Feeling et emotion : les affects comme maïeutique dans To the Lighthouse

Stéphanie Bélignon

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/esa/4754>

DOI : 10.4000/esa.4754

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Référence électronique

Stéphanie Bélignon, « *Feeling et emotion : les affects comme maïeutique dans To the Lighthouse* », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 16 | 2021, mis en ligne le 10 février 2022, consulté le 22 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/esa/4754> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/esa.4754>

Ce document a été généré automatiquement le 22 février 2022.

Études de Stylistique Anglaise

Feeling et emotion : les affects comme maïeutique dans To the Lighthouse

Stéphanie Béligon

- 1 *To the Lighthouse* est un roman parcouru par les affects des personnages : c'est par le prisme des réactions émotionnelles qu'est envisagé le monde dans cette œuvre de Virginia Woolf, et le texte décrit le flux et reflux continu des émotions, qu'il s'agisse de l'hostilité du petit James envers son père, de l'amour naissant entre Paul Rayley et Minta Doyle, de l'admiration qu'éprouve Lily pour Mrs Ramsay ou encore du ressentiment de Charles Tansley à l'égard d'à peu près tout le monde. *Sympathy, pity, happiness, relief, gratitude, anger, rapture, joy* ou encore *shame* sont quelques-uns des substantifs qui figurent dans le roman et témoignent de la richesse de la vie affective qui y a cours.
- 2 C'est aux substantifs *feeling* et *emotion* que nous nous intéressons dans cette contribution pour trois raisons. D'une part, ils désignent des affects non spécifiques et sont susceptibles d'éclairer la conception woolfienne des phénomènes émotionnels. D'autre part, ils sont fréquents dans le texte puisqu'on y dénombre 20 occurrences d'*emotion(s)* dans le roman et 32 du nom *feeling(s)* : leur fréquence est donc respectivement environ 10 et 5 fois plus élevée dans *To the Lighthouse* que dans le *British National Corpus*, par exemple, ce qui suggère l'importance, dans le roman, des notions auxquelles renvoient les deux noms. Enfin, leur étude nous semble avoir sa place dans un numéro consacré à la renaissance car les deux lexèmes, bien qu'ils présentent des similarités sémantiques évidentes (cf. infra), paraissent s'opposer dans un mouvement dialectique qui fait advenir la création artistique : ils sont donc liés à la naissance de l'œuvre et à la renaissance de ce qui y est représenté, et constituent les outils d'une sorte de maïeutique. Notons l'importance thématique de la création artistique dans le roman, dont l'un des fils conducteurs est la tentative de Lily Briscoe de peindre le paysage qui s'offre à elle et de représenter sur sa toile Mrs Ramsay et le petit James.
- 3 Nous allons ici chercher à montrer comment le dialogue et les contradictions entre les notions désignées par *emotion* et *feeling* dans *To the Lighthouse* font émerger la création artistique et nous nous interrogerons sur ce que cela traduit de la vision woolfienne des

affects, de la perception et de l'écriture. Nous résumerons d'abord brièvement le roman avant de montrer en quoi les emplois de *feeling* et *emotion* se distinguent dans le texte ; enfin, nous traiterons de leur lien à la création artistique et à ce que Virginia Woolf nomme la « réalité » (« reality »).

Résumé de *To the Lighthouse*

- 4 Le roman se divise en trois parties, « The Window », « Time Passes » et « The Lighthouse ». La première décrit les vacances sur l'île de Skye de Mr et Mrs Ramsay et de leurs huit enfants. Plusieurs de leurs amis et connaissances leur rendent visite : la peintre Lily Briscoe, Charles Tansley, étudiant en philosophie de Mr Ramsay, William Banks, botaniste, ou encore le vieux poète Augustus Carmichael.
- 5 L'œuvre s'ouvre sur un dialogue qui situe les personnages tels qu'ils se dévoilent ensuite dans l'ensemble du roman : Mrs Ramsay répond favorablement à son plus jeune fils, James, qui voudrait le lendemain se rendre au phare, sur une île voisine. Mr Ramsay s'oppose frontalement à son épouse, provoquant ainsi la colère et le désespoir de James : la pression atmosphérique est telle qu'il ne fera pas beau, le trajet en bateau n'est pas envisageable. Cette première scène résume la personnalité des époux : Mrs Ramsay fait figure de mère nourricière au service de ceux qui l'entourent, tandis que Mr Ramsay, inflexible, s'érige en chantre de la vérité, ici, au mépris des sentiments de son fils. Le dîner qui réunit dans la soirée les hôtes et convives constitue le point culminant de cette première partie : discours indirect libre, monologue intérieur et dialogues alternent pour livrer aux lecteurs les sentiments et opinions des personnages.
- 6 Dans la deuxième partie du roman, « Time Passes », dix ans sont balayés en une vingtaine de pages : on apprend le décès de Mrs Ramsay, et celui de deux des enfants Ramsay : Prue, qui ne survit pas à son accouchement, et Andrew, mort au combat pendant la Première Guerre mondiale. La maison est laissée à l'abandon.
- 7 La troisième partie, « The Lighthouse », se déroule après la guerre, dix ans après la première partie : Lily Briscoe reprend la toile qu'elle avait commencée lors de son précédent séjour et Mr Ramsay se rend enfin au phare avec ses deux plus jeunes enfants, Cam et James.

