Qu'est-ce qui fait la phrase woolfienne ?

En réponse à l'invitation de Christian Centner, je vais tenter de proposer quelques-unes des résonances entre l'écriture de Virginia Woolf et ce qu'il a appelé « l'écriture du texte de l'inconscient » dans l'argument pour ces temps de travail, dans le cadre de l'enseignement d'accueil. Je les formulerai sous forme de « mises en regard », accompagnées de questions que ce travail a suscitées.

Écrit, écriture... quelques jalons

Je soulignerai en premier que l'ambiguïté syntaxique entre génitif objectif et génitif subjectif (que l'on entend encore davantage dans « l'écriture de l'inconscient ») n'est pas sans interroger. On l'entend moins dans « l'écriture du texte », du fait sans nul doute de la proximité conceptuelle entre « écriture » et « texte », et pourtant, elle y est tout autant présente. Le battement de la cheville syntaxique et l'équivoque de sa lettre introduit dans l'intitulé même (« l'écriture de l'inconscient ») des effets de sens aux ramifications incalculables : au sens subjectif, apparaîtrait surtout la dimension d'écrit de l'inconscient, (l'inconscient, ça s'écrit) ; au sens objectif, on entendrait plutôt les composantes des diverses « écritures » formelles de Lacan, jusqu'à l'écriture du nœud borroméen, comme « écriture qui symbolise cette chaîne¹ » qu'est le nœud lui-même. Pour donner à entendre ce battement, je citerai cette phrase de Lacan à la fin du chapitre « La fonction de l'écrit » dans *Encore* :

« Dans votre discours analytique, le sujet de l'inconscient, vous le supposez savoir lire. Et ça n'est rien d'autre, votre histoire de l'inconscient. Non seulement vous le supposez savoir lire, mais vous le supposez pouvoir apprendre à lire. Seulement ce que vous apprenez à lire n'a alors absolument rien à faire, en aucun cas, avec ce que vous pouvez en écrire². »

Cette différence implique que, ainsi que l'écrit Lacan, « la lettre, radicalement, est effet de discours », et ses valeurs sont différentes, selon les langues, et selon les discours. En regard de ces quelques remarques

¹ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 130.

² J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 38.

initiales, je voudrais évoquer comment le discours philosophique, lié à l'œuvre de Derrida, approche l'écriture littéraire sous la forme, en l'occurrence, d'une question :

« Et si le sens du sens [...], c'est l'implication infinie ? Le renvoi indéfini de signifiant à signifiant ? Si sa force est une certaine équivocité pure et infinie ne laissant aucun répit, aucun repos au sens signifié, l'engageant, en sa propre *économie*, à faire signe encore et à *différer*³ ? »

À l'égard des citations de Lacan, il apparaît que le « rien à faire » pose toute la question de comment cet « apprendre à lire » opère dans l'expérience analytique de la cure, voire si les métaphores de la lecture et de l'écriture sont les seules aptes à rendre compte des motions transférentielles et contre-transférentielles qui la caractérisent. Ce « rien à faire » implique également les épineuses questions de la transposition, du « régime transmodal⁴ » de leur écriture, dans l'écriture de cas, voire de vignette. À l'égard de celle de Derrida, se pose la question de la différence entre la prise en compte du signifiant dans l'illimité de ses effets de sens dans un texte littéraire, et celle des modes de la mise en jeu de ses sédimentations, de ses répétitions, dans la cure d'un sujet. Pour autant, la question de l'illimité n'est pas absente du champ analytique ainsi que l'évoque Freud à propos de l'ombilic du rêve ou dans « L'analyse finie, l'analyse infinie ».

S'écrire

Pour poursuivre d'une autre façon la question sur l'écriture littéraire, je retiendrai un passage du journal de Virginia Woolf, dans lequel elle rend compte de l'expérience de l'écriture voire de sa genèse. On le trouvera ci-dessous dans sa traduction en français, mais il faudrait laisser résonner le terme de traduction au-delà de la question de l'entre-deux langues.

