Miroirs et transparence. Virginia Woolf, *An Unwritten Novel*

Mireille Quivy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/1058>
DOI : 10.4000/esa.1058
ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013
Pagination : 115-126
ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Mireille Quivy, « Miroirs et transparence. Virginia Woolf, *An Unwritten Novel* », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 5 | 2013, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/1058> ; DOI : 10.4000/esa.1058

MIROIRS ET TRANSPARENCE

FICTION ET MÉTAFICTION

DANS “AN UNWRITTEN NOVEL”, VIRGINIA WOOLF

Mireille Quivy
Université de Rouen

Abstract: Half-way between a short story and an essay, “An Unwritten Novel” explores the thin-edged frontier between seeing and hiding, looking and being looked at, opacity and transparency, the self and the other. The construction of character, plot, and context is at the heart of the aesthetic quest, and the issue of reference is inevitably questioned. This essay investigates the relationships between mirrors and transparency, fiction and metafiction.

Keywords : aesthetics — transparency — vision — character — reader — narrator

Si l'on peut hasarder quelque commentaire général sur l'écriture de Virginia Woolf, le mot qui vient immédiatement à l'esprit n'est certainement pas la transparence. Et pourtant...

L'origine étymologique du mot nous ouvre une voie d'interprétation qui ne laisse pas indifférent : *trans/parere*, association d'un préfixe dynamique et d'un verbe latin au sens double : se révéler, se manifester, mais aussi obéir, se soumettre¹.

Comment alors comprendre cette notion de transparence qui semble relever autant du statique que du dynamique, évoquer une source et une cible, un actif et un passif, un acte volontaire et involontaire à la fois. Synthèse de contraires, oxymore lexicalisé ? La transparence est associée à la pénétration de

¹ Notons que le verbe “*transparere* » n'existe pas en tant que tel en latin.

l'opacité par la lumière et pour qu'elle puisse être mise au jour et devenir une qualité objective, perceptible, que faut-il mettre en œuvre ?

Lumière, perception, regard, vision sont au cœur de « *An Unwritten Novel*² », cet écrit entre essai et nouvelle qui oscille entre les genres, laissant transparaître l'un sous le couvert de l'autre en tentant d'appréhender l'être par le biais du paraître, l'écriture par le travers du lire et de l'écrire.

La perception et le regard

Dès la première phrase de la nouvelle, la perception et le regard entrent en jeu, installant une dialectique relationnelle entre sujet percevant et sujet perçu.

SUCH AN EXPRESSION of unhappiness was enough by itself to make one's eyes slide above the paper's edge³ to the poor woman's face—insignificant without that look, almost a symbol of human destiny with it.

La vision est alors décrite comme une relation entre un stimulus et un expérient, dépossédant le sujet voyant de toute autonomie par le biais d'une structure causative. Prenant appui sur le fonctionnement sémantique des arguments du verbe, nous pouvons inférer dès lors que l'activation des sens est en elle-même une expérience, à la fois *experience* et *experiment*. Sous l'expérience sensorielle transparaît dès lors l'expérimentation esthétique qui guidera les pas du lecteur supposé au travers de l'écrit.

Le glissement du regard suggère l'oblique, le biais, le contournement de l'obstacle, l'impossibilité de la ligne droite, absolue, qui régit la géométrie habituelle de la jonction entre deux points dans l'espace. Le lien qui se crée est la résultante d'une attraction fatale, irrésistible, imprévue. Ce qu'exprime le visage est plus qu'une impression ; c'est une véritable dynamique, de l'ordre du symbolique, qui génère une réaction incontrôlable attirant le sujet destiné à percevoir vers la sphère de celui qui demande à être perçu. De ce lien originel vont naître une multiplicité d'autres liens qui, petit à petit, nous allons le voir, vont enserrer en un même *étant* deux entités miroir l'une de l'autre, un narrateur et un narré, *sight* se muant peu à peu en un désir de pénétration du secret de l'autre, un désir de *insight*.

Le jeu du voir et du cacher se met alors en place, opposant *see* à *hide*, *conceal*, *marks of reticence*, *eyes shaded*, *stultify*, *pretend*. Ne peut être vu que

² Virginia Woolf, *Monday or Tuesday*, 1921.