Feeling et *emotion* : deux pôles affectifs

- 8 La confrontation de *feeling* et *emotion* semble se justifier car les deux lexèmes sont souvent définis l'un par l'autre et paraissent synonymes dans certains de leurs emplois, bien que *feeling* soit plus largement polysémique que *emotion*¹. Voici l'une des définitions proposées par l'*Oxford English Dictionary* (OED) pour *feeling* :

The condition of being **emotionally** affected or committed; **emotion**, sentiment; an instance of this, an **emotion** (of hope, joy, sorrow, etc.). (OED²)

- 9 Quant à *emotion*, il est défini comme suit :

any strong mental or instinctive **feeling**, as pleasure, grief, hope, fear, etc., deriving esp. from one's circumstances, mood, or relationship with others. (OED)

As a mass noun: strong **feelings**, passion; (more generally) instinctive **feeling** as distinguished from reasoning or knowledge. (OED)

- 10 La parenté sémantique entre les deux noms est évidente (*emotion* présente toutefois la particularité d'être lié à l'idée d'intensité), mais nous allons voir qu'y compris dans les cas où ils sont proches sémantiquement, *feeling* et *emotion* présentent des emplois différents dans la langue courante et que l'on retrouve dans le texte de Virginia Woolf.
- 11 Rappelons d'abord quelques-unes des caractéristiques grammaticales des deux noms avant d'analyser leur rôle dans l'économie du roman.

Feeling et sa complémentation

- 12 *Feeling* peut admettre un complément du nom introduit par *of* qui précise la nature de l'affect en question :
- (1) It was getting late. The light in the garden told her that; and the whitening of the flowers and something grey in the leaves conspired together, to rouse in her **a feeling of anxiety**. (Woolf 1964 [1927], 171)
 - (2) Without knowing why, she felt that he liked her better than he ever had done before; and with **a feeling of relief and gratitude** she returned his bow and passed through the door which he held open for her. (Woolf 1964 [1927], 128)
 - (3) (the feeling was **one of relief and happiness**) (Woolf 1964 [1927], 131)
 - (4) It was **some such feeling of completeness** perhaps which, ten years ago, standing almost where she stood now, had made her say that she must be in love with the place. (Woolf 1964 [1927], 218)
- 13 *Feeling* renvoie donc à un affect auquel une identité peut être assignée ; *emotion* a, de ce point de vue, un fonctionnement distinct et pourrait difficilement se substituer à *feeling* dans les passages cités :
- (1') ??and the whitening of the flowers and something grey in the leaves conspired together, to rouse in her **an emotion of anxiety**.
 - (2') ??and with **an emotion of relief and gratitude** she returned his bow and passed through the door which he held open for her.
 - (3') ??(the **emotion** was one of relief and happiness) (Woolf 1964 [1927], 131)
 - (4') ??It was **some such emotion of completeness** perhaps which, ten years ago, standing almost where she stood now, had made her say that she must be in love with the place.
- 14 On peut bien sûr considérer que *anxiety*, *relief*, *gratitude* relèvent des émotions mais l'emploi du terme *emotion*, en revanche, n'implique pas l'identification de l'affect en question.
- 15 On remarque par ailleurs que *feeling* a essentiellement des emplois discontinus dans le roman, ainsi que l'illustrent les exemples (1), (2) et (3), alors que *emotion* est compatible avec des emplois continus, comme dans les passages suivants :
- (5) His eyes, glazed with **emotion**, defiant with tragic intensity, met theirs for a second, and trembled on the verge of recognition [...]. (Woolf 1964 [1927], 30)
 - (6) Now one thought of it, cleared of chatter and **emotion**, it seemed always to have been, only was shown now and so being shown, struck everything into stability. (Woolf 1964 [1927], 130)
- 16 *Emotion* réfère ici à une réalité non pourvue intrinsèquement de limites alors que *feeling* tend dans *To the Lighthouse* à renvoyer aux affects présentés comme des entités discrètes. Ces différences suggèrent que *feeling* et *emotion* correspondent à des conceptualisations bien distinctes des affects, qui sont exploitées dans le roman : c'est l'objet de la section suivante.

Excès vs. forme

- 17 Dans le texte à l'étude, le nom *emotion* est lié à l'idée d'excès, alors que *feeling* est associé à celle de forme et d'organisation. Nous avons vu avec les définitions citées plus haut que *emotion* était particulièrement compatible avec l'idée d'intensité ; dans *To the Lighthouse*, le substantif est même corrélé à la démesure :

(7) Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father's breast and killed him, there and then, James would have seized it. Such were **the extremes of emotion** that Mr Ramsay excited in his children's breasts by his mere presence [...]. (Woolf 1964 [1927], 6)

- 18 Les sentiments du petit James paraissent d'autant plus disproportionnés que Mr Ramsay a simplement observé qu'il ne ferait pas beau le lendemain. De même, dans l'extrait suivant,

(8) this sound which had been obscured and concealed under the other sounds suddenly thundered hollow in her ears and made her look up with **an impulse of terror**.

