le visage est la parole qui manifeste le *soi* à travers sa propre transparence, un voile qui communique ce *soi* vers autrui ; ou comme le dit Emmanuel Levinas : « *L'événement propre de l'expression consistant à porter témoignage de soi, ne se peut que comme visage, c'est-à-dire comme parole* »⁹¹⁴. La complexité de l'être se manifeste dans ce visage ; mensonge et vérité se mélangent dans cette expression du *soi* en lui donnant son authenticité, parce qu'il n'est pas contraint de se dévoiler entièrement : « *Ce que nous appelons visage est précisément cette exceptionnelle présentation de soi par soi. [C'est pourquoi] la présentation de l'être dans le visage n'a pas statut d'une valeur* »⁹¹⁵. Cette présentation n'a rien à voir avec la présentation de la réalité : elle est l'espace de toutes les supercheries, l'espace de tous les rêves, de toutes les possibilités.

Woolf mentionne à plusieurs reprises le terme « visage » dans *Les Vagues*, généralement pour décrire la sensation de Rhoda face aux autres. Pour le personnage féminin, le visage est quelque chose qu'il faut chercher ailleurs, comme un masque à construire pour se protéger, pour se donner un

⁹¹³ *Ibidem*.

⁹¹⁴ *Totalité et infini, essai sur l'extériorité, op. cit.*, p. 220.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 221.

sens : « *Je vais partir à la recherche d'un visage, d'un calme visage monumental, je vais lui prêter toute la sagesse, toute la science possible [...] »*⁹¹⁶ Dans ce sentiment d'inexistence de Rhoda, le visage sera le bouchon qui ferme une bouteille pour ne pas laisser échapper le contenu. Il s'agit d'un visage fixé, un visage où « la sagesse et la science » qu'elle cherche « à lui prêter » nient sa qualité de « visage », mais Woolf le sait, elle développe Rhoda comme une négation du « face à face », qui crée chez le personnage une fracture et sa propre négation. Le visage est une obsession chez Woolf, et son intuition est presque levinassienne ; en mettant ces pensées dans les monologues de la fragile Rhoda, elle développe, à contresens, sa perception de cet espace de l'expression qu'est le visage. Dans le roman, il est parfois négation et annihilation, constatation d'une inexistence qui cherche désespérément à exister. Mais dans cette négation du visage, il y a aussi une « promesse poétique du visage ». Quand Rhoda décrit son incorporité, elle fait une apologie du visage que, je crois, Levinas aurait appréciée particulièrement. Rhoda pleure son être presque fantasmagorique :

*Mais moi, je ne m'attache à aucune piste, et il n'y a pas de corps que je puisse poursuivre ainsi. Et je suis sans visage. Je suis pareille à l'écume qui ourle le sable, ou au clair de lune qui verse au hasard ses rayons sur un bidon de fer-blanc, sur les piquants flétris du chardon de mer, sur un vieil os, ou sur le bois pourri d'un bateau. Je suis poussée par le vent au fond de cavernes, je suis pourchassée comme un bout de papier le long de corridors sans fin, et je dois appuyer les mains contre le mur pour me retenir et pouvoir revenir en arrière.*⁹¹⁷

Même dans la négation de cet être, la dissolution de ce visage, celui-ci continue à être visage et à être présent. Levinas écrit :

⁹¹⁶ *Les Vagues, op. cit.*, p. 41.

⁹¹⁷ *Ibid.*, pp. 131-132.

*Aucune peur, aucun tremblement ne sauraient altérer la droiture de la relation qui conserve la discontinuité du rapport, qui se refuse à la fusion et où la réponse n'éluide pas la question. À l'activité poétique où des influences surgissent, à notre insu, de cette activité pourtant consciente, pour l'envelopper et la bercer comme un rythme et où l'action se trouve portée par l'œuvre même [...] l'artiste devient, selon l'expression de Nietzsche, œuvre d'art [...]*⁹¹⁸

Chez Woolf, le sujet du visage marque l'un des « envols de son esprit »⁹¹⁹ les plus puissants. La « discontinuité du rapport »⁹²⁰ serait chez elle une continuité en soi-même. Son passage « entre les murs de ses cavernes », « le voyage sur la vague en tant qu'écume », la sensation de perte, décrite à travers le rythme toujours présent du roman, maintiennent cette Rhoda « non-poète » (cette femme « qui n'arrive pas à écrire »⁹²¹), mais chez qui la perception de sa « propre dissolution » est marquée par le rythme de l'œuvre poétique qui fait d'elle et de sa créatrice, une œuvre d'art. C'est en tant qu'œuvre d'art qu'elle empêche sa dissolution et nourrit « l'incommensurable mesure » qui donne au visage, la richesse de porter en soi toute « réalité possible », « suspecte » et/ou « rêvée ».⁹²²

Woolf, qui remplit toutes les caractéristiques que Rimbaud attribue au vrai poète : « [...] Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en

⁹¹⁸ *Totalité et infini, essai sur l'extériorité, op. cit., p. 223.*

⁹¹⁹ Je fais référence à « *The flights of the mind* », in *Passionate Apprentice, op. cit., p. 394.*

⁹²⁰ *Ibidem.*

⁹²¹ *Les Vagues, op. cit., p. 41.*

⁹²² *Totalité et infini, essai sur l'extériorité, op. cit., p.223.*

*garder que les quintessences. »*⁹²³, perçoit avec finesse cette sorte de « boule de cristal » qui réside dans le « visage ». Elle chante les « visages » représentés en un seul. Elle reconnaît en 1939 la richesse que la philosophie contemporaine attribue à l'altérité dans le visage :

*J'ai vu resplendir contre une grille, contre le tronc d'un cèdre, le visage de Neville et de Jinny, de Rhoda, de Louis, de Suzanne, et de moi-même, notre vie, notre identité. Le roi Guillaume*⁹²⁴ *continuait de me sembler un personnage irréel, avec sa couronne de clinquant. Mais nous, appuyés tous les six contre ce mur, contre ces branches, élus parmi des millions d'êtres humains, pour un instant arrachés à l'infinie abondance du passé et de l'avenir, nous resplendissions.*⁹²⁵

Quand Woolf parle de l'autoportrait du roi de Sicile, qui est à l'origine des réflexions des *Essais* de Montaigne, elle le voit différemment. Pour elle, « William the 3rd » appartient aux images avec lesquelles elle a grandi, un archétype de cette société magnifique, aimée et admirée par elle, mais qui malheureusement a donné au monde un art et une littérature construits sur les notions de gloire, de pouvoir, et de faste. Ce portrait de Guillaume III, ainsi que Yourcenar l'indique dans sa traduction, se trouve à Hampton Court et ne porte pas en soi, selon l'avis de l'écrivain, ce visage capable de faire voir à Bernard un cèdre où resplendissent les visages qui, tout au long de sa vie, l'ont mis « face à face » avec lui. En revanche, l'autoportrait fait par René de Sicile a permis à Montaigne et ensuite à Woolf de se poser la question qui donnerait âme à leur œuvre : « Pourquoi n'est-il loisible de même à chacun de se peindre de la plume, comme il se peignait d'un crayon ? »⁹²⁶ La façon du philosophe français de suivre ses propres caprices donne une idée profonde de son être : « *le poids,*

⁹²³ Rimbaud, *op. cit.*, p. 251.

⁹²⁴ Le portrait de Guillaume III à Hampton Court.

⁹²⁵ *Les Vagues, op. cit.*, 269.

⁹²⁶ *Le Commun des lecteurs, op. cit.*, p. 77.

*la couleur et la circonférence de l'âme dans sa confusion
[...] »⁹²⁷*

Ce n'est pas le fait que la peinture ait été faite à partir du modèle d'un roi mais l'implication que cette œuvre a eue dans son processus de création, l'objectif d'un homme capable de se chercher, comme Rimbaud l'explique, qui fait le poète : « *La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver ; cela semble simple : en tout cerveau s'accomplit un développement naturel [...] »⁹²⁸. La présence du mentor de Woolf dans la pensée du grand poète français est perceptible. Surtout en ce qui concerne le travail d'essai de soi comme mécanisme créatif. Et en ce qui concerne la perception du visage, l'autoportrait de Montaigne permet d'enregistrer ces mirages de l'altérité ; son autoportrait est fait selon la démarque éthique qui sait qu'il porte en soi cette « humaine nature » et que cela le met face à l'autre comme face à soi-même. Se peindre, ainsi que l'affirme Jean Luc-Larribau : « *[c']est une bataille entre la complaisance et la haine »⁹²⁹. Chez Woolf, la grille et le cèdre de Bernard, avec tous ces visages resplendissant en un seul, sont une image poétique capable de dire en quelques mots ce que Levinas explique tout au long d'un livre, à savoir que :**

La révélation du tiers, inéluctable dans le visage, ne se produit qu'à travers le visage. La bonté ne rayonne pas sur l'anonymat d'une collectivité s'offrant panoramiquement pour s'y absorber. Elle concerne un être qui se relève dans un visage, mais ainsi, elle n'a pas l'éternité sans commencement.

⁹²⁷ *Ibidem.*

⁹²⁸ Rimbaud, *op. cit.*, p. 251.

⁹²⁹ Larribau, Jean Luc, *Cache-cache*, « article », *Moi, autoportraits du XX siècle*, Connaissance des Arts n° 19, Paris, 2004, p. 28.

*Elle a un principe, une origine ; sorte d'un moi, elle est subjective*⁹³⁰.

La suite logique du plan serait de parler d'altérité, le sujet le plus développé dans le roman, après le *soi*, mais pour en finir avec la notion du *moi*, je me vois contrainte par Woolf elle-même, et l'importance qu'elle donne au nom comme partie du moi, de traiter ce point.

3.a.4 Le nom

La relation avec le nom pour Woolf est chargée de la somme des générations qui ont défini la personne. Woolf est particulièrement intéressée par la notion d'héritage, avec une telle importance que pour elle, celui-ci marque profondément l'identité d'une personne. Un héritage défini par la génétique, par le nom, par les mœurs et toute une vision de la vie, y compris dans l'univers familial. On peut voir comment Orlando, après avoir vécu à travers plusieurs générations, est comme Woolf, un individu unique et différent et aussi le résultat de l'addition de toute une histoire familiale⁹³¹. À la lecture de ses mémoires, on découvre que comme son mentor, Virginia Woolf est partagée entre deux idées de *soi-même*. D'abord la personne qui se distingue par son propre travail de construction personnelle, celle qui s'est rebellée contre les contraintes imposées par sa propre naissance : celle d'« *une fille d'homme cultivé* »⁹³², « *construite par son propre tempérament* »⁹³³. La seconde correspond à celle qui a été modelée par son contexte social et son « héritage » : « *héritage intellectuel : lequel existe grâce au partage construit à partir de l'appartenance d'une vie en commun de la famille* ». ⁹³⁴

⁹³⁰ *Totalité et infini, essai sur l'extériorité, op. cit.*, p. 341.

⁹³¹ *Ibidem*.

⁹³² *Trois Guinéas, op. cit.*, p. 50.

⁹³³ « *made by my own temperament* » (*C'est moi qui traduit*), in *Lee, op. cit.*, p. 50.

⁹³⁴ « *The other is of a self formed by a social context and an intellectual inheritance existing as part of the common life of the family* », in *Ibidem*.

Et comme Hermione Lee l'affirme dans sa biographie, si on enlevait l'une des deux, il serait « impossible de la décrire »⁹³⁵. C'est une des fractures qui restent irrésolues chez Woolf, et qui forment partie de sa richesse et de sa multiplicité. Woolf affirme à ce sujet : « *Je ne sais pas combien de tout cela, ou quel parti de ceci, me fait sentir ce que je sens* »⁹³⁶ et dans *Sketch of the past*, elle affirme : « Virginia Stephen was not born in the 25th January 1882, but was born many thousands of years ago ; and had from the very first to encounter instincts already acquired by thousand of ancestresse in the past »⁹³⁷.

Michel de Montaigne, son mentor, vit le même paradoxe ; pour lui le nom, en principe, ne signifierait pas grand-chose, seulement un outil pour séparer : « *Quelque diversité d'herbes qu'il y ait, tout s'enveloppe sous le nom de salade.* »⁹³⁸. Le philosophe reconnaît, avec une certaine ironie, que généralement « *il se dict qu'il faict bon avoir bon nom, c'est à dire credit et reputation ; mais encore, à la verité, est-il commode d'avoir un nom beau et qui aisément se puisse pronocer et retenir [...]* »⁹³⁹, surtout pour aider les rois et les « grands » à retenir un nom facile et « *legere* »⁹⁴⁰ : cela éviterait le changement du nom par le souverain. De même, il reconnaît que « *Socrates estime digne du soing paternel de donner un beau nom aux enfants* »⁹⁴¹. Son approche est burlesque et volontairement superficielle, et il donne au nom la même importance. En progressant dans *Les Essais*, dans la sous-partie dédiée au nom, l'écrivain avoue, un peu plus sérieusement, son souhait de faire en sorte que les écrivains qui écrivent en latin, gardent le nom en langue française, parce que latiniser le nom « *Vaudemont* » en

⁹³⁵ « I do not know how much of this, or what part of this, made me feel what I felt », Lee, *op. cit.*, p. 50.

⁹³⁶ *Moments of Being, op. cit.*, p. 71.

⁹³⁷ *Ibidem.*

⁹³⁸ *Essais, op. cit.*, XLVI, p. 276.

⁹³⁹ *Ibidem.*

⁹⁴⁰ *Ibidem.*

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 277.

« *Vallemontanus* »⁹⁴² provoque seulement la confusion et le risque de rester inconnu en tant qu'auteur.

Il critique le « *vilain* »⁹⁴³ usage en France de porter le nom de terres, parce qu'elles finiront par changer de propriétaire, et désigne le même sort réservé aux armoires et écuries ; le sien qui est « *semé de trefles d'or* »⁹⁴⁴ et qui a « *une pate de lyon* »⁹⁴⁵ finira transmis par un gendre à une autre famille et finalement entre les mains d'un acheteur quelconque. Il se moque de la gloire et de la réputation que nous attachons à ces choses pour lesquelles « *se bouleverse le monde. Où asseons nous cette renommée que nous allons questant avec si grand peine ? C'est en somme Pierre ou Guillaume qui la porte, prend en garde, et à qui elle touche.* »⁹⁴⁶ Pour Montaigne, ceci n'est autre chose que le miroitement d'une certaine illusion de pouvoir rendre un sujet immortel, de toucher par le nom l'infini, l'immensité, l'éternité. En fait, il considère ce mirage comme un jouet que la nature nous a donné par plaisanterie : « *Contentez vous, de par Dieu, de ce dequoy nos peres se sont contentez, et de ce que nous sommes ; nous sommes assez, si nous le sçavons bien maintenir ; ne desadvouons pas la fortune et condition de nos ayeulx, et oston ces sottises imaginations qui ne peuvent faillir à quiconque a l'impudence de les alleguer.* »⁹⁴⁷ Le philosophe conclut que ses aïeux n'avaient ni un nom à porter, ni des batailles à faire valoir ; selon Montaigne, ce qui importe, de ce côté du paradoxe, c'est de profiter du présent, sans prétention et sans le souci de perdre tout cela.

De l'autre côté du paradoxe, Michel de Montaigne finit le chapitre consacré au nom par une consigne de Juvénal qui dit :

⁹⁴² *Ibid.*, p. 278.

⁹⁴³ *Ibidem.*

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 279.

⁹⁴⁵ *Ibidem.*

⁹⁴⁶ *Ibidem.*

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 278.

Voilà l'espérance qui a mis en mouvement les généraux romains, grecs et barbares, voilà ce qui leur fit affronter mille dangers et mille travaux : tant il est vrai que l'homme est plus altéré de gloire que de vertu .⁹⁴⁸

Montaigne mise sur sa gloire, dans les miroitements des armures et des blasons, mais quand il parle des Rois, même si « *il n'y a aucun réel avantage d'être roi* »⁹⁴⁹, son rapport avec le pouvoir a une place importante pour lui et pour la reconnaissance qu'il attend pour les siens, en rapport avec une bonne opinion de soi-même. En ce sens, la notion d'honneur et de noblesse est liée au nom. Particulièrement quand il réfléchit à la figure du père, le nom est la chose la plus importante du monde. Le plus important pour un homme de son époque et de sa condition, c'est d'être « un homme de bien » ; au XVI^{ème} siècle, un homme bon passe d'abord pour être un bon homme, un bon soldat, un bon et honnête représentant, des codes existent que l'écrivain invoque et qu'il respecte plus que tout au monde. Si le nom est signe de filiation, pour Montaigne c'est la connaissance de la filiation qui l'attache le plus au père, parce qu'il est celui qui est à l'origine de sa passion pour la connaissance et de sa plus haute exigence éthique. Quand il parle du père, il le fait avec respect et considération mais il fait preuve aussi de la plus grande complicité qu'on puisse avoir avec une autorité morale ou une figure paternelle. En racontant la façon dont son père lui a transmis certaines connaissances, comme par exemple le grec, qu'il lui a appris « *en pelotant* »⁹⁵⁰, Montaigne laisse voir l'importance du père à ses yeux : « *Cet exemple suffira pour en juger le reste, et pour recommander aussi et la prudence et l'affection d'un si bon père [...]* »⁹⁵¹. En fait c'est le père qui lui demande de traduire l'Apologie de Raymond Sebond ; même s'il n'était pas de l'avis de Sebond, il fait la traduction et en prétendant le défendre, se met à l'analyse de l'œuvre et à sa critique.

⁹⁴⁸ « *Ad hoc se Romanus, Graecus, et Barbarus Induperator Rexit, causas discriminis atque laboris Inde habuit, tanto major famae sitis est quam Virtutis* », in *Ibid.*, p. 280.

⁹⁴⁹ *Essais, op. cit.*, I, XLII, p. 261.

⁹⁵⁰ *Essais, op. cit.*, I, XXVI, p. 174.

⁹⁵¹ *Ibidem.*

Montaigne tout comme Woolf considèrent l'importance du nom comme superflue, mais tous deux tissent une filiation avec tous ceux qui donnent à cette particule de leur personne, une vision de vie, une éthique à défendre, une position face aux autres et un lien plus fort que celui du sang, la complicité de l'esprit. Pour en finir avec le comble de ce paradoxe, il faut noter que l'écrivain écrit le nom de Montaigne dans ses *Essais* plus de trois cent vingt fois⁹⁵². Chez Woolf, c'est dans la logique d'une Stephen, fière de son appartenance, d'une « aristocratie de l'intellect »⁹⁵³ que Virginia Stephen écrit, quand elle parle de la naissance d'une Virginia atemporelle, faite à partir de ses ancêtres féminines qui ont porté son nom, ces « ancestresses »⁹⁵⁴ ou « ancêtres » avec lesquelles elle partage ce nom et sa propre perception de la « sororité ». Une Stephen et surtout une Princep-Tackqueray, la famille de sa mère de laquelle elle se sent particulièrement fière par ces héritages de l'esprit et aussi par une lignée d'ascendants provenant de l'aristocratie française. Woolf se reconnaît dans la tradition intellectuelle de ces femmes, qui est vue par des biographes comme Noel Annan⁹⁵⁵ comme : « un long arbre généalogique de livres »⁹⁵⁶. C'est cela la gloire à laquelle Woolf prête loyauté, quand le nom a de l'importance.

Du côté de son père, elle ne renierait jamais le nom Stephen, bien au contraire ; c'est lui qui, en lui laissant la porte ouverte de sa bibliothèque, lui a transmis la passion des livres. Elle se sent fière du père et elle essaie de toutes ses forces de lui faire bonne impression. Mais Virginia adulte a un regard plus distant et poignant de son père. Dans *Moments of Being*, elle parle de ses sentiments :

J'admire (moqueusement) ce Leslie Stephen-là; et quelquefois tardivement je lui ai envié. Pourtant il n'est pas un écrivain pour lequel j'aurais un

⁹⁵² Conté par moi dans les Index des *Essais*.

⁹⁵³ Lee, *Biography V.W.*, op. cit., p. 51.

⁹⁵⁴ *Moments of Being*, op. cit., p. 71.

⁹⁵⁵ Annan, Noel, *Leslie Stephen, The Gogles Victorian*, London, Weidenfel and Nicolson, 1984.

⁹⁵⁶ Lee, op. cit., p. 51.

*plaisir naturel. Pourtant, juste comme un chien mange de l'herbe, je prends un peu de lui avec un but médicinal, ce qui résulte-en, une affection non-filiale, mais en tant que lecteur, j'éprouve de l'affection pour lui, pour son courage, sa simplicité, pour sa force et ses manières casuelles et son apparences negligé .*⁹⁵⁷

Dans *Vers la Phalène*⁹⁵⁸, elle le nomme Mr. Ramsay et elle le décrit comme un homme taciturne et toujours inquiet du regard des autres, comme un gamin qui demande tout le temps à sa mère de le protéger de lui-même :

*Charles Tansley avait dit [...] que personne ne lit plus Scott. Là-dessus son mari avait pensé : « Voilà ce qu'on dirait de moi » ; c'est pourquoi il était allé prendre un de ces livres. [...] (Elle voyait que, tout en lisant, il était en train de penser, jauger, mettre telle et telle chose en balance). Mais pas pour lui. Il était toujours à s'inquiéter pour lui-même.*⁹⁵⁹

Intellectuellement donc, elle le considère comme un écrivain mineur, une sorte de sage mineur ; émotionnellement, elle a fait en sorte que l'héritage féminin familial ait en elle une influence plus forte que l'influence de son père. Elle choisit de prendre du côté de sa mère l'inspiration, (« elle était infirmière, muse et écrivain d'histoires »⁹⁶⁰). De son père, elle écrit dans son journal le mercredi 28 novembre 1928 :

⁹⁵⁷ « I admire (laughingly) that Leslie Stephen ; and sometimes lately have envied him. Yet he is not a writer for whom I have a natural taste. Yet just as a dog takes a bite of grass, I take a bite of him medicinally, and there often steal in, not a filial, but a reader's affection for him, for his courage, his simplicity, for his strength and nonchalance, and neglect of appearances ». (C'est moi qui traduis.), in *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 116.

⁹⁵⁸ *To the Lighthouse*, Hogart Press, 1992, London, Penguin Books, 1992.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 188.

⁹⁶⁰ Hermion Lee, *Biography V.W.*, *op. cit.*, p. 51.

*Anniversaire de Père. Il aurait eu quatre-vingt-seize ans, oui, quatre-vingt-seize ans aujourd'hui, quatre-vingt-seize ans comme d'autres personnes que l'on a connues. Mais Dieu merci il ne les a pas eues. Sa vie aurait absorbé toute la mienne. Que serait-il arrivé ? Je n'aurais rien écrit, pas un seul livre. Inconcevable.*⁹⁶¹

Le nom du père est pour Woolf quelque chose de construit par ses « ancestresses »⁹⁶². Leslie Steph en attendait de sa fille une vocation de biographe de lui-même, et elle a déjoué son attente par l'écriture d'un récit familial fait à sa façon : un roman. Elle savait l'importance que le nom du père avait pour les filles de son époque, surtout les filles d'hommes cultivés ; le père a montré clairement comment le nom était un blason qui n'appartenait qu'aux hommes, que Woolf a su s'approprier grâce à l'écriture. Et il faut remarquer que finalement elle n'efface pas l'importance du nom, elle réfléchit même au poids qu'il a pour l'individu. Dans *Les Vagues*, le sujet du nom est porté par le personnage qui reste coincé dans la trappe de son héritage, Louis, qui en étant fils d'un banquier de Brisbane, est le seul du groupe à devoir travailler dans le système que Woolf signale comme responsable de sa propre perte ; elle le décortique finement : « *Ce matin, [...] j'ai donné vingt signatures. Net, ferme, simple, mon nom s'étale devant moi.* »⁹⁶³.

La petite fierté du nom, ce blason qui passerait aux mains d'un marchand quelconque chez Montaigne, continue à être, comme le mentor le montre en citant Juvénal, « la carotte » qui fait bouger le monde des hommes ; je le cite encore une fois :

⁹⁶¹ *Journal, op. cit.*, p. 220.

⁹⁶² Je garde le mot en anglais « *ancestresses* » que Lee souligne dans sa biographie, parce qu'il a une connotation importante semblable à celle de la « sororité » en français.

⁹⁶³ *Les Vagues, op. cit.*, p. 166.

*Voilà l'espérance qui a mis en mouvement les généraux romains, grecs et barbares, voilà ce qui leur fit affronter mille dangers et mille travaux : tant il est vrai que l'homme est plus altéré de gloire que de vertu.*⁹⁶⁴

Et comme si Louis l'entendait, il laisse voler sa fantaisie :

*Je grave mon nom sur ces feuilles blanches. Que de choses contenues dans un nom ! Le frémissement des feuilles, l'eau coulant le long des gouttières, de vertes profondeurs tachetées de dahlias ou de zinnias éclatants ; moi, Louis, qui suis tantôt un duc à la cour de France, tantôt Platon, disciple de Socrate [...]*⁹⁶⁵

Mais Woolf ne s'en tient pas au nom, elle sait que derrière le nom il y a eu, comme chez Montaigne, des pères, des mères, des hommes et femmes simples qui ont été ceux qu'ils ont été ; au moment de l'écriture, le paradoxe devient force, et Louis se libère, pour un moment, en se fondant dans tous les Louis de Brisbane qui sont passés avant lui. Le nom de ces hommes et femmes si simples n'est qu'une autre façon de distinguer « l'herbe » de la « salade »⁹⁶⁶, et cela, entre feuilles et feuilles, si bien que le nom devient visage :

[...] moi, Louis, qui suis [...] la file d'hommes à face noire, à face jaune, émigrant tantôt vers l'est, tantôt vers le nord, ou l'ouest, ou le sud ; la procession éternelle ; les femmes qui marchent dans la rue, une serviette de cuir sous le bras, comme jadis elles marchaient au bord du Nil [...] toutes ces feuilles touffues et recourbées de ma multiple vie

⁹⁶⁴ « *Ad hoc se Romanus, Graiúsques, et Barbarus Induperator Eredit, causa discrimins atque laboris Inde habuit, tanto major famae sitis est quam Virtutis* », in *Essais, op. cit.*, I, XLVI, p. 280.

⁹⁶⁵ *Les Vagues, op. cit.*, p. 166.

⁹⁶⁶ *Essais, op. cit.*, I, XLVI, p. 276.

*sont contenues dans mon nom tracé proprement et
nûment sur ce papier à lettres.*⁹⁶⁷

Le nom prend ici une dimension sacrale, il se montre en tant que langage, porteur de la puissance de ce langage ; c'est la parole magique qui ouvre le passage du temps et qui montre dans le visage, dans le cas de Louis, l'héritage le plus simple, et pour ce la le plus riche. Une tresse nouée de papiers signés, de noms dont l'écriture devient une ligne interminable d'encre, de signature et de visages, une ligne d'encre faite des lettres chargées d'histoires. Derrida écrit dans *Le Monolinguisme de l'autre* : « C'est dans le nom qu'est enfouie la puissance du langage, c'est en lui qu'est scellé l'abîme qu'il renferme [...] »⁹⁶⁸.

Le nom peut être hospitalité, quand il reconnaît entre ses lettres la simplicité des altérités qui se rejoignent ; le nom renferme l'abîme, il le scelle, quand il n'existe que pour cette notion de gloire, que Montaigne et Woolf connaissent si bien, et dont ils jouent avec paradoxe. Mais dans la négation, dans la lutte acharnée pour se faire un espace où le nom nous appartient, il peut se dévoiler, comme c'est le cas de Rodha, la manifestation d'une douleur qui peut être appelée le non-moi.

3.b Le non-moi

Les Vagues sont aussi la description d'un travail acharné pour comprendre sa propre subjectivité, un effort suprahumain qui a pour conséquence ses récits. Dans le chaos sans forme des sensations, l'esprit cherche des systèmes d'organisation mentale qui lui permettent de s'exprimer. C'est en ce sens que s'articule le *récit de soi*. Comme il a déjà été observé, il y a dans l'écriture des *Vagues* une quête de compréhension et d'évolution personnelle, la nécessité de faire vivre sa propre humanité à travers l'écriture, qui serait le seul espace où la vraie multiplicité est possible. Plusieurs personnages habitent en même temps l'esprit de l'écrivain. Le

⁹⁶⁷ *Les Vagues, op. cit.*, p. 166.

⁹⁶⁸ Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre, op. cit.*, p. 95.

personnage de Rhoda est un effort de Woolf pour comprendre la partie de son *moi* qu'elle nie elle-même. Ce n'est pas une simple coïncidence si la première vision de Rhoda est celle des pétales de fleurs flottant dans un bassin, comme des voiles dans une tempête (tout comme elle fait dans *Orlando* avec le motif du petit bateau à la dérive) ; le destin des pétales de Rhoda vient symboliser une version déplacée de sa propre expérience :

*La mer grossit ; la crête des vagues se recourbe : voyez les fanaux au sommet des mâts. Ils sont dispersés, ils ont sombré, tous mes vaisseaux qui chevauchaient les vagues, fuyaient devant la tempête, et abordaient des îles où les perroquets bavardent [...]*⁹⁶⁹

Selon Lisa Rado⁹⁷⁰, l'écriture serait l'effort fourni par Woolf pour transcender sa peur d'être marginalisée, et Woolf aurait donc souffert aussi de cette terrible sensation de ne pas avoir de visage⁹⁷¹ ; l'écriture devient alors un « sublime rêve de transcendance »⁹⁷² dans lequel elle crée essentiellement un monde imaginaire où elle peut triompher, « redoutant le choc de la sensation qui la menace »⁹⁷³. Rhoda essaiera donc d'esthétiser cette sensation, en une image qu'elle puisse contrôler et en une extase qu'elle puisse vivre. Mais Rado met en avant l'incapacité du personnage à convertir cet effort en possibilité d'

⁹⁶⁹ *Les Vagues, op. cit.*, p. 28.

⁹⁷⁰ Rado, Lisa, *The Modern Androgyne Imagination, A Field of Sublime*, E.U., University Press of Virginia, 2000. Parmi les nombreux chercheurs qui étudient l'œuvre de Woolf, une perspective assez originale et militante est celle de Lisa Rado qui interprète du point de vue sociologique et psychologique le rôle de la femme dans cette perspective du personnage de Rhoda et la réitération dans le récit du sujet du manque de visage. Il est pour moi important d'intégrer cette perspective, même si sur certains points, je ne suis pas d'accord avec elle. Je crois que l'analyse de Lisa Rado montre, d'un point de vue très actuel, une des multiples façons dont le travail de Woolf est un profond *essai de soi*. Il satisfait aux deux points qui font de l'*essai de soi* woolfien un travail très complet : d'abord comme travail d'analyse personnelle, dans la façon dont l'écrivain se met à l'*essai elle-même* pour donner tout d'elle-même aux personnages ; ensuite, dans la lecture de son récit, la façon dont elle provoque de véritables tremblements de terre. La capacité de Woolf à toucher les fibres de chacun selon sa propre problématique et d'utiliser ses personnages comme des miroirs de problématiques humaines et personnelles suscite une mise en abyme telle que la réussite de son essai est indéniable.

⁹⁷¹ *Les Vagues, op. cit.*, p. 41.

⁹⁷² Rado, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 131.

« empowerment »⁹⁷⁴: « Seule, je fais tourner mes bassins ; je suis la maîtrise de ma flotte. Mais ici, en tordant les bouts des rideaux de brocart de la fenêtre de ma voisine, je suis éclatée en morceaux ; je ne suis plus une. »⁹⁷⁵

Rhoda croirait donc qu' « en repoussant sa vulnérable réalité corporelle - qui lui semble douloureusement exposée - elle pourrait éviter le désastre, en noyant sa corporéité dans son propre anéantissement. »⁹⁷⁶ Selon Rado, la réaction de Rhoda provoque une réaction opposée, celle de précipiter le sentiment de fragmentation et de déviation qu'elle essaie d'éluder en se scindant en deux. Rado explique :

[En étant Rhoda] Incapable de conserver son énergie créative, elle survit exclusivement en affectant l'initiative des autres. Rhoda explique 'puisque mon aspiration maximale est d'avoir 'une protection', je feins d'avoir un but dans mes desseins'⁹⁷⁷. Afin de s'empêcher de tomber en morceaux, elle se force dans la position dégradante et humiliante de ce qui est feint. ⁹⁷⁸

Rhoda feint d'être comme les autres, elle prétend qu'elle raconte, elle se sait fragile et sans bornes, c'est pour cela qu'elle préfère la solitude où rien ne la met en question. Mais elle a besoin de ses amis d'enfance pour se nourrir, ils lui apportent une légère sensation d'appartenance et des sujets pour continuer à construire son petit monde. Rhoda observe que tous les autres sont capables de raconter leur récit, mais pas elle, et cela la confronte dans sa fragilité. Elle n'arrive pas, comme Bernard le fait, à intégrer son soi

⁹⁷⁴ Rado, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁷⁵ *Les Vagues, op. cit.*, p. 108.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p.131.

⁹⁷⁸ Rado, *op. cit.*, p. 170.

grâce aux histoires qu'il garde toujours en tête. Elle n'a pas de défense et comme l'écrit Rado : « *En dépit de son soupçon fondamental des stratégies de sublimation pour l'empowerment - tant personnel que poétique -* »⁹⁷⁹, elle sait qu'à la fin rien ne la sauvera. Parce qu'elle ne peut se libérer de ces mécanismes, ou imaginer d'autres alternatives, elle cherche à remplir son vide par la foi en une solution transcendante. Rhoda percevrait son échec comme personnel, et non comme un échec ontologique. Elle insiste sur la connexion entre l'empowerment et la sublimité, quand elle exprime son espoir : « *si nous pouvons rester intacts sans n'importe quel appui* »⁹⁸⁰. « *Elle [serait] attirée vers cette solution, cependant, cela contribue de plus en plus à une virulente haine de soi.* »⁹⁸¹ Comme on peut le constater dans les pensées de Rhoda, lorsqu'elle était enfant :

*Cette foule de jeunes filles, uniformément vêtues de serge brune, m'a enlevé mon identité. [...] Je vais partir à la recherche d'un visage, d'un calme visage monumental, je vais lui prêter toute la sagesse, toute la science possible, et le porter sous ma robe comme un talisman. Et puis (c'est une promesse que j'ai faite) je vais trouver une cachette dans le bois où je pourrai déposer mon assortiment d'étranges trésors. Je me suis fait cette promesse à moi-même. C'est pourquoi je ne vais pas pleurer.*⁹⁸²

On peut observer chez Rhoda une nécessité constante de marquer son territoire, de se l'approprier, d'éloigner les autres et de créer ses mondes internes. Le monde de Rhoda, celui auquel personne ne peut accéder et dans lequel elle est reine, « *la maîtresse des ses navires* »⁹⁸³, est un

⁹⁷⁹ Rado, *op. cit.*, p.172.

⁹⁸⁰ *Les Vagues*, p. 226.

⁹⁸¹ Rado, *op. cit.*, p.172.

⁹⁸² *Les Vagues, op. cit.*, p. 41.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 43.

monde où le pouvoir lui appartient, où ses défauts n'ont pas d'importance et où ses vertus sont exacerbées ; tout est paix parce qu'elle a le contrôle. Rhoda s'enferme lentement dans son monde propre parce qu'à l'extérieur elle se sent inadaptée, exclue. Elle s'enferme dans un *moi* fossilisé, et elle recrée ce monde jusqu'à vivre hors la réalité é pour pouvoir continuer à être la propriétaire et « *la maîtresse* ». Elle s'égaré dans ce récit qu'elle se raconte elle-même, son contact avec la réalité perd le sens, et ses peurs s'emparent d'elle et de sa perception des autres. En fait, elle peut avoir des rapports amoureux avec Louis, mais plus que de l'amour, il s'agit d'une sorte d'identification narcissique. Ils sont égaux dans la détresse, dans le complexe, dans l'impossibilité de relation avec les autres. Ils partagent le même éloignement du monde et une certaine misanthropie.

Rhoda n'arrive pas à s'échapper de sa propre prison et à s'assumer libre, elle ne s'aperçoit pas que ses juges intérieurs appartiennent au système qui la détruit. Mais elle est lucide par rapport à ses blessures, des blessures provoquées par plusieurs choses, entre autres, celles qui à partir du « totalitarisme » lui ont forgé une carapace labyrinthique et peureuse :

*Si je pouvais croire que ma vie se passera en poursuites et en changements sans fin, dit Rhoda, je serais délivrée de la crainte que rien ne dure. L'instant ne prépare pas à l'instant qui suit. [...] J'ai peur de vous. J'ai peur du choc des sensations qui bondissent vers moi, car je ne puis pas les accueillir comme vous le faites, je ne puis pas fondre le moment présent avec le moment à venir. Pour moi, tous les moments sont tragiques, tous sont solidaires [...]*⁹⁸⁴

Chez Rhoda, le mouvement qui permet que la vie soit, est exactement celui qui la fracture. Pour elle, le fait que « *le moment d'après ne soit pas le*

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 131.

même que le moment présent, et que la vérité ne soit jamais atteinte », est à l'origine de sa peur, de la dégradation de son vaisseau. Elle a l'intuition du poète, mais pas sa liberté, elle passe son temps à essayer de maintenir soudés les morceaux de son *soi* en un *moi* qui est brisé, précisément par les certitudes d'un *Moi* qui se veut institution. Pour elle, le temps passe mais non comme une suite de possibilités partagées, plutôt comme un « rosaire » de l'angoisse qui fond la beauté avec l'horreur.

Bernard, le *soi* écrivain de Woolf, est lui-même une tentative de l'auteur de se mettre à l'abri, une structure pour essayer de se saisir. Dans le sens contraire, Rhoda préfère la mort du *moi*, parce qu'elle n'arrive pas à se consolider ni dans l'écriture ni dans l'imagination. Rhoda est Virginia quand elle se noie dans son conflit avec la parole, le pouvoir, « l'establishment », son père, ses frères et tout ce monde masculin qui lui demande de se taire. Rhoda est Woolf de toutes ces manières qui font mal, là où le lecteur peut aussi être Rhoda. Ce que Woolf démontre avec son roman, c'est qu'en chacun de nous, il y a un peu de ces personnages et parfois, la même envie d'être sauvés.

La petite Rhoda ne se rend pas compte qu'elle est vraiment perçue par les autres. Peut-être, si elle avait voulu le savoir, elle ne se sentirait pas si seule. Ses amis connaissent la souffrance que cette sensation de « *manque de visage* »⁹⁸⁵ provoque en elle, ils savent combien sa fragilité la met mal à l'aise face à eux. Neville le sait depuis son enfance, peut-être que lui comme les autres font pour elle la seule chose faisable pour l'aider : rien d'autre que d'être là. Ils continuent à être près d'elle, même en sachant qu'il y a des moments où, perdue dans la sécheresse d'un moi meurtri, elle finit par crier en silence: «[...] êtres humains, combien je vous ai haïs... »⁹⁸⁶ Neville le voit et sait lire en elle :

Rhoda entre maintenant, venant de nulle part ; elle s'est faufilée dans la salle sans que nous nous en

⁹⁸⁵ *Les Vagues, op. cit.*, pp. 41,50,51,52,124,131.

⁹⁸⁶ *Les Vagues, op. cit.*, p.199.

soyons aperçus. Elle a dû faire de nombreux détours [...] afin d'écartier le plus longtemps possible l'émotion du moment où elle nous reconnaîtrait, afin d'être libre un instant encore de bercer en paix des pétales dans un bol. [...] Elle nous craint, elle nous méprise, et cependant elle rampe jusqu'à nous parce qu'en dépit de notre cruauté il y a toujours un visage, un nom, qui resplendit pour elle, éclaire le pavé des rues et lui permet de repeupler ses rêves. ⁹⁸⁷

Dans *Les Vagues*, quand les autres personnages arrivent à jongler avec la perception de soi-même et à l'intégrer salutairement, Rhoda persiste à « créer la fantaisie d'avoir un vrai visage »⁹⁸⁸. Ce visage serait plutôt perçu comme une sorte d'écran où le film des autres serait projeté « dans sa blancheur. »⁹⁸⁹ Comme Woolf elle-même l'explique, Rhoda n'est pas elle, mais une de ses multiplicités ⁹⁹⁰. Dans le roman, le lecteur sent une lutte à l'intérieur du personnage, pour la définition de son moi tandis qu'une autre force de la même intensité l'en empêche. C'est en ce sens que Kevin Alexander Boon écrit : « Il n'est pas surprenant que Rhoda soit celle qui à plusieurs reprises dit qu'elle n'a pas de visage. [...] Elle n'a pas de visage parce qu'elle ne peut pas écrire et s'identifier pour elle-même, et, à la fin, elle se suicide[...] ». ⁹⁹¹

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p.122.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 124.

⁹⁹⁰ *The Letters of Virginia Woolf, op. cit.*, vol. 4, p. 397.

⁹⁹¹ Boon, Kevin Alexander, *An Interpretative reading of Virginia Woolf's The Waves*, London, The Edwin Mellen press, 1998, p. 59.

3.b.1 Rhoda sans visage

Pour le chercheur anglais, la sensation de Rhoda de « *manquer de visage* », qui est déclarée à plusieurs reprises tout au long du récit, est due à son incapacité d'écrire, alors que tous les autres y arrivent. Dès son enfance, elle le remarque quand elle dit : « *Louis écrit ; Suzanne écrit ; Neville écrit ; Jinny écrit ; même Bernard se met à écrire. Mais moi, je ne puis pas écrire.* »⁹⁹² Elle a choisi de rester en elle, de passer son temps à « *sauver ses pétales* », à essayer d'imposer son pouvoir dans cet ordre où elle croit être la « *maîtresse de ses navires* »⁹⁹³. Elle s'est noyée dans l'étang de son propre narcissisme, installée dans l'exigence désespérée du salut. Ce visage qu'elle ne reconnaît pas face au miroir l'empêche de ressentir le regard amoureux de ses amis, solidaires même en sachant qu'elle les craint ou peut-être à cause même de cela.

Comment Woolf arrive-t-elle à se séparer de Rhoda, qu'elle reconnaît comme une altérité d'elle-même, laquelle lui représente sa peur de « *ne pas avoir de visage* »⁹⁹⁴? Je pense que même Woolf ne le sait pas, elle n'essaye pas de le faire parce que l'honnêteté du personnage dépend de sa propre honnêteté. Il est évident qu'elle s'est mise toute entière dans son autoportrait appelé Rhoda (et dans le même temps ce n'est qu'une subjectivité), c'est pourquoi Woolf a fini le livre épuisée. Chez elle, exercer cette liberté de « *[...] pouvoir tout chose sur soy* »⁹⁹⁵ consiste à se verser entièrement dans sa propre écriture.

3.b.2 L'autre du *non-moi*

Même dans son enfermement, même à l'intérieur d'un *moi* fossilisé, ce *moi* la rend à ses propres yeux étrangère aux autres ou, comme Louis, la fait se sentir « *exclu[e]* »⁹⁹⁶. Il y a toujours une possibilité « hospitalière »

⁹⁹² *Les Vagues, op. cit.*, p. 30.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁹⁵ *Essais, op. cit.*, p. 1047.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p.128.

dans le regard des autres qui l'accueillent volontiers, simplement parce qu'ils savent qu'ils ont besoin d'elle, parce qu'il y a une histoire commune qui fait que les uns font partie des autres.⁹⁹⁷ Ils connaissent la souffrance de leur amie ; certains ressentent, comme Neville, un peu de culpabilité, mais surtout ils sont responsables, solidaires entre eux. Parce que même dans la solitude de ce *moi* emprisonné dans son intériorité, elle a besoin de tout ce que ses proches lui apportent. Rhoda n'effectue pas un *essai de soi*, elle croit qu'elle le fait, elle essaie quand même, mais ce qu'elle répète sans fin, c'est un *essai d'incrustation de ce moi*, préétabli par sa perception du monde, dans sa propre subjectivité mutilée. Elle est trop « à fleur de peau » et trop peu libre, pour réussir à faire de *l'essai de soi* une forme de vie. Elle serait donc incapable de « *creuser en soi* »⁹⁹⁸ pour sortir de sa caverne, laissant derrière elle les ombres, pour aller vers autrui.

Les altérités qui chérissent Rhoda finissent par voir dans l'enfermement de leur amie quelque chose d'admirable, elles l'aiment mieux qu'elle ne le croit. Bernard par exemple dit de son amie : « *Rhoda aime passionnément la solitude.* »⁹⁹⁹ Il présente cette relation de Rhoda avec la solitude comme une force, même si postérieurement, il fait allusion à ce qu'elle ressent pour ses amis les plus proches : « *Elle nous craint, car nous ébranlons en elle ce sens de l'Être, que la solitude rend si puissant ; voyez avec quelle énergie elle brandit sa fourchette, son arme contre nous.* »¹⁰⁰⁰ Il se reconnaît en Rhoda, il a l'honnêteté de voir clairement qu'elle n'est pas la seule qui se noie entre ses propres pétales ; lui aussi a ses propres moments de dissolution :

⁹⁹⁷ Si cette thèse était une thèse en psychanalyse, nous resterions sur l'idée qu'un tel aveuglement face à autrui est, dans un cas comme celui de Rhoda, difficile à surmonter, et que, comme Woolf elle-même le fait sentir dans la construction du personnage, elle n'a pas de visage. Mais les autres sont, eux aussi, des écrans sur lesquels elle projette ses *besoins* affectifs, des sources dépourvues d'humanité dont le seul but est de servir à nourrir les murs habités de son propre narcissisme. Mais ceci n'est pas une thèse en psychanalyse.

⁹⁹⁸ *Journal, op. cit.*, p. 157.

⁹⁹⁹ *Les Vagues, op. cit.*, p. 134.

¹⁰⁰⁰ *Ibidem.*

Je recommence à oublier ; je recommence à douter de l'existence des tables, de la réalité de l'instant et du lieu. Je me cogne le poignet contre les angles des objets qui paraissent solides, et je leur demande : "Êtes-vous durs ?" ¹⁰⁰¹

Où se trouve la frontière entre la liberté et le fait d'avoir la force nécessaire pour accepter nos limitations infinies et, dans le temps, faire de celles-ci une force ? Comment ne pas sombrer face à l'angoisse de sentir le tourbillon autour de soi ? Comment font les poètes pour revenir vers la réalité ? Peut-être à la phrase suivante : « *Nous ne pouvons pas sombrer* »¹⁰⁰², Rhoda affirme en écho : « *[...] nous ne pouvons pas oublier nos propres visages [...] Mais peut-être suis-je ainsi à cause de Neville, et de son chagrin [...]* »¹⁰⁰³ Peut-être a-t-elle essayé, en cherchant dans son propre visage, d'arriver au visage de Neville, de Bernard, de Suzanne, de Jinny, de Louis.

Du point de vue de Levinas, je dirais que Woolf parle ici de nudité, celle qui nous renvoie face à nous-mêmes :

[...] voici la nudité humaine, plus extérieure que le dehors du monde ; [...] la nudité qui crie son étrangeté au monde, sa solitude, la mort dissimulée dans son être - elle crie dans l'apparaître la honte de sa misère cachée, elle crie la mort dans l'âme ; la nudité humaine m'interpelle, - elle interpelle le moi que je suis - elle m'interpelle de sa faiblesse, sans protection et sans défense ; de nudité ; mais elle m'interpelle aussi d'étrange autorité,

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 278.

¹⁰⁰² *Les Vagues, op. cit.*, p. 124.

¹⁰⁰³ *Ibidem.*

*impérative et désarmée, parole de dieu et verbe dans le visage humain. [...]*¹⁰⁰⁴

Woolf partage avec Montaigne l'idée que le changement continu opère dans l'esprit de la même façon, qu'il s'agisse d'idées ou d'états d'âme ; il n'y a pas de contradiction dans sa conception humaine, elle peut être Bernard ou Rhoda, ou une petite partie des deux, mais elle-même a l'honnêteté, comme Montaigne, de jouer avec sa propre diversité, elle n'est pas toujours exaltante ou solidairement humaine. Quand Levinas nous parle de la nudité, c'est aussi de cette nudité pleine de douleur, de haine, de fragilité, qu'il veut parler. Accepter la nudité de l'autre, c'est voir sa propre nudité, nous mettre face à notre « faiblesse, sans protection et sans défense ; de nudité ; mais elle m'interpelle aussi d'étrange autorité, impérative et désarmée, parole de dieu et verbe dans le visage humain. [...] »¹⁰⁰⁵. L'écrivain est celui qui est capable de se mettre dans la peau de l'autre, de sentir sa nudité : l'écrivain joue un rôle de caméléon, par sa capacité à sentir toutes les émotions comme si elles étaient les siennes, il est capable d'extraire ces sentiments et de les transformer en récit. L'écrivain est aussi capable de jouer le jeu du totalitarisme, même s'il n'est pas dans cette logique de la négation de l'autre. Comme Woolf et Montaigne le montrent, la multiplicité de diversités qui habitent une seule personne est infinie. L'écrivain joue avec elles, il peut mener ces sentiments les plus abjects au summum de la misère et les écrire. La différence entre nous autres, êtres normaux, et l'écrivain, réside en ce que l'écrivain a la lucidité d'assumer ses différentes multiplicités et de faire usage de sa capacité d'empathie avec l'autre pour créer.

Virginia Woolf peut être une âme libre et évoluée, comme elle peut être mesquine, raciste et amère. Elle peut être aussi philanthrope que misanthrope, avec la même force et la même conviction : sans entrer en contradiction. En fait, ce sont ces « contradictions » qui donnent vie, couleur et forme à ses personnages et une telle richesse à son écriture. Woolf peut

¹⁰⁰⁴ Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 53.

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*.

développer dans son récit poétique les idées les plus élevées et les plus engagées, mais elle peut décrire, en un court paragraphe, la haine d'autrui avec la netteté d'un coup de couteau. Par exemple, de son père elle écrit dans *Moments of being* :

*Je lui trouve que dans les livres, et c'était le père tyrannique - l'exigent, le violent, l'histrionique, le démonstrative, si centre en soi, toujours en train de s'apitoyer de soi, le sourd, le suppliant, ce père que de façon oscillante était si aimé, si détesté - le dominateur de moi à l'époque. C'était comme être enfermé dans la même cage qu'une bête sauvage[...].*¹⁰⁰⁶

C'est ce genre de sentiments, si différents, qui habitent la même personne et qui permettent à Woolf de tracer des personnages aussi crédibles. Elle a eu ses propres expériences traumatiques, elle a été marquée par la perception ambiguë de ce père narcissique et égotique. Et c'est donc cette capacité de chirurgienne avec laquelle l'écrivain décortique ses propres expériences, ainsi que la personnalité des siens, qui lui permet de percevoir les sentiments et de créer ensuite des scènes si troublantes.

C'est de soi-même que Woolf parle quand elle décrit la scène de la rencontre dans le restaurant où Bernard décrit Rhoda. Virginia-Bernard se voit Virginia-Rhoda : « *elle brandit sa fourchette, son arme contre nous* »¹⁰⁰⁷ dit Bernard. Une fois encore le paradoxe marque la tension de l'acte créatif. Elle ressemble le plus qu'elle ne pense à son père ; tous deux souffrent de cette hypersensibilité face à tout ce qui se passe autour d'eux. Ils sont trop fragiles face à la critique des autres, ils endurent les effets de cette obsession de la critique ; ils ont, en même temps, une très

¹⁰⁰⁶ « I find him only in books, as it was the tyrant father – the exacting, the violent, the histrionic, the demonstrative, the self-centred, the self pitying, the deaf, the appealing, the alternately loved and hater father – that dominated me then. It was like being shut up in the same cage with a wild beast [...]», in *Moments of Being, op. cit.*, p.116.

¹⁰⁰⁷ *Les Vagues, op.cit.*, p.134.

haute estime d'eux-mêmes, et parfois, ils ne voient les autres que comme source de reconnaissance. Ils souffrent de la même faim insatiable d'attirer le regard des autres, et aussi de la même peur. La même sensibilité fait Leslie pleurer en lisant Scott¹⁰⁰⁸, et fait sombrer Woolf dans la dépression après avoir écrit sa meilleure œuvre¹⁰⁰⁹. C'est cette perception du *moi* qui provoque dans la sphère psychologique le *non-moi*, lequel prend le relais, tout d'abord en percevant l'autre comme une menace, alors qu'il ne voit que ses propres murs, cet enfermement que Woolf reconnaît comme pathologie et qui se développe en Rhoda. C'est ce non-moi qui d'un côté est « *la rend si puissante dans la solitude de ses murs* »¹⁰¹⁰, et d'autre part la met dans une attitude de défense face au monde, en tenant comme arme une simple fourchette.

Mais au lieu de rester enfermé, pourquoi ne pas simplement regarder ailleurs ? Ce recentrement en *soi* peut mener le *soi* vers les autres, quand à force de creuser en *soi-même*, nous finissons par reconnaître, comme Louis avec son nom, le visage de l'altérité.

3.c Solitude

Pour Montaigne, il y a deux sortes de solitudes, celle que le sage choisit, pour mieux se connaître, pour se libérer des charges sociales ou politiques, pour travailler avec *soi-même*, et la solitude choisie par les gens de pouvoir, ceux qui cherchent seulement à réexaminer leurs stratégies, pour revenir à la charge, toujours à la recherche de la gloire. Selon Montaigne, « *La plus contraire humeur à la retraite, c'est l'ambition.* »¹⁰¹¹ La fausse solitude serait donc celle qui ne fait que remplacer les occupations et les soucis par d'autres préoccupations, et où l'on traîne ses passions avec *soi*. Woolf aime sa solitude autant que son mentor. Dans *Les Vagues*, elle chante la solitude avec la même intensité qu'elle chante autrui, peut-être avec plus de force :

¹⁰⁰⁸ *Vers la Phalène, op. cit.*, p.94.

