

« Le sommeil et les voyages de la conscience »

Françoise Bort

(Université Marne-La-Vallée)

Communication donnée le 4 juin 2004 dans le cadre d'une journée d'étude interdisciplinaire sur le thème de « La Mobilité », organisée par le Groupe de Recherche ANGLES de l'Université Marne-La-Vallée.

*

L'idée de mobilité, abordée dans le cadre de ce Groupe de Recherche interdisciplinaire *Passeurs culturels et mécanismes de métissage*, évoque volontiers, en première instance, le monde du voyage, le voyage conçu alors comme une aptitude, et plus encore que la faculté de se mouvoir, quelque chose de l'ordre d'une propension.

La littérature de mon domaine de recherche, qui correspond à l'introduction du monologue intérieur et du courant de conscience – une période dominée par les figures de Proust, Joyce, V. Woolf – cultive une forme de statisme poussée à l'extrême. Mais curieusement, cet art du méandre et de l'empâtement de l'écriture prend volontiers pour modèles Homère et Dante, c'est-à-dire les figures tutélaires, on peut même dire fondatrices d'une familiarité presque constitutive des rapports de la mobilité et de l'écriture, de la mobilité dans sa forme la plus éclatante et de l'écriture pratiquée comme exercice de mémoire et de témoignage, comprise comme trace essentielle d'un avoir-eu-lieu.

J'ai donc pensé apporter mon concours à la réflexion collective de cette journée en cherchant à articuler une contradiction apparente : comment des auteurs, (qui ont canonisé une sorte de statisme de l'écriture romanesque, qui ont fait disparaître l'intrigue, qui ont introduit et cultivé une forme sophistiquée de chaos stylistique), comment ces auteurs ont-ils pensé leur démarche dans une parfaite filiation avec une forme de récit en tous points contraire ?

Joyce donne le titre *Ulysses* à un roman qui peut servir d'emblème à cette contradiction puisqu'il relate un déplacement dérisoire, inscrit à l'intérieur d'une même ville (Dublin), et dans les limites d'une seule journée (un certain 16 juin absolument aléatoire, sans signification sinon celle justement de déjouer toute signification). Proust laisse transparaître sa dette envers Dante dans divers endroits de la *Recherche*. Quant à V. Woolf, son lien avec les modèles évoqués se fait à la fois plus discret et plus profond. Voilà un auteur qui a donné à son entreprise une devise choc : « Facts are a very inferior

form of fiction », un credo qui fait de l'intrigue événementielle la forme la plus simpliste, voire méprisable, d'écriture romanesque. Et Woolf a, dans le même temps, voué à Dante une dévotion telle qu'elle a entrepris d'apprendre l'Italien pour le lire dans le texte. Nul indice, cependant, de filiation facilement repérable dans l'oeuvre woolfienne ; seul le *Journal* permet de savoir que V. Woolf n'a cessé de lire et relire *La Divine Comédie* tout au long de sa vie, et qu'elle a pensé son entreprise d'écriture dans une référence constante à Proust et à Dante.

Or, si l'on songe à ces trois figures de proue du modernisme que sont Proust, Woolf et Joyce, en tentant de saisir quelque point de convergence dans leurs façons respectives d'exalter et d'explorer la conscience individuelle, un point ressort semble-t-il avec une force très particulière : c'est la part qu'ils accordent au sommeil, et davantage encore à tous les états de conscience intermédiaires entre la veille et le sommeil. Le vocabulaire de la mobilité et du voyage n'est jamais aussi flagrant que lorsque ces auteurs abordent le paroxysme de l'immobilité apparente qu'est le sommeil.