³ Les caractères gras sont une emphase du présent auteur dans toutes les citations à venir.

ce qui se donne à voir, ne peut voir que ce qui accepte d'être vu. L'être au monde est alors présenté comme un lieu qui s'offre à la vue et que le regard peut contempler.⁴ Mais pénétrer le sanctuaire de l'être, c'est pénétrer le temple de l'intime, et pour ce faire, il faut être initié. Le sacré, c'est le caché, l'indicible, l'informulable, le rempart derrière lequel s'abrite et se protège la vérité de chacun, tels quelque geste ou lecture prétendue du *Times*.

The Times was no protection against such sorrow as hers. But other human beings forbade intercourse. The best thing to do against life was to **fold the paper so that it made a perfect square, crisp, thick, impervious even to life**. This done, I glanced up quickly, armed with a shield of my own. She pierced through my shield; she gazed into my eyes as if searching any sediment of courage at the depths of them and damping it to clay. Her twitch alone denied all hope, discounted all illusion.

L'espace textuel est alors envahi par les verbes de regard ; les prépositions ou adverbes qui les suivent construisent un déjà-là, un univers préexistant à l'écriture, qui impose sa présence et conduit à sa propre fragmentation :

She looked up ; she looked at life again ; I answered silently, glancing at the *Times* for manners' sake ; my eyes had crept over the paper's rim ; I glanced up ; she gazed into my eyes ; with my eyes upon life ; looking from the window.

Ils se multiplient et se décomposent : *stares at her, looking out over the roofs, looking over the roofs, peep across, peer and peep at*.

Mais le regard n'est pas la vision, le regard est dispersion. Les fragments qu'il réifie en se posant sur eux sont, à l'instar des morceaux de coquille d'œuf, un puzzle qui défie la reconstruction du tout.

And now you lay across your knees a pocket-handkerchief into which drop little angular **fragments of eggshell—fragments of a map—a puzzle**. I wish I could piece them together! If you would only sit still. She's moved her knees—the **map's in bits again**.

Reconstruire le vide, opérer la soudure entre les fragments du disparate, ne serait-ce pas, en fait, ajouter le tain au dos de la vitre et faire de la transparence le miroir, s'emprisonner en s'enfermant dans le convenu et le formel ?

Hang still, then, quiver, life, soul, spirit, whatever you are of Minnie Marsh—I, too, on my flower—the hawk over the down—alone, or what were the worth of life? To rise; hang still in the evening, in the midday; hang still over the down. The flicker of a hand—off, up! then poised again. Alone, unseen; seeing all so still down there, all so lovely. **None**

⁴ *Contemplari* en latin, verbe déponent, passif. L'origine du mot (*templum*) évoque un espace délimité par les augures, un champ d'observation que la vue embrasse, et que l'on prend avec soi (*cum*). On pense bien sûr au *templa mentis* de Lucrèce, le sanctuaire de la pensée.

seeing, none caring. The eyes of others our prisons; their thoughts our cages. Air above, air below. And the moon and immortality...

Au travers de la vision et du regard, l'un devient le double de l'autre, perdant sa multiplicité essentielle, son ineffable, sa liberté d'être cet intraduisible « *whatever* ». Le « *I* » qui préside à la narration n'est plus qu'*eye*, prisonnier de lui-même, captif de l'œil qui régit son existence au texte. Il est le reflet sur la pupille et se fond dans l'image qu'il perçoit, devenant ce reflet de ce qu'il pense qu'est l'autre. La relation se mue en contamination⁵.

Her lips pursed as if to spit venom at the word; pursed they remained. All she did was to take her glove and rub hard at a spot on the window-pane. She rubbed as if she would rub something out for ever—some stain, some indelible contamination. Indeed, the spot remained for all her rubbing, and back she sank with the shudder and the clutch of the arm I had come to expect. **Something impelled me to take my glove and rub my window.** There, too, was a little speck on the glass. For all my rubbing, it remained. **And then the spasm went through me;** I crooked my arm and plucked at the middle of my back. **My skin, too,** felt like the damp chicken's skin in the poulterer's shop-window; one spot between the shoulders itched and irritated, felt clammy, felt raw. Could I reach it? Surreptitiously I tried. She saw me. A smile of infinite irony, infinite sorrow, flitted and faded from her face. But **she had communicated, shared her secret, passed her poison;** she would speak no more.