¹⁰⁰⁹ *Journal, op. cit.*, p. 252.

¹⁰¹⁰ *Les Vagues, op.cit.*, p.130

¹⁰¹¹ *Essais, op. cit.*, I, XXXIX, p. 238.

[...] je continuerai à me glisser derrière le rideau, au sein de l'intimité, en quête de paroles murmurées dans la solitude. C'est pourquoi je m'en vais, hésitant, mais plein d'orgueil, effrayé par la perspective d'intolérables souffrances, et pourtant certain de triompher dans cette aventure après ces souffrances infinies, certain (je veux le croire) de découvrir à la fin l'objet de mon désir.¹⁰¹²

Pour Montaigne, le sage est conscient que, dans la foule, il serait exposé aux viciieux et que le vice est contagieux, parce qu'il ne lui est pas suffisant de fuir le vice, il devrait en principe maîtriser ses propres vices, mais face aux autres, il est toujours obligé de lutter avec ceux d'autrui. Pour le Français, vivre en solitude c'est surtout vivre à son aise.¹⁰¹³ Pour Woolf, même la passion doit être vécue en solitude, pour pouvoir explorer les recoins les plus profonds de l'âme humaine.

Pour le mentor « *ratio et prudentia curas, Non locutus effusi latè maris arbiter, aufert* », ce qui signifie : « *C'est la raison et la sagesse qui dissipent les chagrins, et non les lieux d'où l'on découvre une vaste étendue de mer* »¹⁰¹⁴. C'est-à-dire que pour lui, nous portons là où nous allons nos propres vices, et il faut donc commencer par décharger notre âme de tout ce qui l'alourdit, de telle sorte qu'une fois débarrassée de charges inutiles, elle (l'âme) puisse « *comme en un navire* »¹⁰¹⁵ naviguer rapide et légère.

Et comme c'est à l'intérieur de nous que nos défauts se trouvent, c'est à l'intérieur de nous qu'il faut travailler pour se débarrasser d'eux, pour évoluer. C'est pourquoi il faut se retirer en soi, se construire un espace à soi : « *une chambre à soi* » qui est indispensable pour le développement personnel. Montaigne et Woolf jouissent de la solitude plus ou moins de la même façon, ils savent que « *l'ame [est] contournable en soy mesme ; elle se peut faire*

¹⁰¹² *Les Vagues, op. cit.*, p. 66.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 246.

¹⁰¹⁴ Hor., *Épîtres*, I, II, 25 in *Essais, op. cit.*, p.239.

¹⁰¹⁵ Je fais référence au navire de Rhoda, in *Les Vagues, op. cit.*, p. 27.

compagnie ; elle a dequoy assaillir et dequoy defendre, dequoy recevoir et dequoy donner [...] »¹⁰¹⁶ Montaigne invite le lecteur à arrêter de vivre pour l'autre, et à commencer à vivre pour soi-même : « Ramenons à nous et à nostre aise nos pensées et nos intentions »¹⁰¹⁷, ce qu'il veut dire c'est : « La plus grande chose du monde, c'est de sçavoir estre à soy »¹⁰¹⁸. Woolf le dira en ces termes dans *Une chambre à soi* : « Je me trouve en train de dire d'une façon concise et prosaïque qu'il est beaucoup plus important d'être soi-même que quoique ce soit d'autre. ' Ne songez pas à influencer les autres'. »¹⁰¹⁹ Woolf parle ici du besoin d'une rente mensuelle et d'un espace à soi, pour permettre à une femme de devenir un écrivain, mais son conseil est celui qu'elle pourrait donner à un jeune poète, s'il s'agissait d'évolution personnelle. Pour elle ces éléments - avoir de quoi vivre et un espace personnel où habiter - si prosaïques semblent-ils, sont des critères essentiels pour acquérir « l'habitude de la liberté et le courage d'écrire exactement ce que nous pensons »¹⁰²⁰. La solitude est un espace qu'elle chérit particulièrement pour elle-même, même si elle compte déjà avec ces deux éléments dans sa vie, un petit héritage et une maison avec plusieurs espaces pour se donner à sa passion pour l'écriture. Elle partage avec Leonard, son mari, le besoin vital de rester seuls, pour se laisser aller à sa guise, à ses pensées, son jardinage, ses conversations intimes et ses lectures :

*Comme nous traversons les champs de champignons, j'ai dit à Leonard : 'Dieu merci, nous serons seuls, nous jouerons aux boules, je lirai Sévigné ; nous aurons du jambon grillé et des champignons pour dîner, ensuite Mozart- et pourquoi ne pas rester ici pour toujours et toujours à savourer ce rythme au sein duquel l'âme et les yeux sont en paix ?' [...]*¹⁰²¹

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 241.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 242.

¹⁰¹⁸ *Ibidem.*

¹⁰¹⁹ *Une chambre à soi*, Paris, éditions 10/18, 1992, p. 166.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p.170.

¹⁰²¹ *Journal Intégral 1915-1941*, (The Hogart Press 1990) éd. Stock 2008, 8 octobre 1936. in Forrester, Vivian, *Virginia Woolf*, Paris, Albin Michel, 2009, p.63.

La solitude, pour Woolf, est un territoire sacré, elle est sa chambre à elle, subjective et intime ; elle est aussi sa protection face aux autres, comme chez Rodha, l'espace où elle peut se sentir puissante et invaincue. Mais même dans la perception la plus saine de Woolf, elle l'apprécie, comme son mentor, comme l'espace qui laisse jaillir son esprit. Dans *Les Vagues*, Bernard, l'un des personnages les plus mondains et sociaux de tous, exige, surtout à l'âge adulte, qu'on lui rende sa solitude pour pouvoir être un moment lui-même :

Dieu soit loué qui nous a donné la solitude... Je suis seul, maintenant. [...] Il n'est plus là, ce visage qui surveillait le mien. Je ne sens plus la pression de son regard. [...] « Laissez-moi maintenant chanter mon cantique de gratitude. Que Dieu soit remercié pour la solitude qu'il nous accorde... Je veux être seul. Je veux rejeter loin de moi le voile de l'être, le nuage qui change au moindre souffle, jour et nuit, et chaque nuit, et chaque jour. Pendant que j'étais assis à cette table, j'ai changé. J'ai épié les changements du ciel [...] Maintenant, je ne regarde plus ces changements. Nul me voit, et je ne change plus. Dieu soit loué pour la solitude qui m'a délivré de la pression du regard, de la sollicitation du corps, et de la nécessité de la parole et du mensonge [...] ¹⁰²²

La solitude est donc pour tous deux (écrivain et personnage), le vrai espace pour exercer sa liberté ; il n'y a pas de « face à face » dans la solitude, mais pour Montaigne la solitude est l'espace du « face à face » avec soi-même. Contrairement à la vision de Bernard, Montaigne transforme son changement en solitude ; en fait, c'est dans la solitude qu'il peut évoluer plus rapidement, débarrassé des charges de la vie sociale. Il peut observer le ciel et muter comme les nuages qu'il observe et qui pour lui, une fois seul, restent figés. Et

¹⁰²² *Les Vagues, op. cit.*, p. 284.

cela quand Bernard se sépare de Woolf, parce que même si Woolf arrive à réfléchir ainsi sur la présence d'autrui, son plaisir de la solitude rayonne chaque jour, enfermée dans sa chambre et laissant traîner ses « *flights of the mind* » entre les mots, sa plume et son récit. Elle est consciente de la richesse d'un travail sur soi, dans la quotidienneté de sa solitude, elle se pose la même question que Montaigne :

Et quand personne ne me lira, ay-je perdu mon temps de m'estre entretenu tant d'heures oisives à pensements si utiles et agreables ? Moulant sur moy cette figure¹⁰²³, il m'a fallu si souvent dresser et composer pour m'extraire, que le patron s'en est fermement formé soy-mesmes. [...] Ay-je perdu mon temps de m'estre rendu compte de moy si continuellement, si curieusement ?¹⁰²⁴

Montaigne questionne, en guise de rhétorique, le temps qu'il a consacré à sa solitude, ce temps oisif consacré à réfléchir, à exercer son *essai de soi*. Mais personne mieux que lui ne peut répondre à la peur de ne pas atteindre la gloire ; son travail, celui de longue haleine, qui lui a pris toute une vie, justifie pleinement son existence, sa solitude :

Car ceux qui se repassent par fantasie¹⁰²⁵ seulement et par langue¹⁰²⁶ quelque heure¹⁰²⁷, ne s'examinent pas si primement¹⁰²⁸, ny ne se penetrent, comme celui qui en fait son estude, son ouvrage et son mestier, qui s'engage à un registre de durée, de toute sa foy, de toute sa force.¹⁰²⁹

Il était donc finalement toujours accompagné dans cette solitude choisie, parce que comme Woolf l'écrirait plus tard : « Un écrivain n'est jamais seul. Il y a toujours le public avec lui, sinon

¹⁰²³ Le portrait que je fais de moi dans mon livre.

¹⁰²⁴ *Essais, op. cit.*, II, XVIII, p. 665.

¹⁰²⁵ « En pensée » opposé à « par écrit ».

¹⁰²⁶ Oralement.

¹⁰²⁷ En passant.

¹⁰²⁸ Si essentiellement.

¹⁰²⁹ *Essais, op. cit.*, II, XVIII, p. 665.

sur la même banquette du moins dans le compartiment voisin [...]»¹⁰³⁰

3.c.1 Le héros en solitude

Il y a une troisième sorte de solitude, dans le travail des deux écrivains, elle se présente face à l'absence de l'être cher, face à la mort de celui ou de ceux qui sont pour chacun de nous le noyau de nos vies. Bernard ressent cette angoisse face à sa réalité, elle dérive de l'absence, on la ressent quand il affirme : « *En moi une place centrale reste vide. Le sentiment de mes propres faiblesses m'accable. Celui que je pouvais leur opposer n'est plus là .* »¹⁰³¹ Ce qui est particulier dans la conscience de la solitude que Woolf décrit, c'est que même dans les moments d'aridité, même pour défendre sa solitude, elle finit toujours par faire appel à l'autre. Dans le passage de Bernard ici cité, cet autre est le héros, ce personnage pourvu de qualités extraordinaires, investi pour sauver ses proches, qui devient le détenteur de toutes les promesses, en vie comme dans la mort. Ce vide est nommé dans le roman « Perceval » : le héros de tous les six, le sauveur dont l'absence devient un grand vide. Bernard ne peut pas faire opposition au vide, parce que le vide est maintenant Perceval.¹⁰³²

Bernard ne peut pas lutter contre ce vide qui l'habite, et il n'a plus d'allié pour lui faire face. Parce que cet autre s'est intégré dans sa vacuité en nourrissant son besoin de nommer les choses « *à tâtons* », pour ne pas se

¹⁰³⁰ *L'art du roman*, « Mr Bennet et Mrs Brown », *op. cit.*, p. 61.

¹⁰³¹ *Ibidem*.

¹⁰³² Une question se pose : s'agirait-il du même vide entre celui que laissent les héros absents et celui qui se trouve au centre du cyclone ? Quelque chose laisse à penser que même s'il ne s'agit pas du même espace, tous les vides sont faits avec la même essence, ils se placent au centre de la même force : celle-ci émane de l'absence d'un être très cher, cet autrui archétypique, qui dans le cas de Woolf a été Thoby son frère, dans le cas de Bernard et de ses altérités a été Perceval, et qui pour Montaigne a été Etienne de La Boétie. Le héros mort devient une force presque physique, tel un trou noir et, comme cela se passe avec les trous noirs dans l'univers, il déclenche une vacuité qui absorbe l'énergie, en provoquant dans son entourage un courant de forces si extraordinaires qu'elles maintiennent le trou noir ouvert. Cette force centrifuge provoque des mouvements et des changements dans l'espace de l'univers qui l'entoure. C'est pourquoi la mort de l'être cher devient source de création et de flux. Il est possible que la différence se trouve dans le fait que la mort rend évidente l'existence de ces trous noirs, pour les êtres communs comme nous, et pour les poètes, sa présence est telle qu'elle les hante à chaque seconde de leur vie. Donc cette force devient source de création.

sentir seul, Perceval est maintenant une partie de la force dévastatrice qui le mène à créer. Bernard est obligé de faire avec, et pour ne pas sombrer il fait appel aux compagnons de solitude. Il sait comme Neville que les êtres vivants sont les seuls repères pour équilibrer le chaos. C'est dans le même sens que Neville est capable de reconnaître face à son amant sa vulnérabilité : « [...] j'ai besoin de ce moment d'intimité, de solitude avec vous, pour remplacer le chaos par l'ordre. »¹⁰³³ C'est dans la compagnie des autres, dans leur mémoire, que le moi arrive à se maintenir en cohésion. Parce que le paradoxe réside dans la même sensation qui mène le personnage de Louis à sa conscience de la solitude : « Moi, qui par-dessus tout désire être embrassé avec amour, je me sens étranger, exclu. »¹⁰³⁴ La proximité avec l'autre ne peut pas avoir uniquement lieu entre les pensées et l'esprit des gens ; il est nécessaire de se faire entourer des personnes pour lesquelles on est important, il est nécessaire de « toucher » ; nous avons besoin d'être en contact et en os qui nous embrassent. N'importe qui, même l'être le plus solitaire, a besoin de compagnie. Et pour évoluer, l'existence d'amitiés comme celle que Montaigne éprouvait pour La Boétie est nécessaire : « [...] l'amitié dequoy je parle, elles se meslent et confondent l'une en l'autre, d'une melange si universel, qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes »¹⁰³⁵. Il était le héros dans *Les Essais* de Montaigne, celui qui est inspiration et dont la douleur de l'absence a obligé Montaigne à s'essayer, à parler de lui-même en essayant de saisir La Boétie. C'est lui qui l'a mené à ce retour à la vie et qui lui a permis de toucher l'autre, à travers ses écrits. Mais de La Boétie nous parlerons plus amplement dans la deuxième partie consacrée à l'hommage à l'être aimé comme source de l'œuvre.

Encore une fois les flux se confondent, les tissus se fondent, le mouvement se poursuit, l'équilibre de l'être humain est fragile à cause de ces mouvements apparemment imperceptibles. Woolf multiplie sa vision des relations selon les moments ou *les états d'âme*, par rapport aux êtres chers ;

¹⁰³³ *Les Vagues, op. cit.*, p.178.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 98

¹⁰³⁵ *Essais, op. cit.*, I, XXVIII, p. 188.

par les mots de Rhoda elle met en scène une femme consciente de l'importance d'une communion avec ses amis, même quand elle le vit comme un fardeau à porter :

Quand nous nous réunissons, et que les jointures entre nous sont encore visibles, il y a toujours quelqu'un qui refuse de se laisser submerger, quelqu'un dont nous souhaitons écraser l'identité sous le poids de la nôtre. En ce moment, pour moi, c'est Suzanne. Je parle pour faire impression sur Suzanne. Suzanne, écoutez-moi. ¹⁰³⁶

L'autre nous ramène inéluctablement à la réalité, et comme Montaigne l'a écrit, finalement : « *Nul esprit genereux ne s'arreste en soy [...]* »¹⁰³⁷.

3.d Creuser en soi

Le vrai essai de *soi* implique un tel effort d'intériorisation qu'on finit par arriver aux grottes les plus profondes de notre esprit, celles qui se connectent avec les profondeurs d'autrui. C'est aussi en ce sens que Montaigne écrit que « *[n]ul esprit genereux ne s'arreste en soy* »¹⁰³⁸. La responsabilité d'une véritable recherche de *soi* doit être faite avec une telle conscience que ce « travail de longue et honnête haleine » nous mène à percevoir et à effleurer toute altérité qui l'intègre. En littérature, cet exercice de se mettre à l'essai à la rencontre d'autrui en *soi* est la source du véritable travail d'écriture, comme Woolf l'explique au jeune poète¹⁰³⁹ :

[...] Trouvez, les vrais liens entre ce moi que vous connaissez et le monde extérieur [...] Tout ce qu'il vous faut [...] c'est vous mettre à la fenêtre et

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 208.

¹⁰³⁷ *Essais, op.cit.*, III, XIII, p.1068.

¹⁰³⁸ *Ibidem.*

¹⁰³⁹ Pardon si je suis amenée parfois à re-citer certains passages, c'est que comme je l'ai commenté à un certain moment, la richesse de l'écriture de Woolf réside dans le fait que, dans un seul passage, elle arrive à toucher plusieurs sujets fondamentaux qu'elle développe, avec une telle aisance et une telle multiplicité, qu'on finit par croire que le seul langage au monde serait le langage poétique. Chaque passage, selon chaque nouvelle perspective, devient un passage nouveau.

laisser votre sens du rythme battre, hardiment et librement jusqu'à ce qu'une chose se fonde dans une autre, [...] appelez tout votre courage, exercez toute votre vigilance [...] Puis laissez votre sens du rythme s'insinuer, circuler parmi les hommes et les femmes [...] jusqu'à ce qu'il les ait liés en un tout harmonieux. »¹⁰⁴⁰

Woolf n'est pas une personne religieuse, en fait elle est agnostique, mais sa perception du monde a toute la logique du *religare*, que les religions et les hommes les plus spirituels cultivent. Le *religare* en latin signifie réunion, lien, rassemblement ; c'est le même principe qui est à l'origine de l'éthique de l'autre. Ce que Derrida écrit dans *Béliers* peut être convoqué : « *C'est peut-être là que, seul dans l'éloignement du monde, le poème salue ou bénit, porte [...] l'autre, je veux dire « toi » à la fois comme on porte le deuil et comme on porte l'enfant, de la conception à la gestation, à la mise au monde en gestation. Ce poème est le « toi » et le « je » qui s'adresse à « toi » mais aussi à tout autre [...]* »¹⁰⁴¹

C'est avec cette même logique que Woolf construit ses personnages.

*J'ai pourtant beaucoup à dire [...] ; comment je creuse de belles grottes derrière mes personnages. Je crois que cela donne exactement ce que je désire : humanité, humour, profondeur. Mon idée est de faire communiquer ces grottes entre elles et que chacune apparaisse au grand jour au moment nécessaire.*¹⁰⁴²

Il y a derrière la conception de l'écriture chez Woolf, une communion qui a lieu, comme on le verra dans le sous-chapitre « de l'écriture », entre

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, pp. 173-174.

¹⁰⁴¹ Derrida, *Béliers*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁴² *Journal d'un écrivain*, Bibliothèque 10/18, (*A Writers diary*, 1953) 1984, p. 105.

l'écrivain et le lecteur, mais l'auteur sent aussi ce lien presque religieux dans sa propre recherche personnelle. Une perception holistique la maintient liée à tout ce qui l'entoure, à tous ceux qui ont fait partie de sa vie et avec qui elle reste connectée à jamais. Elle vit dans le geste d'écrire, cette sorte de sacerdoce que le poète exerce. Comme son mentor, elle arrive « dans l'éloignement du monde » à bénir toujours l'autre, entre les mots du poème¹⁰⁴³. En écrivain, Woolf « porte l'autre » qu'est ce « toi » que Derrida nomme et qui se porte aussi, comme « on porte le deuil et comme on porte l'enfant »¹⁰⁴⁴.

Woolf porte l'écriture comme un geste qui intègre toujours ce *toi*, ce *je*, ce *nous*, ce *vous*... qui font partie du *soi*. Chez aucun autre écrivain, ce geste n'est si amplement documenté. Elle porte le deuil et l'enfant, et son « deuil d'enfant », non comme une substitution au « désir d'enfant », mais comme une conscience de la simplicité et en même temps de la profonde complexité du geste scriptural. Elle n'est pas devenue l'écrivain qu'elle est comme une sorte d'échange entre l'écriture et la maternité, comme certains (entre autres Leonard) ont voulu le faire croire. Elle aurait voulu être mère et on l'en aurait empêchée¹⁰⁴⁵, mais sa vocation de poète a été là depuis son enfance, et sa conviction d'une écriture qui transcende tout, même ses propres limites en tant qu'être humain, a toujours été présente en elle. Elle se joue toute entière au moment où elle s'enferme dans sa chambre à écrire avec des matériaux vivants, ses feuilles, son encre, son rythme, son *soi* :

Je suis dans un état bizarre, consciente d'une rupture. Je tiens une chose intéressante, mais il me manque une table assez solide où la poser. Cela pourrait me venir comme un éclair en relisant... Je ne sais quelle solution... Je suis convaincue d'avoir

¹⁰⁴³ Rappelons nous que Woolf propose que le récit ait les caractéristique du poème en tant qu'il est écrit en prose, certes, mais avec l'humanité, la profondeur, la transcendance que le poème porte en *soi*.

¹⁰⁴⁴ Derrida, *Béliers*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁴⁵ Woolf, *Letters*, À Barbara Bagenal, 7 février 1929, in Forrester, Viviane, *Virginia Woolf*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 72.

*raison de chercher l'emplacement où je pourrais situer mes personnages, face au temps et à la mer. Mais Seigneur quelle difficulté de creuser là, en soi même avec conviction !*¹⁰⁴⁶

Creuser en soi chez Woolf, signifie au sein de cette démarche, aller vers l'autre. C'est pourquoi cela est si difficile, parce qu'il ne s'agit pas d'un discours, ni d'une stratégie. Elle se met à l'écriture avec une telle honnêteté qu'elle ne laisse pas un seul espace au hasard, pas un seul mot hors de ses connections internes, aucun personnage n'est délié du « soi » ; de ses émotions qui par fois la dévastent, de ces autres qui sont pour le meilleur ou pour le pire, le cadre qui lui donne référence et contact avec la réalité. Les autres, elle les porte en soi, et ils sont chéris et proches à son cœur comme rien d'autre au monde. Au Mexique, pour expliquer la complexité d'une relation et ses interstices, on dit que : « *Le seul qui connaisse le fond de l'assiette c'est la cuiller* ». Bernard, son personnage, s'approprie cette image en disant : « *Mais laissez-moi tremper de nouveau ma cuiller dans le potage et ramener un de ces objets minuscules que nous appelons avec optimisme "Le caractère de nos amis"*. »¹⁰⁴⁷

Woolf avec son magnifique sens de l'humour fait surgir dans cette image de deux lignes la beauté de l'existence des autres en elle-même. Ce potage, le sien, où elle trempe sa cuiller en ce geste si quotidien dans la vie d'un Anglais, elle le transforme en univers ; s'il s'agissait d'une soupe de lettres, elle serait en train de former les noms de ces altérités qui l'habitent. Elle serait en train de construire de nouveaux personnages, avec la vanité de Nessa, la profondeur de Leonard, l'élégance de Vita, l'attention respectueuse de ses lecteurs. Et elle aurait mangé une soupe froide, parce que comme Bernard, elle n'aurait pas vu passer le temps, figée sur le travail minutieux d'une araignée qui tisse sa toile. Elle fait tout cela, avec le profond plaisir de chercher dans sa capacité empathique d'écrivain, « [...] ces objets

¹⁰⁴⁶ *Journal, op. cit.*, p. 238.

¹⁰⁴⁷ *Les Vagues, op. cit.*, p. 237.

minuscules que nous appelons avec optimisme "Le caractère de nos amis" »¹⁰⁴⁸.

3.e Je suis les autres

Le paradoxe d'écrire au sujet de *soi*, particulièrement dans l'analyse de l'œuvre de Virginia Woolf, est le suivant : *je* n'est jamais sans « l'autre ». Sa littérature est une mise en abyme de tous les principes d'écriture auxquels elle exhorte. Woolf écrit sur *soi* ; et elle est en train d'écrire sur les autres . Parce que le *je* de son écriture est toujours le *je* de ces autres. Dans *Les Vagues*, elle montre que l'auteur n'a pas besoin du *je* du *moi*, pour avoir une voix qui raconte ; c'est son pari le plus ambitieux. Chaque voix de son récit est donc le *je* d'un autre ; un *soi*, ce qui donne un effet de vertige.

Inévitable référence au « Je est un autre »¹⁰⁴⁹ de Rimbaud, mais au-delà, inévitable référence à son mentor, « *je porte en moi l'humaine nature* »¹⁰⁵⁰, l'autre porte en *soi* tout ce que chacun porte d'humain, de profond, de complexe, « *d'inanité et de fadaise* »¹⁰⁵¹. Quand Rimbaud affirme : « j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. », il parle de ces grottes que Woolf tisse entre ses personnages. Il parle de la stupefaction que Woolf ressent quand elle découvre les multiplicités de son *soi* et il parle de cette éclosion que les trois écrivains ressentent dans la découverte d'un espace de convergence où aurait lieu le « *face à face* ». Rimbaud et Woolf rebondissent de la même façon que leur mentor¹⁰⁵², quand celui-ci parle de la découverte d'autrui en la personne des barbares :

¹⁰⁴⁸ *Les Vagues*, op. cit., p. 237.

¹⁰⁴⁹ Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, année ?, p. 250.

¹⁰⁵⁰ *Essais*, op.cit., III, XIII, p. 1077.

¹⁰⁵¹ *Essais*, op.cit., III, X, p. 1000.

¹⁰⁵² Je suis certaine que Rimbaud connaissait aussi par cœur l'œuvre de Montaigne, parce que dans la même lettre où il prononce cette sentence historique : « *Je est un autre* » (Rimbaud, op.cit., p. 250) il affirme que « *Le première étude de l'homme [...] est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'in specte, il la ten te, l' apprend. Dès qu 'il la sait il d oit la cultiver ; [...] en to ut cerveau s'accomplit un développe ment naturel.* » (Rimbaud, op.cit., p. 251), Il est, à mon avis, un élève naturel de Montaigne.

Les miracles sont selon l'ignorance en quoy nous somme de la nature, non selon l'estre de la nature. L'assuefaction¹⁰⁵³ endort la veuë de nostre jugement. Les barbares ne nous sont de rien plus merueilleux¹⁰⁵⁴, que nous sommes à eux, ny avec plus d'occasion¹⁰⁵⁵ : comme chacun advoüeroit, si chacun sçavoit, apres s'estre promené par ces nouveaux exemples, se coucher sur les propres¹⁰⁵⁶, et les conferer¹⁰⁵⁷ sainement. La raison humaine est une teinture infuse environ de pareil pois¹⁰⁵⁸ à toutes nos opinions¹⁰⁵⁹ et mœurs, de quelque forme qu'elles soient : infinie en matiere, infinie en diversité.¹⁰⁶⁰

Hermione Lee, dans sa magnifique biographie¹⁰⁶¹ de Woolf, en un des sujets différenciés de façon très woolfienne, dédie un chapitre entier aux selves de l'écrivain. Elle fait un récapitulatif des différents moments où Woolf identifie ou expose certaines de ses multiples facettes : face à sa sœur, face au gouvernement, face à la guerre, face aux Hardy ou même face à son rôle d'écrivain. Hermione Lee montre comment chacune des *Virginia* qu'on rencontre à travers ses écrits personnels, diffère et devient chacune, un soi à part entière. Pour montrer cette cohérence dans la diversité, la biographe fait appel à ce que Woolf explique dans *Orlando* :

[...] Car elle avait une infinie variété de moi¹⁰⁶² en réserve, dépassant de loin les capacités de logement d'une biographie, considérée comme complète dès qu'elle se borne à rendre compte de six ou sept moi,

¹⁰⁵³ L'accoutumance.

¹⁰⁵⁴ Surprenants.

¹⁰⁵⁵ Cause.

¹⁰⁵⁶ Appliquer son esprit sur ses propres exemples, sa propre expérience.

¹⁰⁵⁷ Comparer.

¹⁰⁵⁸ Qui participe à peu près dans une même proportion.

¹⁰⁵⁹ Les opinions des hommes (tant barbares comme civilisés).

¹⁰⁶⁰ *Essais, op. cit.*, I, XXIII p. 112.

¹⁰⁶¹ Hermione, Lee, *Virginia Woolf*, London, Vintage Books, 2007.

¹⁰⁶² Comme on peut le constater, dans le texte en anglais ci-dessous, Woolf utilise le terme *selves* au pluriel, le traducteur en français n'a pas considéré la richesse du terme *soi*, à mon avis plus en accord avec le jeu que Woolf propose et la signification de *self*. Le *soi* comme le *self* permettent une notion plus ouverte et variée que la concrétion du *moi* qui de plus est proposé par le traducteur au singulier. Je me permets, en tant qu'étrangère à cette langue, de proposer l'utilisation de *sois* au pluriel, comme licence poétique. J'ai le sentiment que philosophiquement et littérairement parlant, cette possibilité est plus appropriée à la démarche woolfienne.

*alors qu'une personne peut aisément en compter six ou sept mille.*¹⁰⁶³

La perception du *self* n'est pas applicable uniquement au travail de biographie. Comme on a pu le constater à plusieurs reprises, Woolf est si consciente de la pluralité de ces multiples qu'elle construit sa littérature à partir de cette profusion infinie de *sois*. Elle touche, comme Rimbaud, « la symphonie [qui] fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. » Ces « remuements » comprennent les flux de ces altérités, en fait ils sont possibles grâce aux flux formés par chacune des autres altérités, c'est-à-dire que, comme Hermione Lee le montre dans sa biographie, Virginia Woolf est une personne différente selon la personne ou les personnes qu'elle a en face d'elle. Elle est une personne différente selon les situations, les circonstances ; elle est toujours « une autre » à chaque mouvement dans le « concours de circonstances » qui conforme chaque moment d'une vie. Mais cette diversité n'est pas le monopole de l'Anglaise, ni des gens qui sont catalogués par la médecine avec des étiquettes qui les séparent de « la norme ». Chaque être humain est conformé et conditionné de la sorte. Ce qui sépare Woolf, Montaigne, Rimbaud... de cette « norme », c'est leur capacité à percevoir leurs multiples, c'est leur travail infatigable pour se mettre à l'essai dans chacune de leurs diversités et garder registre d'elles ; c'est d'avoir conscience du fait que c'est plutôt par ignorance qu'on nie la richesse et la diversité qui sont en nous et, surtout, qu'on nie la richesse de la multiplicité et la diversité chez l'autre. Parce qu'en fait, c'est cet autre qui nous rend personnes à part entière. Les poètes sont capables de reconnaître chaque jour le caractère inouï des choses qui se passent face à eux ; ils sont capables de se mettre dans la peau de l'autre, de sortir de *soi* pour voir à travers le regard de l'autre, de reconnaître à travers ce regard autre que ce qu'on voit « d'étrange » chez « l'étranger », est perçu par cet « étranger » chez nous, comme « étrange ». Si chacun de nous a l'honnêteté d'assumer ce qu'on perçoit dans la rencontre

¹⁰⁶³ « *For she had a great variety of selves to call upon, far more than we have been able to find room for, since a biography is considered complete if it merely accounts for six or seven selves, whereas a person may well have as many thousand.[...]* » (Orlando, *op. cit.*, p. 213). Orlando, (C'est moi qui traduit), *op. cit.* p. 299.

avec l'autre et de l'assumer comme sa propre différence, la rencontre avec l'homme peut être une expérience extraordinairement stimulante, parce que « [l]a raison humaine est une teinture infuse environ de pareil pois¹⁰⁶⁴ à toutes nos opinions¹⁰⁶⁵ et mœurs, de quelque forme qu'elles soient : infinie en matière, infinie en diversité. »¹⁰⁶⁶

¹⁰⁶⁴ Qui participe à peu près dans une même proportion.

¹⁰⁶⁵ Les opinions des hommes (tant barbares que civilisés).

¹⁰⁶⁶ *Essais, op.cit.*, I, XIII, p. 112.

IV. L'AUTRE

4.a L'autre chez Woolf et chez Montaigne

Comme dans le cas du *soi*, l'omniprésence du sujet de « l'autre » dans l'œuvre de Woolf oblige, par son abondance, à créer une structure bien définie, toujours basée sur ses propres concepts. D'abord, parce que comme l'on a pu le constater, chez Woolf l'écriture de *soi* est toujours une écriture de l'autre ; parce qu'elle a besoin de se mettre face à l'autre, au moment où ses « *flights of the mind* » ont lieu. Parce qu'elle a besoin de sentir la présence de ces autres dans sa propre conformation, pour pouvoir arriver au terme de ses envois. L'autre constitue pour Woolf le paradoxe le plus complexe. D'un côté, l'autre représente pour elle la destruction, c'est-à-dire la confrontation à sa propre négation qui a lieu dans les divers mécanismes de son « non-moi » ; d'autre part, « l'autre » est pour Woolf son seul et vrai contact avec la réalité, c'est lui qui la sauve. Et finalement, « l'autre » représente la continuité d'une sensation presque religieuse d'appartenance, d'existence et de connexion avec le monde.

La notion de « l'autre » est un héritage qui pèse lourd dans le travail des deux écrivains, on peut le constater dans toute leur œuvre. La présence des maîtres grecs et romains imprègne inépuisablement le travail tant de Montaigne que de Woolf. Le souci de *soi* n'est pas une invention de Montaigne et encore moins de Woolf, c'est d'ailleurs Sénèque qui a établi la notion d'une âme transcendante, comme quelque chose qui peut être en *soi* de la même sorte que ce qui peut être en autrui :

Cherchons quelque chose qui ne se détériore pas de jour en jour et à quoi rien ne puisse faire obstacle. Et quelle est cette chose ? C'est l'âme, j'entends une âme droite, bonne et grande. On ne saurait la nommer qu'en disant : c'est un dieu qui s'est fait l'hôte d'un corps mortel. Cette âme peut tomber dans le corps d'un chevalier romain, comme

dans le corps d'un affranchi, d'un esclave. Qu'est-ce qu'un chevalier romain, qu'est-ce qu'un affranchi, un esclave ? Des hommes issus de l'orgueil et de l'injustice.¹⁰⁶⁷

Cette perception arrive jusqu'à Montaigne et jusqu'à Woolf, mais chacun a su s'approprier ces enseignements en donnant un sens à sa pensée, en les intégrant dans ses propres ruminations, et en ajoutant sa perception, sa créativité et son génie dans deux propositions totalement novatrices et originales qui sont devenues révolutionnaires à chaque moment de l'histoire où elles ont pris naissance. Le souci de l'autre est donc moins un héritage des classiques que le souci de soi. L'originalité de Montaigne a été de l'intégrer dans ses *Essais* en trois dimensions qui montrent l'importance de l'autre dans sa perception d'écrivain. D'abord c'est l'autre en tant qu'écrivain : ces autres de qui Montaigne prend toute sa sagesse. « *Quasi toutes les opinions que nous avons sont prises par autorité et à crédit.* »¹⁰⁶⁸ : voici une perception que Woolf partagerait et tiendrait comme un des socles de sa littérature ; ceci est manifeste dans ses essais recueillis dans *Le Commun des lecteurs*¹⁰⁶⁹. Dans la même dimension il y a la considération de « l'autre » comme en témoigne de façon omniprésente son œuvre : « *C'est icy un livre de bonne foy, lecteur* »¹⁰⁷⁰. Les trois tomes des *Essais* sont une « longue lettre »¹⁰⁷¹ écrite à autrui : une pensée comme l'exposition d'un autoportrait, fait avec la plume, dans lequel l'auteur se montre dans tous les processus de sa pensée, et c'est cet autre qui le justifie. C'est une sorte d'« hospitalité » dans les deux sens. *Les Essais* ne pourraient pas exister sans le regard attentif de cet autre qui se prête au jeu ; son travail est le registre volontiers de ses « *traits de [s]es conditions et humeurs* »¹⁰⁷². Montaigne explique que c'est pour les siens qu'il tient ce registre, mais c'est le lecteur qui est en communion avec lui qui est

¹⁰⁶⁷ Sénèque, *Lettre à Lucius*, 31, 11 ; 47, 16. Des bienfaits, III, 18. In Foucault, *Histoire de la Sexualité*, op. cit., p. 118.

¹⁰⁶⁸ Sur la foi d'autrui. *Essais*, op. cit., III, XII, p. 1037.

¹⁰⁶⁹ *Le Commun des lecteurs*, traduit de l'anglais par Céline Candiard, Paris, L'Arche, Paris, 2004.

¹⁰⁷⁰ *Essais*, op. cit., « Au lecteur », p.4.

¹⁰⁷¹ Je fais référence à « *la plus longue lettre d'amour, jamais écrite en littérature* », affirmée par Nigel Nicholson en parlant d'*Orlando*.

¹⁰⁷² *Ibidem*.

considéré par le philosophe français comme ces « *parens et am is : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions [...] qu'ils ont eu de moi* »¹⁰⁷³. La parenté dont il parle, si on lit attentivement ses écrits, est celle créée avec des êtres humains qui sont prêts à partager les flux de sa pensée. C'est Madame de Gournay, c'est tout lecteur avisé comme le serait Virginia Woolf quelques siècles après et c'est aussi et surtout son ami Étienne de La Boétie, ce poète, politicien et philosophe qui représente la deuxième source de la conception de « l'autre » chez Montaigne. Cet « autre » serait pour le philosophe « [...] *l'ami le plus doux, le plus cher et le plus intime, et tel que notre siècle n'en a vu de meilleur [...]* »¹⁰⁷⁴. Le troisième filon dans la perception de « l'autre » chez Montaigne serait « Le Cannibale ». Les trois perceptions de l'autre seront reprises par sa pupille littéraire plus de trois cents ans plus tard.

Pour sa part, Woolf élabore un langage et une conception littéraires dans lesquels « l'autre » est au centre de son éthique, où l'écriture est le véhicule vers la rencontre avec l'autre et le chemin suivi à ses côtés. Dans *Les Vagues*, il est possible d'apprécier quatre niveaux différents de perception de l'altérité que Woolf développe à travers le langage poétique. Je pars de ces quatre niveaux pour proposer une structure qui analyse comment les personnages véhiculent l'altérité dans son discours, selon les flux changeants de leur pensée : dans le premier niveau, Woolf exprime comment l'être humain est construit de toutes les altérités extérieures à lui. Dans la deuxième perception, toujours sur l'altérité, le *leitmotiv* serait « l'autre fait partie de moi, et moi je fais partie de l'autre » ; ce dernier se sépare du premier niveau, dans le souci de Woolf de souligner la condition d'incomplétude du *moi*.

Le troisième niveau d'altérité chez Woolf pourrait s'exprimer ainsi : « l'autre me met face à moi-même » ce qui entraîne un paradoxe puisque chez Woolf l'autre peut, à la fois, me structurer ou me détruire. Et

¹⁰⁷³ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁴ Butor, *Essais sur les essais*, op. cit., p. 33.

finalement, le quatrième niveau est celui dans lequel « l'autre fait partie de moi et moi de l'autre ».

Ces quatre niveaux chez Woolf peuvent être encadrés par la lecture faite de « l'autre » chez Montaigne, en faisant un parallèle entre les trois dimensions de « l'autre » dans *Les Essais*, et ces quatre subdivisions sont développées à partir des *Vagues*. Ces niveaux serviront à examiner l'oeuvre de la même façon, dans toutes les subdivisions de nos sous-parties, à l'exception du versant mystique. La troisième est celle de « L'altérité comme extériorité » qui, dans *Les Essais* est représentée principalement par « le Cannibale », et dans *Les Vagues*, est intégrée dans les réflexions plus philosophiques et abstraites des personnages. La quatrième serait celle du rôle de l'écrivain et du rôle du lecteur en tant qu'autre, et serait intégrée dans le chapitre V sur l'« Écriture ».

4.a.1 Versant Mystique ¹⁰⁷⁵

Le 30 septembre 1926, Woolf écrit dans son journal : « *J'aurais aimé ajouter à cela quelques remarques, sur le versant mystique de cette inquiétude : et comment ce n'est pas avec soi-même que l'on reste, mais avec quelque chose dans l'univers.* »¹⁰⁷⁶ Le passage cité va davantage dans le sens d'une idée qui la hantait et qui serait éventuellement à l'origine du roman *Les Vagues*. Elle parle d'une perception de quelque chose avec lequel « *l'on reste* » et qui n'est pas « *soi-même* ». Je me permets, sans dénaturer le contenu de son affirmation, et en gardant les perspectives mentionnées, de considérer que dans cette phrase, elle parle aussi de « l'autre » comme faisant partie de l'acte sacré de l'écriture, il est le repère, et probablement,

¹⁰⁷⁵ J'ai hésité à appeler ce chapitre « versant mystique », j'ai peur qu'il s'agisse d'une lecture subjective de ma part, parler de versant mystique pourrait amener à croire que Woolf était quelqu'un de très religieux, et nous savons qu'elle était surtout agnostique. Il est vrai que dans sa perception de la création et celle de la relation avec autrui et avec le monde, elle parvient à avoir de véritables ravissements où elle se sent connectée avec tout dans le monde. Mon problème se situe plutôt dans l'analyse de l'œuvre de cette écrivain, puisque je veux montrer de quelle façon elle est contemporaine, et surtout de quelle façon elle communique avec la perspective des Études Féminines, et donc la pensée de philosophes tels qu'Emmanuel Levinas ou Jacques Derrida, lesquels apparaissent constamment comme faisant partie du cadre théorique de ma démarche. La question du versant mystique ou du sentiment océanique pose problème quand, à la recherche de la consolidation de mon analyse, je trouve la vision de Woolf, à ce sujet, contradictoire. Non pas que je veuille intégrer Woolf à la pensée levinassienne, il s'agirait d'un anachronisme, mais je suis certaine que certaines de ses réflexions rejoignent cette pensée. En relisant *Totalité et infini*, dans le chapitre consacré au « face à face », celui consacré au « visage » et celui consacré à « Autrui et altérité », je me suis aperçue que la perception d'une universalité où « nous tous ferions partie d'un tout » est à l'origine d'une totalité destructrice qui nie l'autre. J'ai été même tentée d'analyser cette perception chez Woolf, comme possible origine de sa maladie, mais en relisant une fois de plus mes notes et le roman, j'ai décidé de changer la deuxième partie de la sous-partie qui dit : « Nous faisons partie d'un tout » en quelque chose de plus clair et de moins contraignant : « Nous tous, faisons partie de quelque chose de différent de nous-mêmes - l'autre fait partie de moi, et moi je fais partie de l'autre ». C'est important de constater que dans le domaine politique et philosophique, Woolf critique le totalitarisme avec une vision avant-gardiste et basée sur une éthique de l'autre ce qui, en plusieurs sens, est en accord avec la perspective levinassienne. Je crois donc que je laisserai le titre « Versant Mystique » pris de ses journaux.

¹⁰⁷⁶ *Journal d'un écrivain, A Writers diary*, London, (1953). (C'est moi qui traduis). Paris, Bibliothèque 10/18, 1984, p. 167.

« *la nageoire* »¹⁰⁷⁷ que Woolf aperçoit plus tard dans son image. C'est pour cela que je me permets d'appeler cette sous-partie « versant mystique » : elle parle en effet de la perception d'une relation au-delà d'une dialectique « toi-moi », un « au-delà » qui, en fait, aurait lieu dans l'existence de « l'autre » en tant qu'extériorité, ce qui permettrait de trouver sa place dans la communion de l'acte créatif, ainsi que dans la relation du « face à face ». Le « versant mystique » est flagrant lorsque Woolf développe un certain sentiment océanique.

On peut constater combien les personnages de Woolf, dans le roman, se perçoivent eux-mêmes comme des entités unies de plusieurs façons. En témoigne la réflexion de Bernard face au sentiment de solitude : « Aucun de nous n'est complet en lui seul [...] Tout seuls, nous sommes incomplets : nous sommes nés pour être unis »¹⁰⁷⁸. La perception de Woolf par rapport à cette sensation d'unité, à mon avis, pourrait être illustrée comme la paroi la plus extérieure d'une énorme maille de pêcheur, étendue sur la mer. Dans cette image, la perception mystique entoure les cercles concentriques qui représentent l'altérité et qui permettent à travers le rythme de sa pensée de se développer en personnages, en sujets, en *Vagues*. Comme une spirale : les autres cercles se lient entre eux, mais ils se séparent de la perception mystique, parce qu'elle ne peut pas rester au centre de sa pensée, elle doit être présente comme quelque chose d'éphémère ; dans le sens contraire, elle finit par tout éclater. Ce versant doit être toujours repéré, restitué face à la réalité, même en restant toujours là : comme une organisation holistique, ainsi qu'elle explique sa façon d'écrire, en suivant « *a rhythm not a plot* »¹⁰⁷⁹. Plus qu'une perception, ce versant mystique est un état d'esprit ; un ravissement qui mène Woolf aux moments les plus exaltants de sa création. Mais elle est trop lucide pour rester coincée dans l'extase de ces perceptions ; à chaque fois qu'elle prend l'envol de ce ravissement, elle le mène à son paroxysme et ensuite, elle le fait atterrir doucement avec des moments de réalité. Ceci est un de ses effets littéraires

¹⁰⁷⁷ *Ibidem* : « On aperçoit une nageoire qui passe loin ».

¹⁰⁷⁸ *Essais, op. cit.*, I, XLVI, p. 279.

¹⁰⁷⁹ « *Un rythme, pas un plan* » (*C'est moi qui traduis.*). *op. cit.*, *Letters*, p. 204.

les plus réussis et elle le fait avec la même force et le même rythme que la mer, sans répit. Elle est capable d'enregistrer dans un seul paragraphe la façon dont le moment héraclitéen a lieu dans l'esprit humain, en prouvant comment un même individu peut passer d'un sentiment à son contraire et d'une idée à son contraire, en un temps relativement court. En revenant à sa perception de la manière dont les moments et les liens qui relient les êtres humains évoluent, considérons la scène dans laquelle Bernard arrive à Londres par train :

*Rien de ce que nous pouvons faire personnellement n'a de valeur. Une sorte de splendide unanimité nous enveloppe tous, voyageurs que nous sommes, ainsi que l'aile d'un oiseau gris (c'est un beau matin sans soleil). Élargis hors de nos proportions courantes, solennels et semblables, nous n'avons plus qu'un seul désir : celui d'arriver à la gare. Pour mon compte, je ne souhaite pas que le train s'arrête dans une brusque secousse. Je ne souhaite pas que le lien qui nous a unis pendant toute cette longue nuit où nous sommes restés assis en face l'un de l'autre soit brisé. Je ne souhaite pas que la haine, la rivalité, et toutes les variétés du désir recommencent à régner sur nous. Notre communauté dans l'express, assis l'un près de l'autre, avec en nous le seul souhait d'arriver à la gare d'Euston, était quelque chose de fort agréable. C'est fini, hélas !...*¹⁰⁸⁰

Dans cette scène, Woolf développe de façon très ponctuelle un léger moment de fusion avec les autres, où le personnage s'amuse à faire partie d'un tout et où, pendant quelques minutes, se tisse un lien volatil avec ces inconnus qui partagent son parcours : un moment où l'existence de l'autre n'est pas une contrainte, parce que chacun occupe sa place, dans le train qui les transporte

¹⁰⁸⁰ *Les Vagues., op. cit., p. 115.*

tous vers la même station. C'est un moment où le temps, la rivalité, et « toutes les variétés du désir » sont extérieurs et où quelqu'un comme Bernard peut ressentir les liens de cette communauté éphémère . Mais il sait qu'une fois arrivé à la station, toutes ces contraintes réapparaîtront et placeront les passagers dans l'éternelle logique hobsienne¹⁰⁸¹. C'est ce qui importe, c'est le moment, et le fait que des moments comme ceux-ci peuvent être vécus et racontés ; ainsi ces voyageurs assis à côté de Bernard, s'ils lisent la scène décrite par celui-ci, diraient « c'est ainsi que cela s'est passé », en éprouvant un moment de communion, pour ensuite l'oublier.

Mais même pour le poète qu'est Bernard, cette sensation de fusion peut devenir angoissante et dans ce cas, les perceptions millimétriques et subtiles du personnage peuvent tourner au cauchemar. Effectivement, le sentiment océanique chez Woolf lui permet de sentir le battement du cœur de la terre, et de vivre une expérience extraordinaire en quelques secondes, mais elle peut aussi se mettre à attendre le cœur de chaque humain qui se trouve près d'elle, au milieu d'une foule, et là, le sentiment océanique serait à l'origine de l'horreur.

Nous ne sommes pas des gouttes d'eau vite séchées par le vent : grâce à nous, les jardins verdissent et les forêts tressaillent. Nous renaissons sous de nouvelles formes, à jamais. Ceci peut servir à expliquer la confiance, le sentiment de stabilité centrale, par ailleurs, si grotesque, si monstrueux, que j'éprouve en fendant les flots humains dans ce carrefour encombré, en m'ouvrant un passage à travers la foule des corps, en profitant pour traverser des instants de sécurité. Il ne s'agit pas d'orgueil, car je suis vide d'ambitions : je n'ai pas présents à l'esprit mes dons particuliers, ni mes caractéristiques personnelles, ni mes marques de

¹⁰⁸¹ Je fais référence à la pensée théorique sur l'État où Hobbes considère que l'homme est un loup pour l'homme par nature, « homo hominis lupus », in Hobbes, Thomas, *Léviathan*, Vrin, 2005.

*naissance, ni la forme de mes yeux, de ma bouche ou de mon nez. En ce moment, je ne suis pas moi-même. Ça recommence, pourtant. Impossible de se débarrasser de l'odeur persistante de notre identité. Elle se glisse à travers je ne sais quelle fente de notre structure. 'Je ne fais pas partie du mouvement de la rue, puisque je le contemple'. Ainsi, je me détache du Tout.*¹⁰⁸²

Quand Woolf écrit : « *Nous ne sommes pas des gouttes d'eau vite séchées par le vent : grâce à nous, les jardins verdissent et les forêts tressaillent. Nous renaissions sous de nouvelles formes, à jamais* »¹⁰⁸³, l'écrivain joue sur la langue comme véhicule d'une éthique. Elle joue la métaphore aquatique à son paroxysme. Si ses personnages sont des vagues, ils peuvent aussi être des gouttes d'eau, de vapeur d'eau qui devient nuage et après de la pluie ; ils sont à l'origine de cette pluie et de la vie même, ils seront en tant qu'êtres vivants, origine et continuation. Cette image si poétique peut être liée à la perception montaignienne de l'importance des autres dans la construction de nos idées¹⁰⁸⁴ : ces idées qui pleuvent en nourrissant les jardins et les forêts, que sont les êtres humains. Mais il s'agit surtout d'une vision clairement holistique en accord avec ce qu'Einstein montrait avec sa maxime : « *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* »¹⁰⁸⁵. Cette magnifique image de Woolf convoque la référence nécessaire de Freud en ce qui concerne le travail des poètes, « les maîtres à nous, simples mortels », ils iront toujours là où la pensée rationnelle n'arrive pas encore. Et dans notre contexte, l'autre serait perçu par l'écrivain comme une sorte de conducteur de cette énergie qui suivrait son parcours par toutes les formes et états de la matière.

¹⁰⁸² *Ibid.*, pp. 117-118.

¹⁰⁸³ *Ibidem.*

¹⁰⁸⁴ « *Quasi toutes les opinions que nous avons sont prises par autorité et à crédit* ».

¹⁰⁸⁵ Taillet, Ricard, Villain, Loïc, Febvre, Pascale, *Dictionnaire de physique*, Paris, Boeck Université, 2008.

Dans le texte, elle revient immédiatement à une réalité très terrienne qui se concrétise par une ellipse, son personnage, en le faisant s'expliquer à soi-même ce qu'il cherche en se fondant avec la foule :

Ceci peut servir à expliquer la confiance, le sentiment de stabilité centrale, par ailleurs, si grotesque, si monstrueux, que j'éprouve en fendant les flots humains dans ce carrefour encombré, en m'ouvrant un passage à travers la foule des corps, en profitant pour traverser des instants de sécurité¹⁰⁸⁶.

Cette perception que l'homme a de la compagnie anonyme et multitudinaire de ses égaux déclenche quelque chose d'instinctif, de grégaire, de primaire, dans la marche rythmique en groupe des gens sans visage. C'est une sensation d'appartenance qui est factice, mais qui donne encore une fois à l'individu la sensation de ne pas être seul. Cette sensation-là vient depuis la préhistoire, où le son de l'herbe en craquant, et les animaux en fuite réveillent l'instinct de survie et d'appartenance, ou comme l'exprime Louis : « [...] Je sens résonner en moi le pas précipité d'innombrables hordes humaines errant çà et là en quête de civilisation, comme des bandes d'oiseaux migrants en quête de l'été [...] »¹⁰⁸⁷ Cet instinct mesuré se fond, chez Woolf, avec le plaisir de tenir la bride de ces *flights of the mind*. Ce mélange des sentiments fait revenir dans le passage l'esprit naturaliste et magique du clan, elle le tient en tension jusqu'à sa dissolution.