They had ceased to talk; that was the explanation. Falling in one second from the tension which had gripped her to the other extreme which, as if to recoup her for **her unnecessary expense of emotion**, was cool, amused, and even faintly malicious, she concluded that poor Charles Tansley had been shed. That was of little account to her. (Woolf 1964 [1927], 20)

- 19 Lorsqu'elle s'aperçoit que la terreur qu'elle éprouve est injustifiée, Mrs Ramsay recatégorise son affect en « unnecessary expense of emotion ». Un passage assez comparable concerne Lily Briscoe ; cette fois-ci, c'est sa compassion pour Mr Ramsay qui est qualifiée de « gâchis » (« waste of emotion »), l'émotion n'a aucune fonction puisque Lily n'en a pas ressenti quand Mr Ramsay la réclamait, c'est une fois qu'il n'en a plus eu besoin qu'elle survient, elle paraît donc inutile :

(9) Her sympathy seemed to be cast back on her, like a bramble sprung across her face. [...] It [her canvas] seemed to rebuke her with its cold stare for all this hurry and agitation; this folly and **waste of emotion** [...]. (Woolf 1964 [1927], 178)

- 20 L'affect constitue donc un déchet, dont il s'agit de se débarrasser, comme on le voit dans les extraits qui suivent. Dans ces scènes qui succèdent immédiatement au dîner de la première partie du roman, Mrs Ramsay constate que la réunion a été un succès, alors qu'elle craignait un désastre. En effet, en dépit des tensions entre les uns et les autres, une cohésion a fini par émerger entre les convives :

(10) She felt rather inclined just for a moment to stand still after all that chatter, and pick out one particular thing; the thing that mattered; to detach it; separate it off; **clean it of all the emotions** and odds and ends of things, and so hold it before her, and bring it to the tribunal where, ranged about in conclave, sat the judges she had set up to decide these things. (Woolf 1964 [1927], 129-130)

(11) Now one thought of it, **cleared of chatter and emotion**, it seemed always to have been, only was shown now and so being shown, struck everything into stability. (Woolf 1964 [1927], 130)

- 21 Ces deux extraits opposent l'essentiel, « the thing that mattered », au superflu, et les émotions relèvent manifestement de la seconde catégorie puisqu'elles sont mises sur le même plan que « [all the] odds and ends of things » par la coordination. Les émotions se trouvent aux antipodes du permanent, de la stabilité, ce qui n'est pas surprenant vu l'étymologie du nom (cf. infra).

- 22 Enfin, notons que lorsque Mr Ramsay s'abandonne à sa mélancolie, il est décrit comme « determined to hold fast to something of this **delicious emotion**, this **impure rhapsody** of which he was ashamed, but in which he revelled » (Woolf 1964 [1927], 30-31).
- 23 Les affects désignés par *emotion* sont donc excessifs, impurs, voire honteux dans le texte de Virginia Woolf. Ces propriétés s'inscrivent dans la continuité de l'évolution diachronique du nom. *Emotion* trouve son origine dans le verbe latin *emovere* (« move out, remove, agitate », selon l'Online Etymology Dictionary – OEtD) et, dans ses premiers emplois en anglais, le nom renvoie à l'idée d'émeute : l'OED le définit comme « Political agitation, civil unrest; a public commotion or uprising » et précise que la première occurrence remonterait à 1562. A peu près à la même époque, *emotion* peut aussi signifier « Movement; disturbance, perturbation » (OED) et la première occurrence documentée dans cet emploi date de 1594 (cette signification est illustrée dans le dictionnaire notamment par l'énoncé « Thunder... caused so great an Emotion in the Air »). Au XVII^e siècle, *emotion* prend une teinte psychologique : « an agitation of mind; an excited mental state. Subsequently: any strong mental or instinctive feeling, as pleasure, grief, hope, fear, etc., deriving esp. from one's circumstances, mood, or relationship with others » (OED). L'OED signale que le sémantisme du nom se limite d'abord aux affects intenses (« strong feeling »), avant de s'élargir (« any feeling ») au début du XIX^e siècle.
- 24 Selon Thorley (2013), ce passage du sens d'agitation (politique) et de mouvement à celui d'affect s'explique par la théorie des humeurs : l'auteur note que l'apparition de formules telles que « an emotion of humors », « emotion of spirits », ou encore « an emotion of passions » au XVII^e siècle constitue une transition d'un sens à l'autre. Il conclut : « the word's ability to mean both 'movement' and 'feeling or passion' [...] should not be surprising given that, in many examples, the humoral fluid responsible for creating the passions is the very thing which is in motion » (Thorley 2013, 5). Ce serait donc par l'intermédiaire de l'idée du mouvement des humeurs que le nom *emotion* en est venu à désigner des affects.
- 25 On peut d'ailleurs noter que dans *To the Lighthouse*, les référents de *emotion* sont bien dotés d'une matérialité présentée comme mouvante, ainsi que l'illustre l'extrait (12), où l'affect prend la forme de vibrations :
- (12) But his son hated him. He hated him for coming up to them, for stopping and looking down on them [...] but most of all he hated **the twang and twitter of his father's emotion** which, **vibrating round them**, disturbed the perfect simplicity and good sense of his relations with his mother. (Woolf 1964 [1927], 43)
- 26 En (13), *emotion* est placé sur le même plan, syntaxiquement, que *vibration* et le passage met en évidence le lien étymologique entre *emotion* et l'idée de mouvement puisque l'amour semble se déplacer d'un personnage à l'autre, de Paul à Lily, qui finit elle-même par ressentir l'affect de son voisin de table :
- (13) Now she [Mrs Ramsay] had brought this off – Paul and Minta, one might suppose, were engaged. [...] She put a spell on them all, by wishing, so simply, so directly, and Lily [...] supposed that it was partly that belief [...] in this strange, this terrifying thing, which made Paul Rayley, sitting at her side, all of a tremor, yet abstract, absorbed, silent. [...] **It came over her too now – the emotion, the vibration, of love.** (Woolf 1964 [1927], 117)
- 27 Alors que *emotion* est associé à l'agitation, à la dispersion, au superflu, *feeling* paraît désigner le contraire, une sorte de principe organisateur qui assure la cohésion entre

les êtres. On peut d'abord remarquer que, dans le passage suivant, il semble possible d'assigner une forme à l'affect désigné par *feeling*, comme James cherche à le faire :