L'impossibilité de faire disparaître la tache, la souillure qui se manifeste au regard, c'est aussi l'impossibilité de retrouver la transparence absolue, une communication sans obstacle entre les deux côtés de la vitre, entre le regardant et le regardé. C'est la tache qui crée le miroir, c'est elle qui scinde l'espace en figeant le verbe et le discours : *she would speak no more*.

La tache, comme la marque sur le mur, comme l'œil qui la perçoit puis la regarde, est inidentifiable. Elle est, et son être au monde est insaisissable, irréductible. Il ne peut être appréhendé que par l'hypothèse, échappant à la certitude interprétative. La tache devient un univers de possibles, un *étant* à l'être aléatoire. La tache, comme la tâche du narrateur, ne consiste plus seulement à produire ce qui sera perçu par les sens, elle invite à donner du sens, à faire d'un symbole la quête de la subjectivité percevant. Le narrateur, comme le personnage, ne peuvent se saisir de la moindre parcelle de réel objectivé pour la faire leur. La tache est insaisissable ; seul le lien entre les deux subjectivités-miroirs semble avoir une réalité — ce qui n'est pas sans rappeler le « *catch me if you can* » de Mrs Brown.

⁵ Le nom *contamination* vient du latin *contaminatio*, la souillure, lui-même issu du verbe *contaminare* : mélanger, mêler, fondre ensemble.

Le narrateur, Minnie Marsh, et le lecteur

Face au narrateur anonyme et au personnage porté à l'existence par sa nomination, Minnie Marsh, se trouve un lecteur, retranché dans un coin de l'espace, hors du schéma conventionnel de la communication interpersonnelle : *One smokes; another reads.*

Ce personnage du lecteur est un élément de l'espace scriptural, entraperçu, un filigrane filtrant miroir et transparence. Il *est*, lui aussi, sans plus ; imperméable au discours, à la pensée, il n'est qu'une donnée de l'univers des mots, saisi et sous-écrit par le texte dans l'acte même de la lecture. Il est un témoin, mais dans la course vers le sens ultime, il ne passe ni ne reçoit rien. Son existence est un être au monde potentiel qui s'ouvre et se referme à l'instar du journal qu'il parcourt des yeux. Il est et il demeure dans cet entre-deux, co-présence immanente qui ne peut exister ni se concevoir hors de la causalité qui lui donne naissance dans et par l'acte d'écriture.

Le lecteur-passager lit un journal anonyme. Peut-être est-ce également le *Times*. Le journal offre une reconstruction du réel au travers de ses rubriques. Il réifie la vie dans sa multiplicité en la mettant en mots, mais ces mots ne sont que lettres mortes :

My eyes had once more crept over the paper's rim. She shuddered, twitched her arm queerly to the middle of her back and shook her head. Again I dipped into my great reservoir of life. "**Take** what you like," I continued, "births, death, marriages, Court Circular, the habits of birds, Leonardo da Vinci, the Sandhills murder, high wages and the cost of living—oh, **take** what you like," I repeated, "it's all in the *Times*!"

Naissance, mort, mariages ne sont plus que des objets dont on peut se saisir. Le réservoir de vie enferme la vie par synecdoque et le temps se pluralise – se fragmente lui aussi – en une myriade de représentations génériques. L'art surgit au beau milieu des choses de la vie, statufié, dépossédé de son imaginaire, transparaissant sous le nom propre qui organise la référence tout en figeant le flux de la temporalité et de la spécificité propres à sa représentation. Même le *Times* ne peut ordonner la réalité, mettre au jour une chaîne de causalité : naissance et mort se juxtaposent, tout comme le carnet mondain et celui de la cour, les oiseaux et les humains, la hausse des salaires et la baisse du pouvoir d'achat... Rien ne fait sens, l'univers entier est fragmenté en données irréconciliables car le réel, comme la vérité de l'être, est insaisissable dans sa totalité essentielle, il résiste à la structuration que voudrait lui imposer quelque convention préétablie. Le réel est ce que l'on lit, non pas dans le journal, mais dans les yeux de l'autre.

Life's what you see in people's eyes; life's what they learn, and, having learnt it, never, though they seek to hide it, cease to be aware of—what?