Ce « moment d'être »¹⁰⁸⁸, juste au milieu du chemin entre le sentiment océanique et l'individualité radicale, permet à Bernard d'avoir une pensée pleine d'éthique, une pensée de renonciation à soi-même que cette sorte

¹⁰⁸⁶ *Les Vagues, op. cit.*, p. 117.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰⁸⁸ Ceci évoque *Moments of Being* de Woolf.

d'instinct de sécurité en lui a provoqué. Il apparaît en lui, pendant quelques secondes, cette partie pour laquelle l'autre joue vraiment le rôle d'altérité :

Il ne s'agit pas d'orgueil, car je suis vide d'ambitions : je n'ai pas présents à l'esprit mes dons particuliers, ni mes caractéristiques personnelles, ni mes marques de naissance, ni la forme de mes yeux, de ma bouche ou de mon nez. En ce moment, je ne suis pas moi-même.¹⁰⁸⁹

Ce sentiment a trait à l'éphémère sensation de cohésion du moment mais qui malheureusement, à cause de l'individualité de Bernard, le mène à la réalité en provoquant en lui un sentiment contraire :

Ça recommence, pourtant. Impossible de se débarrasser de l'odeur persistante de notre identité. Elle se glisse à travers je ne sais quelle fente de notre structure.¹⁰⁹⁰

« Une odeur d'identité » lui colle à la peau en provoquant un rejet, une odeur qui vient de son propre imaginaire ¹⁰⁹¹, qui lui rend potentiellement la taille de son imperfection insupportable, mais surtout qui lui arrache, avec la même véhémence dans le ravissement, sa liberté par cette esquisse de fusion.

Il a besoin de s'abstraire, de se séparer de ce Tout qui finit toujours par une réaction de rappel de la part de sa raison. Woolf connaît la force de ces ravissements et elle la met en avant dans son récit comme elle le fait dans la vie. Entre le ravissement et la réalité, elle trouve la base de son éthique ; cette notion de *soi* face à « l'autre » qui lui permet pendant quelques minutes de ne pas être concentrée en elle, et de sentir le plaisir de « ne pas être un moi-même » de façon passagère. Ensuite le personnage adopte une certaine

¹⁰⁸⁹ *Les Vagues, op. cit.*, p. 117.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁹¹ Je ne veux pas dire exclusivement collective, mais pour cette fois elle est applicable à cette conception menée à l'extrême.

position, celle qu'empruntent les philosophes et les universitaires à travers leur recherche ; le personnage s'absorbe dans cette jouissance grâce à l'observation et il se met à l'abri : « 'Je ne fais pas partie du mouvement de la rue, puisque je le contemple'. Ainsi, je me détache du Tout. »¹⁰⁹²

4.a.2 Humaine nature

Michel de Montaigne tout au long de ses *Essais* montre l'évolution de ses idées par rapport à l'humaine nature. Marcel Conche met en évidence cette évolution à travers son analyse des *Essais*, et plus particulièrement la façon dont l'auteur laisse derrière lui une certaine rigidité :

[...] vers 1572, [Montaigne] tenait pour une méthode opposée, la méthode de préparation : pour atténuer les maux de la vie il estimait qu'il fallait y préparer l'âme, lui présenter sans cesse les images de la douleur et de la mort, les lui rendre familières (*Essais* I XIV, XIX, XX, etc.) [...] Il pense en 1856 que toute préparation ne fait qu'allonger le mal qu'on prétend combattre [...] que le procédé le plus efficace est au contraire d'y penser le moins qu'il se peut. [...] [La méthode de diversion] est en quelque sorte le corollaire de l'idée que Montaigne se fait alors de la nature humaine (voir III IX) : c'est parce que l'homme n'est que vanité qu'il est si aisé de le divertir et que toutes ses méditations et ses préparations restent sans fruit.¹⁰⁹³

S'il y a un *continuum* dans l'œuvre de Montaigne, c'est qu'il n'y a pas de fixation et que cette impossible fixation devient un principe commun à tous les êtres humains. La capacité d'observation du philosophe va de pair avec cette

¹⁰⁹² *Ibid.*, pp. 117-118.

¹⁰⁹³ Conche, *Essais, op. cit.*, III, IV, p. 830.

logique aquatique, et elle forge sa perception de la psychologie humaine, qui lui permet d'exposer sa philosophie selon laquelle « *chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition.* »¹⁰⁹⁴. Et quelle serait cette condition ? Conche explique que cette perception de la condition humaine

[...] signifie que la nature sur laquelle il bâtit sa philosophie a des ramifications originales en chaque individu ; qu'ainsi il y a en nous quelque chose de particulier qui fonde notre individualité, et quelque chose d'universel par quoi chacun de nous peut communiquer aux autres le fruit de son expérience [...] il met en lumière, sous cette diversité, au fond de la conscience, le fait permanent qui pourra [...] devenir la base dans le domaine moral de certitudes limitées sans doute, relatives, mais positives pourtant. ¹⁰⁹⁵

Ce « *quelque chose d'universel* » serait constitué par des notions distinctes : le principe du jugement qui est commun à tous¹⁰⁹⁶, puis l'incapacité à percevoir « *le tout de rien* »¹⁰⁹⁷, chose qui implique l'impossibilité de saisir ou s'appropriier les choses ou le visage des autres, même si selon Montaigne il faut toujours faire la tentative. L'autre notion qui compose cette universalité de la psychologie humaine est bien l'ignorance ou la conscience de la vanité de choses (notions qui se rejoignent). Ces notions ou principes sont ce qui permettrait un rapport à l'autre, par lequel l'individu se fait entendre ou arrive à comprendre l'autre. Ce sont les lieux de l'éthique ! Mais au moins, ces principes sont comme ordonnés par ce qui structure toute la psychologie humaine, c'est-à-dire la logique des flux. Par conséquent, le rapport à l'autre suit lui aussi cette logique d'altération continue, processus qui confirme l'échec à saisir l'autre.

¹⁰⁹⁴ *Essais, op. cit.*, II, II, p. 805.

¹⁰⁹⁵ Conche, *Essais, op. cit.*, p. 804.

¹⁰⁹⁶ *Essais, op. cit.*, I, L, p. 302.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 302.

Nous n'avons aucune communication à l'estre, par ce que toute humaine nature est toujours au milieu entre le naistre et le mourir, ne baillant de soy qu'une obscure apparence et ombre, et une incertaine et débile opinion. Et si, de fortune, vous fichez votre pensée à vouloir prendre son estre¹⁰⁹⁸, ce sera ne plus ne moins que qui voudroit empoigner l'eau : car tant plus il serrera et pressera ce qui de sa nature coule par tout, tant plus il perdra ce qu'il vouloit tenir et empoigner.¹⁰⁹⁹

L'espace commun à tous serait donc constitué de ces flux incessants, de ces certitudes qui sont au centre de la perception d'universalité que Montaigne développe. C'est « dans la diversité qui se trouve au fond de la conscience humaine, que le philosophe fonde son observation de soi et de l'autre »¹¹⁰⁰. Essayer de saisir l'autre ; de se saisir soi-même revient à vouloir « empoigner l'eau »¹¹⁰¹ écrit le philosophe, mais, même face à cela, son choix est clair : « Des opinions de la philosophie, j'embrasse plus volontiers celles qui sont les plus solides, c'est-à-dire les plus humaines et nostres [...] »¹¹⁰².

Le pari de Woolf consiste à essayer de convertir en esthétique littéraire ces conceptions philosophiques ; en fait, elle a intégré les idées de son « mentor », dans ce qu'elle définit comme son style. Elle se réfère à cette perception de la nature humaine de Montaigne pour sa propre esthétique. Et ses phrases et ses images sont contenants et contenus dans une même perception holistique. Woolf traduit par son langage, et selon sa perspective littéraire, les opinions de cette philosophie que le « mentor » embrasse « plus volontiers [...] C'est-à-dire la plus humaine et proche [...] »¹¹⁰³ d'elle.¹¹⁰⁴

¹⁰⁹⁸ Conserver son essence.

¹⁰⁹⁹ *Essais, op. cit.*, II, VIII, p. 601.

¹¹⁰⁰ Conche, *op. cit.*, p. XII.

¹¹⁰¹ *Essais, op. cit.*, II, VIII, p. 601.

¹¹⁰² *Ibid.*, III, XIII, p. 113.

¹¹⁰³ *Ibidem.*

¹¹⁰⁴ Voir la partie qui fait référence aux flux dans le chapitre II. 2.b à II. 3.e.

Les six personnages des *Vagues* représentent, dans ce chœur de monologues en spirale, un échantillon de la nature humaine, de telle sorte qu'elle essaye de représenter tous les sentiments, émotions, contradictions, ravissements et dépressions, toute la complexité humaine que six individualités unies par une vie en commun peuvent représenter en un seul roman. Ils se constituent entre eux en une sorte de cercle de protection, un jeu de continuités. Cet échange d'ipséités provoque la parfaite synergie du roman ainsi qu'il lui donne la force d'une vraie marée, avec ses phrases et ses images très justes, dans une explosion d'idées et de pensées. Tous ces *flights of the mind*, que page après page, Woolf « le poète », développe, épuisent à chaque parole son être. Cet être ne peut pas se représenter sans les souvenirs qui appartiennent aux autres. Les phrases les plus achevées de ce tissage d'ipséités, c'est généralement Bernard qui les exprime : « [...] je ne suis pas un seul être, mais plusieurs : je ne sais pas exactement qui je suis, Jinny, Suzanne, Neville, Rhoda ou Louis, ni comment distinguer mon existence de la leur. »¹¹⁰⁵

Au moment de lire *Les Vagues*, pour la première fois, distinguer les personnages les uns des autres, pendant les premières pages, est très difficile. Il faut s'habituer au rythme, et trouver les pauses et les séparations, qui semblent faites d'un coup pour provoquer une confusion. Mais une fois entrés dans la cadence du roman, nous découvrons dans chaque voix un rythme différent : une voix définie par sa couleur, par sa personnalité, par le caractère de ses réflexions, par la façon dont chacun se perçoit face aux autres. Une fois trempés dans le langage des *Vagues*, il est fascinant de découvrir ces moments où, plus qu'une perception de fusion et de perte de soi, les personnages, et plus particulièrement Bernard, reconnaissent l'empreinte que ces autres ont dans leur vie et leur être. Ils se sentent imbus des moments passés avec leurs amis, en sachant qu'ils font partie d'eux-mêmes. Comme lorsque Bernard dit de Neville :

¹¹⁰⁵ *Les Vagues, op. cit.*, p. 267.

Vous venez de lire Byron. Vous avez souligné les passages qui exaltent des sentiments pareils aux vôtres. [...] Vous vous êtes dit, tout en promenant votre crayon le long de cette page : 'Moi aussi, je rejette mon manteau de la sorte ; moi aussi, je fais des pieds de nez au destin'. Et pourtant, Byron ne s'y est jamais pris comme vous pour faire du thé : vous remplissez tellement la théière que l'eau déborde quand vous fermez le couvercle. [...] Vous l'essuyez maladroitement avec votre mouchoir dans votre poche d'un geste qui n'a rien de byronien, mais qui est vôtre ; si essentiellement vôtre que s'il m'arrive de penser à vous dans vingt ans, lorsque nous serons tous deux célèbres, goutteux, et insupportables, ce sera cette scène dont je me souviendrai ; et si vous êtes mort dans l'intervalle, elle me fera pleurer.^{1106/1107}

La beauté de ce passage montre la clarté avec laquelle Woolf vit l'autre dans la formation de son être, avec la conscience d'une différence, d'une séparation, d'une altérité ; de même, la manière dont les êtres chers restent ancrés en moi se fait jour. C'est l'imperfection même de l'autre en tant qu'être humain qui le fait jaillir devant moi dans le « face à face ». Cette imperfection est à l'origine de la conscience morale.

L'imperfection de l'autre le rend plus proche de *moi* ; il me rend mon humanité. Woolf déploie cette perception, dans le sens où *moi* est conscient de sa propre imperfection ; ses personnages ressentent cette sorte de honte où l'autre devient désir, où « la honte n'a pas la structure de la conscience et de la clarté, mais est orientée à l'envers ».¹¹⁰⁸ Neville rappelle à Bernard tout ce qu'il n'est pas, il sent sa

¹¹⁰⁶ *Les Vagues, op. cit.*, p. 91.

¹¹⁰⁷ La lecture de Byron en tant qu'autre qui forme partie de Neville mène immédiatement au quatrième point de ce sous-chapitre, qui sera traité dans le chapitre sur l'écriture.

¹¹⁰⁸ *Ibid*, pp. 82-83.

présence comme une « [...] brèche faite en moi par l'admirable coup d'épée de Neville »¹¹⁰⁹, ce coup d'épée est la visite de son ami, qui lui donne son poème comme « [une] preuve de confiance ».¹¹¹⁰

*Je me souviendrai jusqu'à ma mort de cette preuve de confiance. Pareille à une longue et lourde vague, le sentiment bouleversant de sa présence a passé sur moi, creusant un gouffre, mettant à nu les moindres galets dans la profondeur de mon âme. C'était humiliant ; je me sentais pareil à un tas de cailloux roulés par la mer. Toutes les ressemblances humaines m'étaient arrachées : 'Vous n'êtes pas Byron ; vous êtes vous même'. Comme c'est étrange de se sentir réduit par quelqu'un d'autre à n'être qu'une personne unique.*¹¹¹¹

« Réduit par quelqu'un d'autre à n'être qu'une personne unique » : le personnage finit par ressentir son imperfection, ses limites, et le sentiment mystique ou océanique n'a pas droit de cité. Les connexions avec les autres ne passent pas par la sensation enivrante d'une fusion toujours éphémère. Le geste de confiance, la « mise à nu » de Neville face à son ami, lui rend l'évidence de sa propre fragilité ; pour cette raison, Bernard l'aime encore plus, mais il le hait un peu aussi. Les vagues, ces métaphores qui façonnent le roman l'une après l'autre, subissent aussi la transformation inépuisable des significations ; elles deviennent ici, contrairement à la sensation d'unicité d'autres scènes, un bouleversement qui secoue l'être et qui le rend à sa solitude de *moi* conscient de sa différence. Devenir caillou entre les autres galets que la mer fait rouler sans défense lui dévoile son humanité.

¹¹⁰⁹ *Les Vagues, op. cit.*, p. 94.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p.93.

¹¹¹¹ *Ibidem.*

Les personnages de Woolf sont donc habités par les souvenirs des autres, comme s'ils leur étaient consubstantiels. Ainsi la scène d'un rendez-vous au restaurant des six personnages favorise l'apparition d'un souvenir chez Neville, lorsqu'il voit arriver Rhoda : « *Rhoda, que j'ai dérangée quand elle berçait des pétales de fleurs dans un bol de terre brune, en lui réclamant le canif que Bernard avait volé.* »¹¹¹²

Ce souvenir fondateur de l'enfance de Rhoda habite Neville sans que Rhoda soit consciente de l'empathie que son ami lui porte. Même la scène la plus intime de son enfance existe dans la perception de ceux avec qui elle l'a vécue. Eux aussi ont été définis par ce souvenir. Neville reconnaît en lui le besoin de solitude de son amie : sa fragilité et sa peur. Il se voit comme un des éléments perturbateurs du petit monde des pétales auquel Rhoda tâchait de s'attacher. Il serait dans sa propre tête un de ceux qui auraient « dérangé » Rhoda dans son enfance, face à son bol, et même s'il ne lui donne pas de l'importance, ce sentiment fera toujours partie du personnage.

Il est impossible de quantifier toutes les scènes où la perception des personnages est ressentie par chacun d'eux comme habitée par les autres. J'ai même été tentée de mettre dans une note en bas de page toutes celles repérées, en une liste, mais je me suis aperçue en le faisant, que le tissu de chaque personnage est fait des fils des autres, et qu'ainsi, je devrais mettre le roman entier dans cette liste. Donc je dois me contenter de choisir des échantillons pour montrer ce procédé où l'autre devient le plus important des sujets. Tout le roman est tracé par cette perception de la nature humaine, qui est de plus déterminée par la propre expérience de l'auteur et le cercle des proches. Dans cette scène-ci, ce sont ses frères et sœurs, mélangés avec certains amis qu'elle a rencontrés à l'âge adulte, une petite partie des membres de Bloomsbury et beaucoup de ses auteurs favoris. Woolf a grandi dans un univers comme celui-ci, avec des compagnons et des complices qui donnaient du sens à sa vie. Virginia Stephen (ensuite Woolf) revient toujours

¹¹¹² *Ibid*, p. 139.

dans la vague suivante avec toutes ces perceptions intimes mélangées à la construction des individus de fiction comme c'est, une fois de plus, le cas de Bernard quand il dit :

*[...] Suzanne, Louis, Rhoda, Jinny, Neville. Ils sont arrivés ensemble avant moi. Dans un instant, quand je les aurais rejoints, un nouvel ordre va s'établir, un nouveau dessin se former. Ce qui maintenant croît à l'abandon, dans une abondance confuse de souvenirs, sera comparé, contrôlé. Il m'est désagréable d'avoir à subir cette contrainte. Déjà à six mètres de distance, je sens que la structure de mon être se modifie.*¹¹¹³

Parfois, le poids de cette appartenance est lourd et difficile à porter. Chacun des six a le pouvoir de mettre les autres face à eux-mêmes. La sensation que « [t]outes les séparations individuelles disparaissent [et qu'] ils agissent comme un seul homme »¹¹¹⁴ leur fait peur, parce que la force des liens qui les unissent peut aussi les anéantir. Rhoda vit cette sensation avec effroi, mais elle finit par se laisser porter par ce sentiment : « Si nous pouvions monter ensemble assez haut pour contempler l'univers, dit Rhoda, si nous pouvions nous passer de contacts, de supports... »¹¹¹⁵. La notion d'universalité est liée pour les six à cette perception de « [l']agir comme un seul homme », de cette sensation de faire partie d'un tout, de rester à l'intérieur de quelque chose d'autre qu'eux-mêmes dans un sentiment comme celui de Louis, en une scène qui précède une des séparations :

- Maintenant que nous avons payé et que nous nous préparons à partir, dit, Louis, le cercle intérieur, si fragile, si souvent brisé (car nous sommes faits de métaux de densités différentes), se referme et

¹¹¹³ *Les Vagues, op. cit.*, p. 95.

¹¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹¹⁵ *Les Vagues, op. cit.*, p. 225.

nous rejoint en un seul anneau. Quelque chose se crée. Oui, en ce moment où nous nous levons de table et cherchons autour de nous un peu nerveusement nos affaires, nous formulons cette prière, les mains jointes sur une pensée commune : « Ah ! si l'on pouvait ne pas bouger, ne pas laisser se prendre dans les battants de la porte cette réalité que nous avons créée, qui s'est formée, ici, sous ces lampes, parmi ces pelures de poires, ces miettes de pain, et ces gens qui passent. [...] Maintenir tout cela pour toujours ! »¹¹¹⁶

C'est un sentiment mystique qui représente pour Woolf un cercle de protection. Où, à l'intérieur, la fragilité se fait sentir, par le caractère « des métaux de densités différentes »¹¹¹⁷. Mais c'est, comme dans le cas de Montaigne, dans la « diversité au fond de la conscience »¹¹¹⁸, que se justifie le désir de « maintenir tout cela pour toujours », et surtout, c'est dans la possibilité de se faire prendre dans le battant de la porte vers la réalité, c'est dans cette impasse que le moment de communion peut avoir lieu. Woolf est prise dans une sorte de sécession à l'intérieur de son écriture, entre le plaisir que les sentiments de fusion et de ravissement provoquent en elle, et sa conscience face à la réalité. Mais elle ne triche pas, elle exprime à chaque fois le besoin de se maintenir au centre du cyclone, et sa littérature est le récit esthétique de cette lutte épique entre la perte de soi et le face à face avec l'autre.

¹¹¹⁶ *Les Vagues, op. cit.*, p. 144.

¹¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹¹⁸ Conche, *op. cit.*, p. XII.

4.b Le héros, une altérité particulière

Une fois de plus l'image du héros investit l'écriture de Woolf, il apparaît toujours au moment de rendre cette écriture par un geste rituel. Le héros est là, compagnon dans la solitude, Montaigne est dans le tombeau que devient ce geste scriptural. Woolf partage le besoin d'aller à la recherche de ses réponses en suivant son héros. L'être aimé, qui par son absence et la mort devient plus insaisissable, est, pour cette même raison, plus présent que jamais. Dans *Les Vagues*, le personnage qui n'a pas de voix propre mais qui est aussi réel que les six autres, est Perceval. Cet ami qui dans l'enfance est le plus admiré de tous est celui qui est presque parfait, parce qu'il est trop humain peut-être. Personnage émouvant, il est le dépositaire de l'admiration, de l'amour pur et désintéressé de tous les personnages, celui qui conduit Louis à affirmer :

- Quand Perceval s'assied silencieusement parmi nous, comme jadis au milieu des longues herbes chatouilleuses, sous le ciel où le vent séparait des nuages qui se rejoignaient ensuite, sa présence, dit Louis, nous fait comprendre que lorsque nous parvenons à nous réunir comme les éléments dispersés d'un même corps et d'une même âme, nos efforts pour nous définir sont vains. [...] Notre désir de nous distinguer les uns des autres est tel que nous avons exagéré nos fautes, et pesé sur ce qui nous est particulier. Mais une chaîne nous enlace, une chaîne circulaire d'acier bleu.¹¹¹⁹

Perceval le héros est investi d'une mission que la mort rend éternelle. La mission consiste à les mettre en face d'eux-mêmes, à leur faire sentir qu'ils sont unis par quelque chose d'extérieur à eux-mêmes. Tout en sachant que cette communion les insère à l'intérieur d' « une chaîne circulaire

¹¹¹⁹ *Les Vagues, op. cit.*, pp. 137-138.

d'acier bleu »¹¹²⁰, qui les enlace . Les six personnages devien nent demandeurs de son regard, et cela les oblige à remarquer leurs différences, à reconnaître leurs défauts pour se distin guer entre eux. Le hér os ici est paradoxalement au centre d' un rite qui force les aut res à le m ainttenir en connexion avec la réalité, tout en ayant cette expérience d'appartenance.

Mais soudain, Perceval paraît. [...] Il s'éloigne ; la multitude s'amasse autour de lui et le regarde comme s'il était - ce qu'il est vraiment - un Dieu.

- Qu'il ait un secret ou qu'il n'en ait pas, qu'il soit inconnu ou célèbre, dit Rhoda, peu importe. Il est pareil à une pierre qui tombe dans un étang poissonneux. Nous qui nagions tous çà et là comme des poissons, nous nous précipitons tous vers lui dès qu'il fait son apparition. Comme des poissons qui viennent de constater la présence d'une grande pierre, nous nous remettons à tourner avec satisfaction. Sa présence nous reconforte ; des pépites d'or coulent dans notre sang. Un-deux-un-deux, le cœur nous bat avec confiance, avec calme, dans une sorte de transe de joie, d'extase de bien-être ; et voyez, les pays les plus éloignés, ombres pâles à l'horizon du monde, l'Inde par exemple, se dressent sous nos regards. ¹¹²¹

Même avant que la mort n'arri ve, Perceval était l' élu de tous, Perceval qui, dans la vie de Virginia Woolf serait Thoby Stephen, son frère aîné. Celui-ci avait tout pour être adoré, en tant que préféré de sa mère (face auquel Woolf avait le sentiment de ne pas compter dans le regard maternel). Thoby était celui qui avait eu accès à l'université et qui avait eu droit aux bourses les plus recherchées et à tous les honneurs. Ses amis l'appelaient « Gotht »¹¹²² parce

¹¹²⁰ *Ibidem.*

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 137.

¹¹²² Forester, Viviane, *Virginia Woolf*, Paris, Albin Michel, 2009 p. 23, cite Strachey Litton, *Letters*, Londres, Macmillan Press, 1961, « Letter from Litton Strachey à Leonard Woolf », 9 septembre 104.

qu'il était perçu par tous comme quelqu'un d'exceptionnel. Il est mort très jeune, à l'âge de 25 ans, d'une fièvre typhoïde qu'il a attrapée dans un voyage de famille en Grèce. Dans sa jeunesse, Virginia admira et envia Thoby par sentiment fraternel. Percival, le personnage vénéré, est pour Woolf une sorte de tombeau de ce frère, lequel, alors qu'il était en vie, a signifié le renoncement à la place qu'elle envisageait pour elle¹¹²³ et qui, par sa mort, lui a laissé un trou noir envahissant. L'amalgame de carences et d'admiration a forgé en Woolf la perception qu'il y a certains hommes d'exception, dont la supériorité leur est naturelle et en même temps inexplicable ; il en existe deux ou trois dans l'histoire et ensuite, il y a nous, le reste des mortels.

Après la mort du frère, on peut trouver dans son entourage des commentaires comme celui de Georges Meredith, ami de la famille. Il écrit à Woolf : « *Je ressens la perte de la vie de ce jeune homme, comme si j'avais perdu une partie de la mienne[...]* »¹¹²⁴ Ou comme celui de la Tante Milly, qu'Hermonie Lee cite, et dans lequel il apparaît qu'elle transforme sa douleur en soulagement religieux : « *Appelé vers les hauteurs, comme un jeune Michael, vers la place qui lui correspond, quelque part de plus élevé, plus haut que là où nous sommes mais pas hors de notre perception. Il brillera toujours pour nous, et sa belle image ne serait jamais usée* »¹¹²⁵ Il est très intéressant de noter le témoignage

¹¹²³ « *As a child then, my days, just as they do now, contained a large proportion of this cotton wool, this non-being, [...] I will give a few in stances. The first: I was fighting with Toby on the lawn. We were pommelling each other with our fists. Just as I raised my fist to him, I felt : why hurt another person ? I dropped my hand instantly, and stood there, and let him beat me. I remember the feeling. It was a feeling of hopeless sadness. It was like as if I became aware something terrible ; and of my own powerlessness* ». *Moments of Being, op.cit.*, p.71.

« *En tant qu'enfant, mes jours, comme il se passe même aujourd'hui, étaient contenus par une grande portion de ces "murs de coton" cette sensation de "ne pas être" [...] J'expose quelques moments: J'étais en train de me bagarrer avec Toby sur le gazon. Nous étions en train de nous frapper l'un à l'autre avec nos poings. Jusqu'au moment où j'ai levé la main sur lui, J'ai réfléchi: Pourquoi blesser une autre personne? J'ai laissé tomber ma main immédiatement, j'ai resté là, et je lui ai laissé me frapper. Je me rappelle le sentiment. C'était une sensation de triste désespoir. C'était comme si je prenais conscience de quelque chose de terrible; et de ma propre faiblesse. » (C'est moi qui traduit.)*

¹¹²⁴ « *The loss of this bright young life is felt by me as if it had been part of mine [...]* », in Lee, *op.cit.*, p.230 cit :George Meredith to Aveline Virginia Stephen, 20 décembre 1906, Berg.

¹¹²⁵ « *Called upward, like a young Michael, to his own place – somewhere higher up than we are, but not out of reach. He will always shine for us, and the beautiful image will never be dimmed.* » (C'est

de la tante, qui même s'il est contraire à la perception agnostique de Woolf, traduit religieusement la façon dont Virginia percevait son frère, et son absence. Hermione Lee explique que Woolf a réussi à faire d'abord un inventaire des journées de son frère où elle relatait ses progrès face à la maladie, et qu'elle a commencé ensuite la sublimation de cette mort qui l'a frappée de plein fouet dans un essai qu'elle publia quelques semaines après le décès de son frère. Certainement, affirme Hermione Lee, les textes écrits après la disparition du frère, marquaient « the beginning of her 'keeping', - le début de sa façon de le garder en soi - en transformant Thoby en fiction. Le processus littéraire - comme opposition au religieux - en tant que consolation a eu sa suite avec l'essai sur Sir Fulke Greville, qui construit son personnage Philip Sidney, écrit Woolf, détaché du temps et de la matière, comme une statue grecque, : et c'est de cette façon qu'elle voudrait toujours penser à Thoby [...]. »¹¹²⁶ Et pour couronner cette perception, Lee cite une lettre que Lytton Strachey écrit à Leonard, presque deux ans après :

*Quand Sidney mourut, à l'âge de trente deux ans, sa mort n'était rien d'autre que l'harmonie finale d'une vie qui a été trop courte, mais qui a été complète: en fait, la brièveté de ce genre de vie semble, d'une certaine façon, comme une partie nécessaire de leur perfection*¹¹²⁷

moi qui traduis.) *Ibid.*, cit : Caroine Emelia Stephen to Violette Dickinson, 20 décembre, 1906, Longeat.

¹¹²⁶ « Only when Violet saw a review of Maitland which mentioned Thoby's death did Virginia end the pretence' (Adeline Virginia Stephen à Violet Dickinson, *Lettres* p. 307-326). Probably these extraordinary, detailed, inventive letters were making the fact of Thoby's death bearable to her. Certainly they mark the beginning of her 'keeping' Thoby by turning him to fiction. The process of literary - as opposed to religious - consolation continued with an essay on Sir Fulke Greville's life of Philip Sidney, published six months later. Greville composed Sidney, she said, 'detached from time and matter, like a Greek statue: and this is how she would always think of Thoby. Had he lived, Sidney would have been a statesman as well as a poet. But some reparation for the loss could be found[...]' Lee, *op.cit.*, p.231.

¹¹²⁷ « When Sidney died, at the age of thirty-two, his death was but the final harmony of a life that was too short, but that was complete: indeed, the shortness of such lives seems in some way a necessary part of their perfection. » Lytton Strachey to Leonard Woolf, 8 August 1908, Berg. *Ibid.*

Pour Hermione Lee, la mort de Thoby marque Virginia de façon très différente de celle de ses parents. Le deuil de Thoby n'était pas cette obsession douloureuse qui l'a rendue malade. C'était intensément triste, mais calme. Dans ses écrits, elle évoque

Ce drôle de fantôme. Je pense à la mort quelque fois comme la fin d'une excursion où je reviens au moment où il est mort. Comme si je pouvais revenir et lui dire, enfin tu es là. Elle a réussi à prendre ce ton face à sa perte, en le reliant, avec tout ce que pour elle représentait sa mémoire, un idéal d'un stoïcisme et une clarté classique qui a été au centre de leur amitié. Au moment de finir Jacob's room, l'été de 1922, elle a écrit dans son livre de notes, comme une pensée écrite comme un épigramme de son roman, une phrase de Catulle comme protection pour son frère :

Atque in perpetuum, frater, ave atque vale

Julian Thoby Stephen

(1880-1906)

Atque in perpetuum, frater, ave atque vale ¹¹²⁸.

« Thoby-Perceval » est devenu pour Woolf, au même titre que Jacob, le personnage de *Jacob's room* ¹¹²⁹, l'hommage au frère aimé et disparu, comme l'on vient de le voir : son tombeau. Ce tombeau prend la place du versant mystique comme construction littéraire où le poète serait aussi la matière de son mausolée, en une sorte d'hospitalité ; elle s'y rend afin d'honorer l'extraordinaire de cette altérité. « Ce drôle de fantôme » qui l'attend dans son imaginaire, au retour des vacances, avec lequel elle partage

¹¹²⁸ « That queer ghost. I think of death sometimes as the end of an excursion which I went on when he died. As if I should come in & say well, here you are. »'. (*Essais, op.cit.*, p. 142). « She could take this tone for his loss by associating him with, and characterising him though, an ideal of classical stoicism and clarity, which, had been at the centre of their friendship. Finishing Jacob's room in the summer of 1922, she wrote in her notebook as though trying it out for the novel's epigram, Catullus line of firewall to his brother: »': Lee, *op.cit.*, p.231.

¹¹²⁹ *Jacob's Room*, Hogarth Press, Penguin Books, London, 1992: (C'est moi qui traduis). *La Chambre de Jacob*, Paris, Biblio, 1993.

cette amitié pleine d'admiration et de complicité, a permis à l'écrivain de maintenir la tension de son écriture, à la façon de Montaigne, comme une conversation continue après et dans la mort :

Je fus autrefois touché d'un puissant déplaisir¹¹³⁰, selon ma complexion¹¹³¹, et encores plus juste que puissant : je m'y fusse perdu à l'aventure¹¹³² si je m'en fusse simplement fié à mes forces. Ayan t besoing d'une vehemente diversion pour m'en distraire, je me fis, par art, amoureux, et par estude¹¹³³, à quoy l'age¹¹³⁴ m'aidoit. [...] Par tout ailleurs de mesme : une aigre imagination¹¹³⁵ me tient ; je trouve plus court, que de la dompter, la changer ; je luy en substitue, si je ne puis une contraire, aumoins un' autre. Tousjours la variation soulage, dissout et dissipe. Si je ne puis la combattre, je luy eschape, et en la fuyant je fou rvoye¹¹³⁶, je ruse : muant¹¹³⁷ de lieu, d'occupation, de compagnie, je me sauve dans la presse d'autres amusemens¹¹³⁸ et pensées, où elle perd ma trace et m'esgare [...] ^{1139/1140}.

Woolf comme Montaigne canalisent le sentiment de perte ; la littérature devient le moyen de transformer le sentiment de ce « puissant déplaisir »¹¹⁴¹ qu'est le deuil, en un art qui sait faire de « l'aigre imagination »¹¹⁴², une énergie créative. Comme son mentor, elle arrive à dompter et à transformer la douleur « par art, amoureux, et par estude »¹¹⁴³ en cette énergie, et cela constitue la méthode de son essai. À partir de quelque chose d'impossible à « combattre »¹¹⁴⁴, la façon d'échapper des deux écrivains emprunte la ruse, le mouvement, les flux de la pensée. Et, en conséquence, ils se font accompagner par des esprits bienveillants, comme l'exprime Bernard :

¹¹³⁰ Chagrin (Il s'agit de la mort de La Boétie).

¹¹³¹ Puissant, eu égard à ma nature.

¹¹³² Peut-être.

¹¹³³ Artificiellement et à dessein.

¹¹³⁴ En 1563 Montaigne avait 30 ans.

¹¹³⁵ Pensée pénible.

¹¹³⁶ M'écarter du chemin.

¹¹³⁷ Changeant.

¹¹³⁸ Dans la foule d'autres occupations.

¹¹³⁹ Me perde.

¹¹⁴⁰ *Essais, op. cit.*, III, IV, pp. 835-836.

¹¹⁴¹ *Ibidem.*

¹¹⁴² *Ibidem.*

¹¹⁴³ *Ibidem.*

¹¹⁴⁴ *Ibidem.*

*Les voilà de retour, mes hôtes familiers. La brèche faite en moi par l'admirable coup d'épée de Neville est maintenant refermée. [...] Je me dis en regardant par la fenêtre dont j'écarte le rideau : 'Ce que je vois ne lui procurerait aucun plaisir, mais moi, j'en éprouve.'*¹¹⁴⁵

4.b.1 Le héros en héritage

Perceval est celui qui rend les réunions des six particulièrement attendues, et son départ en Inde donne naissance à un vide partagé. Avec sa mort, le vide se creuse et crée une cohésion plus forte entre les six. Une force gravitationnelle les enlace comme un cercle magique et, au centre, se trouve Perceval comme vacuité génératrice. C'est la même sorte de vacuité que la mort de La Boétie laisse à son ami Michel de Montaigne. L'héritage de Montaigne parvient à Woolf en plus d'une dimension et de plusieurs manières. Il lui offre, par sa communication avec La Boétie, la possibilité de construire le propre tombeau de l'écrivain, avec des idées et des images. Le processus de deuil de Montaigne est éminemment fertile parce que la compagnie d'Etienne de La Boétie lui a permis de sortir de lui-même en plongeant en lui-même, seule façon de pouvoir aller enfin vers l'autre. Et c'est le héros, la mort de l'être cher, qui l'a aidé à traverser les grottes, comme le fil d'Ariane a aidé Thésée à traverser le labyrinthe : *« Comme c'est étrange de voir le fil tissé par nous allonger son mince filament à travers les espaces brumeux du monde extérieur... »*¹¹⁴⁶. Chez Woolf, ce fil d'Ariane est aussi le deuil : l'absence, la conscience de la solitude qui la pousse à l'écriture ainsi qu'à la lecture. Woolf multiplie la recherche de soi dans les six personnages des *Vagues*, mais elle la multiplie dans chacun de ses récits. Il y a toujours un deuil à faire, un fil à suivre, comme c'est le cas du Phare dans *Vers la Phalène* ; il y a

¹¹⁴⁵ *Les Vagues op. cit.*, pp. 94-95.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 93.

toujours un héros à rencontrer, à extraire de l'absence, entre les mots, dans les souvenirs devenus récit:

*En mourant, Perceval me laisse cet héritage : il me révèle cette épouvante, il m'oblige à subir cette humiliation, ce passage d'innombrables visages pareils à des platées de soupe servies par des souillons ; visages grossiers, visages avides, visages quelconques, visages de gens encombrés de paquets et regardant les vitrines, visages de gens qui souillent et détruisent tout ce qu'ils lorgnent, et salissent même notre amour, dès qu'ils le touchent de leurs doigts malpropres.*¹¹⁴⁷

C'est un héritage qui tient d'une éthique de l'autre, dont la douleur et la réalité rendent plus humains tant les auteurs que les personnages. C'est ainsi que le sentiment mystique laisse la place à une éthique de l'autre, à travers un jeu littéraire où le héros, comme passeur entre le soi et l'autre, les met face à face, à travers la conscience de sa propre faiblesse. C'est ainsi aussi, que le souci de l'autre devient guide et besoin dans l'éthique de Woolf comme de Montaigne.

4.c De l'amitié

*Au demeurant, ce que nous appelons ordinairement amis et amitez, ce ne sont qu'accointances et familiaritez nouées par quelque occasion ou commodité, par le moyen de laquelle nos âmes s'entretiennent¹¹⁴⁸. En l'amitié dequoy je parle, elles se meslent et confondent l'une en l'autre, d'un mélange si universel, qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes.*¹¹⁴⁹

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹¹⁴⁸ Se tiennent ensemble.

¹¹⁴⁹ *Essais, op. cit.*, I, XXVIII, p. 188.

La perception de l'amitié des deux auteurs prend aussi une place centrale dans l'œuvre de Montaigne. L'amitié, selon lui, revêt ce sens d'une fusion des âmes qui se « meslent [...] l'une en l'autre »¹¹⁵⁰, un mélange fraternel développé selon la même logique avec laquelle l'auteur conçoit l'universalité : une universalité faite de ressemblances et de différences qui sont inhérentes à chaque être humain. L'amitié en fait détermine définitivement sa perception de « l'humaine nature »¹¹⁵¹. Cette vision de l'amitié va de pair avec la perception que Woolf expose quant aux relations entre ses personnages : « Aucun de nous n'est complet en lui seul [...] Tout seuls, nous sommes incomplets : nous sommes nés pour être unis »¹¹⁵². Les personnages de Woolf, dans le roman, sont ces âmes qui, par moments, « ne retrouvent plus la couture qui les a jointes »¹¹⁵³. Les deux auteurs sont toujours dans le même jeu de paradoxes. Dans cette logique de l'amitié, il y a d'une part, la perception continue d'une fusion sans bornes entre les êtres, et d'autre part, les auteurs s'aperçoivent que ce sont les amis, (Montaigne en l'occurrence), qui, en connaissance de cause, ont la capacité de mettre l'individu face à lui-même, de lui faire voir le pire et le meilleur en lui :

Il m'advient souvent de voir et distinguer plus exactement les conditions de mes amis qu'ils ne font eux-mêmes. J'en ay estonné quelqu'un par la pertinence¹¹⁵⁴ de ma description, et l'ay adverty de soy.¹¹⁵⁵

Pour Montaigne, seul Étienne de La Boétie a pu le percevoir de façon si nette. Chez Woolf, chacun des six personnages représente pour les autres un miroir qui les confronte singulièrement l'un à l'autre : même en faisant partie de cette « chaîne circulaire d'acier bleu »¹¹⁵⁶, ces personnages sont faits de la même « cire virginale »¹¹⁵⁷. L'autre est

¹¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹¹⁵¹ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1077.

¹¹⁵² *Les Vagues, op. cit.*, p. 127.

¹¹⁵³ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1077.

¹¹⁵⁴ Par l'à-propos, la justesse.

¹¹⁵⁵ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1076.

¹¹⁵⁶ *Les Vagues, op. cit.*, p. 138.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 235.

aussi une empreinte immuable, qui rend l'être différent des autres en le marquant à jamais.

*Mais chacun de nous différait des autres. La cire, la cire virginale qui revêt notre échine, a fondu pour chacun de nous de façon différente. [...] chacune de ces choses a rayé et taché de façon différente notre blanche cire originelle. Louis avait le dégoût et l'horreur de la chair ; notre cruauté indignait Rhoda ; Suzanne se refusait à rien partager : Neville voulait de l'ordre, et Jinny de l'amour. Et ainsi de suite. Nous avons terriblement souffert lorsque nous sommes devenus des individus séparés.*¹¹⁵⁸

Woolf joue avec cette image paradoxale de la « cire virginale » dont chacun des personnages est bâti et ils pourraient donc être fondus tous ensemble ; mais à l'état normal, par la sensibilité et la malléabilité de sa substance, chaque pièce a été couverte d'empreintes des autres, faisant de chacune d'elles des personnages uniques. Et ce sont ces compagnons de vie, qui ont laissé plus d'empreintes que n'importe quelle autre personne. Mais la même empreinte, le même souvenir se tracent de façon distincte dans chaque individu. Chez Montaigne, c'est dans la reconnaissance d'une dite supériorité de son ami Étienne de La Boétie, qu'il se met face à ses propres défauts : « *J'étois desjà si fait et accoustumé à estre deuxiesme par tout, qu'il me semble n'estre plus qu'à demy.* »¹¹⁵⁹, explique le philosophe en parlant de son ami et de sa propre perception de lui-même. Il ne regrette pas son imperfection ou sa différence face au grand homme, mais sa mort. Il se considère incomplet sans lui, et il exprime la perception de soi face à un homme qui pour lui était parfait, surtout en tant qu'ami : « *Il n'est action ou imagination où je ne le trouve à dire, comme si eut-il bien faict à moi. Car, de mesme*

¹¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹¹⁵⁹ *Essais, op. cit.*, III, XIII. p. 193.

qu'il me surpassait d'une distance infinie en toute autre suffisance et vertu, aussi faisait-il au devoir de l'amitié. »¹¹⁶⁰

De La Boétie, Montaigne ne relève aucun défaut ; sa perception de l'amitié semble relever de la Rome classique, tant les deux amis considéraient qu'ils appartenaient à cette époque révolue. Les deux hommes chérissaient cette période comme si c'était la leur¹¹⁶¹. Chez Woolf, l'idéalisme éthéré de l'amour que Montaigne exprime pour La Boétie, elle l'exprime pour Thoby son frère, comme cela a été analysé dans le chapitre sur sa perception du héros.

D'autre part, Woolf et Montaigne partagent une certaine humeur et une ironie lorsqu'ils parlent des autres, mais en ce qui concerne la perception de l'amitié, Woolf en pleine année 1936 (année de l'écriture des *Vagues*) est imprégnée de lectures comme celle de Freud qui lui permet d'exprimer la complexité de ses sentiments pour ses chers amis, sans nuire une seconde à l'amour qu'elle leur porte. En fait pour Woolf, il est important de montrer comment chacun des amis est séparé et différencié des autres. La richesse des autres réside dans cette conscience de la différence : *« Louis avait le dégoût et l'horreur de la chair ; notre cruauté indignait Rhoda ; Suzanne se refusait à rien partager ; Neville voulait de l'ordre, et Jinny de l'amour. Et ainsi de suite. »¹¹⁶²* L'ode à l'amitié de Woolf ne démerite en rien face au chant de son mentor ; en fait avec le temps et sa capacité de donner du poids et des formes aux personnages, son chant d'amour pour ces amis si différents d'elle s'affirme dans la conscience d'une connaissance approfondie d'eux et dans la reconnaissance de la beauté que cette complexité humaine implique. Woolf, en tant que narratrice, développe la complexité de ses personnages en mettant en œuvre la notion de *l'essai de soi*, dans la construction d'altérités qu'elle étudie à partir de la réalité, comme Montaigne le fait avec l'observation

¹¹⁶⁰ *Essais, op. cit.*, II, XXVIII, pp. 193-194.

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p.194.

¹¹⁶² *Les Vagues, op. cit.*, p. 236.

de *soi-même* et des autres, avec cette différence que Woolf, elle, crée des histoires à partir de cette connaissance de la nature humaine.

4.c.1 « L'autre me met face à moi-même »

Dans *Les Vagues*, la différence est construite à partir de la perception que chacun des personnages développe de *soi*, quand il est face à chacun des autres. Comme Perceval, mais de façon plus subtile, plus quotidienne, les rencontres des six à chaque période de leurs vies deviennent un rituel de mutuelles autoréférences. Une sorte de balance a lieu dans certaines des étapes qui marquent l'histoire des personnages. La façon dont Woolf provoque chez tout lecteur la même émotion que celui-ci pourrait éprouver au moment de la rencontre avec les siens est étonnante. À chaque réunion, le rythme du récit change en une vitesse de plus en plus grande. À chaque monologue, les phrases sont plus courtes, plus concises, plus intriquées avec les phrases des autres. Plus le moment de la rencontre approche, plus les répliques se coupent entre elles, se succèdent à travers le rythme aquatique du récit.

Comme cela se passe à l'âge adulte, quand « *[l]e soleil sombrait. Le jour s'était brisé comme une pierre dure, et la lumière ruisselait à travers ses débris.* »¹¹⁶³, c'est-à-dire après le coucher du soleil, la tribu se donne rendez-vous au « *Hampton Court, dit Bernard [...].* »¹¹⁶⁴ Entre les pages 217 et 231, au moment de la rencontre, lors de la réunion des amis, les monologues (qui dans le reste du livre, lors des moments de solitude, prennent des pages entières), les voix se succèdent l'un après l'autre avec des écarts de plus en plus courts ; les paragraphes se réduisent jusqu'à être partagés entre deux voix :

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 203.

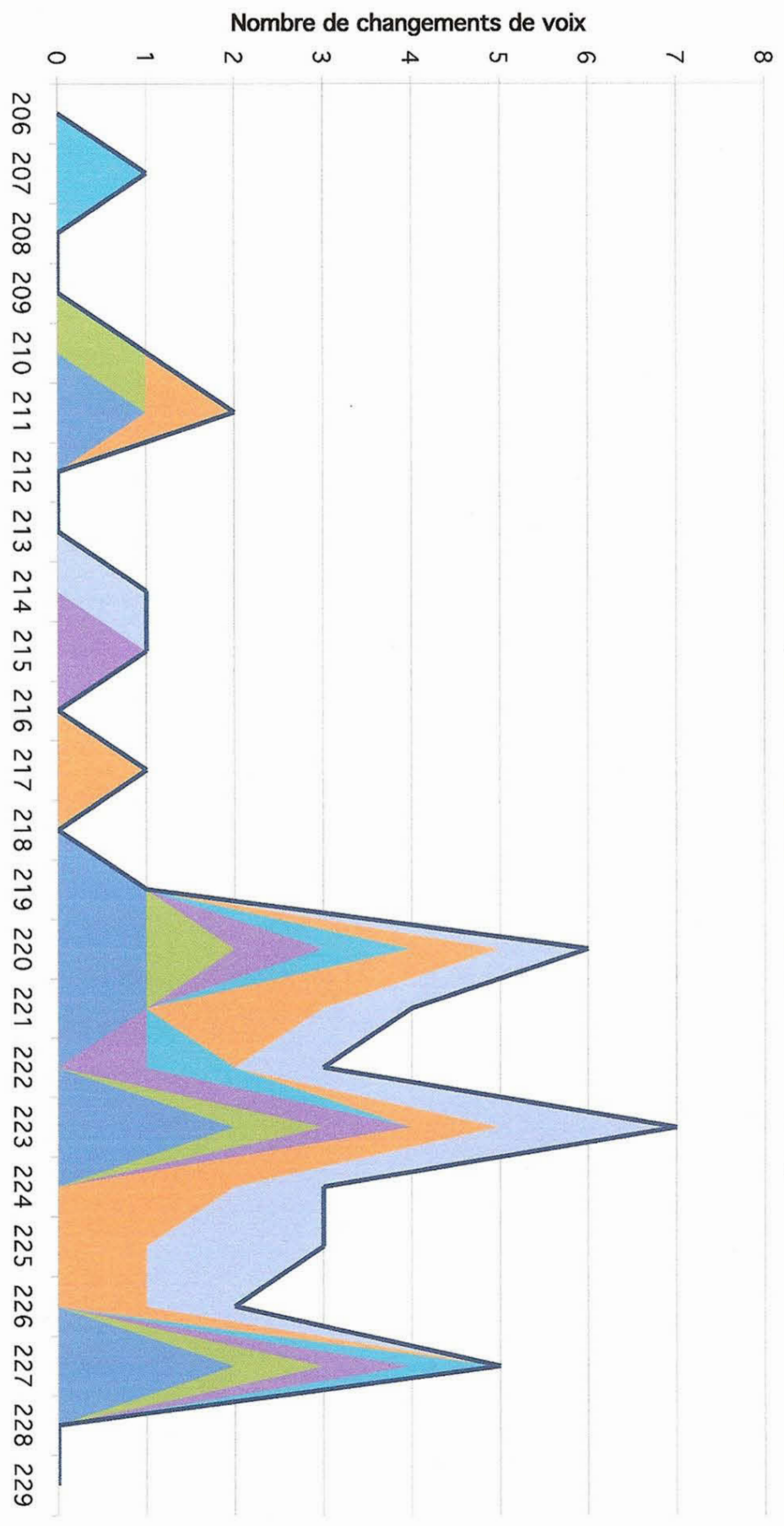
¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 206.

LES VAGUES, FLUX DES MONOLOGUES
Entre les pages 203 et 223.

« <i>Le soleil sombrait. Le jour s'était brisé comme une pierre dure, et la lumière ruisselait à travers ses débris [...]</i> »,	p. 203.	c'est-à-dire après le coucher du soleil, la tribu se donne rendez-vous au :
« <i>Hampton Court, dit Bernard, [...]</i> »	p.206	Entre les pages 217 et 231, au moment de la rencontre, lors de la réunion des amis, les monologues (qui dans le reste du livre, lors des moments de solitude, prennent des pages entières), les voix se succèdent l'un après l'autre avec des écarts de plus en plus courts ; les paragraphes se réduisent jusqu'à être partagés entre deux voix :
« <i>Il y avait des réverbères, dit Rodha</i> »	page 217,	
« <i>Garçon</i> » crie Bernard [...]	début de la page 218	
« <i>Du pain ! dit Suzanne</i> »	page 218.	
« <i>Le silence tombe goutte à goutte dit Bernard.</i> »	page 219	
« <i>Il faut lutter contre ce chaos sans limites, contre cette absurdité sans forme, dit Neville...</i> »	page 220,	
« <i>Oui Louis, le silence ne dure qu'un instant, dit Rhoda...</i> »	page 221	
« <i>Ils trouvent qu'il est temps de partir, dit Louis...</i> »	page 221	
« <i>Il est notoire, dit Bernard, qu'un roi, qui chevauchait dans cette avenue...</i> »	page 221	
« <i>Le temps nous reconquiert pendant cette promenade de façon bien illogique et bien absurde, dit Neville</i> »	page 222	
« <i>- Lorsque nous marchons dans l'avenue, dit Louis, Bernard et Neville bras dessus, bras dessous...</i> »	page 222	
« <i>Les grilles de fer se sont refermées, dit Jinny</i> »	page 222	
« <i>Je serre cette main dans la mienne, dit Suzanne...</i> »	page 223	
« <i>Nous éprouvons une sensation de sérénité presque incorporelle, dit Rhoda...</i> »	page 223	
« <i>La fleur, dit Bernard...</i> »,	page 223	
« <i>Un loueur mystérieux b rille sur ce fond de feuillage, dit Louis.</i> »,	page 223	
« <i>Elle est faite des couleurs, de</i>	page 223	

<i>bien des efforts, dit Jinny »</i>		
<p>« <i>Le mariage, la mort, les voyages, l'amitié, dit Bernard, la bille et la campagne, et les enfants, et tout le reste. Une substance dont les mille fautes sont taillées à même les ténèbres ; u ne fleur aux mille pétales. Arrêtons-nous un instant : contemplons notre œuvre. Laissons-la resplendir au pied de sormes. Une vie. Voilà... C'est fini... C'est éteint »]</i></p>	<p>page 223</p>	<p>À partir de la fin de la page 223, les vagues commencent à se calmer, les monologues reprennent au fur à mesure le rythme normal, et parallèlement, chaque personnage reprend ses distances, retrouve ses repères et se sépare des autres alors qu'approche le moment de la séparation.</p>

Changements de voix



À partir de la fin de la page 223, les vagues commencent à se calmer, les monologues reprennent au fur à mesure un rythme normal, et parallèlement, chaque personnage reprend ses distances, retrouve ses repères et se sépare des autres alors qu'approche le moment de la séparation. Cet échantillon cherche aussi à montrer les moments de ravissement que la fusion ou l'apaise entre les personnages grâce à l'effet du rythme woolfien. Sur le plan de la rencontre, Woolf dévoile d'abord la façon dont les personnages évoluent dans la relation, de façon ascendante ou plutôt approfondie, c'est-à-dire que plus le temps passe et les personnages mûrissent, plus ils s'expriment (les uns les autres) de façon moins angoissée :

*- Nous avons changé, nous sommes devenus méconnaissables, dit Louis. Exposés à tant d'éclairages différents, ce que nous avons en nous (car chacun de nous est unique) a surgi à la surface sous forme de taches brutales, intermittentes, séparées par de vides espaces blancs, comme si un acide s'était répandu inégalement sur la plaque du graveur. J'étais ceci ; Neville était cela ; Rhoda et Bernard différaient aussi.*¹¹⁶⁵

Ils se voient tels qu'ils sont : telle est la richesse qu'ils s'apportent. Ils savent qu'ils peuvent être sans ambages, libres de contraintes et acceptés comme ils sont à l'intérieur de leur cercle. Cette évolution, dans le récit de Woolf, est un reflet de l'expérience de la femme qui a été au centre – avec Vanessa sa sœur – d'une association semblable à ce groupe d'amis intimes, avec qui elles ont grandi ensemble. Ils ont partagé une amitié de plus de vingt ans.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 127.