On peut citer en exemple un passage de *Mrs Dalloway*¹ qui nous fait pénétrer dans les pensées décousues d'un personnage, Peter Walsh, à un moment où il somnole sur un banc public, dans Regent's Park. Une limite se trouve alors repoussée qui permet à l'écriture de s'avancer "aussi loin que l'on peut aller" dans le domaine qui est par excellence situé en deçà ou au-delà de toute conscience, de tout contrôle, de toute prise offerte au langage. Une gouvernante occupée à tricoter à l'autre bout du banc figure :

[...] the champion of the rights of sleepers, one of those spectral presences which rise in twilight in woods made of sky and branches. The solitary traveller, haunter of lanes, disturber of ferns, and devastator of great hemlock plants, looking up suddenly, sees the giant figure at the end of the ride. (p.62)

« Le voyageur solitaire », la périphrase s'applique à Peter Walsh tout au long du roman, qu'il soit endormi sur un banc ou errant dans les rues de Londres, et il est vite manifeste que ses séjours en Inde ne sont pour rien dans cette appellation. Le labyrinthe dans lequel il se trouve pris figure le mystère intérieur par lequel il s'échappe à lui-même. La figure féminine protectrice d'une patiente Pénélope immobile au bout du chemin dénote un souci de symbolisation comparable à ce que l'on observe chez Joyce : lui aussi, il met en scène le voyageur, le labyrinthe, la figure féminine qui attend le

¹ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, London, The Hogarth Press, 1925. Toutes les citations faites dans cette communication sont référencées selon la pagination de l'édition Penguin Books, 1992.

voyageur. Le périple de Stephen le conduit sur le mode du vagabondage inexorable vers la figure de Molly Bloom, elle-même en proie à l'endormissement, dans le passage assurément le plus célèbre du roman. Le long monologue final de Molly Bloom défait, par le langage, la frontière érigée par la raison entre la veille et le sommeil, et donc annule la définition habituellement acceptée de l'un et de l'autre.

Veille et sommeil cessent d'être des contraires, et cela a pour conséquence de défaire aussi la trame syntaxique orthogonalement tissée pendant le jour. La phrase s'effiloche, perd sa ponctuation, pour faire place à un flux de mots portés par une relation de sens plus poétique que narrative et qui préfigure la systématisation à l'oeuvre dans *Finnegans Wake*. Ce dernier titre, qui annonce un réveil, le réveil de Finnegan, ouvre en réalité sur un lent et tortueux déploiement de prose chaotique. Contraste qui affirme une prédilection de Joyce et d'un courant entier de la littérature pour un autre mode de fonctionnement des pensées et de l'écriture. Ce roman repose entièrement sur un point d'orgue, le réveil le plus lent de la littérature, à travers le labyrinthe de mots le plus déroutant qui soit.

Rien de commun, toutefois, entre les auteurs dont nous parlons et le surréalisme, en dépit de quelques apparences. Chez Woolf notamment, ces états de conscience intermédiaires ne se réduisent jamais à une sorte d'irruption écrasante ou tragi-comique du chaos. Ces états de conscience apparaissent, au contraire, comme des voies ouvertes à l'écriture, accessibles à l'usage poétique du mot pour précisément revisiter le monde autrement. On peut évoquer ici, par exemple, comme appartenant à ce registre de l'écriture chez Woolf, le nombre de références à l'aspect nocturne et secret des objets, à la transfiguration des choses et des pensées par la nuit, par l'obscurité et l'engourdissement. Je pense à la description de la maison inhabitée dans *To the Lighthouse*, aux pensées de Mrs Ramsay songeuse auprès de la lampe qui veille. Je pense aussi au rythme même de *The Waves*, ou au choix d'un titre tel que *The Death of the Moth*² pour figurer sur la couverture d'un recueil d'essais, je pense à la pièce hantée par le miroir dans « The Lady in the Looking-Glass »³.

Cette prédilection pour les états de conscience relâchés, ou de demi-conscience, semble se placer dans une parenté littéraire qui partirait de l'incipit de Proust, « Longtemps je me suis couché de bonne heure... », qui partirait justement de ce début

² Id., *The Death of the Moth*, London, The Hogarth Press, 1942. Ce volume, publié un an après la mort de l'auteur, a été édité par Leonard Woolf.