Mais la question demeure... Qu'y lit-on? *What?*

Une chose est certaine, le journal, dans son cadrage, n'est qu'une mise en forme contrainte de la vie, une tentative vaine d'enfermer son flux dans des digues convenues. Il n'a d'autre utilité que d'in-former, de surimposer au réel une forme qui le déforme en le faisant entrer dans la géométrie du formel et du conforme. Échapper à la forme, c'est trouver la vie dans sa vérité, et pour cela, il faut réinstaller l'écrit dans sa matérialité, dépasser les limites et rebords, froisser la feuille et faire de l'œuvre stérile un ouvrage au carré parfait :

SUCH AN EXPRESSION of unhappiness was enough by itself to make one's eyes slide above the paper's **edge**...

My eyes had once more crept over the paper's **rim**.

At that instant he [*the reader*] roused himself, **crumpled his paper contemptuously, like a thing done with**, burst open the door, and left us alone.

The Times was no protection against such sorrow as hers. But other human beings forbade intercourse. The best thing to do against life was to **fold the paper so that it made a perfect square, crisp, thick, impervious even to life**.

Ce que semble offrir l'écrit conventionnel, culturellement reconnu, c'est une protection contre la vraie vie, une illusion scripturale qui fait de l'émotion et de l'esthétique un acquis structuré par des codes et canons. Il importe donc de l'abandonner à son histoire pour pouvoir envisager cette autre vie, la vie de l'esprit. L'insatisfaction du lecteur, qui rejoint celle du narrateur, s'origine dans la nature du médium, l'opacité de la page blanche recouverte de signes mourant dans leur mise en texte, qui ne laisse à la pensée d'autre recours que le figement. L'écrit ne peut se satisfaire de n'être que production de langue, il doit pouvoir se faire langage, individuel et collectif à la fois, il doit être en mesure de véhiculer plus que lui-même et de s'associer la pensée, le sentiment, l'émotion.

La quête esthétique

C'est avec le départ du lecteur que commence la véritable quête esthétique, l'entrée dans le monde de l'écriture, l'essai de saisie des vagues assaillant – tout en le constituant – le rivage de l'esthétique pure. Ce lecteur n'était qu'un passager accidentel et il quitte les rails de la diégèse en descendant du train. Une fois le lecteur-passager effacé du texte, une fois cet horizon de lecture contraignant disparu, le narrateur peut interagir avec le monde, il peut mêler extérieur et intérieur, se retourner sur son propre personnage et se regarder regardant, miroir spéculatif aux multiples facettes. Dès lors, le narrateur dé-compose ce qui semblait composé à jamais, faisant fi

de la linéarité, de la causalité logique, de l'ordre imposé et de la structure – tentative de laisser monter à la surface du texte ce qui sourd en lui et demande à jaillir ; essai de libération de l'intime au travers du doute, du tâtonnement, d'un moyen terme entre cohérence et incohérence, pour parvenir à rendre compte de la complexité de l'esprit, des affres associées aux choix à opérer, de l'importance signifiante de l'insignifiant, de la permanente émergence du transitoire et de l'éphémère.

Tous ces choix sont ceux de l'auteur aux prises avec la création, d'un Frankenstein qui se refuserait à associer des morceaux de vie antérieure pour ne pouvoir que les ressusciter en une forme déjà-là, imitant le réel sans parvenir à capturer sa beauté et sa diversité ; car l'être ainsi créé ne serait qu'un collage, une mosaïque lisse. L'esprit et l'émotion ne sont pas d'autres « morceaux » à greffer sur un être déjà-là, ils sont l'être *per se* et siègent au cœur de l'expérience esthétique.

Le narrateur s'interroge alors sur sa propre lecture de l'univers. Il ouvre son esprit et le contemple à son tour, regard intérieur qui nous donne à voir, en toute transparence, les méandres, affluents et effluents, descentes et montées de la création artistique. La certitude interprétative de la nouvelle laisse la place au doute essentiel qui traverse l'essai ; la fiction marque le pas pour laisser s'installer la réflexion métafictionnelle :

Leaning back in my corner, shielding my eyes from her eyes, seeing only the slopes and hollows, greys and purples, of the winter's landscape, I read her message, deciphered her secret, reading it beneath her gaze.
Have I read you right?