« Maintenant que mon petit ouvrage [il s'agit d'*Une Chambre à soi*] et mes articles qui m'ont causé tiraillements et détresse [*tugging and distressing*], ne m'accaparent plus l'esprit, j'ai l'impression que mon cerveau [*my brain seems to fill*] s'emplit et se dilate, devenant physiquement de plus en plus léger et apaisé. Je commence à le sentir qui se remplit tranquillement, après toutes ces torsions et compressions qui ont été son lot depuis que nous sommes arrivés ici. Si bien que maintenant la part inconsciente se dilate ; et tout en marchant je remarque le blé roux, et le bleu de la plaine, et un nombre infini de choses sans les nommer ; parce que je ne pense à rien de particulier. De temps à autre je sens que mon esprit prend forme, comme un

³ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 42.

⁴ P. Fédida, *Crise et contre-transfert*, Paris, PUF, Quadrige, 1992, p. 9.

nuage éclairé par le soleil, au moment où sourd une idée, un projet, une image, mais ils poursuivent leur chemin, sur la ligne d'horizon, comme des nuages, et j'attends apaisée que quelque chose d'autre se forme, ou rien – l'un ou l'autre, peu importe⁵. »

Ce qui s'y propose, c'est une écriture ayant pour objet la genèse de l'écriture, visant à inscrire les différentes nervures de ses ressources (mentales, corporelles), les rythmes et inflexions thymiques qui ont accompagné un labeur dont on perçoit les multiples stratifications, effacements, reprises ; on y entend également l'importance d'une réceptivité sensorielle anté-prédicative (donnée pour inépuisable), de la latence, dans l'ambiguïté du mot « inconscient » (ce qui échappe à la conscience ? l'inconscient freudien ?). C'est aussi une écriture que l'on pourrait dire flottante, accueillant « le penser à rien », l'indétermination, la réserve en puissance. Elle est engagée dans un battement paradoxal, puisqu'elle s'écrit en quelque sorte depuis une aporie : écrire, ou peut-être tout autant lire, comment ça s'écrit. On en retrouve des marques dans le fait que l'écriture relève d'un après-coup ; qu'elle met en jeu une métonymie généralisée (ainsi qu'en atteste la variété des termes qui instancient le processus créateur, l'esprit, le cerveau, l'instance grammaticale du « je ») ; qu'elle déploie des images qui localisent les lieux de l'écriture et ses figures ; et pour autant cette dimension d'après-coup est en tension avec l'usage du présent qui fait prévaloir le mode de l'actuel, sous la forme d'un maintenant qui s'égrène. Ce présent a différents effets. Il efface toute dimension d'antériorité. Il éclaire le déploiement performatif de ce paragraphe, souligne sa dimension de procès scripturaire. C'est d'autant plus frappant du fait du caractère paratactique de la phrase, cette juxtaposition de notations, frappe rythmique de la phrase woolfienne⁶, qui délie les hiérarchies, les synthèses, les surplombs totalisants, la prétention à un métalangage. Il s'apparente également au présent à l'image qui est celui auquel on a recours quand on fait le récit d'un rêve, ou à ce « présent réminiscent » comme l'appelle Pierre Fédida, lié à certaines images, ou tournures imagées, dont on perçoit l'étoffe affective dans certains moments d'une cure. On pourrait dire que l'écriture fictionne la scène de sa genèse,

⁵ V. Woolf, *Diary, vol. 3* (1925-1930), New York-Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p. 248. La traduction est mienne.

⁶ Que souvent les traductions gommant, lissent. Il n'est pour cela que de comparer la traduction de *Les Vagues* par Marguerite Yourcenar et par Michel Cusin.

d'une certaine façon la rêve, se rêve en elle, puisqu'elle est écriture d'un désir d'écriture : ce faisant, elle laisse trace des ressorts de sa poétique.