4.c.2 Les Vagues : Le "Bloomsbury group"

Hermione Lee explique dans sa biographie de Woolf que *Les Vagues* sont la seule des œuvres de l'auteur qui ne se déroule pas ostensiblement dans l'univers familial : « is the only one of her novels which is not ostensibly concerned with family life or inheritance. Yet it has a family feeling »¹¹⁶⁶, même si, comme l'explique Lee, la formation du groupe est consolidée par un sentiment familial. *Les Vagues* sont faites à partir des empreintes, et des emprunts aux amis appartenant au groupe de Bloomsbury¹¹⁶⁷. Ce sont les amples et diverses possibilités d'amitié et de perspectives que ce groupe apporta à l'écrivain, qui sont reflétées dans les monologues, les réflexions, les entrecroisements des pensées et qui ont été considérées par certains comme un chœur d'orchestre : « Bloomsbury conversations were often compared to 'orchestral concerts' with Virginia Woolf as conductor. »^{1168/1169} Dans une lettre écrite à Gwen Raverat en défense du groupe de Bloomsbury, Woolf écrit :

'if six people, with no special start except what their wits give them, can so dominate, there must be some reason in it ... Where they seem to me to triumph is in having worked out a view of life which was not by any means corrupt or sinister or merely intellectual ; rather ascetic and austere indeed ; which still holds, and keeps them dinning together, and staying together, after 20 years ; and on amount of quarrelling or success, or failure has altered

¹¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹¹⁶⁷ «The origins of the term, as applied to a number of like-minded friends living in particular area of London and involved mainly with the arts and public life, are disputed.¹¹⁶⁷ It seems started being used, as a joke, in 1910¹¹⁶⁷. at the height of pre-war cultural activity and excitement, that Virginia Woolf retrospectively identified the crucial break between the 'Edwardians' and the 'Georgians', the point when 'human character changed.' Lee, *op.cit.*, pp. 268-269.

¹¹⁶⁸ Brenan, Gerald, *South from Granada*, S.P. Rosebaum edition, Croom Helm, p. 293. (The young man has not been identified).

¹¹⁶⁹ Lee, *op. cit.*, pp. 268-269.

this. Now, I do think this rather creditable. But tell me who is Bloomsbury in your mind »¹¹⁷⁰

Il est difficile de savoir qui de tous les proches est considéré par Woolf comme chacun des « six personnages » qu'elle défend ici, comme les six personnes dont la seule particularité pour être ensemble est un sens commun, une intelligence particulière. Pour Leonard, selon la liste qu'il a définie en 1960 du vieux Bloomsbury, les membres seraient : « *Vannessa et Clive Bell, Virginia et Leonard Woolf, Adrian et Karin Stephen, Lytton Strachey, Maynard Keynes, Duncan Grant, Morgan Foreset, Saxon Sidney-Turner, Roger Fry, Desmond et Molly MacCarthy avec Julian, Quentin et Angelica Bell, et finalement David Granett comme addition tardive.* »¹¹⁷¹ Il y a d'autres noms qui diffèrent selon la personne qui établit la liste. Mais la sensation de partage et d'héritage due à l'appartenance de Woolf au groupe lui a donné le rythme nécessaire pour écrire ce roman dont le ton et le contenu des monologues ont pour origine les conversations que l'écrivain a eues avec les membres de ce groupe :

When she describes Bloomsbury, she very often refers to conversation. It's their intimate talk that she most prizes her relationship with Lytton; it is for his endless amusing anecdotes that she most values Desmond; it is for his social garrulity that she tolerates Clive. Bloomsbury conversations were often compared to 'orchestral concerts' with Virginia Woolf as conductor.^{1172/1173}

On peut apercevoir parmi ces visages connus, ceux de Bernard, Neville et Louis se pencher comme un clin d'œil ; ils sont construits à partir d'une

¹¹⁷⁰ Virginia Woolf to Gwen Raverat, 1 May 1925, *Letters III*, 1550, p.181.

¹¹⁷¹ Leonard Woolf, *Being Again*, Hogart Press London, 1960, pp. 21-6. in Lee, *op.cit.*, pp. 263.

¹¹⁷² Brennan, Gerald, *South from Granada*, S.P. Rosembaum edition, Croom Helm, p.293. (The young man has not been identified). in *Ibid.*

¹¹⁷³ Lee, *op.cit.*, pp. 268-269.

alchimie parfaite des caractéristiques de chacun des amis, mélangées avec les *flights of the mind* de l'auteur, pour les constituer en personnages de fiction. Le groupe de Bloomsbury a représenté pour Virginia Woolf et ses autres membres un *essai de soi* orchestral. Il y a dans cette appartenance et dans l'exercice de l'écriture du roman la recherche d'une définition de *soi* ; ils ont su construire un nouveau modèle de famille, dans une Angleterre en plein changement. Ainsi apparaît cette famille dont les liens de sang sont remplacés par la littérature, la peinture, la sensibilité... C'est ainsi que les membres de Bloomsbury représentaient pour l'écrivain des sources parfaites pour les personnages du roman. Ils englobaient en eux tous les éléments de la relation fraternelle d'une famille dysfonctionnelle : riche en complexités, en rivalités, en histoires et en conversations passionnantes, en idéaux... « *As they grow old, their friendship is hostile, rivalrous, repetitive, intimate through past ties, withdrawn yet knowing, in the manner of family relationships.* »¹¹⁷⁴

C'est dans l'orbite d'une telle relation qui a duré vingt ans entre des êtres si singuliers, que Woolf a évolué en tant qu'écrivain, et en tant que personne. Et c'est dans cette évolution et dans l'art de l'amitié qu'elle arrive à cerner avec un tel détail la personnalité de ses amis. Elle a su percer ces personnages avec la précision d'un biographe, mais avec la même sorte d'amour que celle avec laquelle son mentor chante les louanges de son ami Étienne de La Boétie : où parler de *soi*, c'est parler de l'autre, et parler de l'autre est parler de *soi*. Les deux écrivains discutent du sujet, comme les plus doctes connaisseurs de la nature humaine ; mentor et disciple expérimentent un registre différent pour une même démarche : « *Pour m'estre, dès mon enfance, dressé à mirer ma vie dans celle d'autrui [...]* »¹¹⁷⁵

Dans cet héritage si riche, que Woolf et Montaigne nous ont légué, la conscience de l'autre se montre dans toute sa grandeur, dans ces sentiments d'empathie qui rendent humain, parfois dans sa grandeur, parfois par sa petitesse ; par l'écriture, Woolf rend ses personnages pathétiques, ridicules,

¹¹⁷⁴ *Ibidem.*

¹¹⁷⁵ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1076.

attachants ou admirables. Elle-même, en tant que narratrice, se présente sous cette lumière ; elle mène cette humanité jusqu'à son paroxysme, jusqu'à savoir exprimer les plus subtils interstices de la nature humaine. Par exemple, elle arrive à décrire avec maîtrise comment, par pudeur, ses personnages se sentent dans l'obligation de cacher leurs émotions dans un journal, montés sur un cheval... Il s'agit du même sentiment que l'on trouve chez ses lecteurs, en essayant de l'effleurer dans un document empreint de rigueur, d'orthodoxie, de pied de pages et de formalités, comme dans une thèse. Les écrivains nous touchent par la manière avec laquelle ils nous montrent nos faiblesses, et nous rappellent notre humanité, même dans la façon de vouloir la cacher. Mais ils nous font voir que, comme il arrive avec nos amis, c'est leur différence qui les fait si chers à nos yeux :

Nous sommes les continueurs, nous sommes les héritiers, me disais-je, pensant à mes fils et à mes filles, et même si les sentiments sublimes que nous éprouvons sont ridicules, et qu'il faille les cacher derrière l'achat d'un journal du soir, ou à l'aide d'un saut sur la plate-forme de l'autobus, cet élément de ferveur ne persiste pas moins, jusque dans la manière dont nous laçons nos souliers ou dont nous nous adressons à des amis d'enfance engagés maintenant sur une voie différente de la nôtre : Louis, le philosophe dans sa mansarde, Rhoda, la nymphe de la fontaine, toujours en pleurs. Tous deux ont choisi le contraire de ce qui était pour moi l'évidence (la vie familiale, le mariage) et c'est cette différence qui m'a fait les aimer, les plaindre, et aussi les regarder avec envie.¹¹⁷⁶

¹¹⁷⁶ *Les Vagues, op. cit.*, p. 251.

4.c.3 « L'autre me nourrit »

Chacun des personnages du roman est conscient du besoin qu'il éprouve des autres pour nourrir son esprit, pour recharger ses batteries, pour pouvoir continuer la vie quand il est loin de chez lui. Mais dans cette conscience des rôles complémentaires en parallèle, Woolf présente l'amitié comme une rétro-alimentation, capable d'avoir lieu, même entre les plus solitaires des individualités. Woolf ne présente pas l'autre dans le sens d'un morceau d'aliment qui fragmente la perception de ce que l'on mange en le coupant du reste. Elle ne conçoit pas l'autre comme une matière bourrative qui fait l'être se sentir satisfait, en faisant écho à ce à quoi son mentor fait allusion dans la connaissance : « *Ceux qui ont le corps gresle, le grossissent d'embourures*¹¹⁷⁷ : ceux qui ont la matière exilée¹¹⁷⁸, l'enflent de paroles. »¹¹⁷⁹. Cette notion de légèreté dans l'esprit a la même substance que ce que l'autre nous apporte, elle doit laisser toujours une sensation de vacuité pour que cela marche, comme dirait Levinas : « *dans la satiété, le réel sur lequel je mordais, s'assimile, les forces qui étaient dans l'autre deviennent mes forces, deviennent moi (et toute satisfaction de besoin est par quelque côté nourriture) [...]* »¹¹⁸⁰ L'autre ne peut pas satisfaire nos propres besoins, l'autre nous met en face de nos vacuités, nos envies ; face à notre humanité, Woolf présente une dynamique de rétro-alimentation entre ses personnages, dans un sens semblable à ce que Levinas développe dans *Totalité et infini*. L'autre me nourrit, quand ce cercle d'aléités englobe les partialités, les incongruités et les incomplétudes de chacun dans le mouvement des rôles, mais c'est le mouvement qui fait le soi devenir « l'autre de l'autre », ce qui rend possible cette réciprocité.

C'est pourquoi Rhoda souffre, en même temps qu'elle a besoin des rencontres avec les autres : « [...] *Il m'est désagréable d'avoir à subir cette contrainte. Déjà, à dix mètres de distance,*

¹¹⁷⁷ Bourre.

¹¹⁷⁸ Mince (latinisme).

¹¹⁷⁹ *Essais, op. cit.*, I, XXVI, p. 157.

¹¹⁸⁰ Levinas, *Totalité et Infini, op. cit.*, pp. 135-136.

je sens que la structure de mon être se modifie. »¹¹⁸¹ Pour ce personnage, qui dans la solitude a besoin de fondre la réalité dans un seul bol qu'elle peut cont rôler, où elle peut régner, la pr oximité av ec ses am is provoque l'inversion de cette fusion, vers un sens vrai de la réalit é et de soi-même. Le « *nouvel ordre* »¹¹⁸² auquel elle songe serait r établi au moment de la rencontre ; tout ce qu'elle sent « *serait comparé, contrôlé* »¹¹⁸³ mais dans la réalité cela donne le contraire. Le « contrôle », comme totalité, échappe à Rhoda dans c ette situation et c'est dans cett e rencontre avec les autres que le per sonnage peut, dans sa nudité, être pleinement. S'il y a un personn age parmi les six amis qui peut comprendre comment « *[l]e corps est une permanente contestation du privilège qu'on attribue à la conscience de 'prêter le sens' à toute chose* »¹¹⁸⁴, c'est Rhoda, dans sa mauvaise relation au corps, qui en fait va de pair avec sa mauvaise relation avec l'altérité, laquelle est mise, tout le temps, en questi on. Rhoda sait que prendre contact réellement avec ses amis si gnifie pour elle être contes tée, en un sens si fort que son pr opre corps la conteste dans des moments de pleine conscienc e. Son corps à elle « *[...] vit en tant que cette contestation. [...]* »¹¹⁸⁵ Le corps des autres est en soi une réalité, une prés ence qui conteste sa perception parti alisée ; en elle aussi : « *[c']est le mouvement même de la constitution qui s'invertit. Ce n'est pas la rencontre de l'irrationnel qui arrête le jeu de la constitution, le jeu change de sens. Le corps indigent et nu est ce changement de sens même* »¹¹⁸⁶.

Chez Rhoda c'est la solitude, et chez Jinny c'est la vanité, qui puisent dans l'exis tence des autres une simple s ource, en apparence dépourvu e d'humanité : « *J'ai traversé Londres pour venir ici, à cette place, non pas pour voir tel ou tel d'entre vous, mais*

¹¹⁸¹ *Les Vagues, op. cit.*, pp. 206-207.

¹¹⁸² *Ibidem.*

¹¹⁸³ *Ibidem.*

¹¹⁸⁴ Levinas, *Totalité et Infini, op. cit.*, p. 136

¹¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹¹⁸⁶ *Ibidem.*

pour allumer mon feu à votre flambée unanime, ô vous qui vivez une vie une, indivisible, et sans craintes... »¹¹⁸⁷, dit Rhoda. Peut-être ce besoin est-il au contraire trop chargé d'humanité, parce que lorsque le personnage perçoit ces autres plus complets qu'elle, avec des vies plus abouties et courageuses que la sienne, ce n'est pas la convoitise qui s'exprime entre ses mots, c'est la sensation qu'en étant aux côtés de ses bien-aimés, leur félicité lui est donnée en partage, retransmise par une sorte d'osmose, par une sorte d'hospitalité dont les seules proximité et fraternité donnent du sens à sa propre vie. Est-ce qu'il s'agit d'une hospitalité comme celle que Levinas développe dans ses écrits ? Cette ouverture, cet accueil à l'autre chez soi en réalité correspondent à une ouverture où celui qui arrive est aussi dans une disposition hospitalière. A-t-on une relation avec soi, seulement dans la mesure où l'irruption de l'autre a anticipé sa propre ipsité¹¹⁸⁸ ? Il est probable que la vision de Rhoda représente le sens contraire à cette éthique : son enfermement en soi est en fait l'exemple contraire à une véritable éthique de l'autre. Il est l'exemple psychologique du pathos qu'accompagne la totalité comme norme, au moins une de ses manifestations. Mais en revanche, l'accueil que ces autres offrent à l'amie solitaire, en complément à la lucidité du personnage face à la souffrance que cette « *totalité de l'être embrassé par le moi transcendantal [...] »¹¹⁸⁹ provoque en elle, est une des façons wolffiennes de parler de l'éthique de l'autre.*

Woolf revient plusieurs fois à cette même perception dans la relation avec l'autre tout au long du roman, comme lorsque Bernard décrit le moment où Neville vient de partir, en laissant son altérité en train de hanter son espace : « *Ce que je vois ne lui procurerait aucun plaisir, mais moi, j'en éprouve'. Car c'est ainsi que nous nous servons de nos amis pour nous mesurer nous-*

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 132.

¹¹⁸⁸ Je fais référence à ce que dit Emmanuel Levinas par rapport à l'hospitalité : « [elle est] *le fait concret et initial du recueillement humain [...] »*, in *Totalité et Infini*, op.cit., p. 187.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p. II.

mêmes. *Ma vue atteint là où celle de Neville n'atteindra jamais.* »¹¹⁹⁰

C'est ce mélange d'hospitalité et de mesquinerie des personnages woolfiens, qui est un échantillon de nature humaine ; la complexité des personnages montre comme elle est paradoxale, dans cet acte dépourvu de naïveté ou d'idéalisme où c'est : « *L'autre [qui] me fait face - hostile, ami, mon maître, mon élève - à travers mon idée de l'infini [...]* »¹¹⁹¹. Bernard exprime dans ses réflexions la même perception qu'Aristote, Montaigne et Derrida développent dans leurs réflexions, dans la formule : « *Ô mes amis, il n'y a nul amy* »¹¹⁹². L'ami à qui Bernard peut faire une telle affirmation, est le seul qui peut l'entendre sans se sentir vexé ou nié. L'ami qui est Bernard pour Neville et Neville pour Bernard est, à la fois, altérité dans toute sa générosité d'être « autre totalement autre » et aussi, celui qui ne peut voir ce qu'il voit, comme il le voit : « *Ma vue atteint là où celle de Neville n'atteindra jamais.* »¹¹⁹³. Cette vision singulière se joue dans les deux sens. Parce qu'il serait toujours l'autre, dans ce cas Neville, qui pourrait voir « le point aveugle » de ce Bernard si fier de soi et de sa particularité, Montaigne dirait : « *tes amys pourtant en reconnoissent encore quelque teinture en ta complexion. Il y a plaisir à ouyr dire de soy. Voylà bien de la force, voylà bien de la patience*¹¹⁹⁴ »¹¹⁹⁵.

Et finalement il y a chez les deux écrivains, une perception de l'altérité dont la responsabilité et l'importance sont les mêmes ou peut-être plus fortes que celles de l'amitié. Il y a l'altérité que Montaigne admire comme une force, comme une existence propre et libre de toute empreinte, de tout ce qu'il déplore de sa société, cet « autre-là » qui chez Woolf est source d'inspiration, mais aussi, une vision humaniste et socialiste qui est au fondement même de toute son éthique. Même si, il y a toujours paradoxe et contradiction, dans les

¹¹⁹⁰ *Les Vagues*, p. 94.

¹¹⁹¹ Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 80.

¹¹⁹² *Essais*, op. cit., I, XXVIII, p. 190.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 94.

¹¹⁹⁴ Endurance.

¹¹⁹⁵ *Essais*, op. cit., I, XXVIII, p. 191.

sujets où ils coïncident, *Les Essais* et *Les Vagues* partagent une certaine perception de l'altérité comme extériorité, qui touche à des postulats, potentiellement levinassiens.

4.d « L'altérité comme extériorité »

Dans son essai sur Montaigne, Virginia Woolf expose son admiration pour la grandeur d'esprit de son mentor et à cette fin, elle cite certaines de ses caractéristiques les plus admirables. Woolf parle de la curiosité extraordinaire du philosophe français, de son plaisir pour le voyage, et elle expose la vision politique de Montaigne, en parlant de sa perception du comportement des Espagnols au Mexique. Elle explique, aussi « soulevée par la colère »¹¹⁹⁶ que lui, comment les Espagnols ont rasé des villes entières, exterminé des nations et comment : « *la plus riche et belle partie du monde [a été] bouleversée pour la négociation des perles et du poivre : mécaniques victoires* »¹¹⁹⁷. Ils partagent une certaine perception de l'altérité ; celle de Woolf est nourrie des mêmes sources que celles de son mentor : la philosophie classique. Cette vision humaniste reste à l'époque de Woolf cohérente, contestataire, humaine, responsable et, malheureusement pour les sociétés en question, toujours aussi marginale. L'autre chez Woolf est le sujet central de son récit, « l'autre-là » : la femme méconnue qui s'assoit à côté d'elle dans le train dans *Mr. Bennet et Mrs Brown* ou l'homme qui, également dans le train, entre dans le cabinet de Bernard, lesquels deviennent tous deux des histoires à raconter. Bernard est des six, celui qui éprouve le besoin le plus pressant d'aller vers l'autre. Pour Bernard, il n'existe pas autre chose de plus important, à ce moment-là, que franchir la distance qui le sépare des personnes qui sont dans son point de mire ; pour lui, il est indispensable de sauter la barrière, percevoir l'autre, l'effleurer par la parole :

Un voyageur, un monsieur d'âge mûr et d'apparence cossue, entre dans le compartiment. Tout de suite, je souhaite entrer en contact. Le sentiment de sa présence froide, non assimilée à la nôtre, m'irrite

¹¹⁹⁶ *Le Commun des lecteurs, op. cit.*, p. 79.

¹¹⁹⁷ *Essais, op. cit.*, III, VI, p. 910.

*instinctivement. Je ne crois pas à la valeur des existences séparées. Aucun de nous n'est complet en lui seul. Et d'ailleurs, je tiens à augmenter ma collection d'observations si précieuses sur la nature humaine. [...] La voix humaine a une vertu désarmante. Tout seuls, nous sommes incomplets : nous sommes faits pour être unis.*¹¹⁹⁸

Woolf dév eloppe tout au long de cette scène du train, sa perspective de l'altérité, par le biais des monologues des personnages ; elle décline, de personnage en personnage, les différentes postures qu'un être humain peut avoir face à l'altérité. Il y a d'abord le cercle serré des amis d'enfance, ce cercle d'alter ego, si renfermés en eux, que la présence d'un étranger est perçue comme quelque chose de froid ; Woolf le décrit avec une expression intéressante : «une présence [...] non assimilée à la nôtre »¹¹⁹⁹, et celle-ci irrite chaque membre du groupe de façon différente.

Quand elle parle d'irritation, l'ambiguïté commence ; Bernard ressent ce besoin d'aller vers l'autre comme une démangeaison, comme une addiction qui le lance à la rencontre d'autrui. L'irritation de Neville, et possiblement celle du reste du groupe, correspond à un tout qui n'appartient pas à une perception du *nous*, une sorte de « chez soi » qui est vécue, par le cercle fermé, comme un bouclier, une protection de leur intimité, et qui est faite ainsi d'un regard de mépris pour tout ce qui n'est pas eux-mêmes. Cette sensation de territorialité et de séparation tient « l'autre » pour un élément à risque, face à une utopie de sécurité et d'inaltérabilité de leur confort. Cette perception de l'autre comme, « présence [...] non assimilée à la nôtre »¹²⁰⁰, est reçue, au moment de la lecture, comme une manifestation de plus de l'intégration de ce groupe qui a les caractéristiques d'une famille soudée. Mais par la façon dont Woolf met en contexte le sujet, en plaçant face à face la pensée de Bernard et de Neville, elle met en scène une question qui lui est

¹¹⁹⁸ *Les Vagues, op. cit.*, pp. 73.

¹¹⁹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰⁰ *Ibidem.*

très importante et qu'elle développe dans *Trois Guinées* et *Une chambre à soi*, à savoir la relation qu'ont les valeurs de l'établissement victorien, masculin, avec les raisons qui poussent les hommes à la guerre. Sa perspective, comme tout le roman, ne joue pas dans le sens d'une critique directe, comme ce serait le cas des *Essais*, mais d'une mise en scène où elle se borne à tracer des personnages pleins de couleur, avec un poids défini et où chacun a une posture et une sensibilité différentes face à la vie. Je suis certaine qu'elle-même a expérimenté plusieurs fois ce besoin d'assimilation à une appartenance qui lui donne identité et sécurité face au monde, mais elle arrive à montrer les nervures de cette vision, avec une profonde tendresse et une certaine humanité. Le regard du groupe face à l'altérité fait penser à ce que Levinas explique des relations humaines : « *Participer est une façon de se référer à l'Autre ; tenir et dérouler son être, sans jamais perdre sur aucun point, contact avec lui. Rompre la participation, c'est certes, maintenir le contact, mais ne tirer plus son être de ce contact : voir sans être vu comme Gygès* »¹²⁰¹. Ce besoin de protection des personnages ressemble à ce jeu de Gygès que Levinas met en scène pour expliquer comment rester dans l'espace de sécurité du cercle fermé, ce qui équivaut à devenir des observateurs qui ne veulent pas être perçus. C'est le besoin de contrôler une réalité qui ne peut pas l'être, qui mène le groupe à rompre avec « la participation ».

Bernard réagit en sens contraire, son intuition est bonne ; il doit savoir quelque part que : « *La vérité surgit là où un être séparé de l'autre ne s'abîme pas en lui, mais lui parle.* »¹²⁰². C'est

¹²⁰¹ Dans la version rapportée par Platon, Gygès (ou son ancêtre du même nom) était un simple berger de Lydie. Il faisait paître son troupeau quand un affaissement de terrain se forma après un violent orage. Il s'y aventura et découvrit un énorme cheval de bronze dans les flancs duquel étaient pratiquées des portes. Après avoir ouvert ces portes, Gygès aperçut à l'intérieur du cheval le squelette d'un géant portant au doigt un anneau d'or. Il prit cet anneau, se le passa au doigt, et, sans dire un mot de son aventure, il alla rejoindre les autres bergers du voisinage. Il remarqua alors que, chaque fois qu'il tournait sa bague vers l'intérieur, il devenait invisible pour tous, tout en gardant la faculté de voir et d'entendre ce qui se passait autour de lui. Dès qu'il retournait la bague dans l'autre sens, il redevenait visible. Après avoir confirmé les pouvoirs de son anneau par plusieurs expériences, il se rendit au palais et séduisit la reine. Il complota avec elle la mort du roi, le tua et s'empara du trône. In Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 2002, p.360.

¹²⁰² *Totalité et infinité*, op. cit., p. 56.

avant tout une stupéfaction. Il éprouve le besoin d'aller vers l'étranger qui arrive pour communiquer avec lui. Pour Woolf comme pour son mentor, l'enfermement en soi donne comme résultat l'ignorance, une ignorance qui vient de la coutume et, pour Woolf comme pour Montaigne l'habitude : « [...] endort la vue de notre jugement. »¹²⁰³ Woolf développe dans la vision de Bernard la même perspective que Montaigne expose quant aux « barbares » ; les barbares, chez Montaigne, représentent l'altérité la plus extérieure et pour lui, il n'y a meilleur apprentissage que l'expérience d'aller vers l'autre :

Les barbares ne nous sont de rien plus merveilleux ¹²⁰⁴, que nous sommes à eux, ny avec plus d'occasion¹²⁰⁵ : comme chacun advoüeroit, si chacun sçavoit, apres s'estre promené par ces nouveaux exemples, se coucher sur les propres¹²⁰⁶, et les conferer ¹²⁰⁷ sainement. La raison humaine est une teinture infuse environ de pareil pois ¹²⁰⁸ à toutes nos opinions ¹²⁰⁹ et mœurs, de quelque forme qu'elles soient : infinie en matiere, infinie en diversité.[...].¹²¹⁰

Se mettre en question par le biais du regard d'autrui, c'est cette possibilité de sortir de soi, de dresser ses propres idées jusqu'à ce qu'elles sachent recevoir les autres. Quand Bernard parle de la nature humaine, il sait la multiplicité des teintures que celle-ci infuse à chaque expérience commune, et il sait que l'homme du cabinet du train et lui ont des choses à partager, des perceptions différentes acquises à partir d'expériences semblables. Tel est le postulat que Montaigne explicite par sa défense des barbares. Il raconte pour l'illustrer, comment le roi Pyrrhus a mis en question le mot « barbares », que les Grecs ont imposé à ces hommes dont la seule spécificité était le caractère étranger¹²¹¹.

¹²⁰³ *Essais, op. cit.*, I, XXII, p. 112.

¹²⁰⁴ Surprenants.

¹²⁰⁵ Cause.

¹²⁰⁶ Appliquer son esprit sur ses propres exemples, sa propre expérience.

¹²⁰⁷ Comparer.

¹²⁰⁸ Qui participe à peu près dans une même proportion.

¹²⁰⁹ Les opinions des hommes (tant barbares que civilisés).

¹²¹⁰ *Essais, op. cit.*, I, XXII, p. 112.

¹²¹¹ *Ibidem*.

Pour le chasseur d'histoires qu'est Bernard, c'est dans l'altérité que se joue son besoin de complétude, dans une sorte de complémentarité ; il a besoin d'entendre la voix humaine, la voix de « l'autre » ; le récit oral est pour Bernard l'espace où sa perception d'unité a lieu : dans la voix, dans l'œil, dans l'histoire partagée. Pour lui tout « autre » est pont, est récit, est univers ; cette scène fait écho à la pensée de Levinas lorsqu'il écrit : « *L'existence d'Autrui nous concerne dans la collectivité [...] Autrui ne nous affecte pas comme celui qu'il faut surmonter, englober, dominer, - mais en tant qu'autre, indépendant de nous : derrière toute relation que nous puissions entretenir avec lui, ressurgissant absolu.* »¹²¹² Bernard n'est pas seulement un collectionneur de mots précieux, il est dans le mouvement du « face à face » que Levinas propose. Il le fait en évoquant sa propre incomplétude, en sachant que la seule complétude possible face à notre propre insuffisance, c'est d'accepter que « *nous sommes faits pour être unis* »¹²¹³ et que c'est seulement dans « *le mouvement qui part de l'Autre* »¹²¹⁴ que le sentiment océanique et l'idée d'infini peuvent être contenus, « *sous les espèces d'une relation avec le visage. Et [que] seule l'idée d'infini maintient l'extériorité de l'autre par rapport au même.* »¹²¹⁵

4.d.1 « L'autre est ma destruction, l'autre me structure »

Dans la diversité des conceptions de l'altérité, il y a celle de Neville. Il est, dans la perception du sujet de l'autre, la contrepartie de Bernard. Woolf trace cette opposition avec lucidité comme le maître du paradoxe qu'elle est. Pour Neville, la proximité de Bernard avec les inconnus est artificielle : « *Il parlait avec autant d'aisance au maquignon ou au plombier qu'à ses camarades. [...] Mais quels sont les sentiments de Bernard pour le plombier ? [...] Nous sommes tous autant de*

¹²¹² *Totalité et infini, op. cit.*, p. 89.

¹²¹³ *Les Vagues, op. cit.*, pp.73-74.

¹²¹⁴ *Totalité et infini, op. cit.*, p. 213.

¹²¹⁵ *Ibidem.*

boulettes de mie de pain. Nous sommes tous autant de phrases de l'histoire que se raconte Bernard [...] »¹²¹⁶

Neville, dans le roman est celui qui s'accorde le mieux aux conventions et aux règles de la société victorienne, le seul aristocrate du groupe, devenu un écrivain reconnu, et appartenant à tous les groupes de renom de la société anglaise. Son seul signe de différence est son homosexualité mais il la manie, de par son statut de gentleman, avec maîtrise. Il ne se plie pas, il est en quelque sorte la société même ; d'un autre côté, il a la capacité de garder une certaine marginalité qui lui permet d'appartenir au petit groupe dans lequel il se sent « chez soi », (un paradoxe très woolfien, un « chez soi » fait de marginaux qui devient face à « l'autre » un establishment qui exclut). Neville ne peut pas comprendre le besoin de Bernard de s'ouvrir aux autres : il s'explique donc le comportement de son camarade, comme une sorte d'utilitarisme, qui considère les autres comme de simples « boulettes de mie de pain »¹²¹⁷. Il pense que la recherche de contact avec le monde de son ami fait d'eux : « [...] autant de phrases de l'histoire que se raconte Bernard [...] »¹²¹⁸ Bernard pourrait lui répondre, dans une conversation apocryphe, ce que Levinas dit par rapport à la parole :

La parole qui porte sur autrui comme thème semble contenir autrui. Mais déjà elle se dit à autrui qui, en tant qu'interlocuteur, a quitté le thème qui l'englobait et surgit inévitablement derrière le dit. La parole se dit ne fût-ce que par le silence gardé et dont la pesanteur reconnaît cette évasion d'Autrui.[...] Parler au lieu de 'laisser être' sollicite autrui.¹²¹⁹

Bernard pourrait lui dire que, même dans son silence et sa distance, il est contenu dans les paroles qu'il échange avec les autres, que le silence de

¹²¹⁶ *Les Vagues, op. cit.*, p. 74.

¹²¹⁷ *Ibidem.*

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹²¹⁹ *Totalité et infini, op. cit.*, p. 212.

Neville, dans le cabinet du train est, à travers des mots communiqués entre Bernard et le maquignon, « parole échangée ». Sa réflexion face à cette situation, son silence qui laisse parler Bernard avec irritation, lui font jouer un rôle dans la mise en scène que Bernard et le maquignon élaborent.

En fait c'est dans le jeu de « la parole non-dite », dans ces monologues qui ont lieu dans l'esprit des personnages, que Woolf joue son engagement, son roman. Cette expérimentation littéraire de l'écrivain anglais se joue dans cette « *parole qui porte sur autrui comme thème [et que] semble contenir autrui* »¹²²⁰ mais qui une fois dite, englobe l'autre et le soi ; la parole dite n'appartient plus à la personne qui l'a émise, mais grâce à « l'autre » ; émetteur et récepteur font partie de cette parole. Dans *Les Vagues*, cette dynamique se passe dans l'esprit des personnages. Plus que des monologues, il s'agit d'un jeu de relais, d'esprit en esprit, lequel a du sens, seulement dans le partage de ce silence plein de voix qui a lieu entre les six personnages. Woolf arrive, grâce à l'effet des vagues comme des esprits entremêlés, à faire jouer « *La parole dit[e...] par le silence gardé* »¹²²¹ et dans ses monologues en chœur, elle joue magistralement « *la pesanteur* » qui marque « *l'évasion d'Autrui.* »¹²²². Cette pesanteur d'eau, une pesanteur de masse aquatique, se laisse porter par la vague en donnant forme aux personnages ; son récit est construit dans le mouvement entre parole et silence, lequel « *sollicite autrui* »¹²²³, toujours et continûment.

4.d.2 « L'autre me met face à moi-même, 'le Cannibale' »

Pour Montaigne, il y a une perception de l'altérité qui est liée doublement à son ami La Boétie. Pour expliquer la façon dont les deux esprits se considèrent étrangers à la société à laquelle ils appartiennent, ils revendiquent l'utopie que le nouveau monde leur inspire. Ils sont éblouis par le personnage arrivé des côtes du Brésil : « Le Cannibale ». Cette notion,

¹²²⁰ *Ibidem.*

¹²²¹ *Ibidem.*

¹²²² *Ibidem.*

¹²²³ *Ibidem.*

comme celle de « barbares », était utilisée jadis pour désigner ceux qui venaient d'ailleurs. « Le Cannibale » vient d'une terre qui, pour les deux rêveurs, est un continent vierge de tout ce qui « contamine le vieux monde »¹²²⁴ ; il représente pour eux la concrétisation d'un idéal, celui décrit par La Boétie :

*Si d'avanture il naissoit aujourd'hui quelques gens tous neufs, ni accoustumes à la subjection, ni affriandés à la liberté, et qu'ils ne sceussent que c'est ni de l'un ni de l'autre, ni à grand'peine des noms ; si on leur présentoit ou d'estres serfs, ou vivre francs, selon les loix desquelles ils ne s'accorderoient : il ne faut pas faire doute qu'ils n'aimassent trop mieux obéir à la raison seulement que servir à un homme .*¹²²⁵

L'autre représente pour le poète et le philosophe un espace libre de sujétion, une promesse située de façon naïve, dans une certaine perception naturaliste qui, explique Marcel Conche, était rattachée aux moralistes : « [...] l'exaltation de l'idée de nature par opposition aux idées d'art et de raison. Alors que même chez Rousseau, la civilisation toute entière en tant que produit de la raison et comme artificielle paraît condamnée »¹²²⁶ Mais ce qui continue à être présent tout au long des *Essais* est l'idée suivante : chez « l'autre » et uniquement chez « l'autre », l'éthique et la poésie peuvent avoir droit de cité :

*[...] car il me semble que ce que nous voyons par experience en ces nations là, surpasse, non seulement toutes les peintures dequoy la poësie a embelly l'age doré*¹²²⁷, *et toutes ses inventions à feindre*¹²²⁸ *une heureuse condition d'hommes, mais encore la conception et le desir mesme de la philosophie. Ils n'ont peu imaginer une nayfv été si pure et simple, comme nous la voyons par*

¹²²⁴ *Essais, op. cit.*, I, XXXI, p. 205.

¹²²⁵ La Boétie, Étienne de, Paris, *Discours sur la Servitude Volontaire*, Daubrée et Cailleux, 1835, p. 87. in Butor, *Essais sur les Essais*, op.cit., p. 62.

¹²²⁶ Conche, *Essais, commentaires, op. cit.*, I, XXXI, p. 202.

¹²²⁷ D'or.

¹²²⁸ Imaginer.

expérience ; ny n'ont peu croire que nos tre sociétés se peut maintenir avec si peu d'artifice¹²²⁹ et de soudeure humaine.¹²³⁰

C'est probable que Montaigne s'est aperçu rapidement que la perception de l'aborigène immaculé n'avait pas de fondement, mais dans sa réalité immédiate, il a su comprendre que l'altérité comme éthique se joue dans l'expérience personnelle. Il s'est aperçu à l'âge mûr que rêver d'un espace où l'humanité soit éthique dans sa totalité n'était que vanité. Il en conclut que le seul changement que l'on puisse exercer est en soi-même. Dans le sens de la relation à « l'autre », dans la vie privée comme dans la vie publique, il se conduisait avec une éthique de la responsabilité de l'autre. Seule la conscience des hommes peut faire valoir cette loi. Quand Montaigne essaie de démontrer la valeur du poète, c'est sa littérature qu'il présente comme preuve de sa grandeur d'esprit. Montaigne se considère uni par la filiation de l'exil avec La Boétie, de la même façon qu'avec « le Cannibale », et le terrain qu'ils partagent est seulement compréhensible en poésie. Dans *Les Vagues*, le personnage de Neville est conscient de sa perception totalitaire, et il sait qu'il ne peut pas l'exercer sans se détruire. Woolf montre combien c'est la peur de l'autre, la peur de son incapacité d'ouverture et une sorte d'ignorance, qui le consignent dans un petit monde où la seule issue est l'isolement total.

D'abord c'est le rejet : *« Mais je ne peux pas lire en présence des maquignons et de plombiers. Je n'ai pas le pouvoir de me concilier la bienveillance des gens. Je n'admire pas cet homme : il ne m'admire pas. J'aime mieux être honnête. »¹²³¹*

Ensuite intervient la revendication viscérale, presque enfantine : *« J'aime mieux dénoncer une fois pour toutes ce monde de gens obtus, occupés à des riens, lourdement satisfaits*

¹²²⁹ Art.

¹²³⁰ *Essais, op. cit.*, I, XXXI, p. 206.

¹²³¹ *Les Vagues, op. cit.*, p. 76.

d'eux-mêmes [...] J'ai en moi une force qui les consumera tous, tant qu'ils sont [...] »¹²³²

Enfin c'est la manifestation extrême de sa peur : « Mes éclats de rire les obligeront à se contorsionner sur leurs chaises ; mes éclats de rire les chasseront devant moi, hurlants. Non : ils sont immortels. Ils triomphent [...] Ils m'obligeront, en octobre, à chercher refuge dans une université où je prendrai mes grades [...]. »¹²³³

Pour Neville, l'existence de ces autres qu'il méprise l'oblige à créer des abris, à faire la connaissance d'une plus puissante forteresse ; ce sont ces autres différents de lui, ces « barbares » selon le concept romain, qui l'obligent à s'isoler, qui l'envoient faire des voyages pour s'instruire, pris entre ses professeurs et ses collègues, pour demeurer loin des « autres ». Il entre dans la logique de cet establishment anthropocentriste, élitiste et raciste, qui voit dans l'altérité le danger par excellence. La conscience du jeune adolescent résonne comme une auto-sentence de la peur : « À dix-huit ans, j'ai déjà en moi un tel pouvoir de dédain que je me fais détester par les maquignons. C'est là mon triomphe : je ne cherche pas de compromis. »¹²³⁴ Neville est un homme cultivé, il est intelligent et même sensible. Mais il a été trompé par l'idée que la raison consiste à assurer à l'homme un fondement et des pouvoirs, sans comprendre que son essence consiste « à la mettre en question et à l'inviter à la justice »¹²³⁵. Parce que comme Levinas le dit dans le même texte : « L'existence pour soi n'est pas le dernier sens du savoir, mais la remise en question de soi. »¹²³⁶ Montaigne lui enverrait cette réflexion dans une petite note : « Ils se tire une merveilleuse clarté, pour le jugement humain, de la fréquentation du

¹²³² *Ibidem.*

¹²³³ *Ibidem.*

¹²³⁴ *Ibidem.*

¹²³⁵ *Totalité et infini, op. cit., p. 88.*

¹²³⁶ *Ibidem.*

monde. Nous sommes tous contraints ¹²³⁷ et amon celles en nous, et avo ns la veuë racourcie à la longueur de nostre nez. »¹²³⁸. Les prétentions de Neville, s a grandiloquence, sa sensation de supériorité se dissolvent lentement à mesure que le train approche en ville. Le tout puissant Nevill e sent son cœur hésiter, « plein de crainte et d'exultation »¹²³⁹. L'inconnu, le futur , l'attendent parmi « [l]e grouillement de gens qui hèlent des taxis »¹²⁴⁰. Il se sent « insignifiant et perdu »¹²⁴¹, il e xulte... mais d'un coup il se fond avec la foul e, les remous le séparent des autres camarades, et il est plus « autre » que jamais quand il dit : « Mon sens du Moi, mon mépris, disparaît presque. Je me laisse emporter, submerger, projeter vers le ciel. Je pose le pied sur le quai, tenant bien ferme tout ce que je possède au monde : une valise. »¹²⁴²

¹²³⁷ Resserrés.

¹²³⁸ *Essais, op. cit.*, I, XXVI, p. 157.

¹²³⁹ *Les Vagues, op. cit.*, p. 77.

¹²⁴⁰ *Ibidem.*

¹²⁴¹ *Ibidem.*

¹²⁴² *Ibidem.*

V. L'ÉCRIVAIN, LE LECTEUR, CES AUTRES

Le chapitre I de cette deuxième partie a été consacré à l'expérience des *Vagues*, comme « essai de *soi* » ; en ce sens, l'importance que le lecteur et l'écrivain ont dans la conception de cette expérience a été analysée de façon générale. Ces deux éléments sont en étroite liaison avec la vision de Michel de Montaigne, comme on a pu le constater antérieurement. Dans le chapitre I en question, cette perception des deux rôles dans l'œuvre de Woolf a été développée de façon générale, à partir de ses essais. Maintenant, comme suite logique à l'analyse de la notion d'altérité dans la perception woolfienne, l'écrivain et le lecteur reprennent leur place, cette fois-ci, dans une analyse qui prend place dans le texte même des *Vagues*. L'entrecroisement de ces deux concepts (écrivain et lecteur), au carrefour entre sa théorie littéraire et son récit, donne un résultat profondément riche. Woolf a su assimiler dans sa pensée, dans son analyse littéraire et dans son œuvre, la philosophie à laquelle elle croit et dont elle a été nourrie : c'est-à-dire les principes de la pensée humaine qui sont contenus dans *l'essai de soi*. On pourrait dire en ce sens que l'œuvre de Woolf satisfait à l'idée d'une « *interprétation de la littérature (et de l'art) qui l'a déjà comprise comme une incarnation de la philosophie [...]* »¹²⁴³, et qui est développée par Jean-Luc Nancy dans *Corpus*. Ces principes philosophiques font partie de sa solidité d'être humain, de sa critique et de son analyse de la société, ainsi que de la littérature. Elle les a traduits dans *Les Vagues* : esthétique, rythme, récit, comme elle seule sait le faire.

5.a Le lecteur

Dans *Les Essais*, Montaigne commence son livre par une adresse au lecteur ; celui-ci est la cible de sa réflexion dans toutes les dimensions qu'il déploie. Comme on a pu le constater antérieurement, dans cette lettre au

¹²⁴³ Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000, p. 62. Les termes en caractères romains sont en italiques dans le texte original.

lecteur, le philosophe réfléchit au choix du lecteur : « *Je l'ay voué à la commodité particulière de mes parens et amis : à ce que¹²⁴⁴ m'ayant perdu [...] ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs [...] »¹²⁴⁵ ou en d'autres mots : « *J'écris mon livre à¹²⁴⁶ peu d'hommes [...] »¹²⁴⁷. Montaigne suggère une sorte de lien tissé par la littérature avec ceux qui sauront comprendre. C'est en suivant cette logique du lien par l'écriture et la lecture que Woolf écrit dans « *Mr. Bennet et Mrs. Brown* » : « *Un écrivain n'est jamais seul. Il y a toujours le public avec lui, sinon sur la même banquette du moins dans le compartiment voisin... »¹²⁴⁸***

Woolf perçoit le lecteur, comme témoin solidaire, comme public attentif, comme compagnon de récit. Être écrivain est pour elle entrer dans un « cercle vertueux » dans lequel alternent son rôle d'écrivain et son rôle de lecteur. Pour pouvoir dire et raconter une histoire, l'écrivain doit d'abord savoir apprécier, en tant que lecteur, les histoires des autres. C'est en écoutant nos aïeux, en lisant d'autres auteurs, que nous prenons plaisir à raconter des histoires. Et « *[l]ire un roman est un art difficile et complexe. Il vous faut être capable non seulement d'une grande finesse de perception mais encore d'une grande hardiesse d'imagination si vous voulez mettre à profit tout ce que le romancier - le grand artiste - vous apporte »¹²⁴⁹*, explique Woolf dans « *Mr Bennet et Mrs Brown* ». Woolf parle ici de la lecture comme d'un compromis de taille ; elle considère même que le lecteur a un rôle très spécifique, l'obligation morale d'exiger de l'écrivain de raconter au moins des choses vraies. Elle parle du « *lecteur avisé* »¹²⁵⁰, celui qui saurait lire entre les lignes, celui qui comprendrait ce que l'auteur a voulu dire, celui qui donnerait du sens à ses paroles et qui bouclerait la boucle de l'art difficile du roman. Dans *Les Vagues*, Woolf

¹²⁴⁴ À fin que.

¹²⁴⁵ *Essais, op. cit.*, I, I, *Au lecteur*, p. 3.

¹²⁴⁶ Pour.

¹²⁴⁷ *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 982.

¹²⁴⁸ *L'art du roman, op. cit.*, p. 61.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹²⁵⁰ *Ibidem.*

développe chez ses personnages cette passion, comme une sorte de métier. Elle exprime à plusieurs reprises ce besoin de lire comme de respirer. Neville est celui qui des différents personnages excelle, en tant que lecteur. Il exprime ce que Woolf souhaite dire quant au besoin d'avoir une « *finesse de perception [et une] hardiesse d'imagination »*¹²⁵¹ ; quand il évoque le fait de lire un auteur, il est conscient de la difficulté : « *Pour lire ce poète, il faut posséder des myriades d'yeux, comme ces phares qui tournent à minuit sur l'étendue agitée des flots atlantiques [...]. »*¹²⁵². Il est absolument nécessaire d'avoir une vue qui atteigne l'horizon. Savoir être touché.

En fait, Neville parle d'une complexité à plusieurs dimensions. Un lecteur de cette envergure pourrait être considéré comme un traducteur de l'œuvre qu'il lit. Il s'agit d'un travail d'interprétation dans son propre langage à travers sa propre vision, et à travers les mots qu'il est en train de suivre. Comme le pense Louis face aux clients d'un restaurant, à l'heure du déjeuner : « *Traduire ce poème de façon à vous le rendre intelligible, ce sera ma tâche en ce monde. Moi, le compagnon de Platon et de Virgile [...] »*¹²⁵³. Pour Neville, celui qui respecte comme lecteur ne doit rien « rejeter avec crainte, [ni] horreur »¹²⁵⁴ ; un bon lecteur ira au-delà des limites ou complexités de l'œuvre qu'il a en face de lui. « Il faut être sceptique, certes, mais il faut aussi savoir jeter au vent la méfiance, et accepter sans restriction ce qui se présente quand la porte s'ouvre »¹²⁵⁵, et parfois cette porte nécessite du temps et du travail pour s'ouvrir ; il faut peut-être « laisser son filet de plus en plus loin de la surface, pour [...] ramener à la lumière ce que ces hommes et ces femmes ont dit [...] »¹²⁵⁶. En fait, ce que

¹²⁵¹ *Ibidem.*

¹²⁵² *Les Vagues, op. cit.*, p. 195.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 198.

¹²⁵⁵ *Ibidem.*

¹²⁵⁶ *Ibidem.*

Woolf propose, c'est que le métier de « *vérificateur de monnaie* »¹²⁵⁷ soit exercé par le lecteur de la même façon que son mentor le propose pour le travail de soi et qu'elle le propose pour l'écrivain¹²⁵⁸.

Woolf expose comment le moment de la lecture procure une sorte de pouvoir au lecteur, dans la réalité. La lecture pour les personnages des *Vagues* peut aussi être une planche de salut face à l'angoisse que la réalité éveille. Par exemple quand la tristesse accable Louis, parce que Rhoda l'a quitté¹²⁵⁹, parce que Perceval est mort, parce qu'il a le cœur percé¹²⁶⁰, Louis s'accroche de toute ses forces à ses pages : « *Je me penche de nouveau sur mon livre. Je fais un nouvel effort.* »¹²⁶¹, dit Louis en luttant avec les démons que les émotions libèrent et qui l'empêchent d'avancer, de garder sa concentration sur les lignes du livre. Lire peut aider le lecteur à se sentir moins seul, comme cela peut aider, encore une fois, Louis, quand pris par son insécurité, le personnage se laisse emporter par une histoire créée par lui-même, pour pouvoir gérer le chaos qui l'entoure. Dans son histoire, les gens lui demandent : « *Redresse-nous !* »¹²⁶². Il a besoin de croire cela pour donner du sens à une telle solitude ; lui, le fils d'un banquier de Brisbane, se sent menacé par les gens au restaurant, ceux qui sont « *en désordre sautillant au hasard, le long des vitrines* »¹²⁶³.

[...] *Oui, je vais vous ramener à l'ordre* »¹²⁶⁴, [crie Louis en silence, et sa stratégie est efficace] : « *Je continue la lecture de mon livre appuyé contre la bouteille de sauce de Worcester. Il contient quelques lignes admirables, quelques anneaux forgés par un maître orfèvre [...] Tous, tant que vous êtes, vous ignorez*

¹²⁵⁷ Épictète, *Entretiens*, III, 12, 15./ Foucault, *op.cit.*, p. 91.

¹²⁵⁸ Woolf utilise cette même image dans la description de la pêche d'une idée, in *Une chambre à soi*, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁵⁹ *Les Vagues*, *op.cit.*, p. 198.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 199.

¹²⁶¹ *Ibidem.*

¹²⁶² *Ibid.*, p. 99.

¹²⁶³ *Ibidem.*

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 98.

*ces vers. Vous avez oublié les paroles de ce poète mort.*¹²⁶⁵

Il se sent porteur de la compréhension de ces « lignes admirables ». Il peut lire Virgile, Platon, et sortir le poète mort de l'oubli. Pour Louis, cette conscience de sa différence grâce aux lectures est une cuirasse qui cache sa fragilité et son mal-être effectivement, mais elle lui donne la possibilité de toucher la beauté humaine dans la perfection d'un poème « forgé par un maître orfèvre ». Cette sensibilité, ce « moment d'être », que donne la lecture, est le seul privilège qui, une fois assimilé, ne peut être enlevé par rien, ni par personne. D'ailleurs, la lecture peut être, au-delà d'une cuirasse, un pont pour la rencontre avec d'autres lecteurs empreints de « myriades d'yeux »¹²⁶⁶ ouverts sur l'esprit humain. C'est en fait ici que s'opère la vraie magie des livres, dans ce toucher entre lecteur et auteur qui, comme l'explique Jean-Luc Nancy, a lieu dans les pages du livre : « *Que nous le voulions ou non, des corps se touchent sur cette page [...]* »¹²⁶⁷. Selon cette même logique, Woolf montre la façon dont la lecture devient une sorte de machine à explorer le temps qui, entre autres fonctions (mise à part la faculté de changer de temps), peut permettre de voyager ou permettre au lecteur de devenir quelqu'un d'autre.

Woolf met, comme elle le fera plusieurs fois tout au long du livre, Bernard et Neville dans un face-à-face : Neville, « *le plus studieux des étudiants, toujours chargé d'un dictionnaire ou d'un cahier où [il] prend note de formes curieuses du participe passé.* »¹²⁶⁸, représente le savant universitaire, celui qui a la sagesse de reconnaître « *[qu'il] ne personnifie pas Catulle* »¹²⁶⁹, même s'il l'admire, et qui est toujours dans le rang. D'un autre côté, il y a Bernard, territoire fertile, sur lequel la lecture peut exercer sa magie ; il peut devenir par les livres une autre personne, qui possède la faculté d'aller vers

¹²⁶⁵ *Ibidem.*

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 195.

¹²⁶⁷ Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 47.

¹²⁶⁸ *Les Vagues*, *op. cit.*, p. 91-92.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 91..

les autres : « « *L'arbre seul résiste à notre éternel passage. Car je changeais ; j'étais Hamlet, j'étais Shelley ; j'étais le personnage d'un roman de Dostoïevski dont j'ai oublié le nom.[...] C'est ainsi que je finis par pointer ma batterie de phrases sur la première venue [...].* »¹²⁷⁰. Il flotte sur la superficie de l'eau formée par ses histoires. Il a quelque chose de profond et aussi de superficiel. Il n'arrive pas à aller au-delà de certaines choses ; les noms des inconnues, qui un moment le passionnent, lui échappent ensuite facilement. Mais l'intensité du moment, le personnage qui l'embrasse jusqu'à devenir lui-même pendant des semaines, la recherche des mots avec le langage copié de l'auteur du moment, donnent un sens à sa vie que « *Neville n'atteindra jamais* »¹²⁷¹.