Le flux de l'histoire s'entrecoupe de parenthèses, de mises en incise, de questions directes, d'ordres, qui mêlent à la narration le regard réjourné sur le narré. Sont-ce là des manifestations d'un auteur aux prises avec son narrateur, ou celles d'un narrateur qui se regarde en s'interrogeant sur l'acte même de la narration qui se crée au détour de ses choix ? Peut-être les deux fusionnent-ils en cette proforme *we* qui les associe au-delà de la distance théorique classique entre la main qui tient la plume et l'encre qui constitue la voix narrative. L'un et l'autre sont à égalité, partageant un statut commun d'énonciateur. Il n'y a plus d'homo- ou d'hétéro-diégèse, il n'y a plus de discours libre ou dirigé, il n'y a plus que le flot d'une pensée, d'une conscience qui dit – au présent, à l'impératif – le moment, et non plus l'histoire. L'histoire n'est pas non écrite, elle est dé-s-écrite pour mettre au jour non plus le produit, mais la source créative :

[**But this we'll skip**; ornaments, curtains, trefoil china plate, yellow oblongs of cheese, white squares of biscuit–skip–oh, but wait! [...] Why should she twitch?" **Skip, skip, till we reach the landing** on the upper floor; stairs brass-bound; linoleum worn; **oh, yes!**

little bedroom looking out over the roofs of Eastbourne—zigzagging roofs like the spines of caterpillars, this way, that way, striped red and yellow, with blue-black slating].

Who's the God of Minnie Marsh, the God of the back streets of Eastbourne, the God of three o'clock in the afternoon? **I, too, see roofs, I see sky; but, oh, dear—this seeing of Gods!** More like President Kruger than Prince Albert—**that's the best I can do for him;** and I see him on a chair, in a black frock-coat, not so very high up either; **I can manage a cloud or two for him to sit on;**

vision parodique d'un être suprême qui dirigerait la pensée, l'âme et l'inspiration, caricature d'un réalisme poussé à son maximum, qui ne peut s'abstraire de la représentation figurative. Ce jeu-là est terminé, les cartes sont redistribuées et c'est un nouveau « je », « I », qui les a en mains. « I », c'est le *Yod* hébreu, si proche de *Yad*, la main, première lettre du mot sacré YHWH, symbole du germe en puissance. « I » est la puissance créatrice, une et multiple⁶.

and then his hand trailing in the clouds holds a rod, a truncheon is it?—black, thick, horned—a brutal old bully—Minnie's God!

Et l'écriture se prête au jeu d'une Genèse toujours recommencée, dispensatrice de lumière visant à éclairer le chaos primordial, de la lumière à la nature, et de la nature au monde animal, puis de l'animal à l'humain ; et comme souvent, l'emprunt stylistique convoque l'ironie, le sacré se fait, au travers d'une pluralisation, profane, et tout appel à un Dieu prouve son inutilité fondamentale :

Let nothing disturb her. **Let** the light fall gently, and the clouds show an inner vest of the first green leaf. **Let** the sparrow perch on the twig and shake the raindrop hanging to the twig's elbow.... Why look up? Was it a sound, a thought? Oh, **heavens!**

For God's sake let me have one woman with a name I like! **But no;** she's of the unborn children of the mind, illicit, none the less loved, like my rhododendrons. How many die in every novel that's written [...]?

La littérature est un autre Paradis Perdu, une addition de mots incongrus qui ne peuvent extraire du monde existant aucune substance transformable en matière littéraire. Un personnage n'est que le lieu de passage d'une pensée, un instant que vient habiter l'imaginaire, qui s'ouvre et se referme, se laisse entrevoir sans se laisser posséder.