³ Id., « The Lady in the Looking Glass », *A Haunted House*, *The Complete Short Fiction*, edited by Susan Dick, with an introduction by Helen Simpson, London, Vintage, 2003, p.215-219.

nocturne et programmatique d'une exploration non fondée sur la narration et ses codes habituels, et qui aboutirait à *The House of Sleep*⁴. Une exploration qui irait de Proust à Jonathan Coe, et se poursuivrait même dans les replis obscurs du *Powerbook*⁵ de Jeanette Winterson. Une continuité qui passerait par Woolf et Joyce, qui aurait été abondamment reprise, entretenue, nourrie et relancée par eux, pour continuer autrement peut-être dans la période postmoderne. Sans nous aventurer aussi loin, ce qu'il y a de passionnant dans la place faite au sommeil par les auteurs de la période purement moderne, c'est que ces auteurs se situent à une charnière dans la façon d'aborder la question. Le sommeil n'est plus l'espace de rencontre avec les Dieux qu'il a été dans l'Antiquité, il n'est plus comme à l'Âge Baroque l'un des éléments majeurs du rapport dialectique entre le réel et l'illusion. Il n'est plus le lieu de tourments intérieurs, ni le refuge des fantômes, ce lieu d'interférence inquiétant entre le monde de la vie et celui de la mort qu'il a représenté pour les Romantiques⁶. Il devient objet d'étude pour les philosophes, espace d'exploration et source nouvelle de vérités pour les poètes et les romanciers. Et il conviendrait justement de prendre en compte l'espace interdisciplinaire qu'il se met à occuper, en disant qu'il devient espace offert à l'écriture, et à plusieurs modes d'écriture. Car ce changement dans le façon d'envisager le sommeil affecte quelque peu le statut de l'écrivain, qui toutes disciplines confondues – philosophe, poète, romancier, essayiste ou savant – devient un aventurier de l'intériorité. On peut en effet substituer à la notion de genre celle de discipline, car l'essai philosophique ou psychanalytique, l'essai littéraire, le roman et la poésie ne correspondent plus tellement à des choix d'objets ou à des réponses esthétiques, mais à de simples modalités d'écriture : de simples variations à l'intérieur d'une même façon de faire advenir, par l'écriture, quelques bribes d'un savoir à la fois caché et accessible.

Ce qui retient l'attention dans la place donnée au sommeil par les trois auteurs dont nous parlons, c'est sa cohérence avec ce moment de la littérature qui pourrait si bien se définir par ces mots de Clarissa Dalloway : « people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evades them », comme si l'incipit de Proust centrait une fois pour toutes l'objet qui serait désormais celui de l'écriture et qui rapprocherait le roman de la poésie, faisant du roman un poème qui se cherche. Le sommeil constitue en soi le point

⁴ Jonathan Coe, *The House of Sleep*, London, Penguin Books, 1998.

⁵ Jeanette Winterson, *The Powerbook*, London, Vintage, 2000.

⁶ Pierre Pachet a consacré à ce sujet l'une des rares études auxquelles on puisse se référer : *La Force de dormir*, Paris, Gallimard, 1988.

aveugle de la conscience, à l'image du cimetière de *Ulysses* situé au centre de Dublin, en ceci que le sommeil défait les bases de la conscience, la démembré, en même temps qu'il la régénère. Ces trois auteurs ont en commun de montrer que le sommeil contient et renferme les secrets de l'être et de la conscience, des frontières du moi et du monde, les secrets de la vie et de ses origines. Peter Walsh endormi s'avance vers les frontières de la vie et de la mort. Mais son aventure n'a plus rien à voir avec l'univers Romantique et ses fantômes. Peter Walsh s'observe en train de quitter le monde :

Such are the visions [...] So he thinks, may I never go back to the lamplight; to the sitting-room; never finish my book; never knock out my pipe; never ring Mrs. Turner to clear away; rather let me walk straight on to this great figure, who will, with a toss of her head, mount me on her steamers and let me blow to nothingness with the rest. (p.63).