Neville le rationnel est parfois aussi Neville le visionnaire. Et sa lucidité est pleine d'amour filial et d'admiration :

*Vous venez de lire Byron. Vous avez souligné les passages qui exaltent des sentiments pareils aux vôtres. [...] Vous vous êtes dit, tout en promenant votre crayon le long de cette page : 'Moi aussi, je rejette mon manteau de la sorte ; moi aussi, je fais des pieds de nez au destin'. Et pourtant, Byron ne s'y est jamais pris comme vous pour faire du thé : vous remplissez tellement la théière que l'eau déborde quand vous fermez le couvercle. [...] Vous l'essuyez maladroitement avec votre mouchoir dans votre poche d'un geste qui n'a rien de byronien, mais qui est vôtre [...]*¹²⁷²

Cette citation a été analysée antérieurement pour illustrer la perception de l'autre, dans le sous-chapitre sur l'amitié, et pour montrer la façon émouvante

¹²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 242-243.

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 94.

¹²⁷² *Ibid.*, p. 91.

dont la dimension globale de nos amis, et particulièrement leurs défauts, les rend attachants à nos yeux. Elle est évoquée ici pour développer la relation qu'a un lecteur avec ses lectures. Dans *Les Vagues*, tous les personnages sont des lecteurs enthousiastes. Mais Neville et Bernard représentent les rapports entre les diverses visions que comprend le monde de la littérature. Pour commencer, l'écrivain décrit ici la scène universelle de tout lecteur passionné. Qui n'a pas ressenti cette sorte d'empathie profonde avec le personnage dans une scène quelconque et, à travers le personnage, avec l'auteur ? « *Vous venez de lire Byron. Vous avez souligné les passages qui exaltent des sentiments pareils aux vôtres. [...] Vous vous êtes dit, tout en promenant votre crayon le long de cette page : 'Moi aussi, je rejette mon manteau de la sorte ; moi aussi, je fais des pieds de nez au destin [...]'* »¹²⁷³. En fait, cette sensation m'a amenée à considérer, pour la première fois, que la lecture des *Vagues* était, comme elle l'a été pour l'écriture de Woolf, un *essai de soi*. J'ai imaginé sa bibliothèque pleine de livres garnis de lignes rouges, de commentaires en marge, peut-être certaines pages pleines de plis à cause d'un moment d'exaltation, parce qu'elle s'est sentie, tout à tour semblable à Byron, à Dostoïevski, à Montaigne. Elle s'est inspirée de chacun de ces livres ; chacun d'eux a mis à l'épreuve une théorie qui a changé à jamais sa perception des choses. Chacun de ces compagnons l'a mise à l'épreuve en tant que personne et l'a changée à jamais. Le pouvoir d'empathie au moment de la lecture amène le lecteur à comprendre, comme si c'était lui-même qui vivait une scène déterminée, un sentiment partagé, ou plus encore : le lecteur peut ressentir avec certitude le sentiment qui a amené l'écrivain à rédiger une scène de la façon qu'il l'a construite, et non d'une autre façon. C'est la même sensation qu'a vécue Woolf en lisant Montaigne, une communion qui était plus exaltante au fur et à mesure qu'elle avançait page après page, parce que ce génie de l'écriture touchait sa sensibilité et sa pensée ligne après ligne, jusqu'à faire partie de sa propre pensée. « Moi aussi j'ai dû me mettre face à la critique de l'institution », - a dû se dire Woolf - « moi aussi je me sens marginale, moi aussi j'ai une certaine touche de

¹²⁷³ *Ibidem.*

snobisme, mais moi aussi je m'épanouis dans l'analyse aiguë des autres, moi aussi je sais que la vie n'est que vanité, et moi aussi j'écris en me mettant à l'essai, moi aussi j'ai une relation très personnelle avec les auteurs que je lis.» Son mentor ressent la même passion pour les auteurs de sa bibliothèque que, il consacre un chapitre entier à parler de cette relation, auteur par auteur. Il commence par Ovide, qui lui a procuré son premier plaisir de lecteur avec ses *Métamorphoses*¹²⁷⁴, mais « [...] en la poésie Vergile, Lucrece, Catulle et Horace tiennent de bien loing le premier rang [...] »¹²⁷⁵. Quant à Térence, il le trouve admirable, et « un peu plus de fruit au plaisir, par où j'apprens à renger mes humeurs et mes conditions, les livres qu'm'y servent, c'est Plutarque, [...], et Senèque. »¹²⁷⁶. En ce qui concerne Woolf, le livre qui lui apprend à « ranger ses humeurs et ses conditions » est *Les Essais* de Michel de Montaigne.

Les personnages de Woolf reflètent ce relais d'empathies entre écrivain, personnage et lecteur, en intégrant la vision de Montaigne des livres ; pour Bernard, comme pour Montaigne, la lecture est avant tout connaissance de soi et liberté, mais elle doit être plaisante: « Si quelqu'un me dit que c'est avillir les muses de s'en servir seulement de jouet et de passe-temps, il ne sçait pas, comme moy, combien vaut le plaisir, le jeu et le passetemps. »¹²⁷⁷. Je pense que Woolf a réussi à atteindre dans cette ellipse créée entre ses personnages, qui sont à la fois lecteur et écrivain, amateur d'art et manifestation artistique, récit et expression d'une philosophie et recherche esthétique, ce qu'elle cherchait quand elle écrivait dans son Journal : « The question I want to debate here is the question of my essays ; & how to make them into book [...] The collection of articles is in my view an inartistic method [...] I should graze nearer my own individuality. I should mitigate the pomposity & sweep all sort of trifels. I think I should feel more at my ease. So I think 'a trial' should be made »¹²⁷⁸

¹²⁷⁴ *Essais, op. cit.*, I, XXVI, p.175.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 410.

¹²⁷⁶ *Essais, op. cit.*, II, X, p. 413.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, III, III, p. 829.

¹²⁷⁸ *The Diary of Virginia Woolf: II*. Ed. Anne Olivier Bell. Harmondsworth: Penguin, 1978, p. 261.

5.b Une vision de la littérature faite récit

Woolf joue avec ses personnages la critique qu'elle fait de l'institution universitaire et des spécialistes en littérature, qui l'ont meurtrie en tant qu'écrivain et en tant qu'essayiste. Woolf met en scène la tension existante entre la perception du « soi écrivain » que possède Neville le spécialiste et celle de Bernard le poète. Neville écrira des livres, qui acquerront une reconnaissance, parce qu'il sont conformes aux canons post-victorien. Bernard est un artiste, un écrivain dont la raison d'être se trouve dans sa relation avec la parole. Neville, qui n'est pas insensible, sait que son procédé lui donnera reconnaissance, mais ne lui donnera pas de transcendance. Il sait aussi que la transcendance chez son ami le poète se trouve uniquement dans sa relation avec la parole, avec l'imagination, avec les images. La différence entre Neville et Bernard réside dans le fait que Bernard est habité, hanté par la littérature dans ses mots et gestes et que Neville sait qu'il passera sa vie à « *se consacrer tout entier à la perfection, suivre les courbes des phrases où elles veulent vous mener, dans le désert [...] dédaigner les séductions et les mirages ; être toujours pauvre et mal mis : être ridicule à Piccadilly* »¹²⁷⁹. Tout est question de pouvoir jongler en même temps entre profondeur et légèreté des flux de l'art.

Bernard le poète souffre aussi de sa relation avec la parole ; de façon différente, sa souffrance est liée au fait de maintenir en tension la ligne de son récit. Il s'agit de ne pas perdre le rythme, de ne pas tomber de la crête de sa vague. Comme Woolf l'explique dans son essai *Comment lire un livre?*¹²⁸⁰, écrire comporte de nombreux dangers :

Car Bernard est un fil de laiton qui pendille ; il est délié, séduisant. Oui, lorsqu'il parle,

¹²⁷⁹ *Les Vagues, op. cit.*, p. 92.

¹²⁸⁰ En fait le texte dit : « *Le moyen le plus rapide de comprendre ce que sont les matériaux du romancier c'est peut-être non pas de lire mais d'écrire, de faire votre propre expérience des dangers et des difficultés des mots.* », in *L'art du roman, op.cit.*, p. 151.

lorsqu'il fait ses comparaisons stupides, on se sent léger. On flotte, comme si l'on était soi-même une bulle d'air : on se sent délivré ; on se dit : 'Je me suis évadé...' Même les petits garçons aux joues rondes [...] éprouvent ce sentiment de facilité. Ils le préfèrent au cricket. Il se saisissent des phrases à mesure qu'elles bouillonnent.[...] Et soudain, tous, nous sentons Perceval s'étaler lourdement parmi nous.[...] Il s'ennuie. Je m'ennuie moi aussi. Tout de suite, Bernard s'aperçoit que nous nous ennuyons. Je devine dans ses phrases un effort, une certaine extravagance, une façon de dire : 'Écoutez donc...' Mais Perceval dit 'non' [...] la phrase de Bernard s'achève platement. Oui, voici le moment terrible où Bernard perd son pouvoir magique [...] Parmi les affres et les catastrophes de la vie, il faut compter ce fait : le fait que nos amis sont incapables de finir les histoires qu'ils racontent. ¹²⁸¹

Il souffre parce que tout d'abord l'hy persensibilité inhérente à l'écrivain lui permet de ressentir toutes sortes d'émotions, de percevoir les sentiments les plus infimes, tant ceux qui lui appartiennent, que ceux des autres. Dans *Les Vagues*, Bernard éprouve le même besoin des écrivains, mais il ressent la nécessité aussi d'avoir une influence sur l'état d'esprit de ceux qui l'écoutent. Il sait qu'il a le pouvoir de les séduire avec ses histoires, il est habité par un fort besoin de communiquer avec eux.

Devant vous, je deviens un être humain, impulsif, mal soigné, dont le mouchoir à pois est sans cesse taché par la graisse des rôties. Oui, je tiens d'une main les Elégies de Gray, et de l'autre, je choisis la tartine du fond, celle qui a absorbé tout le

¹²⁸¹ *Les Vagues, op. cit., p. 46.*

*beurre fondu, et qui colle au plat. Ceci vous choque, et je suis très sensible à votre mécontentement. Inspiré par un désir inquiet de reconquérir votre estime, je commence à vous raconter comment je viens de tirer du lit Perceval [...]*¹²⁸²

Proie de sa propre essence, Bernard voit dans cette scène combien les défauts inhérents à son « être écrivain » lui font tort face aux autres. Il est conscient de la distance que ses traits de caractère mettent entre lui et les autres ; il est conscient aussi que sa sensibilité et sa capacité d'orateur lui viendront en aide pour récupérer l'estime perdue temporairement. Il est conscient aussi que ses défauts ordinaires, au même titre que ses « défauts d'artiste » (la distraction, l'importance qu'il donne aux petits riens, le mélange entre le beurre et la littérature de cette scène), peuvent être oubliés. Il est avant tout un écrivain.

Une fois de plus, Woolf construit ses monologues en créant une tension, qui a lieu dans le contrepoint de deux perspectives différentes, dans le monde littéraire : le poète et le théoricien. Un contrepoint finement développé dans le vécu des deux personnages, avec une profonde empathie. Finalement, la littérature en tant que reflet de l'âme humaine porte en soi le plaisir et la souffrance qu'une passion signifie. Montaigne écrit à ce sujet : « *Les livres ont beaucoup de qualitez agreables à ceux qui les sçavent choisir ; mais aucun bien sans peine [...]* »¹²⁸³.

On peut constater que la différence dans le traitement des sujets entre le roman et l'essai chez Woolf est la suivante : dans le roman, elle se permet d'entrer dans l'esprit du personnage et de comprendre sa vision des choses, même si elle ne partage pas son avis. Elle a su créer un équilibre subtil et émouvant, quand il s'agit chez ses personnages de sentiments et de blessures. Dans le roman, ce sont les émotions et l'humanité de deux jeunes

¹²⁸² *Ibid.*, p. 88.

¹²⁸³ *Essais, op. cit.*, III, III, p. 829.

hommes qui prévalent sur les dichotomies opposées. L'essai de soi des personnages, en tant que « *zônes littéraires* »¹²⁸⁴, nous mène à la compréhension d'une littérature plus incluyente, et dans laquelle l'humanité de ses contradictions touche la subjectivité d'une « catégorie de lecteurs » empreints d'éthique. Les métiers de lecteur, d'écrivain ainsi que celui de critique doivent être des vocations de générosité, d'hospitalité. Parce qu'ils nagent entre les flux de l'esprit dans le mouvement de la création, ils doivent avoir les caractéristiques des lecteurs d'Héraclite, selon Crates : il disait « [...] *qu'ils avoient besoin d'un lecteur bon nageur, afin que la profondeur et poids de sa doctrine*¹²⁸⁵ *ne l'engloutit et suffucast.* »¹²⁸⁶

¹²⁸⁴ En référence au terme grec : « *zôon politikon* » : « un énoncé on ne peut plus connu d'Aristote, c'est bien celui de la Politique ((I,2,1253a 1-18) affirmant que l'homme est un « animal politique » (*zôon politikon*) par la nature. L'homme est destiné à vivre dans une 'polis'. » in Labarrière, Jean-Louis, *La Condition Animale, Études sur Aristote et les Stoïciens*, Paris, Dudley, 2005, p. 36. Dans le même sens, je me permets de faire un parallélisme avec ces êtres, qui ne peuvent être que littéraires.

¹²⁸⁵ Science.

¹²⁸⁶ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1068.

VI. CRÉATION

La vision de Woolf dans le sens de la création est semblable à celle que Levinas exprime dans *Totalité et infini* : « La merveille de la création ne consiste pas seulement à être création ex nihilo, mais à aboutir à un être capable de recevoir ; c'est une révélation pour lui d'apprendre qu'il est créé et de pouvoir se mettre en question. [...]. Le miracle de la création consiste à créer un être moral »¹²⁸⁷ Woolf assume sa vocation littéraire avec cette même conviction. « La merveille de la création »¹²⁸⁸, pour elle aussi, est un processus construit par les différents dons : recevoir, se mettre en question, être attentif au monde dont elle fait partie. En chacun des personnages, elle donne naissance à « un être moral »¹²⁸⁹. Ils contiennent en effet toutes les émotions, les complexités, les sentiments du lecteur, le premier être moral concerné. En suivant la stratégie de Montaigne de « l'exercitation », Woolf perçoit les deus métiers, et pas seulement ce lui de l'écriture, comme « un exegium »¹²⁹⁰, qui correspond à ce qu'Épictète affirme lorsqu'il :

« suggère qu'on exerce sur soi les fonctions d'un 'vérificateur de monnaie' [...], d'un 'argyronome'¹²⁹¹, d'un de ces changeurs d'argent qui n'accepte aucune pièce sans s'être assuré de ce qu'elle vaut. [...] Voyez quand il s'agit de monnaie [...] nous avons inventé un art ; et que de procédés mettent en œuvre l'argyronome pour faire l'épreuve de la

¹²⁸⁷ *Totalité et infini*, op. cit., p. 88.

¹²⁸⁸ *Ibidem*.

¹²⁸⁹ *Ibidem*.

¹²⁹⁰ La méthode de Montaigne est expliquée ainsi dans ses *Essais* : « [...] C'est une épineuse entreprise, et plus qu'il ne semble, de suivre une allure si vagabonde que celle de nostre esprit ; de pénétrer les profondeurs opaques de ses replis internes ; de choisir et arrêter tant de menus airs de ses citations. Et est un amusement nouveau et extraordinaire, qui nous retire des occupations communes du monde, ouy, et des plus recommandées », in *Essais*, op. cit., II, VI, p. 378.

¹²⁹¹ Épictète, *Entretiens*, III, 12, 15./ Foucault, op. cit., p. 91.

*monnaie ! La vue, le toucher, l'odorat, finalement l'ouïe ; il jette à terre le denier et remarque le son qu'il rend ; il ne se contente pas de le faire sonner une seule fois, mais il s'applique à différentes reprises à se faire oreille de musicien. »*¹²⁹²

Telle est la merveille de la création : le créateur, l'écrivain dans ce cas, doit savoir prendre le poids ; ensuite, il doit savoir raconter l'âme comme le ferait un poète, explique Woolf, et posséder « *l'art d'écrire, [...] l'art d'avoir à ses ordres tout mot de la langue, de connaître son poids, sa couleur, sa musique, ses associations et ainsi de lui faire suggérer [...] plus qu'il ne peut formuler. »*¹²⁹³ Woolf fait le pari d'intégrer les caractéristiques de la poésie dans le roman : la possibilité de « *[...] repenser la vie humaine en termes de poésie et ainsi nous redonner tragédie et comédie au moyen de personnages [...]* »¹²⁹⁴ est ainsi affirmée. Dans cet art, la vue, le toucher, l'odorat et l'ouïe sont en constante manifestation, s'entretiennent de multiples fois, pour donner naissance à l'œuvre. Dans *Les Vagues*, cette perception est développée par les monologues, comme celui de Neville : « *[...] Pour lire ce poète, il faut posséder des myriades d'yeux, comme ces phares qui tournent à minuit sur l'étendue agitée des flots atlantiques [...]* »¹²⁹⁵

Cette vision est la marque du « nouveau roman » que Woolf propose à ses contemporains et qu'elle se propose à soi-même comme défi. Woolf explique à son disciple épistolaire que les poètes, il y a trois cents ans, écrivaient « *tout le temps sur les autres [et que leurs] livres étaient bourrés de personnages des genres les plus opposés et les plus variés [...]. Non seulement nous vous*

¹²⁹² *Ibidem.*

¹²⁹³ *L'art du roman, op. cit., p. 176.*

¹²⁹⁴ *Ibid., p. 175.*

¹²⁹⁵ *Les Vagues, op. cit., p. 195.*

demandions du drame, les subtilités de la nature humaine
[...] »¹²⁹⁶ En accord avec ses propres préceptes, la complexité des personnages se met à l'essai dans le plus complexe des personnages à tracer. Le poète devient personnage et porteur de la philosophie à suivre.

¹²⁹⁶ *L'art du roman, op. cit.*, p. 173.

VII. ÉCRIVAIN

Woolf écrit dans son journal le 22 décembre 1927 : « *Ce qui m'intéresse à ce dernier stade, c'est la liberté, la hardiesse avec laquelle mon imagination a saisi, utilisé ou rejeté toutes les images et tous les symboles que j'avais préparés. Je suis sûre que c'est la meilleure manière de s'en servir [...] simplement comme des images, sans les contraindre à servir mais à suggérer. J'espère avoir retenu ainsi le chant de la mer et des oiseaux, l'aube et le jardin, subconsciemment présents, accomplissant leur tâche souterraine.* »¹²⁹⁷ Comme cela a été déjà exprimé dans le sous-chapitre sur le sens de la réalité, la relation de l'écrivain avec la réalité se joue dans son besoin de liberté. Woolf le décrit plus tard dans son journal : « *[...] C'est ce que j'appelle la « réalité ». Et, parfois je me dis que c'est la chose qui m'est la plus nécessaire et que je ne cesse de chercher.* »¹²⁹⁸ Son sens de la réalité est toujours marqué par son sens du temps qui, pour elle, n'est pas autre chose que le flux qui permet aux idées de l'écrivain de se tisser ; on peut dire que le temps pour Woolf est la force, le continuum de la vague. Le temps woolfien est marqué par la façon dont l'écrivain fait jouer sa perception des instants. Sa relation avec le temps et le récit de celui-ci sont à rapprocher d'un nouveau miracle de la technologie numérique, connu sous le nom de *Phantom V12, high speed digital imaging systems* : une caméra vidéo, qui fonctionne selon la technique appelée « *ultra slow motion* ». Cette caméra a la capacité de capter les images un million de fois plus lentement qu'une caméra normale, en permettant d'enregistrer dans le film des choses que notre capacité visuelle ne pourra jamais percevoir. Woolf est une *Phantom V12* du récit. Mais son registre ne s'arrête pas uniquement à l'image fixe de l'araignée en train de tisser sa toile, elle

¹²⁹⁷ *Journal, op. cit.*, p. 267.

¹²⁹⁸ *Journal, op. cit.*, p. 257.

enregistre avec la même acuité (une seconde x 1,000,000) les pensées qui ont lieu dans l'esprit du personnage. C'est pourquoi sa liberté, en tant qu'écrivain, se développe dans une dimension que le lecteur commun ne peut pas enregistrer dans sa totalité, mais son esprit la perçoit en ressentant les myriades d'émotions, de sentiments, d'images que le récit woolfien dégage. Ainsi l'image phare de cette machine du temps est la suivante : un ballon est explosé par une aiguille et laisse tomber l'eau qu'il contient, mais dans l'image, un million de fois plus lente, le spectacle est sidérant ; on peut percevoir comment l'aiguille traverse le caoutchouc en le faisant se rétrécir, en laissant la masse de l'eau en train de flotter sans perdre la forme du ballon. Ensuite l'eau éclate en myriades de gouttes qui prennent un certain temps à se séparer, à écarter ; ensuite, elles commencent à tomber en cascades minuscules, fractionnées. Ceci transforme une scène banale en spectacle hallucinant. Une fascination que la littérature, particulièrement celle de Woolf, peut multiplier un million de fois plus, parce que l'image à force de répétition finit par lasser, mais les émotions humaines, que l'acuité du moment woolfien déploie, peuvent continuer à résonner dans l'esprit du lecteur le reste de sa vie.

7.a Bernard, l'esprit du poète

Bernard est un cas particulier d'écrivain. Woolf lui donne l'esprit du poète, on peut dire de lui ce que Woolf dit de Montaigne : « *C'est véritablement la créature la plus étrange du monde, bien loin de tout héroïsme, aussi variable qu'une girouette, [...] une âme si complexe, si indéfinie [...]* »¹²⁹⁹. Il y a un hic pour le personnage : Bernard est si libre et volatile que, contrairement à Woolf, en tant qu'écrivain, il se perd, à chaque moment, dans sa recherche des mots, sans arriver jamais à finir une lettre ou une histoire. On peut dès lors tous poser la question : pourquoi, selon Woolf, le génie du poète est-il trop libre pour qu'il devienne romancier ? Je crois qu'elle laisse cette question en suspens dans le trajet du personnage sans arriver jamais à donner une

¹²⁹⁹ *Le Commun des lecteurs*, « Montaigne », *op. cit.*, p. 80.

réponse, et elle le fait sciemment. Cela fait partie de l'effet connu comme « moment woolfien ». Cette ambiguïté, elle l'applique aussi à ses personnages, Bernard en particulier. Pour moi, Bernard peut être soudain Woolf, ou Montaigne, il est l'alter ego en hommage à son mentor. Mais à la différence de ses modèles, il n'arrive jamais à la fin de son récit. Montaigne dirait que le récit n'est jamais fini : « *Jamais deux hommes ne jugerent pareillement de mesme chose, et est impossible de voir deux opinions semblables exactement, non seulement en divers hommes, mais en mesme homme à diverses heures.* »¹³⁰⁰. Woolf dirait que « *[c]'est des carnets de notes du présent que sont faits les chef-d'œuvres de l'avenir* »¹³⁰¹, comme ceux que Bernard passe son temps à recueillir. Bernard l'exprime de cette manière : « *Un contraste. Je vois cela, et Neville ne le voit pas ; je sens cela, et Neville ne le sent pas. C'est pourquoi il atteindra la perfection, tandis que j'échouerai, et ne laisserai derrière moi que des phrases inachevées, recouvertes de sable.* »¹³⁰²

Bernard serait, en quelque sorte, l'esprit pur de l'écriture. Le « contraste » qui fait la différence entre lui et Neville tient dans son engagement par les mots. C'est l'intensité avec laquelle il commence la chasse d'une idée, trop subtile et trop intense pour l'atteindre, qui importe. Bernard est trop pris par la magie que les choses dégagent, trop sensible, pour ne pas s'apercevoir des myriades d'émotions qu'une seule pensée libère, et il veut les saisir toutes : c'est pourquoi il ne finit jamais. Bernard est aussi un hommage à tous les lecteurs qui ont rêvé, un jour, de devenir écrivains et qui, en alliant la sensibilité à l'intelligence, se sont perdus en chemin. La tâche est difficile : écrire pour raconter, mais également pour tenir un registre de ce récit en laissant sa trace sur une feuille, avec un commencement et une fin. La lutte de Bernard représente la lutte que tout écrivain a eue avec la page blanche. Son incapacité de maintenir le fil de l'histoire, quand l'attention des spectateurs se rompt, est l'éternelle bataille du

¹³⁰⁰ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1067.

¹³⁰¹ *L'art du roman, op. cit.*, p. 41.

¹³⁰² *Les Vagues, op. cit.*, p. 95.

narrateur. Aucune œuvre n'est achevée, mais il est probable que cette sorte de cruauté affectueuse que Woolf exerce sur son personnage (il meurt sans avoir réussi à mettre sur le papier une seule de ses histoires), évoque un poète à l'état pur. Il est probable que la réponse se trouve dans les individus, qui dans la réalité ont été les modèles de Woolf pour créer Bernard : un mélange entre Leonard Woolf, Clive Bell, Lytton Strachey, Roger Fry et elle-même. En tout cas, si pour Woolf, le romancier doit exprimer les grands sujets de l'âme humaine à l'heure d'entamer un récit, Bernard est le narrateur et la narration par excellence.

7.a.1 Bernard et le temps

Bernard dissout le temps en « moments d'être » jusqu'à entrer dans une dimension qui se trouve hors les aiguilles de toutes les montres : « [...] *Bernard est toujours en retard. Il s'est trop attardé pour partir avec eux : ses incorrigibles accès de rêvasserie l'en empêchent. Tout en se lavant ses mains, il s'arrête pour se dire : 'Une mouche est prise dans cette toile d'araignée ? Vais-je la délivrer ? Vais-je la laisser manger ?' Il flotte au gré de perplexités innombrables, et c'est ce qui l'empêche d'aller avec eux jouer au cricket.* »¹³⁰³ Pour ses amis, cette relation avec la montre est exaspérante, mais ils finissent par le supporter avec patience, parce que ceci fait partie des choses qui le rendent attachant, et aussi parce qu'ensuite, « *il se mettr[a] à raconter une histoire* »¹³⁰⁴. Clive Bell exprime quelque chose de semblable en parlant de sa belle-sœur : « *Pour nous, la grande affaire dans la vie, c'est une aventure d'amour. Pour elle, c'est quand un papillon entre par la fenêtre* »¹³⁰⁵ Mais pour Woolf, cette relation avec le temps a une valeur inestimable. Montaigne devient aussi, dans ce domaine, une protection pour cette femme si complexe. La certitude de savoir que tout

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁰⁵ Bell, Quentin, *Virginia Woolf. A Biography*, 2 vol., London, The Hogarth Press, 1972. in Forrester, Viviane, *Virginia Woolf*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 38.

ce que ses proches lisent comme extravagance ou manifestations d'une folie en veille, participe des outils avec lesquels on n'aît pour être poète ; et sans ces outils, on ne l'est pas. Montaigne développe dans son explication du projet des *Essais* l'énorme complexité et la maîtrise qu'implique le geste quotidien de l'écriture de soi. Celle-ci lui prendra toute sa vie et le temps deviendra seulement la scansion qui marque son rythme : « *C'est une épineuse entreprise, et plus qu'il ne semble, de suivre une allure si vagabonde que celle de notre esprit ; de pénétrer les profondeurs opaques de ses replis internes ; de choisir et arrêter¹³⁰⁶ tant de menus airs de ses agitations. Et est un amusement nouveau et extraordinaire, qui nous retire des occupations communes du monde, ouy, et des plus recommandées* ». ¹³⁰⁷

Woolf comprend la difficulté de la tâche et trouve dans les mots du philosophe l'explication de son besoin d'écriture, la façon dont celui-ci prend place dans sa vie. Les mots du mentor sont pesés et empreints d'expérience. Si à certains moments, Montaigne joue avec la malléabilité des mots avec une certaine humeur, en ce qui touche sa connaissance de l'esprit humain et le voyage que « l'écriture de soi » implique, il est particulièrement sérieux. Il a été confronté à tous les dangers, les démons, les opacités de l'esprit humain en soi-même. Woolf retient cette lucidité du mentor, et l'intègre dans son effort déchirant de traduire par le langage les profondeurs de son propre esprit, de sa maladie, de son génie. Comme Hermione Lee l'exprime dans son chapitre sur la maladie : « [...] Her illness has become her language » ¹³⁰⁸, même s'il faut faire attention à ne pas tomber dans une vision réductrice de l'artiste à cette maladie. Il est probable que le fait d'avoir une perception des choses « hors du commun » et parfois coupée de la réalité, soit, en partie, due à la structure complexe de son esprit. Mais la lucidité de l'écrivain face à sa maladie lui permet de se distancier d'elle. Woolf se plaint de l'importance que certains arrivent à donner à son « own queer, difficult nervous system » ¹³⁰⁹ ; elle arrive même à ironiser sur cette

¹³⁰⁶ Fixer.

¹³⁰⁷ *Essais, op. cit.*, II,VI, p. 378.

¹³⁰⁸ *Diary, op. cit.*, p. 172 in Lee, *op. cit.*, p. 176.

¹³⁰⁹ *Ibidem*.

tendance de son entourage, dans une lettre où son amie Ethel Smyth parle d'elle, et dans laquelle celle-ci reflétait son ressenti : « [...] she notes, with a fine touch of self-satire, that she has swallowed 'this terrific insult to the celebrated sensibility of my nervous system' ». ¹³¹⁰ Dire que son génie se réduit à la manifestation d'une maladie de son système nerveux est aller à l'encontre de tout ce qu'elle essaie de montrer par l'écriture ; à savoir que la multiplicité et la richesse de l'esprit humain ne peuvent être compris en une seule ligne, encore moins en un seul terme : « maladie nerveuse ». En ce sens et en mettant en avant la richesse des nuances qui habitent l'esprit d'un écrivain, celles qui rendent sa tâche si complexe, et pour la même raison, si passionnante, Woolf expose sa méthode pour vaincre jour après jour ses propres démons :

[...] Pour y remédier, pour oublier sa propre, intense, absurde petite personnalité, sa réputation et tout ce qui s'ensuit, il faudrait lire ; rencontrer des gens, penser davantage, écrire avec plus de logique et par-dessus tout, se gorger de travail et pratiquer l'anonymat. Se taire quand on est entouré ou bien choisir la remarque la plus réfléchie, et non la plus spectaculaire, c'est aussi une 'médication' comme disent les médecins. ¹³¹¹

Entre temps, elle démontre comment cette complexité, qui parfois est réduite à une étiquette dénigrante, peut faire partie de la grandeur de l'art, de la littérature, et de l'artiste. Chez Bernard, elle montre avec un grand sens poétique que le génie et la créativité sont construits de petits moments, de petites choses du quotidien qui deviennent poésie aux yeux de ces êtres particulièrement sensibles et, à travers eux, la poésie est finalement perçue par nous autres mortels.

¹³¹⁰ *Diary, op. cit.*, p.39. in *Lee, op.cit.*,p. 189.

¹³¹¹ *Journal, op. cit.*, p. 196.

7.a.2 Bernard, la passion des petits riens

Le temps est un prétexte pour Bernard pour « [...] ouvrir [s]a petite trappe, et laisser pendre [s]a chaîne de phrases qui sert à relier entre eux les événements. De sorte que le sentiment de l'incohérence est remplacé par celui d'un lien sinueux qui unit légèrement les choses. Je vais vous raconter une histoire [...] ». ¹³¹² Le récit est la chaîne qui parcourt la vie même de Bernard en moments d'être, et cela parce qu'ils seront racontés ensuite. Sa passion de la narration pourrait être représentée comme un cerveau créateur, séparé en deux hémisphères. Il y aurait d'abord l'hémisphère droit où pourrait se trouver sa passion d'attraper des mots pour tisser des récits, le pouvoir des mots se déploierait là ; il s'agirait de l'espace de liberté que l'écriture procure à l'écrivain. Le domaine de l'imagination se trouverait là. C'est là que l'écrivain arrive, par les émotions, à s'inventer sa propre version du monde, là où l'extase de créer régit en maître bienveillant et généreux. Cet espace produit la sensation de liberté la plus extraordinaire et la plus belle que l'on puisse imaginer. Mais l'illusion de contrôler (qui est limitée par l'extérieur), demeurant cachée, se trouve en train de flotter entre les feuilles balayées du jardinier et le geste scriptural de la femme en train d'écrire derrière sa table. Le monde extérieur fait descendre l'écrivain dans la réalité ; l'autre permet encore et toujours à l'artiste de garder les pieds sur terre :

Plus bas, à travers des gouffres de feuillages, on voyait les jardiniers balayer la pelouse avec de grands balais. Une dame était assise à sa table à écrire. Transpercé, immobilisé, mort, je me suis dit : 'Je suis sans pouvoir sur le mouvement de ces balais. [...] Je ne puis rien contre l'immobilité de cette femme qui écrit.' C'est étrange qu'on ne

¹³¹² *Les Vagues, op. cit.*, p. 56.

*puisse pas empêcher des jardiniers de balayer ni obliger une femme à changer de place.*¹³¹³

L'hémisphère gauche représenterait donc la passion de l'écriture, en relation avec le plaisir de raconter, par lequel l'écrivain peut avoir quelque similitude avec le comédien : c'est-à-dire le plaisir de raconter son histoire aux autres. Bernard est passé maître dans l'art de fasciner son audience. Il est en soi un thermomètre d'émotions à travers lequel il mesure le parcours à suivre du récit. Cette fascination des autres est l'essence qui fait tourner la machine créative chez lui. Il est possible que la dépendance du Bernard comédien au sentiment de séduction soit à l'origine de l'échec reproduit tant de fois. Il est possible que Bernard subisse son «être artiste», parce qu'au même titre que l'«être écrivain», il est un jongleur : « [...] lorsqu'il parle, lorsqu'il fait ses comparaisons stupides, on se sent léger. On flotte, comme si l'on était soi-même une bulle d'air ; on se sent délivré ; on se dit : 'Je me suis évadé...' »¹³¹⁴

Le pouvoir narratif est plus important pour Bernard que n'importe quel événement dans le monde, il donne du sens à sa vie ; ce pouvoir dépend à un certain moment de l'attention des autres, il est donc fragile. Pour lui, si le fil de l'histoire se casse, le fil de sa vie se casse aussi. Cette fragilité é incommensurable fait partie de la magie de la narration parce qu'elle devient moteur et véhicule des *flights of the mind*. Pour le jongleur, maintenir vivante cette attention est aussi difficile que maintenir la suite de l'histoire en tension, et il doit jongler avec les deux en même temps. « L'autre » en tant que source le rend éloquent, génial et enivrant au moment de raconter. Woolf reconnaît dans son journal l'effet que le geste de prendre la parole lui procure : « Je prends l'habitude des conversations brillantes. [...] Dadi a dit également une chose très juste : 'Quand Virginia se laisse dominer par son propre style, on ne pense qu'à

¹³¹³ *Ibid.*, pp. 234-235.

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 46.

*cela' [...] »*¹³¹⁵ Lorsqu'elle se trouve entre amis, tout est là pour qu'elle devienne un orateur particulièrement habile. Mais cette passion si nécessaire pour la narration face à une audience présente, pour un écrivain dont l'ego et l'hypersensibilité au regard des autres sont plus forts que lui, peut transformer la passion de raconter en enfer. Elle peut annuler sa capacité créative et l'annihiler comme personne. Ni Woolf, ni Bernard son alter ego, ne peuvent se le permettre. Dans l'excès, le pouvoir de séduction se retourne contre eux, en convertissant les autres en forces désstabilisantes, comme cela arrive à Bernard plusieurs fois :

*Et soudain tous, nous sentons Perceval s'étaler lourdement parmi nous.[...] Il s'ennuie. Je m'ennuie moi aussi. Tout de suite, Bernard s'aperçoit que nous nous ennuyons. Je devine dans ses phrases un effort, une certaine extravagance, une façon de dire : 'Écoutez donc...' Mais Perceval dit 'non' [...] la phrase de Bernard s'achève platement. Oui, voici le moment terrible où Bernard perd son pouvoir magique [...] Parmi les affres et les catastrophes de la vie, il faut compter ce fait : le fait que nos amis sont incapables de finir les histoires qu'ils racontent.*¹³¹⁶

C'est pourquoi le pouvoir des mots pour un écrivain doit se transformer en un moteur de travail, mais aussi un continent, qui lui permet de donner forme à l'eau, de dresser l'émotion, à travers son propre rythme, de tenir bien les brides et d'arriver jusqu'au dernier point sur la page. Arriver à tenir l'esprit sur la ligne qui se trace entre l'encre et la feuille peut être un sentiment aussi puissant que celui de se laisser porter par le tourbillon de la parole et personne ne peut le lui arracher : « [...] oyons le conseil que donne le jeune Pline à Cornelius Rufus, son amy, sur ce propos de la solitude : Je te conseille, en cette pleine et grasse retraite, où tu es, de quitter à tes gens ce bas et abject soing du

¹³¹⁵ *Journal, op. cit.*, p. 195.

¹³¹⁶ *Les Vagues, op. cit.*, p. 46.

mesnage, et t'adonner à l'étude des lettres, pour en tirer quelque chose qui soit toute tienne. »¹³¹⁷ Bernard sait qu'il aura toujours un Perceval, ou un Neville pour rompre la magie de son pouvoir de narration. Les pages sont des frontières qui délimitent tant le sentiment de grandeur de l'écrivain vain, que le pouvoir que pourrait avoir un auditeur de cette sorte, à savoir : enlever sa légitimité au raconteur d'histoires.

Cette réflexion fait penser à la *Grammatologie* de Jacques Derrida. Le philosophe considère que le jeu de la « différance » entre le parler et l'écrire est le jeu de la différence entre intériorité et extériorité. Je sais que Derrida développe sa théorie contre la théorie « logocentrique », dans laquelle « le discours parlé » se veut plus important que le « discours écrit ». Derrida montre l'égalité de leur importance et la diversité des dimensions dans lesquelles tous les deux jouent. Cette analyse de Derrida pourrait être transformée selon la perspective de Woolf qui considère « la parole écrite » comme possibilité de guérison¹³¹⁸. Face à la notion de la « métaphysique de la présence »¹³¹⁹ (que les logocentristes attribuent comme critère d'importance de l'oral face à l'écrit), celle-ci serait, dans la perspective woolfienne, un élément déstabilisateur pour l'écrivain-in-narrateur. Dans le même sens, contraire au postulat de Rousseau (pour qui écrire peut devenir un « supplément dangereux »¹³²⁰), le danger comme on a pu le constater ici, serait l'impossibilité de l'écriture. Et toujours selon ce jeu de réflexions transposées, le besoin de transcendance ou de reconnaissance du jongleur, avec une sensibilité telle que celle de Woolf ou de Bernard, pourra vraiment détruire sa nature. Woolf est très claire en ce sens à la fin de son essai *Une chambre à soi*, dans lequel l'écrivain fait une analyse qui semble une confession, mais en tout cas, une confession partagée dans son milieu : « [...] Malheureusement, ce sont précisément les hommes et les femmes de génie qui prêtent le plus d'attention à ce que l'on dit d'eux [...] mais est-il besoin que je multiplie les preuves du fait indiscutable, bien que

¹³¹⁷ *Essais, op. cit.*, I, XXXIX, p. 244.

¹³¹⁸ « médication » in *Journal, op. cit.*, p. 196.

¹³¹⁹ Derrida, *De la Grammatologie, op. cit.*, p. 49.

¹³²⁰ *Ibidem.*

fâcheux, qu'il est dans la nature de l'artiste de prêter une attention excessive à ce que l'on dit de lui ? La littérature est parsemée d'épaves d'hommes qui prêtèrent une attention disproportionnée aux opinions d'autrui [...] ¹³²¹.

En ce sens, les recommandations de Montaigne entrent en ligne de compte, lorsqu'il parle de l'importance de la solitude. Le philosophe expose l'importance de la philosophie pour le sage : « la philosophie ne [lui] semble jamais avoir si beau jeu que quand elle combat notre presumption et vanité [...] »¹³²². Et même si cette philosophie peut être exercée en public, c'est en centrant notre attention sur la connaissance de soi que la philosophie peut désamorcer l'ego et montrer la réalité de ce que nous sommes : ni meilleurs ni pires. « Ce n'est pas que le sage ne puisse par tout vivre content, voire et seul en la foule d'un palais ; mais, s'il est à choisir, il en fuira, dit-il, mesme s la veue. Il portera¹³²³, s'il est besoing, cela ; mais, s'il est en luy ¹³²⁴, il eslira ¹³²⁵ cecy. »¹³²⁶. L'écriture est un exercice que l'on exerce seul, précisément parce que lorsque l'écrivain arrive vraiment à se construire un espace de solitude, le seul rapport qu'il a lors de l'activité d'écriture tient dans ce rapport avec les lettres et avec soi-même. Pourquoi préférer la solitude à la vie active ? interroge Montaigne : « Respondons à l'ambition que c'est elle mesme qui nous donne goust de la solitude[...] »¹³²⁷. La volonté de reconnaissance, l'ambition de l'acceptation, et chez l'écrivain particulièrement, le besoin de séduire son public ou la peur de la critique embrouillent l'intellect et chassent l'esprit de la création. Montaigne explique qu'« [i]l ne luy semble point suffisamment [au sage] s'estre desfait des vices, s'il faut encores qu'il conteste avec ce ux d'autrui. [...] Or la fin, ce cro is-je, en¹³²⁸ est tout' une, d'en vivre plus à loisir et à son aise »¹³²⁹.

¹³²¹ Une chambre à soi, op. cit., pp. 84-85.

¹³²² Essais, op. cit., II, XVII, p. 634.

¹³²³ Supportera.

¹³²⁴ Si cela dépend de lui.

¹³²⁵ Choisira.

¹³²⁶ Essais, op. cit., I, XXXIX, p. 238.

¹³²⁷ Ibid., p. 237.

¹³²⁸ De la solitude.

¹³²⁹ Essais, op. cit., I, XXXIX, p. 238.

Montaigne est un écrivain à part entière, dans le sens moderne du terme. Parce que son jeu ambivalent, entre l'affirmation de sa non-appartenance à la philosophie, sa liberté dans la façon d'aborder les sujets et aussi sa liberté de suivre les errances de son esprit, fait de lui un artiste (malgré sa critique aiguë des artistes parce que l'idée que les moralistes du XVIe siècle se faisaient des « artistes » se rapprochait toujours du faux, du vice et du mensonge). Le seul fait de se mettre à l'essai à travers la philosophie, avec les outils de la narration et de l'essai, en tant que genres, demeure une singularité dans laquelle poésie, essai et peinture s'entremêlent comme les artistes du XXe siècle l'ont perçu. Toute la complexité de sa réflexion sur le travail intellectuel de Montaigne sera présente dans l'écriture d'*Une Chambre à soi*. Pour l'écrivain anglais, il est clair qu'un écrivain, pour se développer, a besoin de compter à son insu avec *Une chambre à soi*, et elle arrive à cette conclusion :

*[En] tentant de découvrir quel est l'état le plus favorable au travail de création : car l'esprit d'un artiste, afin d'accomplir le prodigieux effort nécessaire pour donner vie à l'œuvre qui est en lui, doit être incandescent comme le fut l'esprit de Shakespeare ; il ne doit plus rencontrer en lui-même d'obstacle ni aucune matière étrangère inassimilée.*¹³³⁰

7.b Une chambre à soi

En 1929 est publié *A room of one's own*¹³³¹, recueil de conférences que Virginia Woolf a présentées pour deux des Écoles pour Femmes¹³³² à Cambridge. Woolf devait, à travers ces lectures, développer le sujet de la narration des femmes (*women fictions*) et ce sont les difficultés pour trouver

¹³³⁰ *Une chambre à soi*, Paris, Editions 10/18, 1992. p. 157.

¹³³¹ *A room of One's Own*, Hogarth Press, (1929) London, 1993, Penguin Books, *Une chambre à soi*, Paris, Editions 10/18, 1992.

¹³³² Newham College and Girton College.

un espace tranquille afin de développer ses idées¹³³³, qui ont mené l'écrivain à réfléchir sur la condition des femmes, une condition qui rend impossible le travail intellectuel. L'essayiste fait l'analyse des raisons historiques, et dissèque la situation économique des femmes, à l'origine de leur quasi-absence dans le champs littéraire. Woolf montre ainsi l'impossibilité pour ces femmes de mener à terme un travail d'écriture sérieux. Le texte devient un manifeste empreint d'humeur et de lucidité qui montre que la base d'une bonne production littéraire (homme ou femme) repose sur la nécessité de disposer d'un revenu minimal de 500 livres, mais surtout sur le fait de conter dans une chambre à soi.

La vision de l'écrivain anglais est le résultat d'une profonde et large réflexion sur sa propre situation en tant que femme dans un monde où les femmes ne sont pas considérées comme des êtres pensants. Dans sa logique, toujours inclusive, elle le réfléchit de la sorte à la situation de tout être susceptible de devenir écrivain. Son génie consiste toujours à appliquer les principes d'une pensée universelle et humaine, à son époque, à sa propre réalité et à celle de ses pairs. La réflexion sur la situation de la femme chez Woolf va de pair avec sa réflexion en tant qu'écrivain. Parce que cela fait partie de son vécu, parce que personne comme elle ne comprend les interstices de cet entrecroisement de casquettes, parce que même si sa situation aisée lui permet de ne pas trop s'inquiéter de son sort, grâce à son contact étroit avec des femmes de toutes les couches de la société anglaise, elle a une idée bien précise de ce que les autres femmes, situation aisée ou pas, doivent éprouver pour simplement survivre. Woolf transpose les réflexions de Montaigne à cette réalité et à son analyse de l'histoire de la littérature anglaise, et développe, comme son mentor, son point de vue sur la meilleure façon d'entamer le processus alambiqué et toujours difficile de l'écriture. Woolf, comme Montaigne, pense que le travail de réflexion doit commencer loin de la vie sociale ; elle suit le conseil de Montaigne comme celui-ci suit celui de Pline : « *oyons le conseil que donne le jeune Pline à Cornelius*

¹³³³ Ainsi que la presque inexistence des livres écrits par des femmes dans les bibliothèques anglaises, et l'interdiction à celles-ci d'accéder aux bibliothèques universitaires. cf *Une chambre à soi*, Paris, Editions 10/18, 1992, pp. 10-12.

*Rufus, son amy sur ce propos de la solitude : Je te conseille, en cette pleine et grass e retraits, où tu es, de quitter à tes ge ns ce bas et abject soing du mesnage, et t'adonner à l'estude des lettres, pour en tirer quelque chose qui soit toute tienne. »*¹³³⁴

Woolf propose de créer par la lecture un capital que personne ne pourrait arracher au lecteur, un bagage qui lui fournisse un espace à soi, qui l'accompagne là où il va. Elle écrit dans son essai sur *Montaigne* : « *Il nous conseillera de nous retirer dans la chambre intérieure de notre tour et d'y tourner les pages des livres, de suivre l'un après l'autre les caprices qui nous viennent à l'esprit avant de s'envoler par la cheminée, et de laisser à d'autres le gouvernement du monde. »*¹³³⁵ Elle transpose les conseils de Montaigne vers un régime de vie dont le pragmatisme et la profondeur des consignes peuvent être compris par l'individu du XXe siècle. Elle le fait avec le même esprit que son mentor ; invitant autrui à essayer de saisir une liberté de façon individuelle. « *Il nous conseillera de »*¹³³⁶ fermer la porte, de sortir des feuilles et de l'encre et de suivre « *l'allure [...] vagabonde »*¹³³⁷, les *flights of the mind*, c'est-à-dire de se consacrer au récit de ce qui nous passe par l'esprit. Ce n'est qu'à l'intérieur de cette chambre que les esprits peuvent voler libres et se manifester à nous. C'est un espace unique, où nous pouvons suivre leur trace sans être distraits, par exemple, par « des hommes, en train d'agiter les bras, pour nous barrer le chemin sur le gazon d'une université misogyne et nous imposer une règle absurde »¹³³⁸, absurdité qui se multiplie lorsqu'on s'aperçoit que la petite idée qui vient à peine de se former s'est échappée avec son mystère, ses remous et l'agitation intellectuelle que cette sorte d'étincelle suscite, quand elle semble vouloir naître.¹³³⁹

¹³³⁴ *Essais, op. cit.*, I, XXXIX, p. 244.

¹³³⁵ *Le Commun des lecteurs, op. cit.*, p.80.

¹³³⁶ *Ibidem.*

¹³³⁷ *Essais, op. cit.*, I, XXVI, p. 173.

¹³³⁸ Référence à la scène à « Oxbridge » dans *Une chambre à soi, op. cit.*, p. 11.

¹³³⁹ *Ibid.*, p. 10.

L'art de la création exige la liberté et la paix. Aucune roue ne doit grincer, aucune lumière vaciller. Les rideaux doivent être tirés. L'écrivain, pensais-je, une fois que son expérience est terminée, doit pouvoir s'abandonner et laisser son esprit célébrer ses noces dans l'obscurité. Il ne faut pas qu'il regarde ce qui se passe ou qu'il se pose des questions concernant ce qui se fait. Il doit bien plutôt arracher les pétales d'une rose ou regarder les cygnes doucement se laisser emporter par le fleuve. [...] ¹³⁴⁰,

écrit Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*, parce que la relation de l'écrivain avec sa chambre est presque humaine. La chambre est le seul espace où la création ait droit de cité. Elle peut devenir une forteresse, contre les distractions de l'extérieur, mais aussi, une sorte de sanctuaire où « [l]es esprits malicieux et attentifs qui me surveillent, [dit Bernard] même au moment des crises les plus pathétiques, reviennent en foule à leur poste [...] »¹³⁴¹ Ces esprits, dont « la malice » s'entend comme cette capacité de hanter l'habitant de la chambre, sont les petites manifestations que l'artiste doit essayer de saisir, en mettant en place tous les éléments pour les attraper¹³⁴², même s'il n'y arrive pas. Dans *Les Vagues*, Bernard éprouve finalement une saine jalousie par rapport à sa chambre : « Comme c'est bon de fermer les persiennes, de ne plus laisser entrer personne, de voir sortir des coins sombres où ils s'étaient réfugiés, ces personnages familiers, ces hôtes peu râpés que j'héberge en moi [...] »¹³⁴³ Sa réflexion fait penser aux « *numina* », pluriel du latin *numen*, les esprits, chargés de garder le feu du foyer allumé, dans la culture romaine, et qui, pour certains auteurs, ont un rapport au « *genius* » qui « *est avant*

¹³⁴⁰ *Une chambre à soi, op. cit.*, p. 157.

¹³⁴¹ *Les Vagues, op. cit.*, p. 93.

¹³⁴² *Une chambre à soi, op. cit.*, p. 17.

¹³⁴³ *Les Vagues, op. cit.*, p. 74.

tout la force divine qui engendre ». ¹³⁴⁴ Ces personnages familiers qui habitent les coins sombres de la chambre, et qui osent sortir seulement quand l'hôte est seul, donnent un vrai sens religieux à l'intimité liée à la solitude et à la création. Quand ils se manifestent, Woolf conseille: « *Il ne faut pas qu'il [l'écrivain] regarde ce qui se passe ou qu'il se pose des questions concernant ce qui se fait.* » ¹³⁴⁵ Il doit rester avec *soi-même*, pendant tout le temps qu'ils sont là et même une fois réalisé le contact avec les « *genius* », une fois prise leur essence, laissée leur trace sur la page, l'écrivain doit rester dans cet état ; rester quelques minutes encore dans cette léthargie : « *Il doit bien plutôt arracher les pétales d'une rose ou regarder les cygnes doucement se laisser emporter par le fleuve. [...]* » ¹³⁴⁶. Et pour en arriver là : « *Il est nécessaire d'avoir cinq cents livres de rente et une chambre dont la porte est pourvue d'une serrure [...]* ». ¹³⁴⁷. L'importance de pouvoir mettre une serrure à la porte réside dans le fait que les manifestations de l'extérieur viennent rompre cette intimité propice à la création. Bernard est conscient de cela et il le formule ainsi: « *[...] je me rends bien compte que les meilleures phrases sont probablement fabriquées dans la solitude... Elles réclament je ne sais quelle réfrigération finale que je suis incapable de leur donner, moi qui barbote sans cesse au milieu de mots tièdes, solubles.* » ¹³⁴⁸

Et même s'il est toujours tenté de se laisser distraire par les événements derrière ses rideaux, Bernard garde pour sa chambre et sa solitude le respect que tout écrivain leur doit. La chambre d'un écrivain devient même un continent du monde. Dans cette chambre tout peut arriver ; elle est une sorte de gardienne des plus précieuses choses : l'esprit des êtres aimés, les idées attrapées et chéries et celles qui continuent à flotter dans

¹³⁴⁴ Daremberg et Saglio, Article Genius, Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, Toulouse, Université de Toulouse, Le Mirail, 1877, p. 1488.

¹³⁴⁵ *Une chambre à soi, op. cit.*, p. 84.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹³⁴⁷ *Ibid.*, p. 157.