Un triple héritage

Pour troisième approche, j'esquisserai certains traits de ce qui constituerait comme le plan où viennent se partager, s'entrecroiser ces mises en regard sur la question de l'écriture. En évoquant quelques-uns des nombreux passages où la question de l'écriture intervient, voire devient centrale dans le corpus freudien et qui sont au cœur du « retour » lacanien. Je ne mentionnerai que quelques balises. Il faudrait faire une large part au chapitre 6 de *L'interprétation du rêve* (1900), parcouru de références à « l'écriture », à « l'ouvrage » (au sens processuel) du rêve (lorsque condensation et déplacement sont allégorisés comme les « maîtres ouvriers du rêve »), au tissage de son texte, qui mobilise la valeur textile de l'étymologie latine. Une large part également aux chapitres sur les oublis de mots dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), ou le deuxième chapitre du *Traité d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905). Freud y décompose et élabore les processus psychiques à partir des traces scripturaires (sèmes, phonèmes, syllabes, et lettres) et des diverses traductions, substitutions et défigurations qui dynamisent leur frayage. De nombreux et passionnants ouvrages tels que ceux de Jean Allouch (*Lettre pour lettre*⁷) et d'Isabelle Alfandary (*Derrida-Lacan, l'écriture entre psychanalyse et déconstruction*⁸), ont exploré cette généalogie de la convocation de la trace, du texte, telle qu'elle est inaugurée par *L'Interprétation du rêve*. On pourrait retenir en amont et sur un autre versant, ce passage des *Études sur l'hystérie*, où Freud évoque les façons dont l'hystérique « prend au mot l'expression langagière, [...] ranimant seulement les sensations (ce qu'il appelle ailleurs les « innervations renforcées ») auxquelles l'expression langagière doit sa justification⁹ ».

Je voudrais simplement évoquer que cette prise en compte et ses sédimentations ont fait l'enjeu d'un triple héritage et d'un triple déploiement. Psychanalytique : il faudrait alors suivre le faufil des termes écrit et écriture dans toute l'œuvre de Lacan, qui se complexifie de ce que le terme écriture parfois se dédouble. Philosophique : à travers les convocations des concepts de trace, d'écriture (c'est dans l'œuvre de

⁷ J. Allouch, *Lettre pour lettre*, Toulouse, Érès, 1984.

⁸ I. Alfandary, *Derrida-Lacan, L'écriture entre psychanalyse et déconstruction*, Paris, Hermann, 2016.

⁹ S. Freud, *Études sur l'hystérie [1895]*, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, PUF, p. 203.

Derrida, dans sa lecture du bloc magique dans *L'écriture et la différence*, que l'on trouve l'expression de « texte inconscient¹⁰ ») ; mais aussi de façon continue et sous différentes formes, dans l'œuvre de Jean-François Lyotard (à travers les concepts de figure, de phrase-affect, d'*infantia*), ou bien encore chez Maurice Blanchot, à travers ceux de désœuvrement et de neutre. Enfin déploiement dans le champ littéraire¹¹ : à travers les différentes théories critiques élaborant les coordonnées de la textualité littéraire, disons, depuis les formalistes russes des années 1920.

La mise en rapport du champ littéraire et du champ analytique peut donner lieu à des mises en relation innombrables et de nature extrêmement différentes. Elles relèvent d'*implications* réciproques plutôt que d'un rapport d'*application* comme l'entendrait l'expression « psychanalyse appliquée ». Elles sont davantage marquées si on ne considère pas la littérature comme une réserve de thématiques (historicisées ou biographisées) mais si, plutôt, on s'intéresse aux modalités du texte littéraire en tant que « pratiques de la lettre », coupées du contexte de production, prises dans un jeu infini de renvois textuels. Celles-ci peuvent d'ailleurs solliciter la surface d'inscription de la page, comme dans *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, les calligrammes d'Apollinaire, les poèmes de E.E. Cummings. En tant qu'activités d'écriture qui ont partie liée avec les processus inconscients (selon d'innombrables modalités que divers angles d'approche peuvent éclairer), elles n'auront pas manqué d'être interrogées depuis les concepts élaborés par la théorie analytique, voire de contribuer à leur élaboration (ainsi en est-il pour la validation de l'hypothèse de l'inconscient que Freud trouve dans la *Gradiva*, ou pour la place donnée par Lacan dans *Écrits* à la nouvelle de Poe, *The Purloined Letter*, ou à *Antigone* dans le séminaire VII). Pourtant, aborder ce champ des modalités d'implications selon l'une ou l'autre orientation se fait selon des coordonnées et des lignages théoriques qui, s'ils peuvent se croiser, sont irréductibles les uns aux autres.