Nommer l'autre, c'est l'autoriser à s'individualiser dans une naissance virtuelle, mais c'est aussi reconnaître son irréductible caractère éphémère. Minnie March est ainsi prise entre deux réalités : sa réalité en tant que personnage conventionnel des premières pages, et la réalité de son irréalité, son

⁶ Dans la Kabbale hébraïque, YHWH contient tous les sephirot. C'est le principe dynamique de la création, dont l'intime demeure ineffable et inaccessible.

statut de chimère de l'imagination advenue accidentellement au processus de création artistique. La conscience de son irréalité contamine, de façon perverse, le narrateur qui devient alors le miroir d'une image non existante. Narrateur et personnage ne sont plus que des hologrammes chimériques projetés dans l'univers vide de la fiction par l'imagination créatrice. Ils peuvent être perçus comme miroirs de la vie, mais ils révèlent au regard qui ne peut les saisir, à la main qui ne peut les toucher, le vide essentiel qui les constitue, vide de sens, de sensations, de sensibilité. La création échappe au créateur ; le crime, comme le péché, n'a pas été commis ; le monde le l'illusion se déchire et laisse s'enfuir le personnage redevenu silhouette, symbole d'un autre inaccessible, d'un *You* singulier et pluriel à la fois. L'univers se fragmente de nouveau, la vie reprend sa course folle et le créateur-narrateur cherche vainement des correspondances, des couleurs et des sons qui se répondent, ballotté par la houle de son questionnement ontologique. La prédication de non-existence advient au texte mais un dernier regard suffit à remplir l'espace pensé vide, inonder le narrateur-créateur, le remettre à flot, et recréer la dynamique de son imaginaire.

Well, my world's done for! What do I stand on? What do I know? **That's not Minnie. There never was Moggridge.** Who am I? Life's **bare as bone.**

And yet **the last look of them**—he stepping from the kerb and she following him round the edge of the big building **brims me with wonder—floods me anew.** Mysterious figures! Mother and son. Who are you? Why do you walk down the street? Where to-night will you sleep, and then, to-morrow? Oh, how it whirls and surges—**floats me afresh! I start after them.** People drive this way and that. The white light splutters and pours. Plate-glass windows. Carnations; chrysanthemums. Ivy in dark gardens. Milk carts at the door. **Wherever I go, mysterious figures, I see you, turning the corner, mothers and sons; you, you, you. I hasten, I follow.**

Le personnage n'est après tout qu'une étude de caractères, de lettres qui s'agrègent en formes mouvantes, baignées par le flot des mots, ne trouvant jamais ancrage au rivage de la matérialité substantielle. L'eau créatrice, telle la vague, les emporte au loin, ne laissant dans leur sillage que questionnement, incertitude et doute. Tenter de le cartographier, c'est tenter en vain de capturer l'insaisissable, des impressions qui ne laissent aucune empreinte, c'est peindre une doublure argentée de l'autre côté de la transparence et la faire devenir miroir. Il ne reste plus alors que le vide.

Toute tentative de pénétrer la sphère de l'altérité est un voyage vers un extérieur à soi immatériel qui, loin de faire apparaître ou transparaître, ne peut ultimement que vouer à disparaître. Le sort de toute écriture pourrait peut-être alors être conçu comme un inévitable processus de dé-s-écriture, un passage de *writing* à *dewriting*, culminant en *unwriting*.

C'est ce que nous invite à faire Woolf, nous, lecteurs éphémères qui faisons vivre l'art le temps de notre lecture. Ce qui s'offre à notre vue est un espace esthétique qui nous autorise à l'envahir un instant, un moment, nous

faisant croire que nous le comprenons, le reconnaissons, l'identifions, et pouvons ainsi le figer en souvenir par le biais de la représentation. Chaque nouvelle lecture nous le fera explorer autrement, différemment, sous d'autres angles, jusqu'à ce que nos yeux, eux aussi, se glissent par-dessus le rebord de la page. L'œil du lecteur suit alors le même chemin que celui du narrateur, détissant ce qui était provisoirement tissé, participant du processus de recreation d'un univers fictionnel jusqu'à ce que celui-ci, lui aussi, disparaisse et laisse un autre espace vide au cœur de sa propre création : œil du cyclone, intériorité dénuée de substance de l'hologramme. Lecteur, personnage et narrateur recouvrent alors leur nature essentiellement intangible et ne sont plus que des fonctions au service d'une esthétique provisoire, acceptant la consommation sacrificielle de leurs ailes de papillons de nuit au contact de la lumière supposée révéler le sens.

in the human eye—how d'you define it?—there's a break—a division—so that when you've grasped the stem the butterfly's off—**the moth that hangs in the evening over the yellow flower**—move, raise your hand, off, high, away. I won't raise my hand. Hang still, then, quiver, life, soul, spirit, whatever you are of Minnie Marsh—**I, too, on my flower**—the hawk over the down—alone, or what were the worth of life?