Le sommeil devient ainsi le lieu d'une quête qui concerne l'exercice même de la conscience. Il fait affleurer une évidence nouvelle : il donne la preuve que la conscience contient le secret de son propre néant, et par conséquent, peut-être, une forme d'affleurement du néant tout court, qui au lieu d'appeler au vertige incite à l'attention la plus aiguë.

Au tournant du siècle, des poètes et des romanciers ne considèrent plus le sommeil comme l'autre rive de la conscience, mais comme son lieu d'origine, et ils s'aventurent donc, avec le vocabulaire et l'attitude d'esprit de véritables explorateurs, vers une terre que nul océan ne sépare. Exemple fort représentatif et presque programmatique par sa date (1912-1913) : la Troisième Élégie de Rilke, contemporaine du début de *La Recherche du Temps Perdu*, où on lit à propos de l'enfant endormi :

Et lui-même comme il reposait, oh! combien soulagé, derrière ses paupières alourdies de sommeil, goûtant la douceur de cet avant-sommeil exquis! On le dirait en sûreté... Mais au fond de lui-même; qui le défend, qui donc empêche, tout au fond, l'afflux des origines? Nulle prudence, hélas! n'habitait le dormeur : dormant, oui, mais dans quel rêve, et au milieu de quelles fièvres! Oh, comme il s'y donnait! Lui, tout neuf, craintif encore, comme il y était pris, entravé, prisonnier des lianes envahissantes de son devenir intérieur, dont l'enchevêtrement, déjà, impose ses modèles, sa croissance étranglante et ses

formes fuyantes ainsi que des bêtes à courre. Oh, comme il s'y prêta, aima. Aima son monde intime, le désordre sauvage de son monde, la forêt vierge en lui et son abolition muette, au-dessus de laquelle son propre coeur se levait, très lumineux et très vert.⁷

Ce que Rilke appelle, dans la même élégie, « la haute précellence des nuits » envahit l'écriture, et il faudrait dire *même* le roman. Ces vers de Rilke semblent définir le projet de départ de *La Recherche* de Proust, en même temps que sa méthode. "La haute précellence des nuits" colore non seulement de cette face nocturne du personnage que constitue tout monologue intérieur, mais aussi l'exercice particulier de la mémoire qui se lance à la poursuite de l'immémorial.

Et le roman se fait l'écho de cette recherche avide, ouverte par la psychanalyse et aussi par la phénoménologie. Rosamond Lehmann, lectrice de Rilke, de Husserl et de Heidegger, choisit de donner à cette fascination pour le sommeil des accents plutôt jungiens. Voici un exemple tiré de son deuxième roman *A Note in Music*⁸, (publié en 1930), méditation de Grace sur Tom endormi :

Tom moved in his sleep, turned over. His heart was pressed against her hand ; she felt his heart.

This was life[...]— she was touching the mystery with her finger-tips.

Go back to the beginning—to the seed, the embryo, the heart's first beat, the blood's first flow. But that was not far enough to reach him. Go back beyond the beginning, through his progenitors, back through the generations. Behind the living pulse another living pulse. . . . Where was the beginning of life ? Where would it end ?

No, it was not clear yet, not analysed, dissected, labelled—[...]. The vital spark was still enshrouded : not ever to be captured in the laboratories of earth.[...] At the rending of the veil, one day, would all be demonstrable, visible for ever under an inextinguishable Arch-Laboratory light ? [...].

Or would the veils disclose,—in eternal prospects, infinite solutions ?

⁷ Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, traduction de Armel Guerne, dans *Œuvres, vol.2, Poésie*, édition établie et présentée par Paul de Man, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.322.