À l'épreuve du réel

Puis je voudrais plus précisément m'attarder sur quelques passages où Lacan convoque ce que j'appellerai les ressources rhétoriques et poétiques qui constituent le matériau commun à la dynamique de l'écriture woolfienne et aux frayages des processus psychiques. Ce sont ces passages où il prête à l'écriture de l'inconscient, dont il souligne « la trame, la

¹⁰ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 314.

¹¹ On pourrait étendre cette prise en compte de la trace et de l'écriture aux autres arts, aux différents arts visuels.

chaîne, le tissage¹² » (autant de termes qui font écho à la métaphore du tissage empruntée par Freud à Goethe), les figures de style et les tropes de la rhétorique, « dont les termes s'imposent à la plume comme les plus propres à étiqueter ces mécanismes [de l'inconscient] ». Il poursuit : « Peut-on n'y voir qu'une simple manière de dire quand ce sont les figures mêmes qui sont en acte dans la rhétorique du discours effectivement prononcé par l'analysé¹³ ? » C'est depuis ce matériau-là que se façonne le concept-clé de signifiant, c'est-à-dire à même les figures propres à une rhétorique, qui elle-même est conditionnée par les ressources de la langue maternelle, qui en « constitue la trame la plus originelle¹⁴ ». On comprend que les cryptogrammes polyglottes de *Finnegans Wake* jouent un rôle majeur pour faire entendre les ressorts de cette trame et son influence sur l'écriture de Lacan dans *Le sinthome*.

Il y a une modalité de l'écriture woolfienne qui doit le plus souvent sa trame au travail des tropes, c'est celui de l'écriture des manifestations du monde sensible, en leur altérité impavide. Elle peut prendre la forme d'une spectralisation d'un lieu, comme si celui-ci ne recueillait plus que la blancheur d'un désinvestissement, comme dans ce refrain qui ponctue *La Chambre de Jacob* :

« Il y a une certaine nonchalance dans l'air d'une pièce vide, à peine gonfle-t-il les rideaux ; les fleurs frémissent dans la jarre. Une fibre du fauteuil en osier craque, bien que personne n'y soit assis¹⁵. »

Dans les interludes des *Vagues*, le travail des tropes et leurs échos baroques y sont plus perceptibles encore. Les manifestations du monde sensible s'y déploient par reprises de motifs, figurant les formes du flux inexorable du temps, en son amplitude non humaine. Ces passages sont animés par les multiples altérations du sensible, les éclats de leurs réfractions jusqu'en leurs variations transcalaires (tout un paysage se reflète dans une goutte de rosée, juste avant qu'elle ne tombe). Le texte entrechoque l'infini et l'éphémère, l'émergence des formes et la putréfaction des matières, et les objets se creusent de leur silence de chose. On peut lire ces pages de différentes façons : comme une écriture qui tend à rendre les phénomènes du sensible en leur réel, non pas des sensations¹⁶,

¹² J. Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 135.

¹³ J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 271.

¹⁴ J. Lacan, *Les psychoses, op. cit.*, p. 135.

¹⁵ V. Woolf, *La Chambre de Jacob* (1922), Paris, La Pochothèque, 1993, p. 71.