(14) What then was this terror, this hatred? Turning back among the many leaves which the past had folded in him [...], **he sought an image to cool and detach and round off his feeling in a concrete shape.** (Woolf 1964 [1927], 209-210)

- 28 En (15), *feeling* renvoie même à ce qui donne une forme à un ensemble d'éléments disparates :

(15) She seemed to be standing up to the lips in some substance, to move and float and sink in it, yes, for these waters were unfathomably deep. Into them had spilled so many lives. The Ramsays'; the children's; and all sorts of waifs and strays of things besides. A washer-woman with her basket; a rook, a red-hot poker; the purples and grey-greens of flowers: **some common feeling which held the whole together.** (Woolf 1964 [1927], 215-216)

- 29 Le moment de plénitude ressenti par Lily est placé sous le signe de la complétude : le perçu est à la fois ce qu'il est et tout autre chose (nous y reviendrons dans la dernière partie), et différentes entités du monde paraissent être unies par ce « common feeling ».

Une opposition irréconciliable ?

- 30 En dépit des oppositions marquées entre *feeling* et *emotion*, on s'aperçoit que le texte crée des échos entre ces deux types de substance. Il est par exemple question de leur intensité :

(16) It altered the composition of the picture a little. It was interesting. It might be useful. Her mood was coming back to her. One must keep on looking without for a second relaxing the **intensity of emotion**, the determination not to be put off, not to be bamboozled. One must hold the scene – so – in a vise and let nothing come in and spoil it. (Woolf 1964 [1927], 229)

(17) She had some hidden reason of her own for attaching great importance to this choosing what her mother was to wear. What was the reason, Mrs Ramsay wondered, [...] divining, through her own past, **some deep, some buried, some quite speechless feeling** that one had for one's mother at Rose's age. Like all feelings felt for oneself, Mrs Ramsay thought, it made one sad. It was so inadequate, what one could give in return; and what Rose felt was quite **out of proportion** to anything she actually was. And Rose would grow up; and **Rose would suffer**, she supposed, with **these deep feelings** [...]. (Woolf 1964 [1927], 94)

- 31 Ceci est peu surprenant dans le cas de *emotion*, dans la mesure où, comme nous l'avons vu, le substantif renvoie à des affects puissants. L'extrait (17), en revanche, attache à *feeling* des propriétés qui lui sont assez étrangères et qui sont plutôt le propre des référents de *emotion* dans le roman, puisque l'affect est ici caractérisé par son caractère démesuré. Ce passage nous semble intéressant à deux points de vue : il montre la continuité entre les référents de *feeling* et *emotion* et, d'autre part, il amorce peut-être une explication à la différence de nature entre les deux types d'affect car il est ici question d'une enfant, dont les affects ne sont pas arrivés à maturité. Cela nous paraît significatif car *feeling* désigne des affects qui succèdent aux émotions : ici, la jeunesse du sujet-expérient pourrait justifier le fait que la distinction entre *feeling* et *emotion* ne soit pas encore très marquée (cf. « some deep, some buried, some quite speechless feeling that one had for one's mother at **Rose's age** »). C'est d'ailleurs ce que suggère l'extrait suivant :

(18) All that would be revived again in the lives of Paul and Minta; “the Rayleys” – she tried the new name over; and she felt, with her hand on the nursery door, **that community of feeling** with other people which **emotion** gives as if the walls of partition had become so thin that practically [...] it was all one stream, and chairs, tables, maps, were hers, were theirs, it did not matter whose, and Paul and Minta would carry it on when she was dead. (Woolf 1964 [1927], 130-131)

- 32 Il se dessine dans cet extrait une sorte de chronologie des affects : le référent de *emotion* est premier temporellement et donne naissance à celui de *feeling* (« that community of feeling with other people **which emotion gives** »).
- 33 Ces différents extraits suggèrent que *emotion* et *feeling* désignent des espèces d'un même genre et qu'il existe une sorte de continuité entre eux : cette hypothèse paraît être conforme à certaines approches neurologiques des phénomènes affectifs.

« Core affect » et « emotion »

- 34 Les analyses de Barrett (2006) sur ce qu'elle appelle « core affect » (terme que nous proposons de traduire par « affect fondamental ») donne des clefs pour appréhender la distinction entre *emotion* et *feeling* :

my first suggestion to account for the experience of emotion is that something called *core affect* is the basic building block of emotional life. Core affect has been characterized as the constant stream of transient alterations in an organism's neurophysiological state that represent its immediate relation to the flow of changing events [...]. (Barrett 2006, 30-31)

- 35 L'affect fondamental consiste donc en une sorte de flux neurophysiologique qui reflète lui-même la succession des altérations du milieu du sujet expérimenté ; il correspond à l'ensemble des micro-réactions (envisagées dans leur continuité) de l'organisme face à son environnement. Selon Barrett (2006), l'affect fondamental correspond à la composante de base de la vie émotionnelle ; soumis à une catégorisation, il donne ensuite naissance à ce que l'auteure nomme « emotion » (il faut ici noter que cette terminologie technique diffère de la langue standard et de celle de Virginia Woolf) :

Core affect is the ongoing, ever-changing state that is available to be categorized during emotion conceptualization, much like the visible light spectrum is categorized in color perception [...].