⁸ Rosamond Lehmann, *A Note in Music*, Virago Press, 1982.

[...] Tom was unfathomable mystery. (p.311)

C'est dans le contexte et la logique de cette fascination pour le mystère enfermé dans l'esprit humain qu'il convient de comprendre et d'interpréter une autre caractéristique du discours romanesque de cette période : un exercice de la mémoire fondé sur la réminiscence plutôt que sur le souvenir. La réminiscence constitue la modalité à la fois passive et éruptive de la mémoire qui laisse à l'émotion la liberté de remonter des profondeurs, des strates impénétrables à la raison ou à la volonté. La réminiscence, au contraire du souvenir que l'on mobilise, survient sans qu'on la convoque, fait irruption comme le rêve, s'impose à l'esprit en brouillant les chronologies, en mêlant plusieurs couches du temps dans une seule et même émotion, en révélant ce qu'il y a de presque géologique dans l'étoffe du sujet, en révélant surtout à la conscience ce qu'elle doit à sa propre ténèbre. La réminiscence, dont la logique propre envahit le roman – sur le modèle proustien là encore – fait de l'état de veille une forme de sommeil permanent.

Et cela envahit la prose bien au-delà du roman, jusqu'au bastion de la réflexion organisée qu'est l'essai. Si l'on songe justement à cet essai de Woolf qu'elle intitule « The Death of the Moth »⁹ et qu'elle a choisi comme titre de tout un recueil, - c'est à dire qu'elle a retenu pour teinter de nuit tous les autres -, on se rend compte que ce texte, de trois pages à peine, est véritablement emblématique de ce qui se produit dans l'écriture.

Voilà un essai qui n'a d'essai que le nom, en apparence, puisqu'il raconte une anecdote qui serait plutôt de l'ordre de la nouvelle, ou du texte autobiographique, ou encore qui pourrait s'insérer dans un monologue intérieur au cœur d'un roman, ou recevoir le sous-titre de poème en prose : l'écrivain, occupé à écrire, voit son attention captée par le vol d'une phalène qui volette dans l'embrasure de la fenêtre, d'un pan de rideau à l'autre, avant de mourir à terre. Or, ce qui fait de ce texte un essai proprement dit, et un essai de cette période particulière, de ce moment de l'écriture, c'est ce qu'il dit précisément de l'écriture. Car on y observe, dans la narration, le passage du pronom personnel « one » (l'impersonnel) à « I » (la première personne du singulier), dans un balancement qui n'est pas sans rappeler les mouvements de la phalène d'un bord à l'autre des rideaux, et les mouvements que l'observatrice se décrit en train de faire en tenant sa plume au bout des doigts : « I stretched out my pencil [...] I laid the pencil down [...] I lifted the pencil again ». Cela est suivi d'un retour à l'impersonnel « one », avant de finir sur un « I » devenu indistinct, dans lequel on ne sait plus si ce qui est dit relève du savoir de la

⁹ *Op. cit.*, p.359-361.

phalène ou de l'auteur : « O yes, [the moth] seemed to say, death is stronger than I am. » (p.361).

Que s'est-il passé dans ce texte? Il s'est passé ce qui se passe dans la philosophie de la même époque, de Husserl à Heidegger, et qui incitera les philosophes à prendre au sérieux, comme jamais ils ne l'avaient fait auparavant, le dire des poètes. Un sujet pensant a observé un fait en même temps qu'il s'est observé lui-même percevant ce fait. En faisant cela, il a porté un événement absolument insignifiant au rang de phénomène. Mais au lieu d'en tirer une leçon ou une morale, il en a tiré un savoir provisoire, une parcelle d'un savoir en devenir, parcelle d'un tout peut-être imaginable, mais non plus affirmé. Le choix du papillon de nuit est naturellement au centre du propos, non seulement parce qu'il place l'animal au coeur d'un savoir sur la mort, mais aussi parce que cet insecte-là est un exilé de la nuit dans la lumière du jour. « It was a pleasant morning, mid-September, mild, benignant » (p.359). Comme l'écriture elle-même, la phalène témoigne à la lumière de l'existence même de la nuit, elle en est la preuve. Elle manifeste une présence étrange, à l'image de ce qu'est l'étrangeté du monde pour la conscience, et de la conscience pour elle-même : tel est l'amalgame que réalise en quelques lignes l'incipit :