¹⁶ La traduction d'ailleurs souvent s'y trompe, qui réinjecte des verbes de perception.

mais les innombrables remuements dont ils s'affectent les uns les autres, ou bien la mutité de la chose déposée dans un reflet. Mais aussi comme une représentation mélancolisée du monde, tel qu'il sera après la mort de l'instance qui l'écrit, comme une écriture paradoxale d'un absentement à soi qui s'écrirait depuis une énonciation posthume. L'écriture y a alors une double valence : elle explore ce à quoi en même temps elle fait parade, sans que l'on puisse pour autant dire que la parade soit de l'ordre d'une défense maniaque. Ou plus encore, elle laisse trace d'un réel éprouvé comme une déchirure, une trouée, ce que Catherine Millot appelle « un abîme ordinaire », une exposition au « non-je de la nature¹⁷ » en son altérité impavide, le « sans pourquoi » des manifestations, la dissolution des formes. Il s'y joue alors un rapport à *la limite*, exposition l'un à l'autre d'un réel dont est entre-aperçu l'illimité, l'innombrable, l'entrechoquement des échelles, et du réel de la langue qui en suscite les modulations à travers l'entre-tissage de ses motifs et l'irisation de ses plis et déplis. Ou bien dans les unités polyphoniques des *Vagues*, c'est sur un mode syncopé que s'écrit l'éprouvé du réel comme déchirure, lequel ravive l'étymologie latine d'*expe-riri* comme traversée du danger :

« Le silence tombe ; le silence tombe, dit Bernard. Mais écoutez à présent, tic-tac ; tut-tut ; le monde nous a rappelés à lui. J'ai entendu un instant les hurlements du vent des ténèbres quand nous sommes passés au-delà de la vie¹⁸. »

Le vertige n'advient pas, il survient, fait césure. Souvent « faire des phrases » comme le fait la voix de Bernard, est un geste apotropaïque, parade à renouveler pour contrer la perte, l'effroi. La phrase naît alors d'un sursaut, scandé par la frappe que permet un geste, un point d'appui du corps. Elle est arrachement à ce qui fait césure, et occasion d'une ressaisie. L'écriture n'emprunte pas sa loi aux formes du récit, elle se fait sismographe des événements psychiques, de leurs inflexions thymiques.

Où ? la voix

Pour susciter une autre aire de résonance, je choisirai cette fois-ci deux pages de Lacan, celles consacrées à la « formulation la paix du soir » dans *Le séminaire III*. Car elles me semblent pouvoir se lire de deux façons, elles sont écrites dans un double mouvement.

Lacan y évoque la survenue d'une formulation :

¹⁷ C. Millot, *Abîmes ordinaires*, Paris, Gallimard, 2001, p. 68.

¹⁸ V. Woolf, *Les Vagues* (1931), Paris, Gallimard, Folio classique, 2012, p. 288.

« [...] *la paix du soir* [...] formulation plus ou moins endophasique, plus ou moins inspirée, qui nous vient comme un murmure de l'extérieur, manifestation du discours en tant qu'il nous appartient à peine, qui vient en écho à ce qu'il y a tout d'un coup de signifiant pour nous dans cette présence, articulation dont nous ne savons si elle vient du dehors ou du dedans¹⁹. »

De cette survenue de la formulation, dont il souligne l'ambiguïté du « lieu », il fait l'archétype de l'hallucination verbale, « signifiant dans le réel ». Lisant ces pages, je songeais aux allusions biographiques où sont évoquées les hallucinations verbales qui, à quelques moments de sa vie, ont tourmenté V. Woolf, et à leur rémanence dans son écriture par le biais de Septimus dans *Mrs Dalloway*. Mais d'autre part, n'est-ce pas le « propre » de l'écriture littéraire de poser la question du lieu de la voix, et de multiples façons de la rendre indécidable ? « Pourquoi y a-t-il phrase ? » écrit Philippe Lacoue-Labarthe, dans un texte intitulé *Phrase* : « Et d'où vient-elle ? Qu'est-ce qui attire, ou dicte, la phrase ? Qui la donne²⁰ ? » C'est dans le dernier texte de V. Woolf, *Entre les actes*, publié de façon posthume, que cette question est portée à son plus haut point d'intensité : ce texte se lit comme une scénographie de voix, par une journée d'été, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, alors que des villageois se rassemblent dans une demeure pour jouer des scènes empruntant aux grandes périodes de la littérature anglaise. Tantôt les voix y sont entremêlées dans un écheveau de bruits machiniques, de chants et de musiques, de sons du monde sensible, et de voix humaines. Il est lui-même traversé par la grande phrase lyrique prêtée à une voix, celle d'Isa, qui, à elle seule, reprend la fonction du chœur grec, et déploie la coloration affective des micro-incidents du jour. Tantôt, les voix sont disloquées, dissonantes, pulvérisées en mille éclats qui tendent à les rendre simultanées, rendues inaudibles tout en étant mimées dans une pantomime, et le plus souvent inoriginées :