- 36 La comparaison de L. F. Barrett avec le spectre des couleurs est éclairante : il n'existe pas de frontière naturelle, ontologique entre une couleur et une autre, il s'agit plutôt d'un continuum, et les délimitations entre les couleurs sont en partie culturelles (cf. Barrett 2006, 27-28). Ce que L. F. Barrett nomme « emotion » résulte d'une catégorisation comparable : « the experience of feeling an emotion [...] occurs when conceptual knowledge about emotion is brought to bear during the act of categorization. The experience of feeling emotion occurs when a person categorizes his internal state » (Barrett 2006, 27). L'affect fondamental se caractérise donc par une certaine simplicité et par sa binarité :

This form of affective responding is “core” because it is influenced by a very simple form of meaning analysis – whether stimuli or events are helpful or harmful, rewarding or threatening for a given person at a given point in time and whether an active behavioral response is required. (Barrett 2006, 31)

- 37 La nature de l'affect fondamental dépend ainsi étroitement de si une situation ou un élément de son environnement sont bénéfiques ou néfastes au sujet-expérimenté ; en revanche, ce que L. F. Barrett nomme « emotion » se fonde également sur ces

distinctions mais résulte d'une catégorisation plus poussée : « the act of categorization performs a kind of figure-ground segregation [...] so that the experience of an emotion will pop out as a separate event from the ebb and flow in ongoing core affect » (Barrett 2006, 36). Ce processus de catégorisation est très rapide : « All this occurs in the blink of an eye » (Barrett 2006, 35).

- 38 Il paraît légitime de tracer un parallèle entre d'une part, les concepts de « core affect » et d'« emotion » tels que les présente Barrett (2006) et, d'autre part, les caractéristiques des noms *emotion* et *feeling* dans *To the Lighthouse* pour les raisons évoquées jusqu'ici :
- le nom *emotion* a des emplois continus, *feeling* des emplois surtout discontinus : on retrouve là l'opposition entre le « stream / flow » de l'affect fondamental et la discrétisation dont résultent les « émotions » dans la terminologie de Barrett (cf. « figure-ground segregation ») ;
 - les séquences *feeling of* + Nom évoquées plus haut (*a feeling of anxiety / peace / rest / relief / gratitude*) résultent d'une catégorisation, alors que *emotion* n'admet guère ce type de structure ;
 - l'affect fondamental divise l'expérience en dichotomies assez simples ; de même, *emotion* est souvent qualifié par un adjectif d'intensité mais l'identité précise de l'affect en question est passée sous silence ;
 - c'est l'affect fondamental qui donne naissance à l'« emotion », tout comme en (18), cité plus haut, *emotion* fait place à *feeling*.
- 39 La dialectique entre *emotion* et *feeling* observée dans le roman semble ainsi refléter le fonctionnement affectif et cognitif identifié par L. F. Barrett. Dans la section qui suit, nous cherchons à montrer en quoi cela est lié à une forme de maïeutique.

Emotion, feeling et la création artistique

- 40 Dans la troisième partie du roman, « The Lighthouse », Lily Briscoe entreprend de terminer le tableau qu'elle a commencé dix ans auparavant, et ce dernier volet de l'œuvre consiste justement en grande partie en une narration du processus de création. Avec ce tableau, Lily accomplit aussi son travail de deuil car c'est par la représentation que, peu à peu, Lily intègre psychiquement le décès de Mrs Ramsay. Ce deuil passe d'abord par une forme de renaissance : Lily fait revivre Mrs Ramsay par ses souvenirs et par leur représentation sur sa toile.
- 41 Comment s'opère ce processus à la fois créatif et affectif et en quoi les noms *emotion* et *feeling* le mettent-ils en évidence ?

Chronologie des affects dans « The Lighthouse »

- 42 Dans un premier temps, alors qu'elle se rend dans la résidence secondaire des Ramsay pour la première fois depuis le décès de Mrs Ramsay, après une période marquée par la guerre et les deuils, Lily ne ressent rien – ou rien qu'elle ne puisse exprimer – à l'égard de la disparition de Mrs Ramsay :

(19) What does it mean then, what can it all mean? Lily Briscoe asked herself [...]. What does it mean? – a catchword that was, caught up from some book, fitting her thought loosely, for **she could not, this first morning with the Ramsays, contract her feelings, could only make a phrase resound to cover the blankness of her mind until these vapours had shrunk. For really, what did**

she feel, come back after all these years and Mrs Ramsay dead? Nothing, nothing – nothing that she could express at all. (Woolf 1964 [1927], 165)

(20) Sitting alone (for Nancy went out again) among the clean cups at the long table, she felt cut off from other people, and able only to go on watching, asking, wondering. The house, the place, the morning, all seemed strangers to her. [...] How aimless it was, how chaotic, how unreal it was, she thought, looking at her empty coffee cup. Mrs Ramsay dead; Andrew killed; Prue dead too – repeat it as she might, **it roused no feeling in her.** (Woolf 1964 [1927], 166)