¹³⁴⁸ *Les Vagues, op. cit.*, p. 74.

l'attente d'être perçues. La chambre de Bernard contient les sentiments, les souvenirs et les heures partagés avec les six autres : « [...] je sais, moi, qu'une simple chambre peut contenir la mort, le meurtre et le suicide. »¹³⁴⁹, dit Neville ; l'intimité avec la mort dans une chambre passe par le désir, la fantaisie, la fiction. La chambre d'un écrivain suicidé doit porter encore les *numena* qui demeurent saisis par l'interruption violente des flux de son esprit, même si le suicide n'a pas eu lieu à l'intérieur de cette chambre ; ils ont besoin d'autres écrivains¹³⁵⁰ pour les laisser partir, pour leur faire suivre d'autres flux. Pour Suzanne, « [l]es jours de la semaine sont contenus dans cette chambre [...] Lundi, mardi, mercredi. »¹³⁵¹ Le temps mute en heures, en minutes et en secondes lourdes et perdues, qui naissent et meurent dans la même chambre et qui semblent, parfois, une autre sorte de suicide : celui du temps. Bernard exprime ce même sentiment avec sa chambre, là où il partage l'espace avec ses amis : « [...] - L'avenir est dans cette chambre, dit Bernard. [...] nous nous sommes prouvé que nous étions capables d'ajouter aux richesses de l'heure présente. »¹³⁵². La *chambre à soi* convertit le temps de l'écriture et de l'intimité en quelque chose d'intemporel. Le temps s'arrête pour être rempli de tous les petits riens qui rendent l'heure si riche. La plus importante des chambres continue à être celle où l'individu décide de se retirer « [...] dans le sein des doctes vierges, où, en repos et sécurité, il passera les jours qui lui restent à vivre. Puisse le destin lui permettre de parfaire cette habitation des douces retraites de ses ancêtres qu'il a consacrées à sa liberté, à sa tranquillité, à ses loisirs »¹³⁵³.

Tout comme Montaigne l'a fait, en suivant ses propres préceptes. Sa bibliothèque est devenue une chambre à soi, dans laquelle il s'est installé pour vivre sous la garde de ses livres ainsi que de ceux qu'il a hérités de La Boétie, afin de vivre sous les poutres gravées avec les phrases de ses

¹³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 194-195

¹³⁵⁰ des chercheurs peut-être.

¹³⁵¹ *Les Vagues*, *op. cit.*, p. 145.

¹³⁵² *Ibid.*, p. 145.

¹³⁵³ Butor rapporte ici le contenu de la première inscription latine peinte sur les murs de la bibliothèque de Montaigne. In Butor, *Essais des Essais*, *op. cit.*, p. 24.

propres mentors. C'est une chambre à *soi* dans laquelle il a fait peindre cette inscription avec la date du commencement de sa retraite, assortie des médaillons qui représentaient La Boétie, Le Cannibale et lui-même, « ces esprits malicieux »¹³⁵⁴ qui dans le langage de Woolf représentent l'inspiration, les compagnons de la pensée, ceux qui ont permis à Montaigne d'agir de la façon suivante, comme Woolf l'écrit de Shakespeare : « [Il a] su chasser de lui et détruire jusqu'à la moindre velléité de protestation, de sermon, jusqu'au moindre désir de proclamer une injustice, de régler un compte, de prendre le monde à témoin de ses épreuves ou de ses griefs. C'est pourquoi sa poésie jaillit de lui en toute liberté, sans se heurter à aucun obstacle. »¹³⁵⁵

Montaigne a voulu représenter cette liberté avec laquelle sa pensée jaillit entre les murs et les toits de sa bibliothèque, en faisant entourer ces dessins par des grotesques, ces figures pré-raphaélites peintes autour des fresques qui étaient à la mode dans la décoration des maisons à son époque ; il choisit ce cadre parce qu'il est en adéquation avec son écriture. Montaigne a pris plaisir à remplir les marges de ses pages par des notations qui prolongeaient certaines réflexions, comme des échos, et qui parfois finissaient par être de nouveaux chapitres : « [...] je prononce ma sentence par articles descousus, ainsi que de chose qui ne se peut dire à la fois et en bloc. »¹³⁵⁶ De la même façon que ses quelques personnalités fantasmagoriques – comme une femme à queue de poisson ou un oiseau à queue de serpent – représentés de façon entrecroisée, d'un côté à l'autre de la fresque, il aime peupler les marges de végétations, tout comme Woolf aime « [...] laisser son esprit célébrer ses noces dans l'obscurité. »¹³⁵⁷ L'amour des marges est un autre point commun du mentor et de son disciple, trois cents ans après, non seulement ces marges dans les pages de leurs propres écrits, mais aussi la notion de marginalité que j'exposerai dans le dernier chapitre de

¹³⁵⁴ *Les Vagues, op. cit.*, p. 93.

¹³⁵⁵ *Une chambre à soi, op. cit.*, pp. 84-85.

¹³⁵⁶ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1077.

¹³⁵⁷ *Une chambre à soi, op. cit.*, p. 157.

cette thèse, dans ses rapports avec l'app roche que privilégie Michel Butor du travail de Montaigne dans *les Essais*.

7.c Les marges, un plaisir partagé

Michel de Montaigne décide d'inaugurer sa « chambre à soi » en faisant peindre sur le mur de sa bibliothèque : « [...] un tableau élaboré de toute sa suffisance ¹³⁵⁸ ; et, le vuide tout au tour, il le remplit de crotèques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grace qu'en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crotèques et corps montreux, rappiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuité ? » ¹³⁵⁹. La fantaisie de ces êtres de fiction est le reflet de l'art qui accompagne l'écriture de cette œuvre. Il s'agit d'une recherche esthétique qui se base sur une relation pleine de liberté avec le monde des idées ; selon Montaigne, celles-ci doivent être conçues selon le rythme d'« une allure vagabonde ¹³⁶⁰ [...] Je n'ayme point de tissure où les liaisons et les coutures paroissent, tout ainsi qu'en un beau corps, il ne faut qu'on y puisse compter les os et les veines. » ¹³⁶¹.

Pour sa part, Woolf établit un écho qui me semble volontaire et explicite pour le personnage de Bernard, en cette sorte de jeu d'abyme, à la croisée de l'alter ego de Woolf et de l'homme à son mentor. Ceci devient évident, particulièrement dans les monologues suivants, tout d'abord quand elle dit : « Moi, dont la vie se passe à couvrir de notes les marges de ma mémoire en vue d'arriver à quelque émouvante découverte finale, j'inscris cette remarque pour m'en servir durant une soirée d'hiver. » ¹³⁶² Il s'agit d'une soirée d'hiver à laquelle Montaigne fait référence dans la description de sa tour ¹³⁶³, où les murs sont remplis du sol au plafond de toutes sortes de livres et documents. Les couloirs pleins d'armoiries sont si longs que Montaigne pourrait mesurer une galerie de « cent pas de long et douze de large, à plein pied

¹³⁵⁸ Capacité, talent.

¹³⁵⁹ *Ibid.*, I, XXVIII, p. 183.

¹³⁶⁰ *Essais, op. cit.*, I, XXVI, p. 173.

¹³⁶¹ *Ibid.*, I, XXVI, p.172.

¹³⁶² *Les Vagues, op. cit.*, p. 186-187.

¹³⁶³ *Essais, op. cit.*, III, III, p. 827.

»¹³⁶⁴. La façon ensuite dont Bernard se déploie dans sa chambre en remplissant de livres et de textes son espace, à l'image des végétations qui poussent le long de ses murs, est capitale : « *Chaque livre, chaque appui de fenêtre regorgeait de mes brouillons de lettres adressées à la femme qui avait fait de moi Byron [...]* »¹³⁶⁵. La magie des *genius* romains réside dans cette sorte de chaos créatif, cette possibilité par les livres de devenir Byron ou Montaigne. La prolifération des « monstres hybrides » qui entourent la magnifique et enviable « chambre à soi » de Montaigne fait de sa bibliothèque l'espace par excellence pour faire pousser ces lianes, et être envahi par les végétations que l'esprit a su tisser, en contact libre avec ces « *hôtes familiers* », entre la bibliothèque de Montaigne, celle de Woolf et la chambre de Bernard. Le plaisir de la solitude est partagé par des êtres particulièrement marginaux, comme l'était Montaigne par son exil partagé avec La Boétie, en qui la marginalité de femme, de lectrice, d'écrivain, d'être exceptionnel, de Woolf trouve un support, et constitue une résistance aux conventions. Bernard, même en compagnie, éprouve lui-même la sensation d'être au-dehors.

Quand Woolf déclare « ne pas être féministe », elle sait que la solution se trouve dans la possibilité d'apprendre, hommes et femmes à part égale, et qu'il existe une autre façon de voir la vie, l'histoire, l'économie, la politique, que celle qui régit le monde viril, glorieux, guerrier, ambitieux et compétitif dont nous faisons partie. C'est un tort, selon elle, de croire que les femmes doivent endosser les rôles préconçus pour les hommes afin de trouver leur liberté. Elle savait, comme son mentor, que la liberté se conquiert en s'éloignant de cette logique, et en choisissant, comme Montaigne, une sorte d'exil face à l'établissement, cette organisation de principes plutôt inhumains. Je crois que le plaisir de transgresser les marges en les remplissant de mots est profondément lié au sentiment de différence que ces marginaux, mentor et disciple, partagent. Un plaisir qui touche en plusieurs points à la logique du féminin, comme nous avons pu le constater tout au long de cette thèse. La

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 828.

¹³⁶⁵ *Les Vagues.*, *op. cit.*, p. 243.

marginalité porte dans sa « délinquance »¹³⁶⁶ ce besoin du féminin de désobéir « [...] aux lieux communs d'un système cohérent et totalitaire pour réinventer l'espace [...] »¹³⁶⁷ C'est une délinquance de la « non-fixité » où le poétique peut avoir lieu grâce à la mise en abyme de principes comme celui du « changement continu » ou de « l'ignorance comme condition humaine ». Telle est la nature d'un exil choisi par des écrivains comme Montaigne, Woolf, Derrida... La marginalité qu'ils ont choisie s'inscrit dans le mouvement, mouvement que la réflexion du féminin propose dans tous les domaines où elle s'exerce.

¹³⁶⁶ *La Force du féminin, op.cit.*, p. 6.

¹³⁶⁷ *Ibidem.*

VIII. CORPS

Dans *Les Vagues*, la réflexion du corps se centre particulièrement sur les personnages féminins. Woolf développe en deux de ses personnages la polarité qu'elle-même retrouve dans la relation avec son corps et celle qu'elle perçoit chez certaines femmes de son entourage, particulièrement Vanessa Bell, sa sœur. D'abord, il y a Rhoda, qui vit le corps comme une confrontation avec sa sensation d'inexistence, ce « non-moi » développé dans le chapitre qui lui est consacré et dans lequel j'ai tenté de montrer comment ce personnage représente la partie que Woolf n'arrive pas à intégrer en soi : corps et esprit. Sa sensation du manque de frontières la maintient tout au long de sa vie dans une insupportable angoisse. Il est probable que ce que l'écrivain américain Louise de Salvo affirme quand elle écrit : « [...] Woolf n'est jamais arrivée à surmonter la douleur que son corps physique lui provoquait et la façon dont celui-ci la hantait. [...] »¹³⁶⁸, soit, comme elle le dit, à l'origine de sa maladie, et que cela explique beaucoup des éléments qui définissent son écriture, comme cela a été déjà développé. Mais Woolf rejette les étiquettes, celles de sa propre maladie ; la complexité humaine est trop vaste pour qu'elle se laisse catégoriser comme « malade ». De telle sorte que celle qui confesse dans ses journaux ne pas pouvoir regarder la viande crue dans la cuisine¹³⁶⁹ ou la souffrance que suscitait en elle le seul sentiment d'être observé par le responsable d'un magasin de vêtements¹³⁷⁰ n'est toujours qu'une femme meurtrie. Virginia Woolf est aussi une personne très vive, courageuse, quelqu'un de séducteur et conscient d'une beauté qui, pour elle, était un atout familial. Elle joue de ces multiplicités à travers des personnages séparés, mais elle est aussi un peu Jinny, cette autre perception de la femme post-victorienne, pour qui le corps est un domaine de jeu, de pouvoir et d'épanouissement. Il s'agit, sinon d'une perception différente de celle que certains spécialistes veulent montrer, d'une réalité partielle de Woolf ; il s'agit

¹³⁶⁸ Cf Beverly Sclack, p.105, in Louis Desalvo, *op.cit.*, p. 11.

¹³⁶⁹ Glenny, *op. cit.*, p. 30.

¹³⁷⁰ *Moments of being, op. cit.*, p. 71.

au moins d'un témoignage qui montre comment l'écrivain est capable, par son propre vécu ainsi que par l'observation de ses proches, de concevoir une autre façon de vivre ce corps, que celle qu'elle projette dans le personnage de Rhoda.

8.a Rhoda

Chez Rhoda, les réflexions sur la nourriture ressemblent à certaines que Woolf fait dans ses journaux. Effectivement, lors du concert du dimanche, Rhoda pense : « *Tous ont mangé assez de bœuf et de pudding pour se maintenir en vie pendant une semaine, et c'est pourquoi ils collent les uns aux autres, comme des vers, sur l'échine d'une bête capable de les porter.* »¹³⁷¹ Woolf décrit les corps comme des larves espérant être emportées, usant d'une image sinistre de la perception du « moi ». Rhoda se perçoit elle-même comme le membre d'une société que la glotonnerie rend débile. Elle ressent son ventre plein comme un poids sur l'âme, son corps serait une lourde chair qui aliène son esprit proportionnellement à la lourdeur de sa masse. Pour elle, il existe une relation causale directe entre trop manger et la perte du contact avec les flux de l'esprit. Il est probable que c'est à cela que Montaigne se réfère quand il affirme¹³⁷² : « *Ceux qui ont le corps gresle, le grossissent d'embourures*¹³⁷³ : ceux qui ont la matière exilée¹³⁷⁴, l'enflent de paroles. » La sensation de lourdeur, mais surtout le pouvoir anesthésiant du geste mécanique de saturer le corps pour ne pas penser, sont dépeints par Woolf de façon très douloureuse et réaliste. Il est difficile de savoir si Montaigne a vécu une angoisse semblable dans sa relation avec son corps, il parle plutôt des tares de la maladie et des médecins, mais il laisse la réflexion ouverte sur ce sujet que Virginia, en tant que femme, connaît par cœur. Le corps immobilisé représente pour elle une âme emprisonnée, selon l'écrivain américain Allie Glennie : « *Manger ce n'est pas pour Rhoda une satisfaction instinctive ou un besoin biologique, mais*

¹³⁷¹ *Les Vagues, op. cit.*, pp.160-161.

¹³⁷² *Essais, op. cit.*, I, XXVI, p. 173.

¹³⁷³ Bourre.

¹³⁷⁴ Mince (latinisme).

une dangereuse façon d'auto-reconnaissance et d'empowerment de son corps en tant qu'antagoniste »¹³⁷⁵.

Quoi qu'il en soit, Woolf est obligée de faire un effort de conscience de façon constante pour maintenir la cohésion entre les perceptions divergentes de son corps, et, parfois, cet effort devient physiquement douloureux, comme Rhoda l'exprime : « *Brûlante de honte, je me sens rejetée dans ce corps maladroit où je suis mal à l'aise, exposée à l'indifférence [...] »¹³⁷⁶* Rhoda se perd dans sa tentative de cohésion et dans cette douleur sans guérison apparente. La façon dont Woolf arrive à exprimer la relation avec son corps comme quelque chose de supportable passe par l'écriture ; elle transforme sa souffrance en *flights of the mind*. C'est ainsi qu'elle rend habitable son corps : dans la possibilité d'être corps dans l'écriture. Woolf joue l'exposition de son intimité en essayant en même temps de ne pas perdre les repères du petit monde des pétales dans son bol. Elle effectue ce passage par le biais de *l'essai de soi*, dans la relation entre l'écrivain et le lecteur. C'est ainsi que sa sensation d'être exposée prend du sens, et devient « *une exposition [qui] est bien loin de n'avoir lieu que comme extension d'une surface. [...] [ainsi que Jean-Luc Nancy l'explique dans Corpus] L'une sur l'autre, dans l'autre, à même l'autre s'exposent ainsi toutes les esthétiques dont le corps est l'assemblage discret, multiple, foisonnant. »¹³⁷⁷* Peut-être est-ce une compréhension de la relation avec le corps, lequel saurait vivre cette exposition en tant que continent de toutes les esthétiques qu'il signifie, dans la même mesure que les autres esthétiques du corps exclusivement. Le corps, en tant que corps, serait toujours exposé, et son exposition, plus qu'un danger, serait simplement extension de l'autre, extension de la réalité et de l'altérité. Comme l'affirme Nancy : « *[...] Cette extension elle-même en expose d'autres [...] L'une sur l'autre, dans l'autre, à même l'autre s'exposent ainsi toutes les esthétiques dont*

¹³⁷⁵ Glenny, *op. cit.*, p. 160.

¹³⁷⁶ *Les Vagues, op. cit.*, p. 108.

¹³⁷⁷ *Corpus, op. cit.*, p. 33.

le corps est l'assemblage discret, multiple, foisonnant. »¹³⁷⁸ Cette vision du corps permet d'approcher d'une autre perspective, une analyse qui se tisse entre les personnages de Woolf et la notion de *l'essai de soi* dans cette thèse. Même si, chez Woolf, cette libération du corps en tant qu'« excription »¹³⁷⁹ (Nancy parle du « corps-dehors » qui équivaut à une « excription de l'Être. »¹³⁸⁰), ne libère pas le corps physique, Woolf intègre dans son oeuvre cette « excription ».

Nancy réfléchit sur l'approche d'un certain discours psychanalytique qui semble, selon lui, s'obstiner dans le déni de son objet : ce discours qui cherche « [...] à rendre le corps 'signifiant', au lieu de débusquer la signification comme ce qui partout fait écran aux espacements des corps. Cette analyse 'ectopise' (ou 'utopise') le corps hors-lieu : elle le volatilise et l'indexe sur l'incorporel du sens. C'est ainsi, semble-t-il, que l'hystérie est instituée comme exemplaire : un corps saturé de signification. Et donc, plus de corps... »¹³⁸¹. Le problème est le suivant : à part les discours psychologiques auxquels Nancy fait référence, les personnes qui sont dans cette logique de « l'hystérie [comme] parasitage »¹³⁸², où la perception du corps existe uniquement à travers cette angoisse, vivent enfermés dans cette hystérie que Nancy définit comme « [...] parasitage complet de l'incorporel du sens par le corps, jusqu'à rendre l'incorporel muet, pour exhiber à sa place un morceau, une zone d'a-signifiante. »¹³⁸³ Mais selon moi, le discours est assimilé à une information presque génétique et l'individu reste enfermé dans ce « [...] blocage résolu de la transmission du

¹³⁷⁸ *Ibidem.*

¹³⁷⁹ *Ibid.* p. 22.

¹³⁸⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁸¹ *Ibid.*, p.22.

¹³⁸² *Ibidem.*

¹³⁸³ *Ibid.*, pp. 22-23.

sens. »¹³⁸⁴ Donc la compréhension du corps en tant qu'effraction « [...] où ça peut venir du monde. »¹³⁸⁵ reste, dans la réalité des femmes comme Rhoda, hors de sa portée. Mais Woolf ainsi que beaucoup d'écrivains ensuite effectueront le geste d'écriture comme ce « *toucher* » que Nancy développe : « [...] je ne sache pas d'écriture qui ne touche pas. »¹³⁸⁶ Elle se libère ainsi i par ce geste où écrire c'est toucher au corps, par essence, mais sans pouvoir se détacher des blessures de son propre corps. Dans l'écriture, Woolf réussit à réaliser le geste libérateur de « *l'exécriture* »¹³⁸⁷ mais dans le jeu des personnages la question reste bloquée, comme cela se passe chez elle. Même dans l'opposition que Jinny représente face à Rhoda dans un apparent épanouissement du personnage, dans son corps et par son corps, la symbolisation du corps en tant que signifiant finit par le mettre en question ; peut-être, finalement, est-ce l'insistance à pratiquer le discours psychologisant qui conduit à une telle conséquence.

8.b Suzanne

Il ne faut pas oublier le personnage de Suzanne, par lequel Woolf traite le sujet de « la maternité ». L'auteur développe de façon presque sommaire, et même un peu ironique, cette partie sur Vanessa sa sœur, qui n'est pas anodine pour Woolf mais qui, dans le roman, fait partie des caractéristiques d'un être « *né sans destin* »¹³⁸⁸, selon Louis, le fils du banquier de Brisbane. Comme cela a été déjà abordé dans le sous-chapitre intitulé « creuser en soi », Woolf porte son propre « *deuil d'enfant* », mais elle n'est pas devenue l'écrivain qu'elle est en une sorte d'échange entre l'écriture et la maternité, comme certains (entre autres Leonard) ont voulu le faire

¹³⁸⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁸⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p.13. La citation étant inscrite en italiques dans le texte de Nancy, et moi-même inscrivant mes citations en « Arial narrow italics », j'inscris donc cette citation en romains pour marquer la différence.

¹³⁸⁷ *Ibidem.*

¹³⁸⁸ *Les Vagues, op. cit.*, p. 197.

croire ; elle aurait voulu être mère et on l'en a empêchée ¹³⁸⁹. C'est peut-être à cause de cela que le sujet est mis à l'écart dans *Les Vagues*. Et c'est pourquoi il ne sera pas présent dans l'analyse du corps conduite dans cette thèse.

8.c Jinny

En revanche, le personnage de Jinny porte en elle certaines caractéristiques de Vanessa que Woolf partage, admire et même envie. Jinny est une représentation exacerbée de la femme mondaine et, apparemment, parfaite pour l'homme de la société post-victorienne, et que Vanessa a représentée pendant sa jeunesse. La beauté des femmes Stephen ¹³⁹⁰ était célébrée par la société anglaise, aux dires de l'écrivain, avec une telle présence que dans *Les Vagues* cette beauté est devenue personnage :

*Je suis assise dans mon coin du Nord-express, dit Jinny, blottie dans ce train rugissant, et dont la marche paraît pourtant si douce qu'elle aplatit les haies, étire les collines. Nous passons comme l'éclair devant les sémaphores ; la terre a un léger mouvement de roulis. Sans cesse, l'horizon se referme à nouveau devant nous, et sans cesse nous y rouvrons une nouvelle trouée. Les poteaux télégraphiques vont en viennent, l'un monte, l'autre descend. Maintenant, le train traverse un tunnel et nous secoue avec un bruit de tonnerre. Ce monsieur lève la glace de la portière.*¹³⁹¹

Dans cette scène du train qui, est selon moi, une métaphore dans la métaphore des *Vagues*, même les paysages qui se situent à l'extérieur de la scène sont perçus par les personnages comme des instants de soi. Le passage de l'être s'écoule de la même façon que « les poteaux

¹³⁸⁹ Woolf, *Letters*, À Barbara Bagenal, 7 février 1929, in Forester, Viviane, *Virginia Woolf*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 72.

¹³⁹⁰ *Moments of Being*, op. cit., p. 32.

¹³⁹¹ *Les Vagues*, op.cit., p. 68.

télégraphiques » qui vont et viennent. Ici la simplicité de l'esprit de Jinny offre au lecteur des réflexions primaires, presque enfantines, de simples constats de la réalité. Le train de Jinny est comme sa perception du paysage, toujours lié à l'apparence, au physique, au tangible. Son train est un autre train différent du reste de sa troupe, même si les six compères voyagent ensemble. Dans le génie de l'esthétique woolfienne, le portrait de Jinny donne couleur à l'espace, lequel donne direction et profondeur à l'histoire et au moment. Jinny expose la fierté de sa beauté, comme elle expose sa perception du monde. Assise dans le même train que ses amis, comme dans la vie, elle voit la lumière d'une autre couleur, et sa réflexion des choses est simple, basique, et joyeuse. Jinny est aussi un prétexte pour développer les réflexions personnelles de Woolf ; elle arrive à tisser une pensée différente de la sienne avec ses propres lambeaux. Quand Jinny parle de la perception de son corps, de sa relation avec celui-ci, il y a une certaine intuition, une certaine sagesse semblables à la perception esthétique la plus développée des arts plastiques. Son corps avec lequel elle s'entend si bien, celui qui capte facilement le regard admiratif de l'autre, celui qui la comble, est ce corps qui lui donne du sens en tant que personne. On perçoit, dans la simplicité du personnage, une ironie moqueuse de la part de l'écrivain, mais aussi une ironie douloureuse. Dans le cas de Jinny, c'est son reflet dans la fenêtre qui donne du sens au paysage qu'elle perçoit, c'est le regard du monsieur qui l'espionne, par son reflet dans le tunnel, qui lui fait prendre conscience de la vie qui court dans ses veines. Telle est sa raison d'être :

Je vois des images se refléter le long du tunnel, dans la vitre luisante ; je vois le monsieur abaisser son journal. Il sourit à mon reflet dans le tunnel. Instinctivement, mon corps palpite sous son regard. Mon corps a son existence bien à soi. Et maintenant, la vitre noire est redevenue verte : nous sommes sortis du tunnel. Le monsieur lit son journal. Mais nos deux corps ont échangé des présentations. Il existe une grande société des corps, et le mien y est désormais reçu : mon corps

vient d'entrer dans la chambre meublée de fauteuils dorés. Tiens ! toutes les fenêtres, tous les stores blancs des villas dansent, et ces hommes aux foulards bleus, assis au bord des champs de blé, éprouvent comme des sensations de tiédeur et de joie.[...] De nouveau, nous entrons bruyamment dans l'obscurité. Et je renverse la tête ; je m'abandonne à ma joie ; je me dis qu'au sortir du tunnel je vais entrer dans une chambre éclairée par des lampes, et me laisser tomber dans un fauteuil, admirée de tous, avec ma robe qui ondoie à mes pieds. Mais attention ! en relevant les yeux, je rencontre le regard aigre d'une femme qui soupçonne ma joie. Mon corps impertinent se referme comme un parasol. Je l'ouvre ou le ferme à volonté. La vie commence. Mon trésor de vie est encore intact.¹³⁹²

Jinny est le symbole de la modernité quirompt avec la femme de la société victorienne (ou peut-être est-ce un privilège atemporel pour de belles femmes...). Elle est une sorte de Mrs. Dallo way sans son côté réflexif ou légèrement torturé. Elle est belle, et donc rien ne l'arrête. Elle a l'aura de la beauté et rien ne l'atteint, elle est consciente de la force et du pouvoir que cette beauté lui donne ; elle se pavane dans la certitude de l'effet qu'elle provoque chez les autres et elle a la certitude du pouvoir de son royaume. Jinny a la vanité de ses filles Stephen, mais d'une façon exacerbée. Virginia Woolf célèbre en elle tout ce qu'elle admirait et vénérait des aristocrates anglaises, elle lui attribue aussi, mi se à part la construction ironique du personnage toujours au fil de la caricature, la simplicité de sa perception de la vie, la signification du cadeau de la beauté physique et la capacité à l'exercer en toute conscience et sans réserves. Jinny semble être le symbole de la femme en équilibre avec son corps, même si elle finit par le payer cher. Woolf a du voir son reflet dans la vitre du train, se rappeler de la Virginia qu'elle avait été dans sa jeunesse. Les Stephen avaient la conscience de la beauté

¹³⁹² *Ibid.*, pp. 68-69.

comme signe distinctif des femmes de la famille ; dans *Vers le phare*¹³⁹³, la façon par laquelle l'écrivain décrit la beauté de sa mère et les références qu'elle fait à sa sœur attestent de ce trait. Mais Woolf est aussi l'autre femme, Jinny dans sa « splendeur » ; elle voudrait l'être, surtout par la conscience et l'usage que le personnage en fait : la femme en apparence libre, bien dans sa peau, capable de mener le monde par le bout du nez grâce à la magie de son exubérance. L'écrivain arrive à développer chez ce personnage si paradoxal pour elle et pour ses sentiments des moments d'une grande tendresse. Woolf la construit avec la même patience, la même délicatesse et la même profondeur qu'elle développe dans les autres personnages. L'écrivain laisse en Jinny la réponse qu'elle n'a jamais pu se donner afin de l'intégrer en elle-même, dans son corps. Jinny est la féminité harmonieuse, une harmonie aveugle et futile, mais enviable, entre la conscience de soi et la pleine conscience du pouvoir de son propre corps.

Par le personnage de Jinny, Woolf montre les multiples formes de perception du corps, potentiellement différentes de la sienne. Elle reconnaît dans cette supposée frivolité la liberté que certaines femmes contemporaines sont arrivées à saisir, comme Nessa sa sœur ou comme Vita Sackville-West, son amie. Cette relation avec le corps est dépourvue, j'insiste, en apparence, des chaînes forgées par cette société-là qui, à ce stade, se trouve en pleine évolution. Il y a des espaces et des personnages proches de l'écrivain, chez lesquels le rapport avec ces « valeurs » leur permet une liberté et une conscience d'être les détenteurs de leur corps. Virginia perçoit cette différence face au reste de la société, mais elle ne parvient pas à l'intérioriser pour elle-même. Comme dans le cas de Rhoda, mais avec une position distincte, Jinny pourrait être un « corps exposé », concept que Jean-Luc Nancy développe dans *Corpus*. Le corps chez Jenny serait « *exposant exposé [...] L'exposition ne signifie pas que l'intimité est extraite de son retranchement, et portée au-dehors, mise en vue. Le corps serait alors une exposition du 'soi', au sens d'une traduction, d'une interprétation, d'une mise*

¹³⁹³ *Vers le phare, op. cit.*, p. 87.

en scène. »¹³⁹⁴, écrit Nancy. Mais peut-être suis-je en train de faire ce que Nancy critique dans *Corpus* : je cherche à donner au corps le sens d'un « signifiant signifié », et encore une fois, peut-être ai-je tort. Jinny ne se demande pas quelle est la signification de la beauté de son corps ; elle est, elle s'expose, elle vit dans son corps en une épiphanie : « [...] je vois le monsieur abaisser son journal. Il sourit à mon reflet dans le tunnel. Instinctivement, mon corps palpite sous son regard. Mon corps a son existence bien à soi. »¹³⁹⁵, dit Jinny, et on pourrait penser que cette conscience d'un corps avec « son existence bien à soi »¹³⁹⁶ est une description qui frôle l'effet du « toucher » dans la notion du corps que Nancy développe : « Sitôt touchée, la certitude sensible vire au chaos, à la tempête, tous les sens s'y dérèglent. »¹³⁹⁷ S'agit-il vraiment de cette sorte d'explosion qui s'empare de Jinny ? Est-ce dans le contact du regard admiratif de l'homme que l'exposition du corps a lieu ? Je ne le crois pas, mais il y a quelque chose dans la perception esthétique du corps, que Woolf veut décrire par son personnage et qui s'approche, d'une certaine façon, de la perception de *Corpus* de Jean-Luc Nancy : « *Corps est la certitude sidérée, mise en éclats* »¹³⁹⁸. Woolf décrit dans cette scène de train avec Jinny la relation égotique d'une femme gâtée par la beauté et par le regard de l'autre. L'existence de cette femme est nourrie par le désir des autres, un désir dont des hommes et des femmes, comme Jinny, ont conscience et de l'effet très particulier qu'il suscite. Ils exercent, par leur beauté, une emprise ponctuelle sur les autres. Et Woolf est consciente d'avoir été plus d'une fois prise par cette « servitude volontaire »¹³⁹⁹. Mais je crois que même si elle développe en Jinny ses réflexions sur la beauté, comme si elle parlait de l'esthétique de l'art en général – comme si ces deux aspects n'en faisaient qu'un – (et même s'il y a une autre façon épiphanique et libre d'établir une relation avec son propre corps), la réalisation de Jinny en tant

¹³⁹⁴ Nancy, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁹⁵ *Les Vagues*, *op. cit.*, pp. 68-70.

¹³⁹⁶ Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁹⁷ Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 11.

¹³⁹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁹⁹ Je fais référence à l'oeuvre d'Étienne de La Boétie.

qu'objet du désir de l'autre s'approche davantage de l'idée du corps comme poids « *d'une chute* », comme le développe Nancy, en expliquant le tort que la vision du corps en Occident a provoqué :

Si l'Occident est une chute, comme le veut son nom, le corps est le dernier poids, l'extrémité du poids qui bascule dans cette chute. Le corps est la pesanteur. Les lois de la gravitation concernent les corps dans l'espace. Mais tout d'abord, le corps pèse en lui-même : il est descendu en lui-même, sous la loi de cette gravité propre qui l'a poussé jusqu'en ce point où il se confond avec sa charge. C'est-à-dire, avec son épaisseur de mur de prison, ou avec sa masse de terre tassée dans le tombeau, ou bien avec sa lourdeur poisseuse de défroque, et pour finir, avec son poids spécifique d'eau et d'os - mais toujours, mais d'abord en charge de sa chute, tombé de quelque éther, cheval noir, mauvais cheval.¹⁴⁰⁰

En suivant la structure du temps dans *Les Vagues*, dans la partie de la journée qui marque le coucher du soleil, c'est-à-dire le déclin de l'âge adulte, Jinny regarde encore une fois son visage dans la vitre du wagon, mais cette fois-ci, il s'agit du métro à Londres. La « *chute du poids* »¹⁴⁰¹, la pesanteur du regard du désir, ce lui qui dans sa jeunesse se confond avec la beauté de l'art, est « *le premier poids dans la trajectoire* »¹⁴⁰².

- Me voici dans cette station du métro où s'entrecroisent ces chères lignes aux noms bien connus, dit Jinny [...] Tiens ! le reflet de mon corps est pris dans ce miroir... Comme il est solitaire,

¹⁴⁰⁰ *Corpus, op. cit.*, p. 10. Comme je l'ai indiqué précédemment, les citations étant reproduites en Arial narrow italics, j'utilise les caractères romains lorsqu'un terme a été mis en italiques par l'auteur dans le texte d'origine.

¹⁴⁰¹ *Ibidem.*

¹⁴⁰² *Ibidem.*

comme il est ratatiné, comme il a vieilli ! Je ne suis plus jeune. Je ne participe plus à la procession. Des millions d'êtres humains descendent chaque jour ces escaliers roulants en une coulée formidable. De grandes roues tournent inexorablement, les poussent vers les profondeurs. [...] Je n'ai faibli qu'un instant, parce que je me suis aperçue dans le miroir sans m'être préparée, comme je le fais toujours avant de me soumettre à l'examen de mes propres yeux. C'est vrai : je ne suis plus jeune. Bientôt, c'est en vain que je lèverai le doigt pour faire signe, et mon écharpe retombera sans avoir flotté. [...] Mon image ne se reflétera plus sur la vitre du wagon dans les sombres tunnels. Je regarderai les visages, et ils se détourneront pour regarder quelqu'un d'autre. Je dois l'avouer : pendant un instant, la descente silencieuse et verticale de ces corps le long des escaliers roulants, pareille à la descente formidable et rigide des morts vers les profondeurs de la terre, le bruit des grandes roues qui nous poussent sans pitié vers le bas, m'ont fait trembler, et désirer fuir. ¹⁴⁰³

Le corps de Jinny tombe de toute sa pesanteur dans le mouvement mécanique des roues qui font bouger les escalators électriques, lesquels mènent au centre de la terre. Mais c'est son visage dans la vitre prise d'assaut, qui la fait tomber, qui l'effraie ; la lourdeur de ce « corps-Occident », en étant eau et os, exerce une gravité physique et culturelle qui l'amène à se confondre avec sa propre charge :

[...] avec son épaisseur de mur de prison, ou avec sa masse de terre tassée dans le tombeau, ou bien avec

¹⁴⁰³ *Les Vagues, op. cit., pp. 190-192.*

*sa lourdeur poisseuse de défroque, et pour finir, avec son poids spécifique d'eau et d'os - mais toujours, mais d'abord en charge de sa chute, tombé de quelque éther, cheval noir, mauvais cheval.*¹⁴⁰⁴

Le pari de Jinny depuis le début a été de s'accrocher aux symboles que sa culture lui donne comme moyen d'étalage de sa force. Dans sa jeunesse, elle a été convaincue de la réalité de sa force et de son apparence, mais elle est entraînée par le poids d'un corps compris comme forteresse et manifestation de pouvoir. À la fin de sa vie, elle n'est pas si confondue, elle devient ce « [p]etit animal [qui] palpite [...], [qui] tremble [et dont] la peur agite [les] flancs »¹⁴⁰⁵. Pour survivre, elle reprend des forces, elle « abaisse [son] fouet sur [ses] propres flancs »¹⁴⁰⁶ pour ne pas se laisser vaincre par la peur de sa chute :

*Mais je ne céderai pas à la peur. Je le jure devant la glace en retouchant mon maquillage, en refourbissant mes armes. Pensons plutôt aux magnifiques autobus rouges et jaunes, qui s'arrêtent et repartent, ponctuellement et dans l'ordre prescrit. Pensons aux belles voitures puissantes [...]. Pensons aux hommes et aux femmes équipés, fin prêts, qui marchent de l'avant. C'est une procession triomphante, une armée victorieuse avec des bannières, des aigles de bronze, et des couronnes de lauriers gagnées dans le combat. [...] Et moi aussi, avec mes souliers vernis, mon mouchoir de gaze, mes lèvres rouges et mes sourcils tracés au crayon, je marche à la victoire avec cette armée.*¹⁴⁰⁷

¹⁴⁰⁴ *Corpus, op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁰⁵ *Les Vagues, op. cit.*, p. 190.

¹⁴⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 191.

Woolf est aussi Jinny, dans ce portrait de *Dorian Grey* qui a pris de l'âge, qui montre « *ses verrous comme ses poils blancs* »¹⁴⁰⁸. Jinny est la conscience plus pure du corps du point de vue de cet « Occident-chute ». Virginia Woolf sait que choisir le corps comme symbole d'une culture en chute revient à choisir le « *mauvais cheval* »¹⁴⁰⁹. Elle doit avoir l'intuition de Nancy, quand il écrit : « '*Le corps*' est notre angoisse mise à nu. [...] nous l'avons inventé, et il est la nudité, et il n'y en a pas d'autre, et ce qu'elle est, c'est d'être plus étrangère que tous les étranges corps étrangers. »¹⁴¹⁰ C'est cette sensation d'étrangeté qui provoque la peur de Jinny face à son visage dans la vitre, et la seule façon par laquelle elle trouve du réconfort, en suivant cette logique, c'est en pensant aux symboles du pouvoir de l'Angleterre. D'ailleurs, l'utilisation de ces symboles en particulier convoque la réflexion que la même Woolf conduit dans l'essai « Mr Bennett et Mrs Brown », lorsqu'elle analyse le style et le contenu des écrivains anglais qui la précédèrent au XIXe siècle. Woolf écrit :

[...] je crois que tous les romans ont affaire au personnage et que c'est pour exprimer le personnage - pas pour prêcher des doctrines, chanter des chansons ou célébrer les gloires de l'Empire Britannique - que la forme du roman, si lourde, si verbeuse, si peu dramatique, si riche si élastique si vivante, s'est développée.¹⁴¹¹

Woolf développe pour le personnage de Jinny le stéréotype d'une littérature et d'une société construites pour et par sa propre gloire, dans lesquelles la belle femme incarne la construction du corps humain comme symbole, comme signification et représentation des modèles spécifiques créés par ces hommes, en tant que détenteurs du pouvoir et des richesses. Une belle femme est considérée comme une étoile épinglée au gilet d'un général, ou

¹⁴⁰⁸ *Essais*, III, IX, p. 982.

¹⁴⁰⁹ Nancy, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, pp. 10-11. Les caractères romains sont en italiques dans le texte.

¹⁴¹¹ *L'art du Roman*, *op. cit.*, p. 50

comme un trophée à acquérir qui évoque le succès d'un « trio triomphateur ». C'est dans cette logique que Jinny a été élevée et ce ne sera que dans sa vieillesse qu'elle se rendra compte de la chute engendrée par ces valeurs en elle, depuis son enfance. Elle se sent donc démunie et fait appel aux signes du pouvoir qui ont été forgés avec le culte de sa beauté : le bus, les voitures, la ponctualité parfaite, les blasons.

L'image angoissante de « la descente silencieuse et verticale de ces corps le long des escaliers roulants, pareille à la descente formidable et rigide des morts »¹⁴¹² illustre magistralement cette idée : ces corps en chute, vers là-bas où les morts reposent. Jinny sait que toutes ces représentations d'un système d'apparences ne seront pas vraiment là pour l'accompagner : « Je bouge encore [dit Jinny]. Je vis encore. Mais qui viendra, si je fais signe ? »¹⁴¹³ Elles précipiteront, plutôt, sa chute.

[...] je n'abaisse pas l'Occident [écrit Nancy (et il est certain que Woolf ne le fait pas non plus)]. J'ai plutôt peur de mal estimer l'extrémité de cette pensée, sa force d'arrachement, et qu'il faut la traverser. Surtout, ne pas faire comme si elle n'avait pas eu lieu, et comme si le corps nu et blafard de Dieu, de l'Étranger, n'était pas jeté pour longtemps en travers du tableau.¹⁴¹⁴

Woolf le confirme avec ce qu'elle écrit dans *Trois Guinées* lorsqu'elle développe l'idée que l'ennemi public de l'Angleterre ne se trouve pas à l'étranger, mais à l'intérieur même de la société :

Et à l'étranger le monstre a surgi plus ouvertement encore à la surface. Là-bas, impossible de

¹⁴¹² *Les Vagues, op. cit.*, p. 191.

¹⁴¹³ *Ibid.*, p. 190.

¹⁴¹⁴ Nancy, *Corpus, op. cit.*, p. 11.

*l'ignorer. Il a élargi son horizon. Il interfère à présent avec votre liberté ; il vous dicte votre façon de vivre : il établit des distinctions non seulement entre les sexes, mais entre les races. Vous éprouvez dans vos propres personnes ce que vos mères éprouvaient lorsqu'elles étaient exclues, lorsqu'elles étaient enfermées, en tant que femmes. Maintenant, on vous exclut, on vous enferme, vous, en tant que Juifs, en tant que démocrates, en raison de votre race, en raison de votre religion [...] vous voilà qui suivez vous-même la procession. Et cela fait une différence. Toute l'iniquité de la dictature, qu'elle ait lieu à Oxford ou à Cambridge, à Whitehall ou dans Downing Street, qu'elle vise les Juifs ou les femmes, en Angleterre ou en Allemagne, en Italie ou en Espagne, vous apparaît aujourd'hui. Mais, à présent, nous luttons ensemble.*¹⁴¹⁵

Woolf explique à son interlocuteur la signification de la mode pour les hommes de son époque : *« Mais votre habillement à vous, si élaboré, répond évidemment à d'autres fonctions. Il ne couvre pas seulement la nudité, il ne flatte pas seulement la vanité, il ne crée pas seulement de la beauté mais il sert à afficher votre statut social, professionnel ou intellectuel. »*¹⁴¹⁶

C'est la symbolisation du corps comme emblème d'une idéologie, d'une conception qui entraîne sa chute. Woolf essaie depuis sa conception résistante de l'écriture, dans l'esthétique et l'éthique de son essai par vagues, de dénoncer cela, en jouant avec les règles d'un jeu très ancien qui se reconstruit de façon nouvelle comme technique narrative : celui de l'essai, et par une structure dans laquelle la différence et l'humanité des personnages

¹⁴¹⁵ *Trois Guinées, op. cit.*, p. 172.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

sont les véhicules naturels des idées et d'une esthétique éthique. Comme Nancy le propose aujourd'hui, Woolf se met « à écrire, non pas du corps, mais le corps même. Non pas la corporéité, mais le corps. Non pas les signes, les images, les chiffres du corps, mais encore le corps. Cela fut, et sans doute cela n'est déjà plus, un programme de la modernité. »¹⁴¹⁷ Woolf écrit le corps avec *the flights of mind* de sa plume, elle écrit sans chiffres, sans images, sans signes et sans corporéité. Woolf, et je me répète mais c'est important, écrit « dans une fidélité à l'événement ; ici l'événement du face-à-face avec l'autre. [...] [Elle] abandonn[e] le terrain de la réflexion abstraite pour celui de la pratique de l'autre, quitte à gommer la ligne de partage entre réalité et fiction. »¹⁴¹⁸

¹⁴¹⁷ *Corpus, op. cit.*, p. 12.

¹⁴¹⁸ Regard, *La force du féminin, op. cit.*, p. 19.

IX. LES VAGUES, UN RÉCIT DU FÉMININ

9.a Le Féminin

Pourquoi la pensée de Michel de Montaigne, ainsi que l'écriture de Virginia Woolf, sont-elles de véritables axes de la pensée du féminin ? D'abord, comme on a pu le constater à plusieurs reprises dans cette thèse, les deux écrivains s'inscrivent dans une logique du mouvement. De la même façon, dans l'écriture de Montaigne, ainsi que dans celle de Woolf, le féminin « [...] réinvente une différence : c'est un geste, un style, une figure qui balaie les fixations. »¹⁴¹⁹ Montaigne effectue un exil de *soi* ; il se situe hors de sa société par le biais de sa propre perception de *soi*, il crée une fiction par laquelle lui et La Boétie se lient par une fraternité tissée dans la pensée et l'identification avec une époque et une éthique lointaines, d'abord la Rome classique, ensuite le nouveau monde. Il crée une « sororité de frères »¹⁴²⁰ entre eux deux et sa propre fiction du « Cannibale ». Montaigne recrée son exil : par la langue, le latin et sa propre relation avec le français. Par l'écriture, à travers ses *Essais*, il élabore un genre nouveau, un *essai de soi*, une démarche unique basée sur le travail de l'autoportrait, une philosophie rafraîchissante, dans laquelle l'ignorance est le meilleur atout et la contradiction une manifestation de l'honnêteté. Il cherche aussi cet exil par le choix de la solitude et d'une distance avec le monde, dans sa tour, avec ses livres et ses « genius »¹⁴²¹. Woolf, pour sa part, fait de son statut de femme, d'écrivain et de « fille d'homme cultivé », une planche à partir de laquelle s'exprimer, un statut à double tranchant qui d'un côté lui donne l'accès à la connaissance par la bibliothèque du père et de l'autre côté la confronte à une lutte durant toute sa vie, pour se faire un espace dans la

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁴²⁰ Je me permets de jouer avec cet hybride, parce que l'exil choisi, la marginalité partagée, le manque de conventions de leur amitié et leurs idées donnent à la fraternité des deux écrivains cette légèreté que la « sororité » implique. Au-delà de l'amitié chevaleresque entre les philosophes, il y a une solidarité qui a quelque chose de l'ordre du féminin.

¹⁴²¹ Je renvoie au sous-chapitre 7.b de la deuxième partie, dans lequel je fais une analogie entre les esprits malicieux de Woolf et les « genius » ou « numena », gardiens du foyer romain.

littérature de son temps. Elle s'est construit, grâce à l'entourage protecteur du groupe de Bloomsbury, une perspective d'ouverture ; ils ont représenté pour elle un support de taille pour réaffirmer la place de grand écrivain qui lui était réservée. Woolf se déclare exilée à sa façon ; cette condition de femme et d'écrivain « marginale » devient sa force. Elle développe sa « chambre à soi », comme la défense de son espace d'intimité, de protection, de liberté pour laisser courir les flux de son esprit, comme Frédéric Regard l'écrit : « Elle pense la force du féminin. C'est-à-dire : elle pense ce qu'elle écrit autant que ce qu'elle écrit la pense ». ¹⁴²²

Regard analyse l'oeuvre de Virginia Woolf du point de vue du féminin, exposant sa politique, sa poétique, sa pensée et sa démarche. Le féminin perçu comme espace de questionnement peut être envisagé en continuité avec la pensée de Michel de Montaigne. Pour prouver cette influence, Laura Maria Lojo, chercheur espagnol, entre en ligne de compte grâce au travail comparatiste qu'elle effectue, pour montrer comment les essais de Virginia Woolf ont été influencés par la pensée du philosophe et pourquoi elle le considère comme son mentor. Les caractéristiques qui définissent les points en commun des deux écrivains permettent de conclure que tant le travail de Woolf que la pensée de Montaigne s'insèrent, sans aucune doute, dans la démarche qui, aujourd'hui, est nommée « du féminin » par les penseurs de la différence sexuelle. Pour essayer de le montrer, il faut revenir aux divers sujets qui définissent « le féminin » ; nous allons aborder tout d'abord notions de genre et genres, au pluriel.

9.a.1 Genre

Woolf ouvre un espace poétique dans le politique quand elle écrit : « Il est néfaste [...] d'être purement un homme ou une femme ; il faut être femme-masculin ou homme-féminin [...] Un certain mariage des contraires doit être consommé. » ¹⁴²³

¹⁴²² *La force du féminin, op. cit.*, p. 8.

¹⁴²³ *Une chambre à soi, op. cit.*, pp. 54-66.

C'est-à-dire : assumer sa propre multiplicité. Il y a autant d'hommes et autant de femmes dans une seule personne ; Marguerite Yourcenar affirme dans sa préface à *Orlando* :

[...] L'écrivain connaît les mêmes vicissitudes que l'être combattu entre ses deux natures, quand il laisse sous-entendre que l'écriture épouse le destin même de l'androgynie : le biographe d'Orlando est incapable de suivre les mouvements de ses vies contradictoires. Il ne peut livrer qu'une vérité amoindrie - travestie - car ses facultés sont paralysées par la multiplicité de ce qu'il doit décrire, et finalement son travail n'est que dérision : une biographie est considérée comme complète lorsqu'elle compte cinq ou six moi(s), alors qu'un être humain peut en avoir cinq ou six mille. C'est bien là une constatation de Virginia, pour qui toute réalité est insaisissable et peut-être surtout celle qu'elle aurait voulu, plus que toute autre, pouvoir capter - la réalité féminine .¹⁴²⁴

Il est bien possible que Woolf ait perçu mieux que personne, à son époque, ce qu'est le féminin et sa place centrale dans l'écriture. Dans cette préface, Yourcenar déploie les multiples visions du genre que Woolf expose à travers son œuvre. La première correspond au genre sexuel vis-à-vis duquel l'androgynie se montre comme un espace ouvert et dont l'écrivain profite pour jouer le genre des personnages. Dans *Orlando*, Woolf décide de laisser au centre du personnage l'androgynie. Elle opère l'androgynie dans le mouvement créé entre les genres, le même mouvement que Woolf et Montaigne développent dans leur travail d'écriture à partir du caractère héraclitéen de l'âme humaine. Ce mouvement qui est à la base de « la

¹⁴²⁴ Yourcenar, Préface, *Orlando*, *op. cit.*, p. 13.

différence sexuelle » permet une harmonie ambivalente dans le cerveau humain dont l'artiste a besoin pour créer, comme Woolf l'exprime dans *Une chambre à soi*. Ici, Yourcenar compare la profusion des multiplicités que l'écrivain porte en soi avec « *les vicissitudes de l'être combattu entre ses deux natures* » ; elle parle de la différence sexuelle en contraignant l'être androgyne au bisexuel, au trans-gender... Mais elle ouvre le spectre en développant le genre en tant que « genres » dans le domaine littéraire. Dans les deux cas, il s'agit de représentations qui ne peuvent pas être limitées par des conventions. Ceci est applicable, tant pour le genre sexuel que pour les genres littéraires. Donc l'écriture d'*Orlando* est androgyne, pas seulement par rapport à une notion d'identité sexuelle, mais elle l'est parce que Woolf, en toute connaissance de cause, jongle entre le roman, la biographie, l'essai et les différents genres littéraires, en brisant les frontières instaurées par le canon. Woolf considère comme un tort l'affirmation selon laquelle les génies sont particulièrement enclins à la bisexualité. En revanche, elle considère qu'ils comprennent mieux qu'une personne, comme la même Marguerite Yourcenar l'a compris, que tout comme la pensée humaine se maintient en flux constants, l'être humain ne peut et ne doit pas être contraint à des perceptions fixes ni à des moules. Et ce sont les écrivains, les artistes qui saisissent le mieux cette fluidité, parce qu'ils arrivent à percevoir avec acuité ce mouvement en eux-mêmes ; c'est là où la liberté de l'artiste se sépare de la liberté conventionnelle. Cette liberté de ressentir les flux humains est le domaine du féminin.

9.a.2.i Poétique

Pour Frédéric Regard, « *le féminin s'inscrit comme opérativité poétique* »¹⁴²⁵. L'essai de *soi* de Montaigne est pour moi une opérativité poétique qui, comme le féminin, travaille à partir de la différence. Woolf lit Montaigne et elle trouve chez lui une résonance à son besoin de communiquer le sens des mots en exprimant son sentiment de différence par rapport à son temps et à sa culture :

¹⁴²⁵ *La force du féminin, op. cit.*, p. 7.

*Il est possible qu'elle [Woolf] ait senti que l'écriture elliptique de Montaigne était essentiellement féminine, dans son rejet implicite des formes traditionnelles du discours [...]. De la même façon que [Montaigne] a fait, en choisissant d'utiliser un langage vernaculaire, comme véhicule d'expression de soi en opposition avec l'enseignement classique masculin [...]*¹⁴²⁶.

La construction du roman *Les Vagues* est pensée dans cette écriture elliptique que Woolf traduit en récit, en suivant l'essence de l'esprit humain, en la fragmentant en six multimplicités et en laissant le lecteur glisser à ses côtés entre les voix mentales des personnages. Woolf rompt de façon poétique, par *Les Vagues*, avec les formes traditionnelles du discours. Sans confrontation, ou dichotomies, elle décide, en suivant le parcours elliptique marqué par son mentor, de développer son récit fait à partir de l'esprit humain. Elle parle au lecteur dans la langue des flux, d'une façon que personne n'avait utilisée jusque-là et elle touche la sensibilité de son public, en sortant des moules instaurés par le système. *Les Vagues* sont un des romans fondateurs du féminin. Comme Frédéric Regard l'explique, le féminin permet de « *laisser croire à une persistance de la naturalisation et de l'essentialité (quand il se reconnaît dans une 'écriture féminine'), d'épouser les luttes du contre-ordre, mais le féminin s'opère avant tout dans l'ironie, en lui-même et pour lui-même, au-delà ou en deçà des oppositions* »¹⁴²⁷.