« Par-dessus les buissons arrivent des voix flottantes, des voix sans corps, des voix symboliques, à ce qu'il lui semble à elle, qui n'entend qu'à moitié, ne voit rien, mais cependant par-dessus les buissons, sent des fils invisibles qui relient entre elles ces voix sans corps²¹. »

Il arrive que s'insinue une voix dite « l'autre voix », insituable, que s'estompe la distinction entre voix proférée et voix intérieure, entre les

¹⁹ J. Lacan, *Les psychoses*, op. cit., p. 156.

²⁰ P. Lacoue-Labarthe, *Phrase*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2000, p. 19.

²¹ V. Woolf, *Entre les actes* (1941), Paris, La Pochothèque, p. 1062.

niveaux de voix enchâssées, entre instances. L'effet de référence se brouille, la différence entre intérieur et extérieur, entre les instances, s'annule : les différents segments s'autonomisent, l'écriture file comme sur une bande de Moebius. Dans ce glissement métonymique qui brouille les limites, elle n'est pourtant pas sans porter trace de la *phoné*. *Lalanganglaise*, dans le jeu rythmique de ses accents, et les échos cratyliques de son vocabulaire sensible, laisse trace du frayage phonématique qui dynamise l'écriture, lui donnant ce qu'on pourrait appeler une texture « phonogrammatique ».

À cela s'ajoute un autre trait, propre au texte littéraire et à ce qui constitue l'archive depuis laquelle il se trame. C'est l'archive de *lalittérature* que l'on pourrait écrire en un seul mot, parce qu'elle constitue non pas un corpus constitué, borné, objectivable, mais le matériau bruisant des innombrables références, citations, allusions aux textes littéraires, aux codes, aux formes qui en ont hiérarchisé les genres. Ou bien encore, on en pressent l'archive insituable sous forme de traces spectrales de son histoire. Elle est un analogon du trésor des signifiants, dans lequel puise le texte woolfien. Les voix du livre sont ainsi pastichées, boursouflées, parasitées, démantibulées par les interruptions et les entractes, selon un rapport fait de dette, de jeu, et de démontage, par emprunt, déformation ou éclatement. Mais elles sont pourtant également réinvesties sous forme de citations, d'échos qui réveillent leur fonds imaginaire, et encryptent les valeurs affectuelles de ceux qui en sont traversés.

Mais il me semble qu'il y a un autre versant qui est proposé dans ces deux pages de Lacan sur « la paix du soir ». Il tient à la façon dont Lacan donne à entendre le caractère partageable de cette expérience de présence, cette évocation de « ce par quoi *à la limite* le monde nous parle²² ». Comme si les supports exophasiques des hallucinations verbales portaient *à la limite* ce qui peut s'appréhender comme expérience imaginaire. La gamme des modes de convocation de la bande sonore du monde sensible est innombrable dans les textes woolfiens. La démultiplication des signifiants qui l'instancient en son réel suscite des formes de vie impersonnelles qui s'y murmurent en « une myriade de langues et de syllabes », en vols d'oiseaux rythmés par les arbres, au sein desquelles sont situées les voix humaines. Ou bien le texte emprunte à ce régime poétique qui prête au monde puissance d'appel à la nomination, ressource imaginaire dans laquelle puise la passion de l'écriture (à entendre en sa polysémie) de

²² J. Lacan, *Les psychoses*, op. cit., p. 156. Je souligne.