- 43 Lily croit ici être dépourvue de tout affect (cf. « what did she feel [...] ? Nothing – nothing » et « the blankness of her mind ») mais ce vide émotionnel n'est-il pas une forme de déni qui a pour but de masquer sa douleur ? Plusieurs passages évoquent d'ailleurs ensuite le chagrin et la douleur mentale qu'éprouve Lily, alors qu'elle pensait ne rien ressentir :

(21) when, looking at the picture, she was surprised to find that she could not see it. **Her eyes were full of a hot liquid** (she did not think of tears at first) which [...] made the air thick, rolled down her cheeks. [...] Was she crying then for Mrs Ramsay, without being aware of any unhappiness? [...] “Mrs Ramsay!” she said aloud, “Mrs Ramsay!” **The tears ran down her face.** [...] “Mrs Ramsay!” Lily cried, “Mrs Ramsay!” But nothing happened. **The pain increased.** (Woolf 1964 [1927], 204-206)

(22) “Mrs Ramsay! Mrs Ramsay!” she cried, **feeling the old horror come back** – to want and want and not to have. **Could she inflict that still?** (Woolf 1964 [1927], 229)

- 44 Les larmes et la peine se mêlent au désir de voir Mrs Ramsay réapparaître ; puis, dans un troisième temps, Lily se remémore la défunte, dont le souvenir confine à l'hallucination :

(23) Mrs. Ramsay – it was part of her perfect goodness – sat there quite simply, in the chair, flicked her needles to and fro, knitted her reddish-brown stocking, cast her shadow on the step. There she sat. [...] (Woolf 1964 [1927], 230)

- 45 Le cheminement psychologique de Lily est indissociable de la progression de sa toile et c'est dans cette mesure que les affects se rattachent à la problématique de la représentation.

Émotions et représentation

- 46 Dans un premier temps, Lily estime qu'émotions et expression sont irréconciliables³ :

(24) She wanted to go straight up to him and say, “Mr Carmichael!” [...] But one only woke people if one knew what one wanted to say to them. And she wanted to say not one thing, but everything. Little words that broke up the thought and dismembered it said nothing. “About life, about death; about Mrs Ramsay” – no, she thought, one could say nothing to nobody. **The urgency of the moment always missed its mark.** Words fluttered sideways and struck the object inches too low. [...] For **how could one express in words these emotions of the body?** express that emptiness there? (She was looking at the drawing-room steps; they looked extraordinarily empty.) (Woolf 1964 [1927], 202-203)

- 47 Ce passage confirme l'hypothèse que le nom *emotion* serait lié à une réalité physiopsychologique brute (comparable à l'affect fondamental dont traite Barrett (2006)) qui n'est pas encore passée par le filtre de la signification et de la symbolisation, d'où la difficulté de la « mettre en mots ». Lily cherche à représenter sur sa toile ses affects dans leur première phase mais sa tentative est alors vouée à l'échec :

(25) What was the problem then? **She must try to get hold of something that evaded her.** It evaded her when she thought of Mrs Ramsay; it evaded her now when she thought of her picture. Phrases came. Visions came. Beautiful pictures. Beautiful phrases. But **what she wished to get hold of was that very jar on the nerves, the thing itself before it has been made anything.** (Woolf 1964 [1927], 219)

- 48 Ce passage paraît confirmer notre hypothèse : « that very jar on the nerves », « the thing itself before it has been made anything » correspond à ce que désigne *emotion*, cette première étape brute de l'expérience affective qui n'a pas encore été catégorisée ; or celle-ci ne peut pas être représentée, elle échappe à Lily (« something that evaded her »).

- 49 Dans un autre passage, Lily envisage l'émotion comme le moteur de sa créativité :

(26) Suddenly the window at which she was looking was whitened by some light stuff behind it. At last then somebody had come into the drawing-room; somebody was sitting in the chair. [...] Mercifully, whoever it was stayed still inside; had settled by some stroke of luck so as to throw an odd-shaped triangular shadow over the step. It altered the composition of the picture a little. It was interesting. It might be useful. Her mood was coming back to her. **One must keep on looking without for a second relaxing the intensity of emotion**, the determination not to be put off, not to be bamboozled. One must hold the scene – so – in a vise and let nothing come in and spoil it. (Woolf 1964 [1927], 229)

- 50 Il s'agit de s'accrocher à son émotion, de ne rien en perdre, mais cela est-il suffisant ? Le passage suivant complète l'extrait (26) et constitue une sorte de manifeste :

(27) One wanted, she thought, dipping her brush deliberately, to be on a level with ordinary experience, to feel simply that's a chair, that's a table, and yet at the same time, It's a miracle, it's an ecstasy. (Woolf 1964 [1927], 229-230)

- 51 Ce passage fait écho à ce que Virginia Woolf nomme la « réalité » (« reality »), que nous évoquons dans la sous-section suivante pour en montrer la pertinence dans notre étude de *feeling* et *emotion*.