Les Vagues jouent avec cette ironie comme un des éléments centraux du récit, comme on a pu le constater dans la perception qu'a Woolf de chacun des personnages ; elle joue avec toutes les contradictions que les flux de sa propre pensée provoquent. Ses multiples de femme écrivain jouent avec

¹⁴²⁶ Lojo, *op.cit.*, pp.1-15.

¹⁴²⁷ *La force du féminin, op. cit.*, p. 6.

une profonde lucidité, d'abord en se moquant de *soi-même* ; il y a une ironie omniprésente dans les idées, dans les critiques très fines qu'elle fait passer dans les réflexions des personnages. Elle aime chacun des personnages ainsi que les hommes et les femmes qui ont donné naissance à chaque personnage, mais elle met en chacun d'eux les vertus et les défauts qu'elle aime et qu'elle déteste le plus de la société à laquelle elle appartient. Woolf est un maître dans l'art de manier l'ironie et c'est cette capacité qui lui permet de jouer le jeu avec toute la profondeur de son sérieux. Ceci lui ouvre les portes de possibilités créatives inimaginables, si subtiles et si fines que l'establishment n'arrive pas à les percevoir. Elles deviennent des fractures microscopiques, par lesquelles l'opérativité du poétique se glisse vers la réalité en donnant naissance à de nouvelles possibilités, à des inventivités alternatives comme bouffées d'air frais face à la rigueur institutionnelle du système. Il n'existe pas de stratégie plus subversive.

Comme on a pu le constater, l'ellipse de Montaigne se fonde sur la notion selon laquelle l'esprit humain n'est pas déterminé par des structures préétablies. Pour Montaigne, la pensée et l'écriture sont essentiellement libres, naturelles et mobiles. Le chapitre que Woolf dédie à Montaigne dans *The Common Reader* manifeste son idéal d'une pratique critique et poétique de la nature et de l'essai (en tant que tentative) comme forme : « Woolf crédite le français pour l'invention de l'essai personnel : tout son effort allait vers l'écriture de soi, pour se communiquer aux autres et dire la vérité, même s'il s'agit d'une route difficile, plus qu'elle ne le semble »¹⁴²⁸. Montaigne, fidèle à certains points de la pensée du XVI^e siècle, considérait que la nature et l'art étaient contraires, parce que l'art, comme son nom l'indique, était considéré comme un artifice, et pour cette raison, il était vu comme quelque chose de vicieux. Mais il faut noter que, entre les contradictions qui permettent aux *Essais* d'être si libres, lorsque Montaigne parle de l'écriture, et même de la peinture de son autoportrait, il suit une démarche selon laquelle la nature marque le rythme de cet esprit, et

¹⁴²⁸ Lojo, *op. cit.*, pp. 1-15.

c'est en suivant ce rythme, qu'il arrive à créer une véritable manifestation de son âme. Il fait de l'artifice (qui ne l'est pas finalement), en suivant le « *branloire pérenne* »¹⁴²⁹ de l'univers et c'est ainsi que son art devient naturel. Dans le même sens du rythme naturel des choses, Montaigne critique la tendance à classer la connaissance dans des tiroirs déterminés. Il pense de la même sorte tant pour la connaissance que pour la perception de sa propre relation avec le monde : « *Nous avons formé une vérité par la consultation et concurrence*¹⁴³⁰ *de nos cinq sens ; mais à l'aventure*¹⁴³¹ *falloit-il l'accord de huit ou de dix sens et leur contribution pour l'appercevoir certainement et en son essence.* »¹⁴³² Le fait que Montaigne ouvre cette liberté aux sens, en leur donnant une diversité qui défie les structures de la science, de la perception et de la réalité, représente le plus important des héritages du philosophe. Il est extensible à tous les domaines de l'activité humaine. Les deux auteurs ont compris avec le temps que limiter la connaissance à la technique et à la compréhension immédiate des choses équivaut à se priver de l'imagination et de l'intuition que le travail des humanités apporte. Cela consisterait, ni plus ni moins, à casser le flux de l'apprentissage et de l'évolution.

Woolf développe sa théorie littéraire selon une logique semblable à celle de Montaigne pour parler des frontières dissoutes des genres littéraires. Elle critique, comme on a pu le constater, le besoin des spécialistes de créer des librairies distribuées par genre, comme si la création artistique et littéraire était contrainte par cette notion de limites. Pour Montaigne comme pour Woolf, l'important est de se communiquer soi-même, pour dire la vérité, même s'il s'agit d'un chemin difficile. Et celle-ci est la seule constante du récit *Les Vagues*, où les frontières entre les genres sont flux comme le sont les séparations entre les vagues d'une mer ée. Le choix du titre est la métaphore parfaite pour jouer ce débordement de l'esprit, des sujets, des genres : tant littéraires que scientifiques ou sexuels. Les frontières entre les personnages du roman suivent ce débordement par la force de son altérité : « [...] *je ne sais pas exactement qui je suis, Jinny, Suzanne,*

¹⁴²⁹ *Essais, op. cit.*, III, III, p. 804.

¹⁴³⁰ Le concours, la coopération.

¹⁴³¹ Peut-être.

¹⁴³² *Essais, op. cit.*, II, XII, p. 590.

Neville, Rhoda ou Louis, ni comment distinguer mon existence de la leur »¹⁴³³. Les personnages arrivent à faire tomber leurs frontières et leurs défenses, pendant quelques secondes, mais de façon récurrente, et arrivent à s'effleur er par les sentiments qu'il s partagent et les perceptions qu'ils ont d'eux-mêmes. Tout est questio n de réinve ntio n de soi-même et ils le font ensemble ; en ce sens, *Les Vagues* sont aussi « [...] un geste, un style, une figure qui balaie les fixations »¹⁴³⁴.

9.a.2.ii Politique

Comme Frédéric Regard l'écrit , Wool f est l'ouvrièr e première du féminin, lequel :

*est conç[u] comme pensée pratique, comme pragmatique pouvant exercer sa force sur le monde des faits (fact). Cette fois encore, pas l'un ou l'autre, la poésie ou la réalité, la métaphore ou le fait, mais les deux à la fois, en même temps, sans différence hiérarchique, sans question de préséance, à une vitesse incalculable, celle du fameux 'moment' woolfien : 'at one and the same moment' . Penser sous cette forme, c'est être immédiatement performatif, c'est produire sans attendre. C'est donc inventer une nouvelle économie politique qui ne repose pas sur l'investissement et sur la capitalisation. Voilà tout le secret du moment : la métaphore, entendue comme déplacement intensif à très grande vitesse, comme figure privilégiée de tous les enjambements interdits.*¹⁴³⁵

¹⁴³³ *Les Vagues, op. cit.*, p. 267.

¹⁴³⁴ Regard, *La force du féminin, op. cit.*, p. 6.

¹⁴³⁵ *Ibid.*, pp. 72-73.

Montaigne le définirait comme : « à sautes et gambades »¹⁴³⁶ ; ce sont le passage et l'évolution qui sont importants, tout a lieu dans la métaphore du mouvement, et défie l'établi. La philosophie de Montaigne expose de la même manière une poétique du féminin qui s'écrit happe aux conventions et qui s'installe dans un procédé semblable aux heures qui s'écoulent sur le cadran d'une montre et dont aucune heure ne serait plus importante que l'autre. Cette montre, Montaigne la convertit en espace d'impossible hiérarchie, parce qu'il la mène hors sa circularité par l'ellipse. Il propose "une nouvelle économie politique" dans laquelle la renonciation à apprendre ou à prêcher implique une position qui laisse au récepteur de ses idées la liberté d'y adhérer ou pas. En fait, Montaigne invite son lecteur à chercher par soi-même, toute au long de sa vie. Il explique qu'il n'aime pas les structures, même pas les coutures invisibles, il aime bien laisser voir les unions et les coutures de son propre tissu tout comme il ne respecte pas particulièrement les titres de ses chapitres, parce qu'en un seul sujet il peut en traiter plusieurs. Dans *Les Vagues*, Woolf utilise la structure de « morceaux descousus » par le rythme du temps d'une journée ; c'est tout le contraire d'une structure artificielle ou imposée. Il s'agit d'un récit fait à partir de la cadence naturelle de la vie, de l'esprit en mouvement, et l'écrivain le fait glisser comme méthode d'écriture au moment de faire son récit : « I am writing to a rhythm and not to a plot [...] ». ¹⁴³⁷

La structure des *Vagues* est faite ainsi, et Woolf a cherement payé à son époque cette liberté, parce que sa démarche a été, parfois, mal comprise. Certains critiques considèrent que *Les Vagues* présentent une véritable carence de structures. Kevin Alexander Boon leur répond :

Les Vagues sont un roman qui présente une qualité de structure inimaginable, basée sur la lumière. C'est passionnant, même dans la structure Woolf arrive à jouer avec le langage poétique, avec une dimension

¹⁴³⁶ *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 994.

¹⁴³⁷ *The Letters of Virginia Woolf*, « A reflection of the other person », *op.cit.*, p. 204.

parallèle qui s'échappe du système pour réussir une meilleure structure du roman jamais faite. Elle se permet de donner à la structure une perspective du féminin. [...] Avec Woolf, le message est le véhicule lui-même, l'élaboration immédiatement performative d'une formule du féminin, c'est-à-dire aussi d'une autre économie...¹⁴³⁸

Cette opération dans le rythme naturel porte en soi l'inscription du féminin, « dans l'élaboration performative, [qui] se trouve dans l'ordre de la production énonciative »¹⁴³⁹ : Woolf cite les énoncés des autres et les discours des autres, qui forment une sorte de nappe discursive ou, comme dirait Montaigne : « une sentence par articles descousus »¹⁴⁴⁰. Et construisant dans son roman un féminin fait de mots, *Les Vagues* sont « une créature idéologique, venue simplement se condenser à l'extrême dans l'œuvre poétique »¹⁴⁴¹, comme Regard définit le féminin. Cette conception du féminin, « sous un jour poétique et prosaïque en un seul et même instant, gardant ainsi le contact avec la réalité ... »¹⁴⁴² définirait toujours le moment woolfi en. La même logique est instaurée dans le déplacement qui s'effectue entre l'auteur et le lecteur. Cette esthétique du mouvement donne lieu à une tierce personne, à travers le narrateur dans *Les Vagues*. Cette tierce personne prend place dans l'altérité, comme base de construction des personnages. Le lecteur devient Bernard, Rhoda, Jinny, Susan, Neville, Perceval ; un peu tous en même temps. « Woolf est formelle : seule l'énonciation poétique pourra constituer une contre-interpellation capable de reconfigurer le féminin, de faire exister des modes inédits du sentir, et donc aussi d'induire des formes

¹⁴³⁸ *La force du féminin, op. cit.*, p. 57.

¹⁴³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁴⁰ *Essais, op. cit.*, III, III, pp. 804-805.

¹⁴⁴¹ *La force du féminin, op. cit.*, p. 55.

¹⁴⁴² *Ibid.*, p. 67.

nouvelles de la subjectivité politique. »¹⁴⁴³ Le rythme, en tant que méthode, en lieu et place d'un plan spécifique, convertit le roman en contre-interpellation poétique plus aigüe de Woolf. C'est par les passages des vagues, par la cadence et des pulsations qui ont lieu à l'unisson entre le cœur de l'auteur et celui du lecteur, que Woolf laisse son empreinte.

9.a.2.iii La relation entre écrivain et lecteur, une opération du féminin

Woolf crée une sorte de kaléidoscope en forme de triangle¹⁴⁴⁴ où elle prend place face au lecteur et à un espace vide où à chaque tournure, le visage des personnages, l'un après l'autre; prennent place. Woolf crée un autre ordre littéraire et réel par la poésie de sa narration, un « face à face » à trois, dont l'importance ne réside pas dans l'auteur, mais dans l'entrecroisement que la connexion « auteur-lecteur-personnage » recrée. Cette poésie produit des modes inédits d'écriture, qui font écho à ceux de Montaigne.

*En établissant une parenté avec leurs lecteurs et en les incorporant dans le texte, Woolf et Montaigne impliquent par la suite le besoin d'une révision finale de l'acte littéraire comme réalité communale au-delà du royaume solipsiste, de quelques-uns, et la place de ces « common readers » comme les héritiers uniques et légitimes de cette tradition.*¹⁴⁴⁵

Le lecteur assume cette interpellation comme sienne, il entre dans le rythme du récit et dans la logique de son altérité. Regard évoque la liberté que le lecteur ressent par les mots, lesquels ont la qualité hypnotique des vagues véritables sur le sable. Un exercice de libération s'offre généreusement comme le féminin même; le lecteur se découvre en pleine production énonciative dans la lecture. Il s'agit de la rébellion contre la convention. Chez

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p. 72.

¹⁴⁴⁴ Comme celui du kaléidoscope triangulaire, trouvé entre Montaigne, La Boétie et le Cannibale dont je parlerai dans le dernier chapitre.

¹⁴⁴⁵ Lojo, *op.cit.*, pp. 1-15.

le lecteur, la menace devient évidente : « Elle déclenche un mouvement intempestif qui lance automatiquement la forclusion [...] le mécanisme de rejet et de différenciation sur lequel se fonde la cohérence de l'ordre symbolique »¹⁴⁴⁶. Une telle politique de subversion de la part de Woolf est développée dans *The Common Reader*, dans lequel, elle s'ouvre, à la manière de Montaigne, au lecteur profane avec un langage vernaculaire ; le lecteur se révèle être la cible de cette compilation, et en ce sens Woolf écrit : « Le lecteur commun [...] diffère du critique et du disciple. Il n'est pas si bien formé, et la nature n'a pas été si généreuse. Il lit pour son propre plaisir et non pas pour impartir de la connaissance ou pour corriger l'opinion des autres »¹⁴⁴⁷. L'aspiration de Woolf n'est autre que « [...] d'écrire de suite quelques idées et opinions »¹⁴⁴⁸, des opinions toujours provisoires à caractère changeable. Elle emphatise le rôle du lecteur et replace l'autorité de la voix de l'écrivain, par l'absence de dogme, ce qu'elle admire chez son mentor : « Il refusait d'enseigner ; il refusait de prêcher ; il passait son temps à dire qu'il était un homme ordinaire »¹⁴⁴⁹. Dans son essai *Rea ding*, Woolf se livre à l'examen de son propre passé en termes littéraires. Elle analyse la place de l'auteur, de l'écrivain, en changement constant, toujours dans un univers instable et provisoire. « *L'ambivalence de Montaigne cible la culture masculine* »¹⁴⁵⁰ de son époque, écrit Laura Maria Lojo. Sa stratégie s'est fortifiée face au rejet de certains critiques, qui voient son travail comme inconstant et changeant. En fait, sa mobilité dans l'espace, dans les idées et dans les perceptions est une éthique voulue pour le développement de son autoportrait : « *Jamais deux hommes ne jugeront pareillement de mes mêmes choses, et est impossible de voir deux*

¹⁴⁴⁶ Regard, *La force du féminin*, op.cit., p. 73.

¹⁴⁴⁷ *Le Commun des lecteurs*, op. cit., p. 86, in Lojo, op. cit., pp. 1-15.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, op.cit., p.11.

¹⁴⁴⁹ *Le Commun des lecteurs*, op. cit., pp. 78-79.

¹⁴⁵⁰ Lojo, op. cit., pp. 1-15.

opinions semblables exactement, non seulement en divers hommes, mais en mesme homme à diverses heures ». ¹⁴⁵¹

Le choix conscient de l'essai comme genre met Woolf dans une position inconfortable, « *car traditionnellement associé aux dispositifs donnés aux hommes selon l'ordre de l'époque. Les essais ont été jusque-là un territoire exclusivement masculin, un fait qui a affecté Woolf directement. Elle se sent insécure et isolée.* » ¹⁴⁵² Dans *Une chambre à soi*, Woolf développe les raisons pour lesquelles il n'existe pas de tradition d'une écriture féminine suffisamment présente pour se sentir accompagnée. Elle est questionnée tout le temps dans son droit à la littérature par le seul fait d'être femme. Woolf est confrontée à sa carrière de ce fait. « *Montaigne représente pour Woolf l'incorporation de sa propre rébellion contre la professionnalisation de la littérature et de la pratique de la critique, et se relie ainsi avec lui dans sa vocation d'amateur, pour réévaluer la place tant des hommes que des femmes dans un tel ordre social provisoire.* » ¹⁴⁵³ Woolf trouve dans l'héritage de Michel de Montaigne une légitimation de sa démarche littéraire, dans l'essai qu'elle interprète dans sa narration. Le regard du féminin s'identifie ainsi par un regard qui vient d'ailleurs, du passé, d'une rébellion, et du besoin esthétique du philosophe de s'exposer à travers l'autoportrait qui n'est ni système ni institution.

Ce que le regard féminin voit, c'est donc un tout autre scénario que celui des old boys. Le regard féminin perçoit la logique métonymique, et l'incurve en direction de l'actualité : Eton, donc Harrow, donc Oxford, donc Cambridge, donc loi de la compétition et de la rivalité. Donc : guerre. 'Je'

¹⁴⁵¹ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1067.

¹⁴⁵² Lojo, *op. cit.*, pp. 1-15.

¹⁴⁵³ *Ibidem.*

*dis aussitôt : la guerre n'est pas produite par des conflits d'intérêts, économiques, stratégiques, politiques, mais par une disposition culturelle de la masculinité à fonctionner selon l'économie de la surenchère mimétique, par une loi de la représentation inhérente à la production et à la reproduction de la masculinité. La représentation a des conséquences immédiatement pragmatiques : l'image génère des actes [...] ; un simple titre [...] est une promesse de guerre. Voilà la véritable escroquerie !*¹⁴⁵⁴.

9.b. L'altérité comme opérativité du féminin chez Woolf et chez Montaigne

Pour Frédéric Regard, l'éthique de Woolf se rapproche de celle de Levinas, là où : « *la posture éthique se dessine dans une fidélité à l'événement, ici l'événement du face-à-face avec l'autre. [...] [Selon Regard, Woolf fait appel à une ruse, pour illustrer son propos : elle abandonne] le terrain de la réflexion abstraite pour celui de la pratique de l'autre, quitte à gommer la ligne de partage entre réalité et fiction.* »¹⁴⁵⁵ Woolf partage l'émotion dans les premiers récits du nouveau monde faits par Hakluyt et Raleigh de la même façon qu'elle partage le sentiment que Montaigne exprime dans *Les Essais*. Dans le chapitre « Des Cannibales » et celui « De L'expérience », le philosophe exprime une éthique de l'autre très proche de celle du féminin. Woolf se sent consternée par la douleur et la solidarité que Montaigne exprime dans sa fraternité avec le Cannibale. Elle cite les passages sur la rage que Montaigne éprouve face au comportement des Espagnols vis-à-vis des habitants du nouveau continent, spécialement au Pérou et au Mexique :

¹⁴⁵⁴ Regard, *op. cit.*, p. 104. (Dans le texte original Regard écrit en italiques ce que je mets en caractères romains).

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

Au rebours, nous nous sommes servis de leur ignorance et inexpérience à les plier plus facilement vers la trahison, luxure, avarice¹⁴⁵⁶ et vers toutes sortes d'inhumanité et de cruauté, à l'exemple et patron de nos mœurs. Qui mit jamais à tes prises le service de la mercaderie¹⁴⁵⁷ et de la trafique ? Tant de villes rasées, tant de nations exterminées, tant de millions de peuples passés au fil de l'épée, et la plus riche et belle partie du monde bouleversée pour la négociation¹⁴⁵⁸ des perles et du poivre : mécaniques¹⁴⁵⁹ victoires.¹⁴⁶⁰

Montaigne, connaissant le point de vue de la royauté espagnole, et celui des chroniqueurs jésuites, prend le parti des natifs des Amériques. Il reconnaît l'inégalité, la force et la supériorité militaire des conquérants, comparativement aux techniques rudimentaires de l'armement des Indiens. Il critique ardemment les abus des conquérants et loue le courage et la dignité de ces « sauvages » qui possédaient l'or pour leurs dieux¹⁴⁶¹ et, selon lui, ne connaissaient pas la monnaie, la propriété, le marchandage et le commerce, malgré leur florissante civilisation : « La plus part de leurs réponses et des négociations faites avec eux témoignent qu'ils ne nous devoient rien¹⁴⁶² en clarté d'esprit naturelle et en pertinence¹⁴⁶³. L'espouventable magnificence des villes de Cusco et de Mexico [...] »¹⁴⁶⁴

Chez Montaigne, les principes de l'essai de soi apparaissent comme métaphore libertaire, qui opèrent de la même façon que le féminin : une altérité de la périphérie et de la différence. À une époque où la diversité n'existait pas comme concept philosophique, Michel de Montaigne établit une relation avec l'altérité qui traverse les siècles, en insistant sur le concept du « Cannibale » comme une forme d'éthique dont l'ailleurs est promesse et possibilité d'une humanité autre. Le philosophe perçoit l'étranger comme un

¹⁴⁵⁶ Cupidité

¹⁴⁵⁷ Même sens que trafic

¹⁴⁵⁸ Négoce.

¹⁴⁵⁹ Villes.

¹⁴⁶⁰ *Les Essais, op. cit.*, III, VI, p. 910.

¹⁴⁶¹ En nahuatl « or » veut dire excrément des dieux.

¹⁴⁶² Il ne nous étaient pas inférieurs.

¹⁴⁶³ Justesse.

¹⁴⁶⁴ *Les Essais, op. cit.*, III, VI, p. 909.

espace du poétique, un « là-bas » plus humain où les hommes gardent les meilleures caractéristiques de son idéal romain :

Quant à la hardiesse et courage, quant à la fermeté, constance, resolution contre les douleurs et la faim et la mort, je ne craindrois pas d'opposer les exemples que je trouverois parmi eux aux plus fameux exemples anciens que nous ayons aus memoires de nostre monde par deçà.¹⁴⁶⁵

Cette façon d'apprivoiser la notion de liberté, ce rêve des « hommes nouveaux » qui ont réussi à conserver leur pureté, même s'ils semblent naïfs dans cette représentation du « Cannibale », représentent l'image de l'exilé. Ceux-ci ont su, selon Montaigne, garder leurs croyances, leurs convictions et leur éthique, même au moment de la torture de Cuahutemoc, roi des Aztèques, lequel a supporté la torture jusqu'à la mort, sans jamais abandonner sa dignité. Ce roi a triomphé par la dignité de sa mort, contre les conquérants, en rendant plus évidente et honteuse la cruauté des militaires espagnols ; ces hommes qui n'avaient pas la moindre notion de l'honneur et de ce que Montaigne appelle « *la vaillance philosophique* »¹⁴⁶⁶. Le philosophe considère que pour des guerres comme celle-ci, il fallait envoyer des hommes avec une structure morale très solide, des hommes comme La Boétie, qui savent la signification du choix de l'exil, lorsque la généralité est corrompue. Des hommes qui incarnent de véritables « Cannibales ». C'est cette fiction du « Cannibale » qui permet à Montaigne de mettre en scène sa notion d'homme nouveau, construite par ce jeu d'abîmes : entre l'exilé, l'étranger, l'ailleurs et son ami absent. Montaigne fonde ainsi l'espace d'une altérité insaturée entre les personnages des trois médaillons que Montaigne a fait peindre dans sa bibliothèque. Montaigne transmet ce même sentiment de communion à son lecteur par le jeu elliptique de son écriture. De telle sorte qu'en lisant les *Essais*, l'identification avec l'exilé le fait entrer dans l'ellipse, en se fondant sur la lecture, et lui permet l'accès aux monstres hybrides du féminin.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 909.

¹⁴⁶⁶ Butor, *op. cit.*, p. 49.

Habiter l'exil et saisir la réalité par le biais de *l'essai de soi* est un féminin en expansion, une invitation à laisser de côté ses résistances et à se retrouver dans la recherche créatrice, innovatrice et atemporelle du philosophe, la promesse d'un homme nouveau que l'on trouve chez Montaigne. Comme le « Cannibale », le lecteur peut se permettre de renoncer aux contraintes et aux déterminismes, chercher là où le cœur le mène, là où l'auteur lui souffle, en sachant qu'il a toujours le droit à l'erreur, mais avec des repères qui libèrent son esprit, comme les cartes célestes, les poutres gravées avec les mots des classiques : des voix généreuses, des échos qui ont tout fait pour entretenir l'espoir.

Woolf développe sa propre résistance à partir du même sentiment. Son contexte historique l'amène à questionner la logique de l'establishment anglais, face à la guerre ; elle pose ses questions depuis sa marginalité de femme : « *Ceux-là mêmes qui réclament des guinées pour mettre fin à la guerre, inscrivent la guerre comme une conséquence inévitable de leur goût du paraître. La guerre est toujours déjà programmée par une disposition toute masculine. Renversement saisissant de la légende de la féminité, censée n'exister que par et pour la frivolité du paraître... 'Je' peux désormais ajouter : cette interprétation de l'image de la chose étant établie [...] »*,¹⁴⁶⁷ écrit Regard, en faisant allusion à *Three Guinees* de Woolf . « L'étranger » dans l'essai de Woolf aurait la même valeur que le sauvage en état de liberté qui est « le Cannibale » dans l'imaginaire montaignien. Ils sont « l'autre » ; ils représentent le besoin d'une distanciation vis-à-vis du système masculin et une recherche de valeurs différentes, que l'on trouve uniquement dans une métaphore comme celle de l'exil. Cette métaphore permet de maintenir l'ambiguïté du discours poétique et renverse le politique sans embrasser une logique de contradiction. Woolf « *[à] partir des images Elizabethaines (Elizabethan) d'exploration et de découverte [écrit Lojo], [...] propose manifestement une méthode*

¹⁴⁶⁷ Regard, *op. cit.*, pp. 104-105.

de construction de l'essai, préparé pour rester dans les digressions avec les glissades (*slips*) et les somnolences, avec les vols et les péripéties de l'esprit »¹⁴⁶⁸. Cette méthode opère de la même façon, et encore mieux, par le rythme du récit dans lequel l'ambiguïté des personnages et la richesse des sujets visent à maintenir la digression. Il n'y a rien de plus éloquent que le terme utilisé par Lojo pour les essais, ces « glissements » (*slips*) et ces « somnolences avec les vols de l'esprit »¹⁴⁶⁹.

Comme Regard l'écrit :

*Quoi de plus subversif en effet que cette force de langage qui interdit d'assigner une place à un sexe, et qui dans le même mouvement intègre l'impureté, c'est-à-dire le mélange, le partage, l'enjambement, la rupture de construction ? Jacques Derrida l'a dit un jour du travail d'Hélène Cixous : c'est précisément ainsi que 's'opère le féminin', cet événement dont le mode d'être est le déplacement à grande vitesse, l'échange des positions, la non-capitalisation et la non-fétichisation, bref : l'imposture.*¹⁴⁷⁰

Cette réflexion conduite sur les essais de Woolf est applicable également au roman *Les Vagues*. Dans la scène où les six complices se réunissent pour dire au revoir à Perceval, la description que Neville fait de l'effet causé en eux six par la présence de son héros, est une magnifique métaphore de l'opérativité poétique du féminin que Woolf développe dans toute sa perception de la littérature, et, je veux insister, en opposition à ce que Regard affirme, elle est définitivement présente dans sa narration. Ainsi Neville évoque la présence de Perceval :

¹⁴⁶⁸ « In addition to Elizabethan images of exploration and discovery, Woolf overtly proposes a method of construction for the essay, prepared to stay with digressions, with the "slips" and "somniales", with the circular flights and ramblings of the individual mind. » (C'est moi qui traduis.), in Lojo, *op. cit.*, pp. 1-15.

¹⁴⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁷⁰ Regard, *op. cit.*, pp. 82-83.

[...] ce sens passionné de l'existence qui fait perdre aux choses leurs valeurs usuelles, de sorte que la lame de ce couteau n'est plus qu'un éclair de lumière, et non un objet avec lequel on peut couper. L'ordre normal est aboli. ¹⁴⁷¹

C'est dans cette marginalité, dans cette mouvance des émotions que les personnages éprouvent, que l'ordre est aboli et le féminin établi. Woolf le fait en intégrant dans sa perception de la réalité quelque chose de décalé, cet éclair de lumière, qui est tout sauf une confrontation, mais qui reste une puissante énergie dont la source réside dans sa recherche de « *a rhythm and not to a plot [...]* »¹⁴⁷², un style fondé entre les « *articles descousus* »¹⁴⁷³ et le « *branle perenne* »¹⁴⁷⁴ que Montaigne a ins tauré. C'est aussi en ce sens que Frédéric Regard explique que :

[...] Le féminin s'effectue comme effet de tactiques répétées, inattendues, imprévisibles [...] Chaque fois, Woolf établit que tout se joue non pas dans la contre-interpellation, mais dans des styles de *présentation*. Elle invente ainsi le troisième œil du postféminisme, l'œil du féminin, qui voit de tous les côtés à la fois, traverse les structures binaires, 'fait du trapèze' [...] comme le dit à plusieurs reprises *Trois Guinées* [...]. ¹⁴⁷⁵

Woolf choisit de ne pas jouer de la même façon que Montaigne, dans un espace ouvertement politique. Elle cherche à « [p]roduire non pas cette féminité idéale, mais un féminin autre, telle est la tâche de l'écriture de Woolf, écriture nécessairement

¹⁴⁷¹ *Les Vagues, op. cit.*, p. 121.

¹⁴⁷² *The Letters of Virginia Woolf, « A reflection of the other person », op.cit.*, p.204.

¹⁴⁷³ *Essais, op. cit.*, III, XIII, p. 1076.

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, III, II, p. 806.

¹⁴⁷⁵ *La force du féminin, op. cit.*, pp. 122-123. (Ce qui est en caractères romains est en italiques dans le texte de Regard).

impure, nourrie d'impureté et génératrice d'impureté, c'est-à-dire une écriture déconstruite, déliée de sa structuration binaire, et donc déthéologisée ou désontologisée. »¹⁴⁷⁶

Woolf écrit dans son journal : « *C'est ainsi que les courants cachés ont trouvé leur sortie, et je me sens renaître* »¹⁴⁷⁷. Elle écrit ceci alors qu'elle prépare le projet de son recueil *The Common Reader*¹⁴⁷⁸. La proposition d'un « roman du futur », fait « des carnets de notes du présent »¹⁴⁷⁹ définit cette rébellion face à une forme imposée de l'extérieur, comme le veut la loi du genre. Woolf cherche à montrer que l'écriture doit être exercée comme le véhicule de l'humanité la plus imparfaite de l'écrivain. La vocation de cette forme d'écriture serait de laisser l'empreinte de la beauté, de son imperfection. La renaissance de Woolf a lieu dans cet esprit d'exploration, quand elle découvre ses « courant[s] caché[s], [...] inhérents à l'esprit de l'essai »¹⁴⁸⁰, à la manière de Montaigne dans son autoportrait par l'écriture. Quand elle est en train d'essayer *The Common Reader*, elle effectue un examen de son passé en tant que personne, en même temps qu'elle effectue un exercice d'énonciation en termes littéraires, et elle définit la place de l'auteur dans le travail créatif. Laura Maria Lojo fait un parallèle entre la renaissance de Woolf grâce à la découverte des *Essais* de Montaigne et la période de la Renaissance dont les principes - qu'elle reprend de Montaigne - étaient à leur acmé. Woolf met en jeu dans sa propre renaissance les caractéristiques qui ont marqué la Renaissance en tant qu'époque, c'est-à-dire : l'évolution constante de l'esprit de l'artiste, l'univers toujours instable, une certaine rébellion face au système, mais menée de façon marginale, la création comme reflet de la nature humaine... Comme Lojo l'évoque, il s'agit des « [...] mêmes conditions qui ont préfiguré l'émergence

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴⁷⁷ *The Diary*, vol. II, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴⁷⁸ Je laisse le titre en anglais parce qu'aucune des traductions n'inclut les deux volumes de *The Common Reader*.

¹⁴⁷⁹ *Le Commun des lecteurs*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁸⁰ *The Diary*, vol. II, *op. cit.*, p. 134.

de l'essai dans la Renaissance »¹⁴⁸¹. Pour arriver à cette complète renaissance en tant qu'écrivain, Woolf expérimente le jeu ambigu de l'androgynie, un féminin qui reste dans la marginalité et l'entrecroisement de sa méthode avec celle de son mentor.

9.b.1 L'androgynie comme méthode

Regard parle dans ses essais « X » et « L'inassignable »¹⁴⁸² de l'« X » de l'androgynie woolfien. Il raconte comment à la fin d' *Une chambre à soi*, un homme et une femme anonymes partagent le même taxi par hasard, « *véhicule anonyme par excellence* »¹⁴⁸³, dans lequel ils feront un bout de chemin ensemble. Woolf fixe son attention sur l'« X » qui se trouve au milieu du mot « taxi ». Pour elle, l'« X » représente l'entrecroisement des chemins et des promesses. « *Tout est donc sous le signe de l'X* »¹⁴⁸⁴, dit Regard, et pour conclure, il cite Woolf : « *ce véhicule, dit X, est l'image même de 'l'androgynie'* »¹⁴⁸⁵ Cette image du véhicule public, en tant que vecteur d'androgynie, cet entrecroisement des chemins qui pose les questions de la différence sexuelle sont présents dans toute la littérature de Woolf. Ainsi, dans *Les Vagues*, le lecteur se trouve au centre d'une « X », qui se veut chambre, espace d'altérité, lieu interdit, privilégié et espace sacré. Lire *Les Vagues* permet au lecteur de faire le passage, marqué par le rythme aquatique, de Bernard à Rhoda, de Rhoda à Jinny, des escalators du métro de Piccadilly aux entrailles de l'enfer¹⁴⁸⁶, du besoin d'appartenance à la recherche désespérée de solitude¹⁴⁸⁷, de l'homme mondain à l'être plus fragile face à l'altérité¹⁴⁸⁸... Le lecteur est d'un moment à l'autre homme-femme, femme-homme, oiseau à queue de serpent, enfant, ancien, corps, eau...

¹⁴⁸¹ Butryn, Alexander, *Essays on the Essay : Redefining the Genre*, Athens, Georgia: Georgia, University, 1989, p. 75.

¹⁴⁸² *La force du féminin*, op. cit., pp. 54-120.

¹⁴⁸³ *Ibid*, op. cit., p. 76.

¹⁴⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁸⁵ *Une chambre à soi*, op. cit., p. 148, in *La force du féminin*, op. cit., p. 77.

¹⁴⁸⁶ *Les Vagues*, op. cit., pp. 190-193.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, pp. 76-77.

Regard cite Levinas : « C'est dans le face à face, dans la rencontre non médiatisée du visage de l'autre, que s'atteint l'être. »¹⁴⁸⁹. Il explique la stratégie androgyne de Woolf de la façon suivante :

*Les mots que Woolf trouve dans son encyclopédie sont trompeurs, inadaptés : le lexique est encore tout engoncé dans une vieille, très vieille métaphysique. Cette ontologie du personnage et du caractère, de la voix et de l'écriture demeure, il est vrai, l'horizon insistant de la théorie woolfienne ; la pratique de l'altérité, vécue dans le récit lui-même, se donne pourtant à lire comme une expérience nécessairement métaphorique [...] la spécificité de la 'position' woolfienne. Écrire, c'est soustraire le monde à l'emprise de la raison capitaliste et, simultanément, lui rendre sa condition de possibilité au travers d'outils qui ne peuvent être qu'esthétiques ou rhétoriques.*¹⁴⁹⁰

Le taxi woolfien, écrit Regard, doit rester « *woman-manly or man-wommanly* »¹⁴⁹¹, un androgyne où la place est définie par sa propre altérité. L'« X » peut être aussi l'entrecroisement des figures fantasques des fresques de Montaigne, qui se font écho d'un côté à l'autre du cadre maniériste, en laissant ouvertes les portes par lesquelles l'esprit peut, sans aucune limite, s'exprimer dans sa multiplicité d'altérités, de possibilités d'évocation. C'est cela qu'Empédocle exprime à partir d'une vie entière de réflexion, quand il dit : « *Car j'ai déjà été autrefois garçon et fille, buisson et poisson cheminant à la surface de l'eau* »¹⁴⁹². La

¹⁴⁸⁹ *La force du féminin, op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, pp. 23 et 49.

¹⁴⁹¹ *Une chambre à soi, op.cit.*, p. 150, in *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁹² Empédocle, *op. cit.*, VII, p.77.

compréhension de l'androgynie en tant qu'espace et opérativité créative ne relève pas d'un concept nouveau car cet androgynie est revisité en différentes époques de l'histoire et selon différentes perspectives. En fait, Woolf propose de revenir à Shakespeare parce que son esprit était androgynie : « *C'est quand cette fusion [de l'androgynie] a lieu que l'esprit est pleinement fertilisé et peut faire usage de toutes ses facultés.* »¹⁴⁹³ C'est seulement dans cette liberté de la création qu'il a pu développer ses magnifiques pièces. Car même si l'on ne sait pas ce que l'écrivain pensait des femmes, celui-ci avait les facultés de résurgence et de porosité que seul un esprit androgynie possède. Woolf parle de « l'indécence » de Shakespeare comme accélérateur du millier de choses qu'il avait dans l'esprit pour écrire : « [...] tout écrit volontairement tendancieux est voué à la mort [...] L'art de création demande pour s'accomplir qu'ait lieu dans l'esprit une certaine collaboration entre la femme et l'homme. Un certain mariage des contraires doit être consommé »¹⁴⁹⁴.

9.b.2 Le train-taxi : l'université du futur

En revenant à la scène androgynie, Woolf met en place, par l'image du taxi homme-femme, la projection d'une intuition. Elle explique comment en observant cette scène, le sentiment éprouvé était semblable à la convocation d'une unité dans son esprit. C'est le rythme de cet esprit qui donne à un spectacle banal, quelque chose d'allégé et de l'ordre de la promesse. L'espoir de penser dans le subtil bonheur l'harmonie de cette rencontre permet de penser à cette autre perception de la différence sexuelle. Ainsi de l'androgynie, lorsque Neville dit quand Percival arrive : « *l'ordre normal est aboli* »¹⁴⁹⁵. Woolf se plaît à ébaucher un plan de l'âme dans la différence, parce qu' « [...] en chacun de nous dominent deux forces, l'une masculine, l'autre féminine [...] L'état normal et satisfaisant est celui où les deux sexes vivent

¹⁴⁹³ *Une chambre à soi*, op. cit., p.148.

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.156.

¹⁴⁹⁵ *Les Vagues*, op. cit., p. 121.

en harmonie et coopèrent dans l'ordre spirituel »¹⁴⁹⁶. Un plan dont « l'X » du taxi représente « l'image même de l'androgynie »¹⁴⁹⁷. Cet espace représente toutes les possibilités non énoncées d'une histoire qui se passe entre l'homme et la femme qui partagent le même véhicule. Il permet à Woolf d'imaginer myriades de promesses d'un autre ordre : « [u]ne véritable épiphanie »¹⁴⁹⁸. « L'X du taxi », « la femme à queue de poisson », « l'oiseau à queue de serpent », l'homme-féminin et la femme-masculin sont des représentations de différentes époques qui évoquent la même recherche. Elles sont des équations qui continuent une infinité de variantes, les quelles permettent les conditions nécessaires à la réflexion et à la création. Si « [l]'art de création demande pour s'accomplir une certaine collaboration entre la femme et l'homme »¹⁴⁹⁹, c'est dans le mouvement de l'espace androgyne que ces représentations peuvent être engendrées et peuvent générer l'environnement nécessaire pour se développer. Woolf écrit que c'est par le rythme de son esprit que cette scène a pris la perspective festive d'une découverte. Comme Regard l'explique, « le taxi serait la métaphore de ce rythme [...] D'un ordre en désordre, nécessairement impur, sans partage, sans ligne de démarcation, autorisant tous les enjambements, tous les échanges de place, toutes les positions, toutes les variantes du X [...] »¹⁵⁰⁰

Penser le besoin d'un espace en mouvement pour le développement des idées, marqué par l'ordre rythmique de l'esprit, permet de penser le taxi woolfien comme l'espace poétique par excellence, comme Frédéric Regard le propose. Il parle de la « non-fixité » d'une X « sans domicile fixe »¹⁵⁰¹, cet hybride que Regard crée dans ses essais, à partir des symboles qu'il prend dans *Une chambre à soi* et *Trois Guinées* et qui me permettent de proposer

¹⁴⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁹⁷ *La force du féminin, op. cit.*, p. 77.

¹⁴⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹⁹ *Une chambre à soi, op.cit.*, p. 157.

¹⁵⁰⁰ *La force du féminin, op.cit.*, p. 79.

¹⁵⁰¹ *Ibidem*.

un autre type d'hybride selon la même logique. L'adresse poétique pourrait trouver (aussi) son droit de cité dans le train de Mrs Brown ou celui des personnages des *Vagues*.

Dans le sous-chapitre « Les flux », j'ai avancé l'idée que le train, en tant que véhicule en mouvement, pourrait effectuer pour la critique littéraire, face à l'œuvre, la même opération que la plume de l'écrivain face aux *flights of the mind*, quand il essaie de les saisir. Woolf explique que « *la plume est un instrument rigide ; elle peut dire très peu de choses ; elle a toutes sortes d'habitudes et des conventions bien à elle.* »¹⁵⁰² Toute tentative de saisir les idées qui passent par notre esprit tient toujours de l'échec, mais il faut, dans « *la plaisante activité de la pensée* »¹⁵⁰³, remplir des pages, tant qu'il reste de l'encre, pour que ce flux soit enregistré et pour arriver à garder quelque chose de cet exercice. Pour arriver à ce but, l'être humain compte sur des outils rigides et limités en tant qu'artifices. Le train a les mêmes caractéristiques de rigidité et de finitude que la plume, il est limité dans le mouvement par son ossature, ses roues et les voies ; mais il bouge, il avance, il est rythme, promesse et voyage, il est métaphore d'un désir de déplacement. Il peut suivre, à son rythme, la fumée que les idées laissent derrière elles. C'est de cette façon que la critique littéraire suit l'esprit créatif et la pensée humaine. Woolf se sert, à plusieurs reprises dans ses écrits, du train comme métaphore du mouvement. Le train, comme le taxi, se dévoile comme un « *espace sans domicile fixe* »¹⁵⁰⁴. Le train woolfien, qui peut être apparenté à ce qui dans le domaine de la navigation est défini comme « le train des vagues » (une suite de vagues de taille et d'intensité semblables, qui voyagent dans la même direction), ce train qui porte en son sein toutes sortes de bagages est capable d'incarner l'espace poétique nécessaire au développement de la pensée. Woolf le montre dans les différentes scènes des essais et du roman qui usent de cette métaphore. Si l'espace du train reste, comme le taxi, une image ouverte pour la réflexion,

¹⁵⁰² *Le Commun des lecteurs, op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁰³ *Ibidem.*

¹⁵⁰⁴ *Regard, op. cit.*, p. 79.

une métaphore sans ancrage, qui ne se veut pas projet tangible, le train woolfien peut devenir une porte ouverte au tourbillon de la création comme opérativité du féminin. Ces hybrides finissent, dans le contexte de cette thèse, par relier le « train woolfien » à l'espace métaphorique, à « l'université du futur » que Jacques Derrida propose dans sa conférence qui porte le titre évocateur de *L'université sans conditions*.¹⁵⁰⁵ Une « université du futur » montée sur les rails d'un train, dans laquelle des femmes et des hommes pourraient se retrouver par hasard dans le cabinet (*the cab*)¹⁵⁰⁶ et où chacun pourrait « parler de soi en disant la vérité, se livrer, se rendre accessible »¹⁵⁰⁷. Une université sans conditions qui se déplace au rythme des flux de la pensée.

Cette université évoque dans un exercice de « libre association »¹⁵⁰⁸, le « roman du futur »¹⁵⁰⁹ de Woolf, dans lequel elle parle de ce « chef d'œuvre [...] »¹⁵¹⁰, qui serait fait de « carnets des notes du présent » et que « [...] le Temps, comme un bon maître d'école, [...] ouvrira, montr[ant] les taches, les gribouillages, les ratures, et [...] gardera parce que d'autres écoliers les trouveront très utiles »¹⁵¹¹. Ce sont des textes construits à partir de la pensée partagée, de l'intimité d'un voyage de longue et honnête haleine, que la recherche et l'essai de soi impliquent. Où le travail vu comme réflexion et théorisation ouvre tous les espaces de la pensée.

[...] une 'chose', une 'cause' autonome, inconditionnellement libre dans son institution, dans sa parole, dans son écriture, dans sa pensée. Dans une pensée, une écriture, une parole qui ne

¹⁵⁰⁵ Derrida, *L'Université sans conditions*, Paris, Editions Galilée, 2001.

¹⁵⁰⁶ Regard note le parallélisme que fait Woolf en anglais entre le mot « cab » qui désigne le taxi et qui est le même mot utilisé dans une scène de Flaubert : Regard, *op.cit.*, p. 76. Ce parallélisme marche aussi en anglais avec le « cabinet » du train.

¹⁵⁰⁷ *Le Commun des lecteurs, op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁰⁸ *L'Université sans conditions, op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁰⁹ *L'art du roman, op. cit.*, p. 41.

¹⁵¹⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹¹ *Ibidem.*

*seraient pas seulement des archives ou des productions de savoir, mais, loin de toute neutralité utopique, des œuvres performatives.*¹⁵¹²

Ceci faut penser aussi au « *College jeune et pauvre* » que Woolf propose pour une éducation à la paix, dans *Trois Guinées*. « *Il faudra que ce soit un collège expérimental, un collège aventureux, bâti selon une architecture originale, qui lui appartienne en propre. [...] [où l'on puisse choisir comme espace ce véhicule sans domicile fixe, où les tableaux] et les livres soient neufs et constamment renouvelés. [dans un souci de mouvement, de changement et surtout pour ne pas s'enraciner.] Que faudra-t-il enseigner dans ce nouveau collège, dans ce collège pauvre ? Surtout pas l'art de dominer les autres gens, ni l'art de diriger, de tuer, d'acquérir des terres et des capitaux. [...] Les professeurs devront être choisis parmi des êtres aptes à la vie et non pas seulement à la pensée. [...] si le collège était pauvre, il n'aurait rien à offrir ; la compétition s'abolirait d'elle-même [...] Des musiciens, des peintres, des écrivains y enseigneraient, car ils auraient beaucoup à y apprendre [...]*¹⁵¹³

Woolf serait en accord avec l'idée que cet hybride qui peut avoir lieu uniquement dans l'espace des humanités, comme l'explique Derrida, particulièrement dans la littérature par la fiction, permet d'élaborer un travail performatif de la théorisation et un travail fictif de la création, dans le seul espace où ceci est possible : le féminin.

¹⁵¹² Derrida, *L'Université sans conditions*, op. cit., p. 33.

¹⁵¹³ *Trois Guinées*, op. cit., p. 73-75.

9.b.3 La prosodie du train chez Woolf

La métaphore du train woolfien fonctionne comme prosodie de sa littérature, de la même façon que le train joue un rôle dans le « temps locomotif » du gérondif français : « être en train de » peut être rapproché d'un train toujours en mouvement. Ce train à voies parallèles, véhicule des images et des métaphores meta-structurales, peut ainsi être comparé à une prosodie. L'esthétique *des Vagues* est conçue selon ce rythme. Comme cela a déjà été formulé, dans l'œuvre de Woolf, le train est représenté plusieurs fois par de magnifiques métaphores : la première a lieu dans son essai intitulé « Mr. Bennet et Mrs Brown », dans lequel Mrs Brown symbolise l'origine de tout personnage romanesque, et le train symbolise le moment présent où l'esprit humain se déplace, sans arrêt, toujours vers de nouvelles pensées. Dans cet essai, Woolf met en jeu magistralement la simplicité de la rencontre avec une vieille femme à l'intérieur d'un wagon, en train de vivre une situation qui pourrait être anodine, mais qui, pour l'écrivain, est à l'origine d'une nouvelle histoire à raconter. On imagine Woolf comme une grande voyageuse, une habituée du système ferroviaire anglais, quelqu'un qui a passé des heures innombrables dans les compartiments de ses trains. Elle a dû partager ces déplacements avec une infinité de voyageurs, les uns devenus personnages, les autres se sont évanouis dans de multiples destinations.

Le processus créatif de cet essai, ainsi que l'ensemble de la méthode woolfienne, est comparable à la trajectoire du train sur ses rails, un présent qui ne finit jamais. *L'essai de soi* a lieu dans le déplacement entre un espace et un autre à travers le temps : « être en train de », que les étrangers trouvent si poétique dans la langue française. Le principe de temporalité de l'écriture, et particulièrement de ce que les spécialistes de Woolf appellent « le moment woolfien », est basé sur les infinitésimales pensées qui ont lieu dans l'esprit de l'écrivain, entre une pensée et une autre : un moment où tout arrive en même temps. Le registre du changement d'idées, des « sautes et gambades », qui a lieu en une seconde dans la tête du personnage est, pour l'écrivain, la façon la plus naturelle d'exposer son personnage et également d'entrer dans

« les envols de l'esprit » de son lecteur. Parce qu'il s'agit des opérations inhérentes à tout esprit humain.

Dans *Les Vagues*, les six compères prennent le train pour rentrer chez eux. Ils partagent le voyage et le lecteur est, comme tout au long du roman, à l'intérieur de leurs flux mentaux. Il les entend penser, il suit leurs réflexions lors du voyage, il voit passer les paysages par la fenêtre et rencontre les personnages furtifs que les protagonistes croisent dans les moments les plus simples, en donnant un sens aux rencontres. Ainsi, depuis le départ de la station, le lecteur se pose dans les yeux de chacun des six ; il est obligé d'être en veille, parce qu'il passe de regard en regard, d'un adolescent à l'autre, en construisant avec eux le récit. La pensée de Woolf s'imprime entre les réflexions des personnages et la tension dramatique se maintient sur les rails du train. Elle se maintient à la vitesse du train entre une station et une autre et ce temps est rempli de myriades de sensations, de sentiments, de traits qui définissent les personnages. Ce registre n'est pas fixe ; toutes les pensées du personnage assis dans son compartiment suivent leur propre mouvement en même temps que le train se déplace. C'est dans l'ici et le maintenant que *l'essai de soi* a lieu, avec la conscience que le mouvement de l'esprit ne finit pas.

Dans l'essai « Mr Bennet et Mrs Brown », Woolf utilise la scène du train pour évoquer les principes du nouveau roman qu'elle propose : celui qu'elle perçoit comme « en train de naître » est une confrontation des idées nouvelles face aux systèmes anciens. Ces idées nouvelles ont la caractéristique du changement, et de l'acceptation de ce changement dans l'esprit humain. Ainsi, dans *Une chambre à soi*, Woolf crée la métaphore d'un véhicule qui marque le mouvement. Dans « Mr. Bennet et Mrs Brown », la métaphore du train est mêlée à celle de l'eau des *Vagues*. Dans les trois écrits, elle invite le lecteur à monter, à prendre place et se maintenir en veille pour suivre la trace de son propre esprit, accompagné du rythme de Woolf. Tout comme Montaigne établit son écriture selon un rythme poétique et personnel en suivant sa perception du « *branloire perenne* » qui est le monde dans lequel : « *Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du*

*Caucase, les pyramides d'Égypte, et du branle public et du leur*¹⁵¹⁴. La constance même n'est autre chose qu'un branle plus languissant. »¹⁵¹⁵, Woolf a su transmettre le plaisir que l'esprit humain expérimente, dans les myriades d'imperceptibles mouvements de l'âme, qui ont lieu durant le moment paisible du voyage en train.

Le passage par le train-taxi n'est pas qu'un simple voyage, chaque personnage est aussi un train avec une cargaison richissime. Woolf cherche à inscrire l'emprise des « états d'âmes » des protagonistes. C'est un train dans lequel les scènes et l'action pourraient être anodines, mais elles ne le sont pas, parce que le mouvement est intense et prolifique, dans l'élaboration des portraits faits de pensées intérieures et individuelles, lesquelles s'exposent en passant de Neville à Louis, de Louis à Suzanne, de Suzanne à Jinny, à Rhoda, à Bernard et ainsi de suite. Le lecteur, comme un clandestin dans le train, devient chacun d'entre eux. En quelques traits, Woolf touche les fibres les plus sensibles. Les personnages assis dans le compartiment s'exposent nus à travers leurs réflexions ; celles-ci marquent la couleur du personnage et le ton de la narration. Le simple reflet du visage d'un personnage dans la vitre du train (par exemple Neville ou Jinny) devient pour Woolf le prétexte pour raconter une histoire, celle d'un garçon ou d'une fille qui prennent le train pour rentrer chez eux en compagnie de leurs camarades d'études.

Le train continue à rouler et le mouvement est le personnage principal du roman. Le roman est le prétexte pour saisir dans la pensée les sujets les plus profonds comme dans la poésie, la quotidienneté de l'esprit humain. Montaigne a expliqué la vraie raison de la vanité en un clin d'œil au lecteur du futur : « *Il n'en est à l'aventure*¹⁵¹⁶ aucune plus expresse que d'en écrire si vainement. Ce que la divinité nous en a si divinement exprimé¹⁵¹⁷ devrait être soigneusement et continuellement médité par les gens d'entendement. »¹⁵¹⁸
Autrement dit : « *Si j'écris, cette main étrangère est déjà*

¹⁵¹⁴ Du branle commun et de leur branle particulier.