V. Woolf. Cela tend à transformer la prédication qualitative des formes de vie, en nomination renouvelée, et ainsi à délier les subordinations syntaxiques ou formelles de la phrase narrative ou descriptive. En cela, elle n'invite ni une signification partagée (la signification univoque chez V. Woolf relève d'une « police du sens »), ni à cette signification muette, scellée dans les néologismes du psychotique (comme cette nouvelle religion dont Septimus dans *Mrs Dalloway* attend la naissance dans l'agitation des ormes et le vol des moineaux), mais à une initiation à l'inouï, dans son trait éphémère :

« C'était une belle nuit d'avril [...] Chaque chose se révélait sous son aspect le plus tendre, mais alors qu'elle semblait sur le point de se dissoudre, une goutte d'argent venait en souligner la forme et l'animer. Voici ce que devrait être la conversation, songea Orlando [...] et aussi la société, l'amitié, l'amour. Car Dieu sait pourquoi, il suffit que nous perdions notre foi dans le commerce des êtres humains pour que la juxtaposition gratuite d'une grange et d'un arbre, ou une meule de foin, ou une charrette, nous offre un symbole si parfait de l'inaccessible que nous reprenons immédiatement notre quête²³. »

L'écriture woolfienne (non sans écho avec celles de Faulkner, Joyce, Beckett), se caractérise donc par une mise en tension continue entre deux dynamiques : d'une part, une ductilité des lieux d'énonciation, sous forme de glissements, chevauchements, brouillages des seuils, avec l'expérience d'indécidabilité et d'indétermination que cela implique dans la lecture, parfois, *à la limite de la lisibilité*. D'autre part, une pulvérisation des instances, en éclats et bribes déchiquetés qui se tiennent *à la lisière* d'en figurer le rebut : mais *à cette lisière même*, dans leur soustraction à l'interprétation, elles sont pures empreintes de vies singulières (quand bien même elles sont anonymes), à travers lesquelles l'expérience et le déchiffrement du sens sont inlassablement interrogés. Si bien que cette poussière de micro-actes de parole, de hoquets de voix, capte-t-elle, mieux que toute autre, la quintessence de la parole comme minimales traces de l'être, dans une journée de 1939, alors que les canons grondent dans le lointain.

²³ V. Woolf, *Orlando* (1928), Paris, La pochothèque, 1993, p. 689.

Lire le malaise dans la culture

Les textes de Virginia Woolf ont également une inégalable efficace critique, insistante, même si les modes peuvent en être différents. Mise en crise des formes littéraires, dont toutes les hiérarchies, composantes, et visées sont inlassablement questionnées, et déliées de leurs prérequis formels : qu'est-ce que raconter ? faire récit ? écrire le soi ? écrire une biographie ? décrire ?... Mise en crise du langage dans sa visée de désignation, de communication, de référence, de signification, mais tout autant dans son aura d'ineffable. Il n'est qu'à lire l'essai *Craftmanship*²⁴ (traduit par *Le métier*) pour y voir formulée une pensée, non des fonctions du langage, mais de sa vie :

« Il est de la nature des mots de signifier beaucoup de choses. Voyez la simple phrase : « Le train passe Russell Square ». L'indication qu'elle donne est inutile parce que, outre la signification superficielle, elle a de nombreuses significations cachées. Le mot « passe » fait songer à tout ce qui est transitoire, au temps qui passe et à ce qui change dans la vie des hommes. Le mot « Russell » fait songer au bruissement des feuilles, au bruissement d'une robe de soie sur un parquet ciré²⁵ ; il rappelle aussi la demeure des ducs de Bedford et la moitié de l'histoire de l'Angleterre [...] Une seule phrase et la plus simple suffit à éveiller à la fois l'imagination, la mémoire, l'œil et l'oreille et toute cela participe à la lecture. Tout cela participe, mais participe inconsciemment²⁶. »

L'écriture est donc lecture et frayage par voix associatives de la réserve de la langue, de ses traces mémorielles et de ses dépôts synesthésiques, et la lecture est lecture d'une écriture puissantielle, à venir. Cette réserve n'est pas seulement « le pouvoir réminiscent des images » dans lequel puise la vie psychique dans le langage du rêve ou le signifiant, mais elle constitue également la réserve de ce que Pierre Fédida, en écho aux *Études sur l'hystérie*, appelle « le corps étranger²⁷ » de l'affect, que la parole dans la cure, par ses circulations associatives, désubstantifie, délie. La puissance critique n'hypostasie pas l'ineffable, elle n'est pas non plus au service d'un procès du langage (contrairement au titre – « les mots me

²⁴ Cet article est la version écrite d'une conférence à la BBC dans le cadre d'une série ayant pour titre : « Les mots me manquent ».