Moths that fly by day are not properly to be called moths; they do not excite that pleasant sense of dark autumn nights and ivy-blossom which the commonest yellow underwing asleep in the shadow of the curtain never fails to rouse in us. (p.359).

Ce thème de l'étrangeté, qui caractérise si bien les rêves, s'applique en premier lieu au sommeil lui-même, et pour finir à ce que nous retrouvons au réveil.

After a time, tired by his dancing apparently, [the moth] settled on the window ledge in the sun, and the queer spectacle being at an end, I forgot about him. (p.360).

Deux mots, « queer spectacle », qui disent la même chose : c'est l'étrangeté qui incite à l'observation, met à distance, et qui fait du monde et de toute perception un seul et même spectacle, qui rend la conscience véritablement réfléchissante. À la fin de l'essai, ce sentiment d'étrangeté, au lieu d'avoir été dompté par l'observation, a au contraire envahi la conscience jusqu'à l'accabler :

Just as life had been strange a few minutes before, so death was strange now. (p.361).

La vie éphémère du papillon de nuit révèle aussi la suprême étrangeté du temps objectif défait, mis en lambeaux par les lois de la mémoire: Woolf et Joyce ont accompli cette

prouesse de ramasser tous deux la totalité d'une vie dans une seule et même journée (dans *Ulysses* et *Mrs Dalloway*), et cette journée se condense encore, pour Stephen et Clarissa, en chacune de ses secondes, de ses micro-épiphanies chez Joyce, de ses « instants de vie »¹⁰ chez Woolf. Peter Walsh s'étonne soudain et évoque l'étrangeté de se trouver là, tout seul, à Trafalgar Square. Tout comme Clarissa s'étonne de voir les mendiants s'étourdir de leur propre déchéance, de leur inexplicable attachement à la vie, plus puissante que le malheur.

Or, cette étrangeté vient de l'hybridité fondamentale de la conscience, où veille et sommeil ne sont pas aussi distincts qu'il y paraît, à l'image de l'hybridité du papillon de nuit choisi par Woolf : « [Moths] are hybrid creatures, neither gay like butterflies nor sombre like their own species. » (p.359). Hybridité suprême à laquelle répond justement l'hybridité de la réminiscence qui donne au corps le pilotage de la mémoire, qui donne aux affects du corps un rôle premier dans la constitution de la mémoire. Le corps apparaît dès lors comme le siège d'une partie de la conscience qui demeurerait dormante en pleine veille et capable de se réveiller à tout moment pour révéler une discontinuité. Discontinuité ou plutôt continuité mystérieuse, à rechercher, tout comme celle qui relie la veille et le sommeil. Les états intermédiaires, les moments de somnolence, sont donc visés, comme les seuils, et on sait l'attention que la philosophie et la poésie du tournant du siècle prête à la notion de seuil¹¹. Les épiphanies incessantes de Stephen, montrent un personnage toujours à venir, en train d'advenir indéfiniment, en état de passage permanent, d'un sommeil à un éveil jamais achevé. Les personnages de roman ne sont plus des personnages vus et regardés dans le roman, mais des personnages en train de voir, pour reprendre la formule synthétique « characters seen » et « characters seeing », qu'Elizabeth Bowen met en avant dans son essai « Notes on Writing a Novel »¹². Les personnages passent du côté du poète, de l'essence poétique de l'écriture. Ils n'ont même plus la consistance des objets regardés : Clarissa se voit sous la forme d'un brouillard entre les branches, elle est elle-même espace de liaison, entre-deux :

¹⁰ L'expression « moments of being » (instants de vie) apparaît dans « A Sketch of the Past », le premier des fragments autobiographiques rassemblés dans le volume posthume : Virginia Woolf, *Moments of Being*, edited by Jeanne Schulkind, London, The Hogarth Press, 1976.