¹⁵¹⁵ *Essais*, III, II, p. 804.

¹⁵¹⁶ Peut-être.

¹⁵¹⁷ Allusion aux mots de *l'Ecclésiaste* : « *Vanité des vanités, tout est vanité* ».

¹⁵¹⁸ *Essais*, *op. cit.*, III, IX, p. 945.

*glissée dans ma main qui écrit [...] »*¹⁵¹⁹. En fait, le philosophe ne définit pas seulement l'essai moderne, mais la vraie vocation de l'écrivain quand il écrit : « *Qui ne voit que j'ay pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j'iray autant qu'il y aura d'ancre et de papier au monde ?* »¹⁵²⁰ Il parle alors de la chasse à l'esprit que Woolf développe par son concept des *flights of the mind*. Ce n'est pas seulement le plaisir de remplir d'encre tout espace vide (ce qui n'est pas exclu) mais il s'agit d'essayer à chaque moment de s'approcher le plus possible de ce que son esprit est en train de laisser derrière lui. Il s'avère très révélateur dans l'explication que Marcel Conche donne dans ses commentaires au texte des *Essais*, que le mot « train » en français ancien signifie « allure ». C'est dans cette allure pleine d'imperfections, de ratures, de tentatives, de possibilités réinventées pour la recherche, que ce train avec toutes ces caractéristiques, pourrait être l'espace métaphorique de l'université du futur.

¹⁵¹⁹ Nancy, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵²⁰ *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 945.

CONCLUSION

Plus qu'une conclusion il s'avérerait pertinent, de conclure par un « *croquis [du] poids, [de] la couleur et [de] la circonférence [...]* »¹⁵²¹ de cet exercice, et de savoir que cette thèse n'est pas autre chose qu'un « *exegium* » fait à partir des éléments fournis par Michel de Montaigne dans *l'essai de soi*. C'est une tentative imparfaite et maladroite (cohérente avec « l'esprit » du sujet) pour comprendre la méthode de Montaigne en répondant (à la façon rigoureuse et sérieuse d'une thèse) à l'invitation laissée ouverte par le philosophe, en l'occurrence : devenir un argynorome de *soi* et le faire à travers la langue, en laissant une trace des idées qui traversent notre esprit. L'analyse de *l'essai de soi* en tant que méthode, dans cette thèse, est à peine l'esquisse d'un travail sans fin : approcher, comprendre, saisir les *Essais*.

Pour parvenir à cela, j'ai donc dû définir dans les *Essais* sept principes, en partant de prémisses présentes dans son travail, modelés à partir de la philosophie classique qu'il connaissait si bien. Selon moi, ces principes sont la base et la structure (si l'on peut parler de structure) de cette méthode. Quoiqu'il en soit, ils se sont révélés des outils indispensables pour la compréhension de « l'essai de soi », et pour la compréhension de mon approche, à savoir que : *Les Vagues* sont un essai de *soi*, dans toutes les règles et dimensions de la méthode.

Au moment de l'élaboration de ces principes, « le *soi* » s'est avéré un concept riche et porteur de sens pour analyser la méthode de Montaigne. J'oserai affirmer que les apports fondamentaux de Montaigne à la pensée universelle sont les suivants : l'essai en tant que genre, méthode d'écriture et travail d'analyse, la définition d'une notion centrale de la philosophie contemporaine telle que le *moi*, et celle enfin de cette autre notion, tout aussi essentielle, le *soi*.

¹⁵²¹ *Le Commun des lecteurs, op. cit.*, p. 77.

Le *soi*, en tant que support de la méthode de Montaigne, prend une place importante dans l'analyse de *l'essai de soi*. C'est pourquoi je me suis permise de faire une analyse du pronom impersonnel en question, à partir du point de vue de *La Grammatologie* de Jacques Derrida, et postérieurement par l'analyse des règles grammaticales, en faisant un parallèle entre le *soi* et le *self* anglais. Pour conclure la première partie de la thèse, j'ai analysé le *soi* du point de vue philosophique, en tant que particule neutre de la langue, et en tant qu'accueil de la multiplicité des pronoms personnels que la langue française permet. Ce même *soi* représente, comme Heidegger le développe, « le centre du cyclone » que la réflexion philosophique implique. Cet espace vide de la philosophie peut être analogue à la vacuité qui se trouve au centre du travail créatif, que l'on trouve à l'origine du travail de Montaigne et de Woolf. Le *soi* est une particule hospitalière de la langue, qui trouve sa raison d'être dans l'altérité. Comme Marcel Conche l'affirme, Montaigne a pris la précaution de dire « c'est moy que je peins » - ce n'est *que moi* » et dans la logique de l'essai, il dit : « *il me semble [...] car ce n'est pas seulement la forme et la manière, mais le contenu même de leurs philosophies qui, dans ses traits essentiels, semble caduc. [...] Ce qu'il dit de l'homme est exactement ce que l'homme peut dire de lui-même [...]* »¹⁵²².

C'est le caractère de son discours, la liberté de son approche, l'humanité de sa posture, l'honnêteté de son analyse, qui font de Virginia Woolf sa pupille la plus enthousiaste. C'est le manque de dogme, la recherche démunie de prétention de Montaigne, sa stratégie de non-confrontation, et la créativité de sa démarche, qui sont devenues pour l'écrivain, une source inépuisable d'arguments, de perspectives et d'interprétations. L'autorité que la pensée de Montaigne a représentée pour Woolf, fonde un espace de sécurité et constitue l'un des éléments fondateurs de sa narration, ainsi que de son travail de critique littéraire. Il devient évident que le roman est une véritable

¹⁵²² Marcel Conche, Préface, *Essais*, *op. cit.*, p. XII.

mise en abyme, grâce à la force et la richesse de sa perception du monde, qualité que Woolf accorde à l'« être écrivain ».

Dans le travail littéraire de Virginia Woolf, les principes de « l'essai de soi » ont trouvé résonance depuis l'origine, et cette résonance n'eût de cesse ensuite. Dans *The Common Reader*, la façon de Montaigne de s'exposer face à son lecteur, lequel est témoin et complice de sa propre élaboration, est expliquée par Woolf comme l'une des bases de sa propre conception de la littérature et l'un des points centraux de sa critique. Mon travail dans ce sens a consisté à mettre en lumière l'importance que cette coïncidence des perspectives a eue sur l'œuvre de Woolf, parce que « l'être écrivain » est au centre de sa narration au même titre que « l'être lecteur ». Parce que le lecteur est au centre de la narration, écrivain et lecteur s'avèrent être aussi des sujets centraux dans l'évolution des *Vagues*. C'est ce rôle des deux extrêmes de la page, ce « toucher » que Jean-Luc Nancy expose, qui se trouve au centre du travail de Woolf ; et c'est pour quoi elle entame une relation si intime et définitive avec son lecteur.

La notion des flux fonde une méthode basée sur la conception d'une esthétique qui est « contenant » et « contenu » d'une éthique, laquelle trouve sa source dans le mouvement de l'autoportrait montaignien, mais également dans le principe héraclitéen du changement continu. Je crois avoir montré que chez Woolf cette perception du mouvement et des flux est inhérente à sa conception de la littérature ; les flux sont la forme par laquelle elle perçoit la réalité, et elle a su faire sentir ce vertige grâce à son style et à sa sensibilité. S'il y a un concept fixe dans le travail et la perception des deux écrivains, c'est bien la notion que tout est flux : la vie, l'art, la création. Chacun de nous est un flux en changement. En ce sens, Pétrone a pu écrire : « *La lumière même du jour ne nous plaît que parce que les heures changent de coursier* »¹⁵²³ Ceci est la preuve que cette perception est consubstantielle à tous les êtres humains, et que la seule différence entre nous, êtres normaux et l'écrivain, est qu'il comprend et perçoit ce mouvement à même les pores de sa peau.

¹⁵²³ Pétrone, in *Essais, op. cit.*, III, IX, p. 948.

J'ai pu montrer comment ces flux prennent dans le travail de Woolf la place de structures, et comment ils tissent le récit avec les idées de la même façon qu'ils sont présents dans la vie, la nature, l'être humain. Ce sont ces mêmes flux qui m'ont permis d'analyser dans la logique elliptique de *l'essai de soi*, le roman *Les Vagues*, dont la complexité ne pouvait être analysée autrement. J'ai développé donc un système d'analyse de la narration de Woolf en cohérence avec sa propre complexité, et selon sa même logique, qui, grâce à sa proximité, rend accessibles les multiples dimensions et tissages de son écriture.

Woolf a écrit en toute connaissance de cause une des œuvres les plus complexes et complètes de la littérature en ce qui concerne la connaissance de ses personnages, la complexité de l'esprit humain, la variété des manifestations et multiplicités que l'esprit de chaque individu déploie. Malgré une certaine connaissance de la psychanalyse (c'est *The Hogarth Press*, la maison d'éditions de Woolf, qui a publié l'œuvre de Freud en anglais, pour la première fois), elle n'a jamais été très attachée à cette pratique. Pour Woolf, « [p]arler de soi en disant la vérité, se livrer, se rendre accessible... »¹⁵²⁴ revient à « écrire avec plus de logique et par-dessus tout, se gorger de travail et pratiquer l'anonymat [...] »¹⁵²⁵, en une sorte de thérapie et d'évolution, d'*essai de soi*. Ses scènes et ses personnages sont d'exceptionnels tissus d'humanité. Woolf comptait sur l'acuité que les écrivains ont pour cerner les autres, et cette connaissance de la nature humaine, elle l'expose de façon extraordinaire, en s'exposant elle-même, par le biais de ses personnages. Cette capacité à percevoir et à recréer la psychologie humaine permet au lecteur d'évoluer aux côtés de l'écrivain et des personnages. L'analyse de son œuvre, par le biais de *l'essai de soi*, et la lecture des *Vagues*, permet de faire la traversée en un parcours presque thérapeutique. La compréhension des personnages incite à suivre un cheminement sur la complexité humaine, en partant du narcissisme, dont le personnage de Rhoda est un douloureux exemple, vers le travail de l'écrivain

¹⁵²⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵²⁵ *Journal, op. cit.*, p. 196.

par lequel l'on découvre que Woolf, comme Montaigne, savaient, éminemment lucides, qu'un être humain est fait de multiples et vivait et écrivait en conséquence. Ainsi Woolf touche le lecteur avec une telle force, parce que, comme elle-même l'exprime : « *Ce n'est pas avec soi-même, mais avec quelque chose dans l'univers* »¹⁵²⁶, que l'on reste. Selon la même perspective du récit comme tissu complexe et multidimensionnel, Woolf explique en quelques mots ce qui caractérise sa vision et son travail ainsi que ceux de son mentor : « *La vie est [...] une affaire des plus bizarres : elle contient l'essence même de la réalité [...] mais lorsque j'écris, je ne parviens pas à saisir les choses. Tout ce que je peux faire c'est de noter ce curieux état d'esprit* »¹⁵²⁷.

Du travail créatif de ces deux écrivains, surgissent des espaces de réflexion très fertiles. La promesse de ces espaces est déjà présente dans la manière dont Woolf a su récupérer, interpréter et traduire, selon sa propre inventivité, la philosophie de Montaigne. En fait, l'analyse de l'œuvre à travers *l'essai de soi* exige l'utilisation de métaphores qui surgissent des réflexions et des techniques des deux écrivains. Procédé que je n'ai pas toujours su éviter. Tout d'abord à partir de l'approche des *Essais* effectuée par Butor, j'ai avancé la notion d'un kaléidoscope triangulaire, formé par les trois médaillons des fresques de la bibliothèque de Montaigne. Selon Butor, la vacuité qu'a laissée l'absence de l'œuvre de La Boétie, au centre des *Essais*, leur perception d'être tous deux des étrangers exilés, comme « Le Cannibale » provenant du nouveau continent, sont essentielles. L'image du kaléidoscope m'a permise de comprendre et d'intégrer cette logique elliptique, parce que les trois visages, représentés sur chacune des parois du kaléidoscope, au moment de le faire tourner, deviennent, chacun à son tour, l'espace vide qui laisse place à l'autre, toujours considéré dans la pensée de Montaigne, et c'est ainsi que Madame de Gournay, Woolf et tout lecteur de Montaigne se glisse à l'intérieur de ce kaléidoscope tournant de la philosophie.

¹⁵²⁶ *Ibid.*, p. 167.

¹⁵²⁷ *Ibidem.*

Cette même logique elliptique présentait une certaine difficulté, au moment d'analyser les œuvres des deux auteurs, grâce aux outils de la critique littéraire. Ce travail exigeait une approche qui soit en constant mouvement. J'ai proposé une métaphore où le train est à la critique littéraire ce que la plume est à l'écriture pour Woolf, c'est-à-dire des outils rigides mais nécessaires pour pouvoir suivre le rythme de l'esprit. En jouant avec cette métaphore, récurrente dans le travail de Woolf, j'ai proposé aussi l'idée d'un hybride qui se constitue entre le collège pauvre et libre que Woolf propose dans *Trois Guinées*, l'idée d'un train, en tant que véhicule public et en mouvement, comme Regard le propose pour le taxi londonien, et l'espace d'une université du futur, semblable à celle que Derrida propose dans *L'université sans conditions*. Même si l'idée n'est pas applicable dans la réalité, elle montre la coïncidence des idées et des postures que les auteurs cités reprennent, chacun à sa façon, pour montrer les défauts des institutions existantes.

Et finalement, je crois montrer par cette méthode ce que Frédéric Regard développe dans ses essais sur *La force du féminin*, en l'occurrence que l'opérativité du féminin est très présente dans le travail critique de Virginia Woolf, et dont *Les Vagues*, en tant que roman, sont porteuses. Ce roman est, en quelque sorte, l'effigie de cette méthode, traduite et réinterprétée par l'écrivain, comme elle seule pouvait le faire.

Ma thèse présente des incomplétudes et des défauts, inhérents à ma propre formation non littéraire, au fait d'être étrangère, et surtout dans la première partie de la thèse, j'ai été victime d'une rigidité qui ne m'a pas permis de développer toutes les possibilités que des sujets comme « le rite de passage » - entre le latin et le français - comme évolution de la philosophie de Montaigne, ou la richesse du sujet de l'*exegium* et l'*exercitation* qui ont été à peine effleurés, proposaient. Dans la première partie, à propos du *soi*, je considère que les éléments ont été exposés, mais un travail sur l'analyse du terme au regard de la *Grammatologie*, sur la grammaire et finalement les diverses postures psychanalytiques, philosophiques et littéraires, se révèle manquant. Je voudrais continuer à explorer ces sujets, toujours sous la

perspective de *l'essai de soi*. En fait, les métaphores exposées, ainsi que la partie sur le *soi* en espagnol deviendront, à mon retour au Mexique, des sujets pour continuer cette exploration.

Focaliser mon travail de recherche sur ces deux écrivains m'a permis de disposer d'une double force et d'une double liberté pour créer des espaces de réflexion à partir de leur pensée, parce que leur méthode devient le cadre pertinent pour développer des idées en concordance avec les principes développés au long de cette thèse. Évoluer à l'intérieur d'une esthétique qui est éthique et d'une éthique qui est esthétique, comme nos deux auteurs le font, constituait aussi l'un des enjeux de cette recherche. Ceci est en accord, comme on a pu le constater, avec les Études Féminines. Selon moi, le travail de Woolf et de Montaigne peut apporter des réponses aux questionnements des Études Féminines, là où il s'avère difficile de traduire la pensée du féminin, tant dans le politique qu'en droit.

Personnellement, je considère aujourd'hui Michel de Montaigne et Virginia Woolf comme mes propres mentors littéraires. Tous les arguments développés dans cette thèse, quant à leur pensée, ne seront jamais suffisants, pour expliquer ce fait. Le tissage de réflexions que ces deux auteurs ont initié a imprégné ma vision du monde. Je crois qu'ils ont marqué ma propre esthétique d'écrivaine et déterminé le degré d'ambition de mes questionnements. En fait, ils ont donné un ordre et une forme à mes propres questions existentielles. Mon pari était le suivant : il s'agit d'effectuer ma propre interprétation de leurs propositions pour arriver, par l'écriture, à faire ma propre traduction. Je pense que leur tradition littéraire et philosophique, travaillée par le biais des Études Féminines et leur cadre théorique, reconduite sur le terrain de la littérature contemporaine au Mexique, peut s'avérer être d'une richesse intéressante, tant au niveau universitaire (c'est-à-dire la suite de mes recherches sur le sujet), qu'au niveau personnel. Je peux seulement dire que je ne serais pas la même (et je suis ravie qu'il en soit ainsi) ni mon écriture ne serait la même (grâce aussi à mon passage – parfois douloureux – à travers la langue française), si je n'avais traversé la marée formatrice et richissime de cette expérience.

LA BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

I. CORPUS ETUDIÉ

A) CORPUS PRINCIPAL

1. MICHEL DE MONTAIGNE :

Essais, Édition Villey-Saulnier, Paris, PUF, 2004.

2. VIRGINIA WOOLF :

The Waves, London, Wordsworth Classics, 2000.

Les Vagues [1931] Paris, Stock, Traduction Marguerite Yourcenar, 1974.

B) CORPUS SECONDAIRE:

A room of One's Own, London, Penguin Books, 1993.

Une chambre à soi, Paris, Editions 10/18, Traduction Clara Malraux, 1992.

Journal d'un écrivain [*A Writers diary*, 1953] Paris, Bibliothèque 10/18, 1984.

Journal d'adolescence 1897-1909 [*A passionate apprentice, The Early Journals*, 1897-1909 The Hogarth Press 1990], Paris, Stock, 2008.

Journal Intégral 1915-1941 [The Hogarth Press 1990] Paris, Stock, 2008.

Moments of Being, Unpublished Autobiographical Writings Sketch to the Past, London, Hogarth Press, 1985.

The Common Reader, second series, vols. I and II, London, Hogarth Press, 1986.

Le Commun des lecteurs, Paris, L'Arche, Traduction Céline Candiard, 2004.

L'art du Roman, Paris, Le Seuil, Traduction Rose Celli, 1963.

Letter to a Young Poet, London, Hogarth Press, 1932.

Three Guineas, London, Penguin Books, 1991.

Trois Guinées, Traduction Viviane Forrester, Paris, Bibliothèque 10/18, 1977.

To the Lighthouse, London, Hogarth Press, 1992, Penguin Books, 1992.

Vers le Phare, Paris, Gallimard, "Folio", 1996.

II AUTRES OEUVRES DE VIRGINIA WOOLF

A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1991.

Between the Acts, London, Hogarth Press, 1992.

Collectif essays, by Virginia Woolf, London, Hogarth Press, Penguin Books, 1991.

Flush, London, Harcourt Brice Jovanovich, 1983.

Jacob's Room, London, Hogarth Press, Penguin Books, 1992.

La Chambre de Jacob, Paris, Biblio, 1993.

The Diary, Hogarth Press, volume I, London, Penguin Books, 1991.

The Diary, Hogarth Press, volume II, London, Penguin Books, 1991.

The Diary, Hogarth Press, volume III, London, Penguin Books, 1980.

The Diary, Hogarth Press, volume IV, London, Penguin Books, 1991.

The Diary, Hogarth Press, volume V, London, Penguin Books, 1991.

The Diary, Hogarth Press, volume VI, London, Penguin Books, 1991.

The Letters of Virginia Woolf, édition établie par Nicolson Nigel, et Trautmann, Joanne, 6. vol., New York, Harcourt Brace Jovanich, 1985.

Orlando, Hogarth Press, London, Penguin Books, 1992.

Orlando, Traduction Vivian Forrester, Paris, Biblio, 2003.

The Moment and other essays. New York, Harcourt Brace Jovanich, 1948.

Mrs Dalloway, London, Hogarth Press, Penguin Books, 1992.

Mrs. Dalloway, Paris, Gallimard , 1994.

Nigth and day, London, Penguin Books, 1992.

Roger Fry: A Biography, London, Hogarth Press, 1991.

The Complete shorter Fiction of Virginia Woolf, N.Y., Harcourt Editions, 1989.

The Letters of Vita Sackville-West et Virginia Woolf, San Francisco California, Cleis Press, 1984.

The Voyage Out, London, Penguin Books, 1992.

La Traversée des apparences, Paris, Flammarion, 2001.

The Years, London, Hogarth Press, 1992.

III OUVRAGES CRITIQUES

A. Ouvrages critiques sur Michel de Montaigne

AULOTTE, Robert, *Que sais-je? Montaigne: Essais*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

BUTOR, Michel, *Essais sur les essais*, Paris, « Nrf essais », Gallimard, 1968.

BONEFFON, Paul, *Montaigne et ses amis*, Genève, Slatkine reprint, 1969, Mont-de-Marsan, Éd Interuniversitaires, 1994.

BRUSH, Craig, *From the Perspective of the Self, Montaigne's self-portrait*, N.Y., Fordham University Press, 1994.

BRACH, Pierre de, *Lettre sur la mort de Montaigne*, Bordeaux, L'Horizon chimérique, 1988.

BROUSSEAU-BEUERMANN, Christine, *La copie de Montaigne, étude sur les citations dans « les Essais »*, Paris, Champion / Slatkine, 1989.

BRUNSCHVIEG, León, *Descartes et Pascal, lecteurs de Montaigne*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1945.

CAMERON, Keith, *Montaigne et l'humour*, Paris, Lettres modernes, 1966.

CHARPENTIER, Françoise, « Essais », *Montaigne, analyse critique*, Paris, Hatier, 1979.

COMPAGNON, Antoine, *Nous, Michel de Montaigne*, Paris, Seuil, 1992.

COMPAGNON, Antoine, *Chat en poche, Montaigne et l'allégorie*, Paris Le Seuil, 1993.

COMPTE-SPONVILLE, André, « *Je ne suis pas philosophe* » : *Montaigne et la philosophie*, Paris, H. Champion, 1993.

CONCHE, Marcel, *Montaigne et la philosophie*, Villiers-sur Mer, Éd de Mégare, 1987.

CONCHE, Marcel, *Montaigne ou La conscience heureuse*, Treffort, Éd de Mégare, 1992.

COPPIN, Joseph, *Étude sur la grammaire et le vocabulaire de Montaigne*, Lille, impr. De H Morel, 1925.

COURCELLES, Dominique de, *Montaigne au risque du Nouveau monde : essais*, Paris, Brepols, 1996.

CROQUETTE, Bernard, *Étude du livre III des « Essais » de Montaigne*, Paris, H. Champion, 1985.

DEFAUX, Gérard, *Montaigne et le travail de l'amitié : du lit de mort de La Boétie aux « Essais » de 1595*, Orléans, Paradigme, 2001.

DESAN, Philippe, *Montaigne, les cannibales et les conquistadores*, Paris, A.-G. Nizet, 1994.

DESAN, Philippe (dir.), *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, Paris, H. Champion, 2004.

DREANO, Maturin, *La renommée de Montaigne en France au XVIIIe siècle*, Angers, Éd. de l'Ouest, 1952.

FLEURET, Colette, *Rousseau et Montaigne*, Paris, A.-G. Nizet, 1980.

FOGEL, Michèle, *Marie de Gournay : itinéraires d'une femme savante*, Paris, Fayard, 2004.

FRAME, Donald Murdoch, *Montaigne, une vie, une œuvre*, Paris, H. Champion, 1994.

JAMAL, Sophie, *L'histoire juive de Montaigne*, Paris, Flammarion, 2001.

KEFFER, Ken, *Montaigne forever ; l'édition de l'exemplaire de Bordeaux au début du XXe siècle*, Traduction Pierre Gauthier, Paris, H. Champion, 2005.

KRITZMAN, Lawrence, *Destruction-découverte : le fonctionnement de la rhétorique dans les Essais de Montaigne*, Lexington (Ky), French Forum, 1980.

KUPISZ, Kazimierz, *Elles et lui : prob lématique féminine des Essais*, Lodz Uniwersytet Łódzki, 1985.

LEGROS, Alain, *Essais sur poutres, peintures et inscriptions chez Montaigne*, Paris, Ed. Klincksieck, 1992.

MARTIN, Daniel, *Montaigne et son cheval ou les sept couleurs du discours. De la Servitude volontaire*, Paris, A.G. Nizet, 1998.

MACE-SCARON, Joseph, *Montaigne, notre nouveau philosophe*, Paris, Plon, 2002.

MAGNARD, Pierre, *Le vocabulaire de Montaigne*, Paris, Ellipses, 2002.

MCKINLEY, Mary B, *Les terrains vagues des « Essais » : itinéraire et intertextes*, Paris, H. Champion, 1996.

MICHA, Alexandre, *Le singulier Montaigne*, Paris, A.-G. Nizet, 1964.

STAROBINSKI, Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.

Éditer les « Essais » de Montaigne, sous la direction de Claude Blum et André Tournon, actes du colloque tenu à l'Université Paris IV-Sorbonne, les 27-28 janvier 1995, Paris, Presses de la Sorbonne, 1995.

La problématique du sujet chez Montaigne, dirigé par Eva Kushner, Actes du Colloque de Toronto, 20-21 octobre 1992, Paris, Honoré Champion, 1995.

Le lecteur, l'auteur et l'écrivain : Montaigne 1492-1592-1992, sous la direction de Ar Ilana Zinguer, actes du colloque international de Haïfa, avril-mai 1992, Paris, H. Champion, Genève : diff : Slatkine, 1993.

Lire Montaigne aujourd'hui, actes du colloque organisé par le Lycée Michel Montaigne, Bordeaux, Talence, Tournefeuille, 1992.

Montaigne : espace, voyage, écriture, sous la direction de Zoé Samaras et la Section littérature française de l'Université Aristote, actes du congrès international de Thessalonique, 23.25 septembre 1992 / Paris, H. Champion, 1995.

Montaigne et la révolution philosophique du XVI^e siècle, sous la direction de Jacques Lemaire, Bruxelles, Ed. de l'Université de Buxelles, 1992.

Montaigne et le Nouveau Monde, sous la direction de Claude Blum, Marie-Luce Demonet, André Tournon ; actes du colloque de Paris, 18.20 mai 1992, organisé par la Société internationale des Amis de Montaigne, Paris, Éditeur scientifique, 1992.

La problématique du sujet chez Montaigne, Actes du Colloque de Toronto 20-21 octobre 1992, Paris, Ed. Honoré Champion, 1992.

B. Ouvrages critiques sur Virginia Woolf

BARRET, Eileen, *Matriarchal myth on a patriarchal stage: Virginia Woolf's between the acts*, N.Y., Insight Books, 1989.

- BELL, Quentin, *Virginia Woolf. A Biography*, 2 vol., London, The Hogarth Press, 1972.
- BOON, Kevin Alexander, *An interpretative reading of Virginia Woolf, The Weaves*, London, The E.Mellen Press, 1998.
- CARAMAGNO, Thomas, *The Flight of the mind, Virginia Woolf's, Art and Manic-Depressive Illness*, Berkeley, California, University of California Press, 1992.
- DESALVO, Louise, *Virginia Woolf, The impact of childhood sexual abuse on her life and work*, Boston Press, 1989.
- DESALVO, *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*, Louise, A., et Leaska, Mitchell A. (éd.) New York, William Morrow & Company, 1985.
- MARGERIE, D., Préface, in, Woolf, V. *Orlando* Paris, Stock, 2001.
- DUSINBERRE Juliet, *Virginia Woolf's Renaissance; Women Reader or Common Reader?*, London, Macmillan, 1997.
- FORRESTER, Viviane, *Virginia Woolf*, Paris, Albin Michel, 2009.
- FORT, Bernard and Rosenthal, Angela, *The other Hogarth: aesthetics of difference*, Princeton University Press, 2001.
- GLENNY, Allie, *Ravenous identity, eating and eating distress in the life and work of Virginia Woolf*, N.Y., St Martins, 1963.
- LEE, Hermione, *Virginia Woolf*, London, Vintage Books, 2007.
- LAITY, Cassandra. *H.H. and the Victorian fin de siècle : Gender, Modernism, decadence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- LEASKA, Mitchel., *The Pargiters, The Novel-essay portion of The Years*, N.Y., The New York Public Library, 1977.
- MINOW-PINKNEY, Makiko, *Virginia Woolf and the problem of subjectivity*, the Harvester Press, 1987.
- NATHAN, Monique, *Virginia Woolf par elle-même*, Paris, le Seuil, 1956.
- NICOLSON, Nigel, *Letters of Vita Sackville-West and Virginia Woolf*, edited by De Salvo, Louis and Leaska, Mitchel, San Francisco, California, Cleis Press Inc., 1984.
- NICOLSON Nigel, *Portrait of a Marriage*, Phoenix, Paper back, 1992.
- PAKEN, SHIRLEY, *Virginia Woolf and the Lust for creation, a psychoanalytic exploration*, N.Y., State of New York Press, 1987.

RADO, LISA, *The modern androgyne imagination: a failed sublime*, University Press of Virginia, 2000.

RAIT, SUZANNE, *Vita and Virginia the work and friendship of V Sackville-West and Virginia Woolf*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

REGARD, Frédéric, *La Force du Féminin sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, La fabrique, 2002.

RICHARDS, Constance, *On the winds and waves of the international feminism*, Essai sur Virginia Woolf, London, Garland Publishing Inc., 1999.

ROSEMAN, Elen Bayuk, *The invisible presence: Virginia Woolf and the mother-daughter relationship*, Louisiana, Louisiana State University press, 1986.

ROSEMBAUM, Patrick, *The Bloomsbury group*, London, Croom Helm, 1975.

IV. THEORIE CRITIQUE

A. Les ouvrages généraux et théoriques

ASLANIDE, Sophie, *Grammaire du français : des mots au texte*, Paris, H. Champion, 2001.

BADIR, Sémir, *Saussure : La langue et sa représentation*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Biblio, 1942.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, « Quadrige » PUF, 1996.

BONAFoux, Pascal, (dir) *Moi, Catalogue de l'exposition*, Paris, Skira, 2004.

BONAFoux, Pascal, *Moi, Je, par Soi-même, Autoportraits du XXe siècle*, Paris, Diane de Selliers, 2004.

BONAFoux, Pascal, *Autoportraits du XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2004.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1972.

BARTHES, Roland, *Traces écrites*, Paris, Le Seuil, 2001.

BUTOR, Michel, *Mobile*, Paris, Gallimard, 1962.

BUTOR, Michel, *Oeuvres Complètes, II, Répertoire I.*, La Différence, 2007.

BOURDIER, Pierre (dir), *Le Narcissisme, l'amour de soi*, Paris, Tchou, 1980.

CALLE-GRUBER, Mireille, *Le Grand temps : essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

CALLE-GRUBER, Mireille, « Préface », *Oeuvres complètes de Michel Butor*, 4 vols., *Répertoire II*, « Préface », Paris, La Différence 2007.

CALLE-GRUBER, Mireille, *L'effet-fiction : de l'illusion romanesque*, Paris, A.G. Nizet, 1989.

CELAN, Paul, *Renverse du souffle*, traduit et annoté par Jean- Pierre Lefebvre, Paris, Le Seuil, 2003.

COHEN LEVINAS, Danielle, CLEMENT, Bruno (dir.), *Emmanuel Levinas et les territoires de la pensée*, actes du colloque du Collège de France, Paris, PUF, 2007.

CORNU, Jean, *Le Possessif, Les constructions pronominales réflexives en français*. Paris, 1984.

DAMOURETTE, Jacques, PINCHON, Edouard, *Grammaire*, Paris, Éditions D'Artrey, 1971.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques, ROUDINESCO, Elisabeth, *De quoi demain...*, entretiens de Jacques Derrida, Paris, Galilée, 2003.

DERRIDA, Jacques, *Donner le temps ou la fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1973.

DERRIDA, *L'Université sans conditions*, Paris, Galilée, 2001.

DERRIDA, Jacques, *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée, 1996.

DERRIDA, Jacques, *Béliers*, Paris, Galilée, 2003.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture de la différence*, Paris, le Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'Aveugle*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.

DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

DUBOIS, Jean, *Nom et pronom*, Paris, Larousse, 1965.

DUBLANCHE Lucile, *Aspects formalisés de la transmission*, Paris, La Maison du dictionnaire, 2001.

HEIDEGGER, Martin, *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage* [1934], Paris, Gallimard, 2008.

- ECO, Umberto, Martini, Carlo Maria, *Croire en quoi ?*, Paris, Rivage Poche, 1996.
- FERNANDEZ RAMIREZ, Salvador, *Gramática española, 3.2, El pronombre*, Madrid, Editeur Scientifique Polo José, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
- HARNOLD, Norbert *Sigmund Freud et le Délire et les rêves dans la Gradiva de Gensén*, Paris, Gallimard, 1979.
- KERNBERG, Otto, *La personnalité narcissique*, Traduction Daniel Marcelli, Paris, Privat, Jason Aronson Inc. 1980.
- MONCOND'HUY, Dominique, *Le tombeau poétique en France*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1994.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, « Folio essais » Gallimard, 2001.
- KOSTAS, Axelos, *Héraclite et la Philosophie*, Paris, « Arguments », Minuit, 1962
- LACAN, Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1978.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Paris, Biblio, 1961.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000.
- NANCY, Jean-Luc, *Ego sum*, Paris, Flammarion, 1979.
- NANCY, Jean-Luc, *L'Il y a sexuel*, Paris, Galilée, 2001.
- MAC DONALD, Jonathan E., *Spanish reflexive pronouns : null preposition hypothesis*, Stanford, C.A., 2004.
- MANNONI, Maud, *Elles ne savent pas ce qu'elles disent*, Paris, « L'espace analytique » Denoël, 1998.
- MILLER, Alice, *Le Drame de l'enfant doué*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- NOGUE, Jean, *Essai sur l'activité primitive du moi*, Paris, F. Alcan, 1936.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre III, Fable Cinquième & VL, Traduites en français par Mr. du-Ryer de l'Académie Française, la Haye, chez P.Gosse & J.Neume, MDCCXXVII.
- STEIN, Gertrude, *Geography and Plays, Sacred Emily* [1922], É.-U., University of Wisconsin Press, 1993.

QUIGNARD, Pascal, *Requiem*, Paris, Galilée, 2006.

WAGNER, R.L., PINCHON S., *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962.

ZANONE, Damien, *Le Moi, L'Histoire 1789-1848*, textes réunis avec la collaboration de Chantal Massol, Grenoble, Presses de l'Université Stendhal, 2005.

B. Les mémoires et thèses soutenus

LOJO RODRIGUEZ, Laura María, *Virginia Woolf and Michel de Montaigne: Ethics and Aesthetics of the Literary Essay*, España, Universidad de Santiago de Compostela, 2005.

JONGY, Béatrice, *L'écriture de soi au tournant du siècle, une quête ontologique, chez Rilke, Kafka et Pessoa*, Paris III-Censier, 2007.

ODELLO, Laura, *Scrittura del politico, écritures du politique : à partir de Jacques Derrida*, Paris III - Censier, 2007.

SIMONT –TENANTE, Françoise, *Le propre de l'écriture de soi*, Téraédre, Paris, 2007.

PAILLON, Marie- Thérèse, *L'autoportrait : image de soi, recherche de l'autre*, Mémoire, Paris III-Censier, Paris, 2005.

C. Les articles

BONAFoux, Pascale, « *Moi autoportraits du xx siècle* », *Connaissance des Arts* N° 19, 2004.

DERRIDA, Jacques, « *Prégnance sur quatre lavis de Colette Deblé* », in *La Revue Littéraire*, Núm. 142, Paris, juin 2006.

DERRIDA, Jacques, « *Entre temps* », in *Magazine Contretemps*, N° 15, Paris, 1997
Roudaut, Jean, « *Montaigne, Descartes, paraître et être* », Paris, in *Magazine littéraire, Les écritures du Moi*, N° 11, p. 35.

SCOTT, Alex, « *A Problem in the Meaning of Language: The Ambiguity Inherent in Reference to Oneself* », in <http://www.angelfire.com/md2/timewarp/oneself.html>, 2002.

V. DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

Dictionnaire de Michel de Montaigne, Paris, (sous la dir. Philippe Desan), Paris, H. Champion, 2004.

Encyclopaedia Universalis, (sous la dir. Antoine Chantin), 20 vol., vol.11, G-H, Paris, 2008, pp. 668-670.

Le Petit Robert de la langue française [2000], sous la direction de Alain Rey, Encyclopedia Universalis, 2007.

ANNEXES

1.2.b Le *soi* français et *de uno* ou *propio* en espagnol

*Un saut*¹⁵²⁸ vers l'espagnol s'impose pour comprendre la différence d'utilisation du pronom *soi* en français et en espagnol. La grammaire espagnole donne une richesse nouvelle et cohérente à cette étude, particulièrement à travers le travail du grammairien Salvador Fernández Ramírez, dans son ouvrage *Gramática Española, El pronombre*¹⁵²⁹. Dans son travail, il utilise des exemples de la littérature classique espagnole et propose les citations d'écrivains et philosophes ibériques. Certains de ces exemples cités sont accompagnés d'une traduction en français par nos soins.

Le volume 4 est consacré spécifiquement au *pronome*, et à l'analyse du pronom réflexif: *mismo* = *même*, *de uno* = *de soi* et *propio* = *de soi* aussi car en espagnol, il existe une distinction entre le *soi*, qui correspond à la personne et le *soi* qui désigne la possession.

« Le pronom réflexif se réfère normalement au sujet du verbe dont il dépend:

Ex: 'algunos santos se llamaban a sí mismos los peores y más indignos hombres de la tierra' ». ¹⁵³⁰

En espagnol, il n'existe pas de réflexivité indirecte c'est-à-dire de référence au sujet de la phrase subordonnée ou subordonnante. Dans ces situations on utilise le pronom à la 3e personne, le pronom non-réfléchi. Cette règle n'a pas d'exception

¹⁵²⁸ En référence aux sautes et gambades de Michel de Montaigne, in *Essais, op. cit.*, III, IX, 994.

¹⁵²⁹ Fernández Ramírez, Salvador, *Gramática Española, El pronombre*, Arco/Libros. S.A., Barcelona, 1996.

¹⁵³⁰ El pronombre reflexivo se refiere normalmente al sujeto del verbo de que depende: 'quelques saints s'appelaient à soi-mêmes les pires et plus indignes hommes de la Terre' P. Valdés, *Album de un viejo*, p. 183.

en ce qui touche l'usage de la forme non accentuée
se .¹⁵³¹

Dans la forme accentuée *sí*, on trouve des références aux éléments de la même phrase qui ne sont pas le sujet : Ex : 'Di-vertir es apartar a cada uno de *si mismo*'¹⁵³² : 'Una lente lírica le acercaba a *sí mismo*'¹⁵³³ . En todas las casas están los solares de *sí mismas*'¹⁵³⁴ . 'Conozco espíritus singularmente constantes y consecuentes *consigo mismos*'¹⁵³⁵ .

Il s'agit sur tout des fonctions du pronom réflexif. Dans l'usage populaire et dans le langage courant, il est fréquent d'éviter le réflexif sauf quand *sí* est fixe. Le même cas se produit dans les textes littéraires :

« **Ex** : 'Dijo como si hablase con *ella misma*'¹⁵³⁶ ; Azorín de cuando en cuando piensa en el mismo'¹⁵³⁷ ; 'y viendo todos los ojos posados sobre *ella*' ». ¹⁵³⁸

« Dans les exemples examinés, on trouve 22 cas de cet usage, et 162 utilisations de *sí*'¹⁵³⁹ . Il n'y a pas d'él (il) après les prépositions composées: al rededor de (au tour de), cerca de (près de), en frente de (en face de), dentro de (à l'intérieur de), detras de (derrière de), frente a (face à).

¹⁵³¹ No existe en español el llamado uso REFLEXIVO INDIRECTO, es decir, la referencia al sujeto de la oración subordinada o subordinante. Para estas situaciones se emplea constantemente el pronombre de 3a persona. p. no reflexivo. Esta regla no tiene excepción por lo que se refiere al uso de la forma inacentuada *se*. Fernández Ramírez, Salvador, *Gramática Española, El pro nombre*, Arco/Libros. S.A. Volumen 3.2, p.77.

¹⁵³² 'Divertir c'est mettre à par chaque un de soi-même' J. Marías, Introducción a la filosofía, p.71.

¹⁵³³ 'Un cristal lyrique lui approchait à soi-même' . G. Miro, *Años y lenguas*, p.11.

¹⁵³⁴ 'Dans toutes les maisons se trouvent les solaires de soi-mêmes' . Gómez de la Serna, *El secreto del acueducto*, p.198.

¹⁵³⁵ 'Je connais des esprits singulièrement constant et conséquents avec soi-mêmes' . Unamuno, *Ensayos espíritus que son...*, VII, 69.

¹⁵³⁶ 'Elle a dit comme s'elle parlait de soi-même', Blazco Ibáñez, *Entre Naranjos*, I, 3, p. 66.

¹⁵³⁷ 'Azorín de temps en temps pense en soi-même' ,Azorín, *La voluntad*, I, VII,9.p. 96.

¹⁵³⁸ 'Et en regardant tous les yeux fixés sur elle' R. Rachel, *Teresa*, p. 124.

¹⁵³⁹ Los casos a que nos hemos referido antes en que *sí* suplanta a él no son, en cambio más que 8. Ejemplos antiguos de *sí =él y de él=sí* pueden verse en gesnner, 1. [atrás nota 159], II, 7 ; Pietsch, G.Fragments, II, 97. Véase también Weigert 61, y Hanssen, §512. Kensinton (6.11/6.12) registra muy escasas cifras para estas dos clases de sustituciones. Para los usos del reflexivo, véase también Mayer-Lubke, III, § 67 ; Wiggers, § 26.

(Les cases dont on a referé anteriormente dont le *sí* prends la place d' *il*, ne son pas par contre, plus de 8). Fernández Ramírez, Salvador, *Gramática Española, El pro nombre*, Arco/Libros. S.A. Volumen 3.2, p.124.

Existent 9 cas face à 7 occurrences de *sí* dans certaines locutions fixes, comme: fuera de *sí* (hors de *soi*), dar de *sí* (donner de *soi*), por *sí* (pour *soi*) et ante *sí* (face à *soi*), dueño de *sí* (mettre de *soi*), volver en *sí* (revenir en *soi*), no las tienen todas *consigo* (n'a voir pas toutes les chances avec *soi*) etc. Certaines voyelles permettent d'appliquer la langue courante à la première et à la deuxième personnes. La seule préposition qui n'accepte pas l'emploi de *sí*, est *sin* (*sans*), probablement pour des raisons euphoniques.

D'après le texte de Ortega y Gasset, « *Librada a sí misma, cada vida se queda sin sí misma vacía* »¹⁵⁴⁰, on peut constater par la suite que l'adjectif *mismo* apparaît dans 113 cas et *si* dans 162 occurrences. Seulement 3 des 22 usages sont enregistrés avec *él* (*il*). Le grande partie d'usages de *mismo* (*soi-même*) apparaît dans les constructions avec les verbes réflexifs.¹⁵⁴¹

1.2.c Mismo (même), *Pronom réflexif et intensif*

Le pronom *mismo*, ayant hérité ses fonctions des *idem* et *ipse* latins, est un pronom complexe. Il s'utilise avec les pronoms démonstratifs (et avec l'article), avec les formes toniques directes et les formes toniques des pronoms personnels, et avec les formes atones des possessifs (de façon plus rare avec les toniques). Il s'utilise de la même façon avec l'indéfini *un* et avec certains adverbes. Il est placé toujours après ces formes, d'une manière immédiate ou médiante, de façon immédiate avec les pronoms toniques. Cette position est importante parce qu'elle décide des variations des positions dans les combinaisons avec certains groupes.

¹⁵⁴⁰ Livrée à *soi-même*, chaque vie se retrouve sans *soi-même* vide', Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, XIV, IV, p. 168

¹⁵⁴¹ Fernández Ramírez, *op. cit.*, p. 77.

1.2.d *Mismo* (même), pronom d'identité. L'usage de *propio*

Le pronom intensif (lat. *ipse*) diffère du pronom d'identité (lat. *idem*). Dans les groupes I et III, il existe une tendance à mettre le pronom *mismo* derrière le substantif qui accompagne ces groupes. On pourrait l'appeler la disposition PREDICATIVE. Elle n'a jamais lieu avec le pronom d'identité (elle apparaît de façon exceptionnelle dans : *como uno* (comme soi-même - comme nous)). Cette tendance du pronom à être placé à la dernière place du groupe, obéit aux éléments expressifs associés au pronom, qui se manifestent dans une suite sonore et mélodique, dans une inflexion circumflexe [dans les sons]. Cette disposition se trouve de façon naturelle dans les utilisations réflexives qui appartiennent à une modalité descendante par rapport aux autres groupes. En deuxième place, il apparaît en contraste avec le pronom d'intensité. Par contre le pronom d'identité a une interaction fréquente avec l'article anaphorique. En troisième place, elle peut développer un complément, de la même nature que les adjectifs comparatifs.

1.2.e L'évolution d' *uno*.

Si le démonstratif *le* donne naissance à l'article et au pronom personnel romantiques, l'indéfini *unus* (numéral comme en anglais *one*, et en allemand *ein*), n'a pas seulement une continuité dans l'indéfini *uno*, mais il engendre en espagnol un véritable pronom indéfini personnel. « *L'infinitif unus (l'article) se présente comme un phénomène exceptionnel dans l'histoire des langues latines si l'on considère, pour exemple, que dans Le Dîner de Trimalcion, et dans Le Satiricon de Petronius (XXVII-LXXVIII), le mot unus apparaît 18 fois, en tant que traduction latine (la traduction française par A. Ernout, à Paris, en 1931) et qu'il est utilisé 500 fois en tant qu'indéfini. Dans la langue latine et en général les langues modernes indo-*

européennes, on le connaît comme article indéterminé »¹⁵⁴², incorporé au nom d'une façon constante dans le jeu des correspondances et des oppositions avec l'article défini, et mentionné en tant que *PRESENTATIF*, *DESCRIPTIF ET EXPRESSIF*.¹⁵⁴³

Unus a supplanté les autres indéfinis latins, dont *aliquis* dans : '*mane me iussit senex conducere aliquam fidicinam sibi huc domum*'¹⁵⁴⁴ (espagnol *una*). La même chose arrive au mot latin *quasipiam* dans la phrase de Ciceron: « *Neque enim si de rusticis rebus agricola quasipiam aut etiam, id quod multi, medicus de morbis aut si de pingando pictor aliquis diserte dixerit aut scripserit* »¹⁵⁴⁵. Ici, *quasipiam*, *aliquis* alternent en relation avec une omission de l'indéfini face à *medicus*. Par contre, *unus* en latin revêt la signification de : 'un mismo' (un même), 'uno solo' ('un seul')/ 'mismo' (même)/ 'solo' (seul) ; il se met face à *alter* ou *ensemble*, comme dans les séquences '*unus de*'.

Le sens d'identité survit en espagnol. Le pronom s'associe à *mismo* (même) dans certaines formules : « *El hombre y el torero son una misma cosa* »¹⁵⁴⁶ ; « *Todo es uno y lo mismo, como decía otro filosofo* »¹⁵⁴⁷.

Le pronom est aussi la prolongation de l'usage latin

¹⁵⁴² Para la evolución que conduce al desarrollo del artículo indeterminado romántico en el latín tardío y sus antecedentes en latín antiguo y clásico, véase Hofmann IF, XLX [1931] [...]; Shelmlnz-Hoffman, *Lateinische Grammatik*, 482. Señala Hoffman cómo la tendencia hiperbólica de la lengua hablada y sus exageraciones expresivas debilitan la acepción primera de *unus* 'solo, aislado' y lo convierten en pronombre y en artículo indefinidos. Todavía los usos descriptivos y cualificantes de *uno* y los que de ellos se derivan, como el de uno en el complejo consecutivo, enlazan muy directamente con los usos hiperbólicos señalados por Hoffman, por ejemplo, con Cicerón, Filip., II, 7 : *cum uno gladiatore nequisismo*. Fernández Ramírez, Salvador, *Gramática Española, El pronombre*, Arco/Libros. S.A. Volumen 3.2, p.79.

¹⁵⁴³ Ibid.

¹⁵⁴⁴ Plaute, *Epid.*, p.315.

¹⁵⁴⁵ Cicerón, *De orat II*, p. 38.

¹⁵⁴⁶ 'L'homme et le torero sont une même chose indivisible', A.D. Cañabate, *Historia de una Taberna*, p. 40.

¹⁵⁴⁷ 'Tout est un et le même, comme disait un autre philosophe', Azorín, *Las confesiones de un pequeño filosofo*, OS, p. 326.

(*una sororum*): Virgilio, *Buc*, VI, 65. La construction d'uno, complément du pluriel partitif trouve sa continuation en langues latines : le démonstratif, en rapport, pas seulement avec *alter* mais aussi avec *unus*, apparaît déjà dans la transition¹⁵⁴⁸ des textes latins.¹⁵⁴⁹

¹⁵⁴⁸ Lofstedt, *Syntactica*, I, 374, aduce un pasaje de mediados del s. VIII : *illa una vice, illa alia vice*.

¹⁵⁴⁹ Fernández Ramírez, Salvador, *Gramática Española, El pronombre*, Arco/Libros. S.A. Volumen 3.2, p. 327.

TITRE DE LA THÈSE EN FRANÇAIS : « L'ESSAI DE SOI, RELECTURES DE L'ŒUVRE DE VIRGINIA WOOLF »

MOT CLÉS : Virginia Woolf, Michel de Montaigne, "essai de soi", *The Waves*, *The Essays*, hommage.

RESUMÉ DE LA THÈSE EN FRANÇAIS

«L'essai de soi», en tant que méthode littéraire, crée dans l'œuvre de Woolf, *Les Vagues*, une nouvelle façon de faire littérature, ainsi qu'une nouvelle pensée philosophique. À fin de comprendre comment l'essai exerce une influence sur le travail de Woolf, J'ai analysé *Les Essais* de Michel de Montaigne, comme une méthode, comme *l'exegium*, dans ses multiples connotations ainsi que comme processus qui donne naissance à l'essai en tant que genre littéraire, dans son acception moderne.

À travers « l'essai de soi » Montaigne et Woolf élaborent leurs propres autoportraits avec des mots. Pour une meilleure compréhension de ce processus j'ai établi des échos avec des philosophes contemporains et avec l'analyse des spécialistes.

Pour une meilleure compréhension de « l'essai de soi » par rapport au travail de Woolf, je propose la définition des principes qui définissent la méthode de Montaigne. Ces principes ont été développés comme des axes de « l'essai de soi » sa définition et son interaction à chaque moment de son écriture. Dans le sens d'un « jeu d'abymes », j'ai visé le centre d'un entrecroisement d'hommages. Celui que Montaigne rend à Etienne de la Boétie, et la relation littéraire que Woolf établit avec Montaigne. Les deux auteurs développent son écriture comme une sorte d'autobiographie, mais ils vont au-delà de ce genre, par le registre du passage du temps et les transformations qui s'opèrent au moment de l'écriture. Les personnages de Woolf sont construits à partir de la variété de multiplicités que chacun en soi, celle que les autres et le regard des autres lui apportent. *Les Vagues* est une radiographie de l'esprit humain qui est au même temps approche philosophique, l'écriture suit ce que Montaigne décrit comme une forme elliptique de création. Les deux auteurs se basent sur l'expérience humaine, celle qui est commune à tous, là où chacun se rencontre avec l'autre. À travers ce processus, Woolf traduit la philosophie de Montaigne en style narratif.

RESUMÉ DE LA THÈSE EN ANGLAIS

This work deals on how the "essai de soi" as literary method creates in Virginia Woolf's work in particular in *The Waves*, not only a new form of writing in the literary sense but also a new form of thinking.

For being able to understand how the essay is such an important incidence in the cited work of Virginia Woolf, I looked into *The Essays* by Michel de Montaigne, not only to analyze him as a philosopher with a specific esthetics and ethics but furthermore, as a method, as *exegium* in its multiple connotations and as a procedure that allowed the essay to be born as a literary form.

By using the "essai de soi" Montaigne and Woolf make their self-portraits in words. For the comprehension of the procedure I established an echo with contemporary philosophers and the specialist analysis of self portrait work.

For a better comprehension of the "essai de soi" that allows a latter approach to Woolf's work. I propose the definition of specific principles in Montaigne's method. They will be developed in separate ways as axes of the "essai de soi" with the characteristic and parallel interactions in each moment of his writing.

In a sort of "jeu d'abymes" I gaze into a cross homage. That of Montaigne to Etienne de La Boétie and the literary relation that Woolf establishes with Montaigne. Both authors use their writing as a form of autobiography but go beyond that by registering the daily transformation of the present. In Woolf's characters, she uses a multiplicity of biographies of the same person, seen by different people in which she finds a source to build the others in her own mirror.

The Waves is a radiography of the human spirit used as a philosophical subject, her writing has what Montaigne describes as an elliptical form of creation. Both authors dwell on the human experience, that is common to us all, that which communicates and identifies itself in the other. By doing so Woolf allows herself to translate Montaigne's philosophy in a narrative style.

TITRE DE LA THÈSE EN ANGLAIS : « THE ONESELF ESSAY, (ESSAI DE SOI), REREADINGS OF VIRGINIA WOOLF WORK »

KEY WORDS : Virginia Woolf, Michel de Montaigne, "essai de soi", *The Waves*, *The Essays*, homage.

ÉCOLE DOCTORALE : LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE (E 120)
17, RUE DE LA SORBONNE 75005 PARIS