Comme autant de Minnie Marsh et de narrateurs-créateurs, nous lecteurs, voyageons avec eux sur le long cours de nos pensées vers une destination inconnaissable ; nous suivons certains rails, où qu'ils nous mènent, sachant qu'à un moment donné, nous devrons nous arrêter et prendre congé de l'univers que nous avons entrevu, où nous avons un instant existé par le regard. Cet univers, nous pouvons tenter de le recréer par le souvenir, mais nous ne pourrions rassembler sur nos genoux que les fragments de la coquille qui avait abrité sa gestation, instants particuliers de notre expérience de lecteurs, dépouillés des potentialités que le voyage au travers des mots avait laissées en suspens. La totalité est moins que jamais la somme des parties. La totalité, c'est un abîme insondable ouvert sous nos yeux. Les personnages ont peut-être existé dans le moment fugitif de leur apparition au texte, mais ils n'ont jamais été présents. Leurs ombres peuvent bien laisser une trace indélébile, tachant la surface vitrée de notre imaginaire, trace que nous ne pourrions jamais effacer, elles ne nous empêcheront cependant pas de continuer à regarder au-delà.

Cette trace est le symbole du désir qu'a tout être d'imprimer sa marque sur le monde, tant que battent ses ailes, de transmuier le temps en espace et l'espace en temps, de contraindre à se fondre les métaux si divers de la vie pour parvenir à l'or pur de l'esthétique absolue.

Cette trace, c'est le dernier souffle d'une voix qui ne peut plus être entendue, d'une vision qui s'en est allée, et qui, une dernière fois, embrasse du regard l'humanité entière :

This, I fancy, must be the sea. Grey is the landscape; dim as ashes; the water murmurs and moves. If I fall on my knees, if I go through the ritual, the ancient antics, it's you, unknown figures, you I adore; if I open my arms, it's you I embrace, you I draw to me—adorable world!

Comme un fantôme intertextuel, c'est dans la révélation du moment que meurt le texte, dans un dernier rai de lumière où le tain quitte le miroir pour s'ouvrir sur la transparence enfin retrouvée de l'être :

"Oh, is this your buried treasure? The light in the heart." ⁷

⁷ Virginia Woolf, "A Haunted House," *Monday or Tuesday*, 1921.

Bibliography

N'ayant pas utilisé d'ouvrages critiques pour cet article, je mentionnerai ci-après pour mémoire les œuvres de V. Woolf, telles qu'elles apparaissent sur <<http://www.uah.edu/woolf/chrono.html>>, site de l'Université d'Alabama. ("All but *The Voyage Out* and *Night and Day* are from the Hogarth Press in England. After *Night and Day*, Woolf's U.S. publisher is Harcourt Brace.")

Woolf, Virginia. *The Voyage Out* (26 March 1915, Duckworth; U.S. pub. by Doran, May 1920)

———. *Two Stories* (1917)

———. *Kew Gardens* (12 May 1919)

———. *Night and Day* (20 Oct 1919, Duckworth; U.S. pub. Doran, 1920)

———. *Monday or Tuesday* (7 April 1921; U.S. pub. Harcourt Brace, Nov. 1921) - stories

———. *Jacob's Room* (27 Oct 1922; U.S. pub. Harcourt Brace, 1922)

———. *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1923)

———. *The Common Reader* (First Series, 23 Apr 1925)

———. *Mrs. Dalloway* (14 May 1925; simultaneously in England and U.S.)

———. *To the Lighthouse* (5 May 1927)

———. *Orlando* (2 Oct 1928)

———. *A Room of One's Own* (24 Oct 1929)

———. *The Waves* (October 1931)

———. *The Common Reader* (Second Series, 1932)

———. *Flush* (5 Oct 1933)

———. *The Years* (13 March 1937)

———. *Three Guineas* (4 June 1938)

———. *Roger Fry* (25 July 1940)

———. *Between the Acts* (17 July 1941)

———. *A Writer's Diary* (UK 1953)

———. *Moments of Being* (US 1976, ed. Jeanne Schulkind)