La conception woolfienne de la « réalité » (« reality »)

- 52 Virginia Woolf entend par « réalité » à la fois la saisie perceptuelle de ce qui se donne aux sens et le dépassement de cette perception, comme elle l'explique dans son essai *A Room of One's Own* :

(28) What is meant by 'reality'? It would seem something very erratic, very undependable – now to be found in a dusty road, now in a scrap of newspaper in the street, now in a daffodil in the sun. It lights up a group in a room and stamps some casual saying. [...] **But whatever it touches, it fixes and makes permanent.** That is what remains over when the skin of the day has been cast into the hedge; **that is what is left of past time and of our loves and hates.** (Woolf 1993 [1929], 99)

- 53 Il s'agit à la fois de la perception qu'a l'expérimenté de ce qui se présente à lui et de son aperception que le monde tangible s'inscrit dans une totalité qui le dépasse ; le monde sensible est envisagé dans sa permanence et sa complétude, ainsi que l'explique l'écrivaine dans son journal :

(29) Why is there not a discovery in life? Something one can lay hands on and say "This is it?" [...] Then (as I was walking through Russell Sqre last night) I see the mountains in the sky: the great clouds; & the moon which is risen over Persia; I have a great & astonishing sense of something there, which is 'it' – It is not exactly

beauty that I mean. It is that the thing is in itself enough: satisfactory: achieved.
(Woolf 1980, 62)

- 54 Virginia Woolf considère que sa mission d'écrivaine consiste justement à faire apparaître cette totalité, à mettre en évidence le motif (« pattern ») qui organise le monde et les êtres :

(30) It is the rapture I get when **in writing I seem to be discovering what belongs to what; making a scene come right; making a character come together**. From this I reach what might be called a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that **behind the cotton wool is a hidden pattern**; that we – I mean all human beings – are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. (Woolf 2002 [1976], 84-85)

- 55 L'extrait (28) suggère un lien entre le concept woolfien de « réalité » et la dialectique entre *emotion* et *feeling* : la « réalité » est ce qui transcende certains affects (« our loves and hates »), or ceci éclaire un passage de *To the Lighthouse* cité plus haut :

(18) All that would be revived again in the lives of Paul and Minta; "the Rayleys" – she tried the new name over; and she felt, with her hand on the nursery door, **that community of feeling** with other people which **emotion** gives as if the walls of partition had become so thin that practically (the feeling was one of relief and happiness) it was all one stream, and chairs, tables, maps, were hers, were theirs, it did not matter whose [...]. (Woolf 1964 [1927], 130-131)

- 56 Ici aussi, *feeling* correspond à un lien (cf. « **community of feeling** » et « as if... it was all on stream ») qui transcende les réactions émotionnelles précédentes pour une entité caractérisée par sa permanence (« All that would be revived again »). Un autre des extraits évoqués plus haut souligne le rôle cohésif de *feeling* :

(15) She seemed to be standing up to the lips in some substance, to move and float and sink in it, yes, for these waters were unfathomably deep. Into them had spilled so many lives. The Ramsays'; the children's; and all sorts of waifs and strays of things besides. A washer-woman with her basket; a rook, a red-hot poker; the purples and grey-greens of flowers: **some common feeling which held the whole together**. (Woolf 1964 [1927], 215-216)

- 57 Tous ces éléments sont unifiés dans la mémoire et la conscience de Lily, et les représentations mentales du personnage sont envisagées par l'intermédiaire du nom *feeling* en des termes très concrets, comme si elles étaient dotées d'une existence matérielle (cf. « some common feeling which held the whole together »).

- 58 Enfin, lorsque Mrs Ramsay entrevoit la permanence dont participe la scène qu'elle vit, c'est le substantif *feeling* qui est employé :

(31) There it was, all round them. **It partook**, she felt, carefully helping Mr Bankes to a specially tender piece, **of eternity**; as she had already felt about something different once before that afternoon; there is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change, and shines out [...] in the face of the flowing, the fleeting, the spectral, like a ruby; so that again tonight she had **the feeling** she had had once today, already, **of peace, of rest. Of such moments, she thought, the thing is made that remains for ever after. This would remain**. (Woolf 1964 [1927], 121)

- 59 Ce mouvement de transcendance de l'émotion semble trouver un écho dans le processus de création mis en œuvre par Lily.

La représentation comme renaissance

- 60 Le roman se clôt sur le tableau de Lily, que la peintre parvient à terminer :

(32) There it was – her picture. Yes, with all its greens and blues, its lines running up and across, its attempt at something. It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? she asked herself, taking up her brush again. She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, **she drew a line there, in the centre**. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision. (Woolf 1964 [1927], 237)

- 61 La touche finale apportée par la peintre consiste en une ligne, « a line there, in the centre », qui, par sa position médiane, unit l'ensemble, tout comme *feeling* témoigne d'une cohésion entre les personnages et leur ressenti. Lily peut achever sa toile lorsqu'elle a fait son deuil, une fois le choc de l'émotion passé, après avoir convoqué ses souvenirs de Mrs Ramsay et accepté son absence, figurée par les marches où personne n'est assis. Il s'agit d'un moment de synthèse, qui reprend le passé pour l'inclure pleinement dans le présent du personnage, ce dont témoigne l'emploi caractéristique du *present perfect* (cf. *I have had my vision*).
- 62 On voit ici que l'œuvre dépasse l'émotion, c'est-à-dire l'amour de Lily pour Mrs Ramsay et le chagrin qui résulte du décès de cette dernière : la représentation artistique se nourrit de ces affects mais n'émerge que lorsqu'elle s'en détache, par la mise à distance de l'émotion⁴ et la création d'un lien, d'une organisation, qui rappelle les caractéristiques des occurrences de *feeling* dans le roman. Le jeu d'opposition entre *feeling* et *emotion* dans *To the Lighthouse* montre ainsi l'incomplétude des référents de *emotion* et suggère que celle-ci est résolue par le dépassement de l'affect brut, dépassement qui conduit à la création artistique.