²⁵ Ce passage fait jouer l'homophonie en anglais entre « Russell » (nom propre) et le verbe « to rustle », bruire.

²⁶ V. Woolf, *Le Métier*, Fata Morgana, 2013, p. 19.

²⁷ P. Fedida, *Le Site de l'étranger, La situation psychanalytique*, Paris, PUF, Quadrige, 2009, chapitre 7.

manquent » – donné à la série qui a servi de cadre pour cette conférence), elle est savoir sur la vie du langage.

On en trouve un autre enjeu lorsque l'écriture woolfienne interroge les discours, mais tout autant les codes sémiologiques des vêtements, des architectures, des lieux, les lois qui président à leur légitimité : ainsi dans l'essai *Trois guinées*.

Sous de nombreux aspects, l'écriture woolfienne déchiffre les symptômes de la civilisation, ses malaises. Les dispositifs qu'elle convoque, lui permettent de ventriloquer les discours et de les déconstruire, en faisant apparaître les présupposés, les contradictions, les implications, les effets aliénants. Elle fait donc apparaître une altérité qui les travaille et qu'ils ignorent. En cela elle retourne la défiance de Platon à son égard (lequel chasse les poètes de la Cité). Elle procède d'une voix atopique, très souvent polyphonique chez V. Woolf, démultipliée en autant de masques, qui mettent à mal le régime univoque de l'énoncé. Son atopie que lui reproche Platon (l'écriture littéraire est orpheline, elle n'a pas de père), est en fait la condition de son efficace critique. La mise en regard des discours, scientifiques (on pense à la critique pré-foucauldienne du discours médical dans *Mrs Dalloway*), prescriptifs, mythologisants, biographiques, le dispositif de leur juxtaposition médiée par un régime ironique, suffiraient à les mettre au soupçon les uns par les autres.

Dans *Trois Guinées*, et différemment dans *Entre les actes*, les présupposés du « nous », des corps constitués sociaux, institutionnels (autres foules que l'Armée et l'Église que mentionne Freud), qui sont censés agréger les identifications, fût-ce pour un idéal indéconstructible comme celui de justice, sont mis en cause. La métaphore du « foyer » (*home*), la sacralisation des lieux de pouvoir et de savoir (bibliothèques, universités), sont déchiffrées comme autant de noyaux pathogènes du patriotisme, du nationalisme, de l'Empire : il suffit pour cela de mobiliser les valeurs antinomiques du signifiant « sacer » (sacré et exclu) et de le resémiotiser, le transvaluer, sur un mode nietzschéen, en multiplication des possibles et puissance de créer. La lecture/écriture se fait clinique lorsqu'elle donne à entendre le prix psychique des exclusions, des interdits, des injonctions, des inhibitions. Elle déchiffre les renoncements pulsionnels qui président à la culture du patriarcat, mais elle figure également la complicité des jouissances, celles de la servitude consentie, de l'abnégation, de la compassion, de l'égotisme théâtral, ou du ressentiment, qu'elles soient le fait d'une figure féminine, ou masculine. Si elle est

puissance de questionnement, elle n'est ni réformatrice, ni programmatique mais initie à ce que J. Derrida appelle « une paradoxale fidélité » à l'à-venir.

L'essai est construit sur le mode d'un échange épistolaire fictif entre un homme éduqué et l'essayiste à qui il aurait demandé de répondre à la question : « Comment faire, à votre avis, pour empêcher la guerre ? » Il se termine en retournant au locuteur l'attendu qu'il serait répondu à sa demande, à savoir « en retournant », à sa manière, « au locuteur son propre message sous forme inversée ».