¹¹ On peut citer en exemple le commentaire que fait Heidegger d'un poème de Trakl dans « La Parole » : Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, p.11-37.

¹² Elizabeth Bowen, « Notes on Writing a Novel », *Orion*, vol.1, London, Nicholson and Watson, 1945, p.18-25.

[...] part of people she had never met; laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it spread ever so far, her life, her self. But what was she dreaming as she looked into Hatchards' shop window? What was she trying to recover? What image of white dawn in the country, as she read in the book spread open [...]. (p.10).

Comme Stephen dans *Ulysses*, Clarissa n'est que mouvement et passage incessant d'une émotion à une autre. Ces personnages, comme Lily Briscoe dans *To the Lighthouse*, ne commandent pas leur main sur la toile de leur existence ni leur regard sur les choses. Leur conscience les suit, se laisse guider par un mystère en devenir. C'est même une défaite de la volonté sur leur destin qui les amène à quelques moments d'illumination. Ils comprennent après coup, comme on se remémore au réveil. Et la compréhension est remémoration de quelque chose qui était déjà là, et à quoi ils finissent par dire "oui", comme on cède au sommeil – et le cercle est accompli.

Ce mode de conscience hybride, qui procède du mélange nocturne-diurne, amène l'extraordinaire au rang de l'ordinaire, la folie au rang de la raison, le délire au rang de l'introspection. L'ébriété dans *Ulysses*, la folie de Septimus dans *Mrs Dalloway*, trouvent leur écho dans le monde ordinaire. Septimus, traumatisé par la Grande Guerre, n'est pas plus fou que l'histoire avec un H majuscule ; Bloom au chapitre XV n'est pas plus ivre ni engourdi que la ville de Dublin, ou l'Irlande elle-même. La démesure, la dissolution des frontières arbitrairement décidées par la rationalité deviennent la réponse la plus raisonnable au monde.

La fiction fournit un outil unique libéré des contraintes formelles de la poésie tout en conservant l'essence de la poésie, et libéré des contraintes rationnelles de la philosophie tout en conservant l'objectif du texte philosophique. Rosamond Lehmann, soucieuse, comme presque tous les modernes, d'analyser ce qui se passe dans l'acte même d'écrire de la fiction, accole à la première de ses nouvelles une sorte de prologue qui s'apparente à un essai, et où elle tente de définir la scène de l'écriture, le lieu intérieur où sont apparus les personnages dont il va être question¹³ :

¹³ Rosamond Lehmann, « The Red-Haired Miss Daintreys », dans *The Gipsy's Baby*, London, Virago Press, 1982. Cette publication en recueil des cinq nouvelles écrites entre 1940 et 1945 fait totalement disparaître l'ordre chronologique de leur première publication dans la revue *New Writing*. Il convient donc de savoir que « The Red-Haired Miss Daintreys », deuxième nouvelle du recueil, fut la première de la série, ce qui donne à son prologue valeur de préface à l'ensemble de ces textes.

It is a detached condition. One might almost be dead, watching from the world of shades, so pure is one's observation, so freed from will, from the desire to shape or to alter to personal ends. (p.57).

La fiction se fait vision : à mi-chemin du rêve et du souvenir illisible. A propos de l'inspiration du romancier, Elizabeth Bowen parlera de l'image comme point initial (inception of a novel¹⁴), stade antérieur à celui des mots, préférant ce terme de « commencement » (inception) à celui d'« invention » qu'elle récuse. L'écriture est d'autant plus exploratoire qu'elle se fait retour vers une origine, et attention portée à sa propre origine, abolissant la vieille question des genres, disqualifiant le terme même de littérature, désormais péjoratif.