Conclusion

- 63 Les noms *emotion* et *feeling* présentent des distinctions nettes, que Virginia Woolf exploite pleinement dans *To the Lighthouse* pour placer les notions qu'ils désignent à des pôles opposés : *emotion* se trouve du côté de l'agitation et de la dispersion, *feeling* du côté de la stabilité et de la permanence.
- 64 Les deux notions semblent jouer un rôle clef dans la représentation et la création artistique, qui se nourrissent des affects et les dépassent : la peinture de Lily se fonde sur les affects de l'artiste et les transforme en représentation qui unifie l'expérience et la transcende, rappelant ainsi les caractéristiques de *feeling* dans le roman. L'œuvre artistique, par son action transformatrice du monde extérieur, constitue une sorte de renaissance qui prend acte du caractère révolu du passé mais en assume pleinement l'héritage : le dialogue entre les substantifs *feeling* et *emotion* met ainsi en évidence la vision woolfienne de la représentation artistique et de l'œuvre d'art.

BIBLIOGRAPHIE

BARRETT, Lisa Feldman. 2006. « Solving the emotion paradox: Categorization and the experience of emotion ». *Personality and Social Psychology Review* 10 : 20–46.

HUSSEY, Mark. 1995. *Virginia Woolf A to Z*. New York : Facts on file.

Oxford English Dictionary, <https://www.oed.com>, consulté le 3 juillet 2021.

Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com>, consulté le 3 juillet 2021.

THORLEY, David. 2013. « Towards an History of emotion.1562-1660 ». *The Seventeenth Century* 28.1 : 3-19.

WOOLF, Virginia. 1980. *The Diary of Virginia Woolf*. Vol III: 1925-1930. Edité par Anne Oliver Bell. London : The Hogarth Press.

WOOLF, Virginia. 1993 [1929]. *A Room of One's Own*. Dans *A Room of One's Own; Three Guineas*. London : Penguin Books.

WOOLF, Virginia. 2002 [1976]. *Moments of Being*. London: Pimlico.

NOTES

1. L'OED dénombre 21 définitions pour *feeling*, dont, par exemple « Consciousness, awareness; an emotional appreciation or sense (of one's own condition, an external fact, etc.) » (cf. « Kids have no feeling of the importance of culture as a part of life », exemple cité par l'OED) ou encore « An idea, belief, or sense (especially a vague or irrational one) that a particular thing is true; an impression *that* something is about to happen or is the case; an intuition *about* something » (cf. « I have a funny feeling you'll be back » – OED), qui diffèrent toutes les deux de l'usage sur lequel porte cet article. Nous ne nous intéressons donc pas ici à tous les emplois de *feeling*.

2. Ici, comme dans la suite de l'article, c'est nous qui soulignons.

3. C'est d'ailleurs ce que suggère la citations (19) : « what did she feel, come back after all these years and Mrs Ramsay dead? Nothing, **nothing** – **nothing that she could express at all** ».

4. On peut d'ailleurs remarquer, ainsi que le rappelle Hussey (1995, 317), que cette ligne unificatrice est aussi une ligne séparatrice : « the final line down the center not only joins the two sides of the painting [...], it also divides them » et qu'elle figure la distance que prend Lily à l'égard de Mrs Ramsay par ce deuil.

RÉSUMÉS

Les affects jouent un rôle prépondérant dans *To the Lighthouse* : Mr Ramsay réclame sans cesse de la compassion, James et Cam vouent une détestation insistante à leur père et l'amour de Lily Briscoe pour Mrs Ramsay revient comme un leitmotiv dans le roman. Nous nous intéressons dans cette contribution aux substantifs *feeling* et *emotion*, qui rythment le texte sans dénoter d'affect

en particulier. En nous appuyant sur la théorie du « core affect » (« affect fondamental ») exposé par Barrett (2006), nous cherchons à démontrer que les deux noms renvoient à une maïeutique qui fait advenir la représentation et la création artistique, thèmes centraux du roman symbolisé par le tableau de Lily Briscoe.

Affects are central in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*: Mr Ramsay is always asking for sympathy, James and Cam are repeatedly characterized as hating their father, and Lily Briscoe's love for Mrs Ramsay is one of the *leitmotifs* in the novel. This contribution focuses on the substantives *feeling* and *emotion*, which are frequent in the novel but do not refer to any affect in particular. This paper relies on Barrett's (2006) notion of "core affect" and argues that *feeling* and *emotion* are linked with a form of maieutics that gives birth to representation and artistic creation, major issues in *To the Lighthouse* symbolized by Lily Briscoe's painting.

INDEX

Mots-clés : Woolf (Virginia), *To the Lighthouse*, sémantique lexicale, affects, emotion, feeling

Keywords : Woolf (Virginia), *To the Lighthouse*, lexical semantics, affects, emotion, feeling

AUTEUR

STÉPHANIE BÉLIGON

CeLiSo, Sorbonne-Université

Stéphanie Béliçon est maîtresse de conférences en linguistique anglaise à Sorbonne Université. Elle est membre du centre de recherche CeLiSo (Centre de Linguistique en Sorbonne). Ses recherches portent sur la sémantique lexicale appliquée au domaine de la perception et des affects.

Stéphanie Béliçon is a senior lecturer in English linguistics at Sorbonne University. She is a member of the research center CeLiSo (Centre de Linguistique en Sorbonne). Her research deals with lexical semantics applied to the expression of perception and affects.