Une nouvelle cartographie de la conscience pousse l'écriture à se retourner vers son propre lieu de naissance, à décrire son territoire, à scruter son horizon. Ce lieu d'origine recevra le nom de « centre immobile » (still centre) chez Stephen Spender¹⁵, expression empruntée à Heidegger, et reprise par Rosamond Lehmann dans de nombreux articles de critique et dans le prologue cité plus haut. Dans une autre nouvelle publiée en 1956¹⁶ et oubliée depuis, la scène de l'écriture envahit l'espace de la narration : un personnage pris de torpeur, Margot Fielding, tente de coucher quelques phrases sur du papier, dans un paysage hybride qui tient du commencement et de la fin du monde : un île, un arbre, un reptile, quelques humains. L'heure elle-même est hybride, apparentée à la fois à midi et minuit : le soleil implacable donne aux lunettes noires de Margot quelque reflet lunaire.

L'écriture procède à une véritable mise à l'épreuve des systèmes préexistants. Tout comme la philosophie remet en jeu les bases mêmes du raisonnement. De même, le roman, en particulier, rejoue les bases mêmes de la narrativité en convoquant les figures d'Homère et de Dante, au risque de perdre ses propres principes de continuité et d'unité narratives et esthétiques. Joyce remettra tout en jeu essentiellement sur le mode de la parodie et de l'allusion surexposée. Woolf, à l'inverse fera jouer des ressorts anciens en les dissimulant à l'extrême, en brouillant les pistes : ce n'est qu'à force de relectures que l'on peut distinguer ses dettes envers Dante, envers la poésie métaphysique, envers Dickens et bien d'autres, comme ses essais en témoignent. Mais romans et essais de Woolf, considérés ensemble, participent d'une même remise à l'épreuve de toute la

¹⁴ E. Bowen, *op.cit.*

¹⁵ Le poète donne le titre *The Still Centre* à un recueil de poème publié en 1930.

¹⁶ Rosamond Lehmann, « A Hut, A Sea-Grape Tree », dans *Winter's Tales, vol.2, An Anthology of Short Stories*, New York, Saint Martin's Press, p.146-167.

littérature précédente dans une confrontation sans merci avec un état historique de la conscience. L'écriture n'est plus seulement inlassable retour, elle devient aussi, à la mesure des riques qu'elle affronte, une forme absolument nouvelle d'héroïsme : le nombre de personnages de romans eux-mêmes hantés par l'écriture en témoigne. La barrière évidente qui distinguait jusque là l'auteur et le personnage se brouille peu à peu. Et c'est dans un tel contexte que Homère et Dante font figure d'aventuriers exemplaires de la conscience. Ils se trouvent confirmés dans la fonction de guides d'une pratique d'écriture qui interroge ses propres origines. Pas d'écriture possible, pour les « écrivains du désastre » (selon la formule de Blanchot), sans une remise en jeu de l'écriture en tant que telle.

Remise en question radicale de tout ce qui a été dit, pensé, écrit et inventé, mais acceptation de l'être-là du monde. On pense à la dernière phrase de *Mrs. Dalloway* : « For there she was. » (p.213). Point d'orgue emblématique, retour sur le mystère premier, un « oui » qui fait écho au « oui » qui clôt *Ulysses*¹⁷. Et n'est-ce pas un « oui » que le sommeil manifestait déjà et de façon si répétée... – « Sleep is a hidden yes » – ne faisant de l'éveil rien de plus qu'un sommeil consciemment accepté, une intranquillité voyageuse pour longtemps.

* * *

¹⁷ James Joyce, *Ulysses*, London, The Bodley Head, 1969, p.933.